



Wie leben? – Zukunftsbilder von Malewitsch bis Fujimoto

Herausgegeben von René Zechlin

Wienand

Inhalt / Content

- 6/8 Grußworte**
/ Prefaces
- 10 Wie leben? – Zukunftsbilder von Malewitsch bis Fujimoto** / How to live? – Images of the Future from Malevich to Fujimoto
René Zechlin
- 16 Zukunftsbilder – Unsichtbares sichtbar machen** / Visions of the Future – Making the Invisible Visible
Reinhold Leinfelder und Maria Zinfert
-
- 32 1 Industrielle Zeiten**
/ Industrial Ages
-
- 42 2 Visionäre Unendlichkeit**
/ Visionary Infiniteness
-
- 52 3 Der Künstler als Konstrukteur** / The Artist as Constructor
-
- 60 4 Leben in der Abstraktion**
/ Life in Abstraction
-
- 70 5 Offene Wohnräume und flexible Grundrisse**
/ Open Living Spaces and Flexible Floor Plans
-
- 80 6 Glas als Material der Zukunft** / Glass as a Material of the Future
- 92 7 Kunst und Technik – eine neue Einheit**
/ Art and Technology – A New Unity
-
- 102 8 Raum für viele: Siedlungsbau und neue Wohnkonzepte**
/ Space for Many: Housing Development Planning and New Residential Concepts
-
- 116 9 Kapsel, Röhre und Co. – Leben auf begrenztem Raum** / Capsules, Tubes, and Co. – Living in Limited Spaces
-
- 126 10 Architektur, die lebt und atmet**
/ Architecture that Lives and Breathes
-
- 138 Luka Fineisen**
- 140 Christoph Girardet**
- 142 Antje Schiffers**
- 144 Jean-Louis Schoellkopf**
-
- 146 11 Arbeitet nie ... oder immer!** / Never Work ... or Always Work!
-
- 154 12 Der Arbeiter im Wandel der Zeit** / The Labourer through the Ages
-
- 164 13 Produktionsstätte Büro** / The Office as Production Site
-
- 172 14 Plastisch Phantastisch**
/ Plastic Fantastic
-
- 184 15 Schönheit aus Funktion und als Funktion** / Beauty Derived from Function and as Function
-
- 198 Morgen ist gestern**
/ Tomorrow is Yesterday
Annette Tietenberg
-
- 210 16 Speed & Space**
-
- 222 17 Stadt der Zukunft – Vision Hochhaus**
/ The City of the Future – Visionary High-Rises
-
- 232 18 Die Stadt der Zukunft im Film** / The City of the Future in Film
-
- 238 Design = Gestaltung von Gesellschaft?** / Design = Shaping Society? Claudia Banz
-
- 252 19 Lebensraum Megacity**
/ The Megacity as Living Environment
-
- 264 20 Social Design**
-
- 276 21 Die Auflösung im Digitalen** / Dissolving into Digital
-
- 284 Autorenbiografien**
/ Authors' Biographies
- 286 Künstler** / Artists
- 287 Dank** / Acknowledgements

Wie leben? – Zukunftsbilder von Malewitsch bis Fujimoto

Seit jeher beschäftigen sich Menschen mit Konzepten und Visionen zur Gestaltung der Welt von morgen. Insbesondere Künstler, Architekten und Wissenschaftler prägen mit ihren Zukunftsvisionen unsere Gesellschaft. Aber nicht nur heutige Vorstellungen von der Zukunft, auch die Visionen der Vergangenheit prägen unsere Gesellschaft. So ist unsere Gegenwart immer auch die Zukunft von gestern. Manche Ideen blieben Visionen, andere wurden realisiert. Die Ausstellung *Wie leben? – Zukunftsbilder von Malewitsch bis Fujimoto* im Wilhelm-Hack-Museum präsentiert Zukunftsentwürfe aus Kunst, Architektur und Design von der Russischen Avantgarde bis zu unserem digitalen Zeitalter und wirft einen Blick zurück – zurück in die Zukunft.

Die Ausstellung *Wie leben? – Zukunftsbilder von Malewitsch bis Fujimoto* setzt zu Beginn des 20. Jahrhunderts an, der Zeit großer politischer und gesellschaftlicher ebenso wie wirtschaftlicher Umbrüche in Europa. Die industrielle Entwicklung bildet bis heute oft den Hintergrund für viele Ansätze, unser Leben neu gestalten zu wollen oder zu können. Vor dem Zweiten Weltkrieg waren es die problematischen Folgen der Industrialisierung, wie das Wachstum der Städte, die eine umfassende Neugestaltung des Lebens als notwendig erscheinen ließen. Nach dem Krieg waren es eher die positiven Errungenschaften der Wirtschaft und Industrie, wie das Wirtschaftswachstum und die Entwicklung neuer Materialien und Technologien, die die Vorstellungen und Möglichkeiten der zukünftigen Lebensgestaltung beflügelten. So beginnt die Ausstellung *Wie leben?* auch mit verschiedensten Bildern der Industrie und des Menschen bei der Arbeit, von dem ersten Dokumentarfilm

der Gebrüder Lumière bis hin zu den Industriefotografien von Robert Häusser. Daran anknüpfend bildet die Welt der Arbeit und das sich wandelnde Verhältnis des Menschen zur Arbeit in der Ausstellung eine wiederkehrende Fragestellung, die die manchmal tatsächlich vom Boden abhebenden Vorschläge der Zukunftsgestaltung wieder zurück an die Realität des Alltagslebens binden oder zumindest daran erinnern. Vier neu in Auftrag gegebene künstlerische Projekte von Luka Fineisen, Christoph Girardet, Antje Schiffers und Jean-Louis Schoellkopf bilden ganz unterschiedliche Blickpunkte auf die Arbeitsrealität des Initiators der Ausstellung, der BASF SE. Im Rahmen des 150-jährigen Jubiläums des Chemiekonzerns wurde die Ausstellung entwickelt.

Ausgehend vom Sammlungsschwerpunkt des Wilhelm-Hack-Museums, der europäischen Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, konzentrieren sich die in der Ausstellung dargestellten Beispiele von Konzepten und Visionen einer zukünftigen Lebensgestaltung auch im Wesentlichen auf Europa. In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und der Russischen Revolution gab es in Europa mit den Konstruktivisten, der Gruppe De Stijl und dem Bauhaus zeitgleich mehrere Ansätze, das Leben umfassend neu zu gestalten. Alle verband der Ansatz, die Künste nicht separat zu betrachten, sondern im Zusammenwirken von Architektur, bildender Kunst, Produktgestaltung und Industrie alle Lebensbereiche und damit auch den Menschen selbst zu verbessern. Die Darstellung der Zusammenarbeit und die Wechselwirkungen zwischen Architektur, bildender Kunst, Design, aber auch Industrie und Forschung stellt die Ausstellung *Wie leben? – Zukunftsbilder von Malewitsch bis Fujimoto* ins Zentrum. Mit über 300 Werken von mehr als 100 Künstlern, Architekten und Designern zeigt *Wie leben?* bedeutende Lebensentwürfe und -visionen des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Anhand von 21 thematischen Schwerpunkten werden in der Ausstellung bedeutende Beispiele aus der

Kunst-, Kultur- und Industriegeschichte zusammengeführt.

Beginnend mit der Darstellung der Zukunftsentwürfe der russischen Avantgarde, der Gruppe De Stijl und des Bauhauses verfolgt die Ausstellung in den thematischen Schwerpunkten wesentliche Fragestellungen und Ansatzpunkte, wie den Siedlungs- oder Hochhausbau oder die Entwicklung flexibler Architektur in Form von Kapselhäusern. Auch die Verwendung und Bedeutung bestimmter Materialien wie Glas oder Kunststoff wird hervorgehoben. So erreichte man mit der Verwendung von Glas nicht nur helle, lichterfüllte Räume im Inneren, sondern dieses wurde aufgrund der Transparenz nach außen von Architekten wie Bruno Taut auch als Ausdruck einer demokratischen Architektur verstanden. Der Wunsch, Natur und Architektur miteinander zu verbinden, lässt sich anhand der organisch-kristallinen Architekturvisionen von Hermann Finsterlin über die offenen Grundrisse von Ludwig Mies van der Rohe und die schwebenden Architekturen von Arata Isozaki bis hin zu aktuellen Ansätzen von Sou Fujimoto verfolgen. Im Bereich des Designs stand nach dem Zweiten Weltkrieg insbesondere an der Hochschule für Gestaltung Ulm die Verbindung von Funktionalität und Ästhetik im Vordergrund. Wenig später trat eine Generation von Designern hervor, die die Grenzen überschreitet und das Experiment wie nie zuvor zelebriert: Sie entwarfen organische Innenraumgestaltungen und träumten von einem Leben auf dem Mond. Neue Materialien wie Kunststoff sorgten mit ihrer Ästhetik für ein neues Lebensgefühl, jedoch in späteren Jahren auch für eine starke Auseinandersetzung mit sozialkritischen Gestaltungsentwürfen. Bei der Verwendung von Kunststoff zeigt sich auch der gegenseitige Einfluss von Industrie und künstlerischem Schaffen in Werken von Verner Panton oder Luigi Colani. Künstler, Designer und Architekten wie Heinz Mack, Richard Buckminster Fuller und Joe Colombo gingen mit ihren Erfindungen nicht nur über die konventionellen Grenzen des

Bildraumes hinaus, sondern träumten außerdem von der Überwindung der Schwerkraft.

Der letzte Teil der Ausstellung präsentiert weniger historische Zukunftsentwürfe, sondern betont die Fragen und Herausforderungen der Gegenwart. So lebt mehr als die Hälfte der Weltbevölkerung derzeit in Städten, und täglich wächst diese Zahl um 200.000 Menschen. Der städtische Raum und sein soziales Gefüge ist mit einer drohenden Überbelastung konfrontiert. Hiergegen gilt es, neue Konzepte des Zusammenlebens zu entwerfen und zu etablieren. Wie können wir mit unseren Ressourcen nachhaltiger umgehen, und wie können wir unseren Lebensraum effizienter nutzen? Victor Papanek propagierte bereits in den 1970er-Jahren einen alternativen Designbegriff. Schließlich veränderte die sogenannte Zweite Moderne, die digitale Revolution, unser Leben seit Ende des 20. Jahrhunderts fast vollständig. Die Auflösung der Realität in der digitalen Virtualität thematisieren künstlerische Arbeiten zum Abschluss der Ausstellung.

Interessanterweise sind manche der heutigen Herausforderungen für die Zukunft vergleichbar mit den Fragestellungen vor 100 Jahren. Landflucht und Wohnungsnot waren bereits damals ein Problem, dem begegnet werden musste. Die Herausforderungen sind allerdings globaler und größer geworden. Waren es damals die Großstädte, die entstanden sind, so haben wir es heute mit Megacitys zu tun. Aber auch manche Visionen kehren in unterschiedlichsten Varianten immer wieder. So zieht sich die Zukunftsvision eines Lebens in der Luft von Malewitsch über Haus-Rucker-Co bis zu Tomás Saraceno wie ein roter Faden durch die Geschichte der Zukunft der letzten 100 Jahre. Eine weitere Analogie lässt sich bezüglich des Wunsches nach der Verbindung von Natur und Stadt durch das Jahrhundert erkennen. Auch die in Köln vor wenigen Jahren am Rhein errichteten Kranhäuser ähneln verblüffend dem nie realisierten Wolkenbügel-Projekt für Moskau von El Lissitzky und Mart Stam in den 1920er-Jahren. Diese Beobachtung legt natürlich die Frage nahe, ob es vielleicht

eine zeitunabhängige Ästhetik der Zukunft gibt? Oder sind es einfach nur dieselben Herausforderungen, die in veränderter Form noch immer nicht zufriedenstellend gelöst sind? In diesem Sinne kann die Ausstellung Anregung sein, über die Zukunft der Gegenwart nachzudenken und vielleicht die eine oder andere Vision der Vergangenheit in unsere Zukunft zu übertragen.

Ein großer Dank geht an die BASF SE, insbesondere an Frau Margret Suckale, Frau Karin Heyl und Frau Frederike Reutter und ihre Mitarbeiter für den Anstoß zu dieser Ausstellung, für die gute Zusammenarbeit und die umfassende Finanzierung des Projekts. Prof. Dr. Reinhold Leinfelder, Prof. Dr. Annette Tietenberg und Dr. Claudia Banz danke ich für die Beratung und die Texte in diesem Katalog, die das Ausstellungsprojekt in einen größeren Rahmen stellen. Besonders möchte ich den Kuratorinnen der Ausstellung Jana Franze, Astrid Ihle, Theresia Kiefer und Yvonne Scheja für die hervorragende gemeinsame Zusammenarbeit, Weiterentwicklung und kuratorische Umsetzung der Ausstellungsidee danken. Zudem danke ich allen Mitarbeitern des Wilhelm-Hack-Museums und allen, die an dem Ausstellungsprojekt mitgewirkt haben. Dem Grafikbüro Studio S/M/L danke ich für die Gestaltung sämtlicher Drucksachen und dieser Publikation sowie dem Wienand Verlag für die publizistische Unterstützung.

René Zechlin
Direktor Wilhelm-Hack-Museum



How to live? – Images of the Future from Malevich to Fujimoto

People have for time immemorial concerned themselves with concepts and visions for tomorrow's world. With their visions of the future, in particular artists, architects and scientists have shaped society. But not only today's ideas of tomorrow, also yesterday's ideas of the future have helped shape our world. Thus, our present is always also yesterday's future. Some ideas remain visions, others get realised. The exhibition *How to live? – Images of the Future from Malevich to Fujimoto* in the Wilhelm-Hack-Museum presents ideas of the future from the domains of art, architecture and design, from the Russian avant-garde to our present digital age, casting a glance back, back to the future.

The exhibition *How to live? – Images of the Future from Malevich to Fujimoto* starts at the beginning of the 20th century, that epoch of major political and social, not to mention economic upheaval in Europe. The industrial development formed the backdrop to many of the ideas on how to shape or reshape our lives, and this continues to be the case today. Prior to World War II, it was the problematic impact of industrialisation, such as the growth of cities, that made it seem necessary to substantially redesign life. After the war, it was more the positive achievements of business and industry, such as economic growth and the development of new materials and technologies, that inspired the visions and potential for shaping life tomorrow. The exhibition *How to live?* therefore also presents a broad variety of images of industry and people at work, from the first documentary by the Lumière Brothers through to Robert Häusser's industrial photography. Taking up this thread, the world of work and the changing relationship between people and work is a recurrent topic in the exhibition, and

one that brings the visions of the future, which quite literally sometimes leave the ground beneath their feet, back to Earth and the reality or everyday life. Four newly commissioned artistic projects (by Luka Fineisen, Christoph Girardet, Antje Schiffers and Jean-Louis Schoellkopf) each offer quite different angles on the reality of work at BASF SE, the corporation that so admirably initiated the exhibition. The show was devised in the context of the 150th anniversary of the chemicals group.

Taking its cue from the focus of the Wilhelm-Hack-Museum's collection, namely European Modernism in the first half of the 20th century, the examples presented in the exhibition of concepts and visions of a future form of life concentrate mainly on Europe. In the period after World War I and the Russian Revolution, Europe was home to the Constructivists, the De Stijl group and the Bauhaus – several simultaneous approaches to comprehensively redesigning everyday life. All shared the view that the arts could not be considered in isolation, but that everyday life and humans themselves needed to be improved in the light of architecture, the visual arts, product design and industry. The representation of the collaboration and interaction between architecture, the visual arts, design, and also industry and research forms the heart of the exhibition *How to live? – Images of the Future from Malevich to Fujimoto*. With more than 300 exhibits by more than 100 artists, architects and designers, *How to live?* presents important 20th-century proposals and visions for future life – up to the present. The exhibition is structured around 21 key themes, bringing together key examples from the history of art, culture and industry.

Starting with the future visions of the Russian avant-garde, the De Stijl group and the Bauhaus, the exhibition explores across the various themes the main issues and approaches – such as the construction of housing estates or high-rises, the emergence of flexible architecture in the form of capsule houses. The use and significance of certain materials, such as glass or plastic, is also emphasised. For

example, the use of glass meant not only bright rooms with interiors suffused by light, but thanks to the transparency toward the outside world, architects such as Bruno Taut also felt this was an expression of democratic building. The wish to bond nature and architecture can also be discerned in the organic-crystalline architectural visions of Hermann Finsterlin, the open-ground plans of Ludwig Mies van der Rohe and the floating architecture of Arata Isozaki through to contemporary ideas by Sou Fujimoto. In the field of design, after World War II it was the Hochschule für Gestaltung Ulm that highlighted the linkage of functionality and aesthetics. A little later, a generation of designers emerged who celebrated experimentation and cross-over to a quite unprecedented degree: They created organic interior designs and dreamed of a life on the Moon. New materials such as plastic and the related aesthetic spawned a new sense of life, but in later years also prompted more pronounced design critical of society. As regards the use of plastic, we can discern the mutual influence of industry and artistic creation in the oeuvre of a Verner Panton or Luigi Colani. The inventions of artists, designers and architects such as Heinz Mack, Richard Buckminster Fuller and Joe Colombo not only went far beyond the conventional limits of pictorial space, but even started imagining humans overcoming gravity.

The final section of the exhibition focuses less on historical visions of the future, but emphasises the issues and challenges of today. For example, more than half the world's population currently lives in cities, and the figure is growing by 200,000 people every day. Urban space and the social fabric face the threat of being overly strained. Which calls for us to devise and establish new concepts of peaceful coexistence. How can we handle our resources in a more sustainable manner and how can we make more efficient use of the space available to use for living? Back in the 1970s Victor Papanek already advocated an alternative notion of design. Finally, so-called Second Modernism, the Digital Revolution, has almost



Industrielle Zeiten / Industrial Ages

In the period between the two world wars, radical visions and ideas were developed in Europe for giving life a new aesthetic quality. These approaches must be understood against the background of industrialisation in Europe. As industry expanded, creating more jobs, there was a strong migration away from the country to the cities and industrial locations.

Artists have repeatedly chosen industrial society as a topic for exploration. Charlie Chaplin's parody of industrialisation in *Modern Times* addresses many aspects of the social changes industrialisation brought. In examining Constructivism, the artist group the Cologne Progressives focused on the workers, while photographers such as Robert Häusser and Bernd and Hilla Becher emphasised the formal aesthetic appeal of industrial plants.

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen entstanden in Europa radikale Visionen und Entwürfe zur ästhetischen Neugestaltung des Lebens. Diese Ansätze müssen auch vor dem Hintergrund der Industrialisierung in Europa verstanden werden. Die sich entwickelnde Industrie schaffte Arbeitsplätze, die zu einer starken Arbeitsmigration vom Land in die Städte und Industriestandorte führte.

Die industrielle Gesellschaft wurde immer wieder Objekt künstlerischer Auseinandersetzung. In Charlie Chaplins parodistischer Darstellung *Modern Times* kommen viele Aspekte des gesellschaftlichen Wandels zum Ausdruck. Die Gruppe progressiver Künstler in Köln nahm in Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus die Arbeiterschaft in den Blick. Die formale Ästhetik der Industrieanlagen betonten dagegen Fotografen wie Robert Häusser oder Bernd und Hilla Becher.



Bereits 1902 hat Scheerbart Fantasien von lichtdurchfluteten farbigen Glasbauten, von gläsernen Städten mit Türmen aus Glas in seinem Roman *Liwûna und Kaidôh* beschrieben. Diese beeinflussten sowohl Bruno Tauts Kristallhaus-Entwurf der „Stadtkrone“ als auch die gläserne Hochhausstudie, die Mies van der Rohe (1886–1969) für die Berliner Friedrichstraße 1919–1921 entworfen hatte und die wie ein „geschliffener Kristall“ wirken sollte.⁸ Seine Konstruktion basierte auf einem Stahlskelett mit vorgehängter Glasfassade. Das Glas diente hierbei, mehr als jedes andere Material, der Forderung, die Konstruktion ins Zentrum zu rücken.

Eine Hervorhebung der Gebäudefunktion als auch der Konstruktion zeigt die Glasfassade des neuen Werkstattgebäudes des Bauhauses in Dessau.

Als Hochschule für Gestaltung wurde das Bauhaus 1926 nach seinem Umzug von Weimar in einem von Walter Gropius (1883–1969) eigens entworfenen Gebäude neu eröffnet.

Die sogenannte Vorhangfassade hatte Walter Gropius zum ersten Mal im Jahre 1911 beim Fagus-Werk in Alfeld angewandt und in Dessau weiterentwickelt.

Er hat 1923 bereits die beschriebenen Prinzipien von „Leichtigkeit“ und „rhythmischer Balance“ umgesetzt, die aufgrund „zunehmender Festigkeit und Dichtigkeit der modernen Baustoffe (Eisen, Beton und Glas)“ zu erreichen waren und die den Eindruck einer schwebenden Konstruktion erweckten.

In ihrer Form vereint die Glasfassade gleich mehrere Funktionen: Sie lässt den dreigeschossigen Werkstatentrakt als Einheit erscheinen, hebt ihn aber zugleich gegenüber den anderen Gebäudeteilen hervor und stellt die Werkstätten als zentralen Ort des Bauhauses Dessau heraus.⁹ [TK]



8

Vgl. Pehnt 1973 (wie Anm. 6), S. 41.

9

Vgl. Hilpert, Thilo: *Walter Gropius. Das Bauhaus in Dessau*, Frankfurt am Main, S. 16 f.

Hans Scharoun

Volkshausedanke II, Kuppelbau, 1921
Bleistift auf Pergamentpapier
31,5 × 20,5 cm
Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Hermann Finsterlin

Villayette – Modell einer Villa, 1952
Gips bemalt
Staatsgalerie Stuttgart
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Hermann Finsterlin

Architekturentwurf, 1920
Bleistift, Filzstift, Farbstift über Kopie, auf grauem Karton aufgezogen
11,8 × 17,4 cm
Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main
© VG Bildkunst, Bonn 2015



Hermann Finsterlin

Architekturentwurf, o.J.
Bleistift, Filzstift, Farbstift über Kopie, auf Karton
10 × 15,2 cm
Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Die Vision einer „anderen“ Stadt haben im Jahr 1927 die Brüder Heinz (1902–1996) und Bodo Rasch (1903–1995) mit ihren ersten Hängehäusern entwickelt. Ihre neue Konstruktionsmethode sollte es möglich machen, ein ganzes Haus an einem Gebäudekern aufzuhängen.¹

Die über dem Boden schwebenden zylinderförmigen Wohntürme benötigten weit weniger Grundfläche als herkömmlich von unten nach oben konstruierte Bauwerke und schufen so zusätzlichen Raum für den städtischen Verkehr. Das Brüderpaar fertigte Konstruktionszeichnungen an, die das Hängehaus im Verbund zeigen und es so in den Kontext des modernen Siedlungs- und Städtebaus stellt. Bedingt durch den damaligen Stand der technischen Entwicklung wurden die Hängehäuser allerdings nie realisiert. Der Architekt Frei Otto sah in den kühnen Hängehaus-Konstruktionen bereits die neue Generation der Stahlnetzwerke, die in den 1960er- und 1970er-Jahren Wirklichkeit wurde. Eingang fand die Hängekonstruktion im Hochbau und zahlreichen Bauten wie dem Zeltdach des Münchener Olympiastadions (1968–1972) von Günther Behnisch und Frei Otto.²

Die Hufeisensiedlung Britz in Berlin ist das erste Beispiel einer Großsiedlung, die im Rahmen einer breiten Wohnreformbewegung verwirklicht wurde. Sie sucht beispielhaft eine Lösung für die Wohnungsfrage und den Massenwohnungsbau und geht bekannten Siedlungsprojekten wie dem Neuen Frankfurt voraus. Sie wurde 1925–1933 von Bruno Taut (1884–1967) in enger Zusammenarbeit mit dem Stadtbaurat Martin Wagner für die Wohnbaugesellschaft GEHAG erbaut. Die ursprünglich 1000 Wohnungen umfassende Siedlung sollte die Vorzüge eines kostengünstigen, typisierten Bauens und der neuesten Bautechnik repräsentieren.³ Die typischen Merkmale der Häuser waren ein vereinfachter Grundriss, Flachdach, Balkon und Loggia für jede Wohnung, normierte Bau- und Einzelelemente (Fenster, Türen, Dachrinnen, Treppenhäuser, Bäder, Küchen, Dächer) sowie die farbige

Gestaltung der Fassaden.⁴ Ihren Namen verdankt die Siedlung einem hufeisenförmigen dreigeschossigen Wohnblock, der einen Teich umschließt. Davon strahlen mehrfach Zeilen und Gruppen mit Einfamilienhausreihen aus, die wiederum eigene Areale formen.⁵

Das Bild einer „idealen sozialen Gemeinschaft“ entsteht dadurch, dass Taut auf die Abgrenzung von Straßen und Plätzen sowie eine zentrale Sichtachse verzichtet. In zehn Jahren schaffte er es, in Berlin 10.000 Wohnungen zu bauen, die entscheidend zur Verbesserung der Wohn- und Lebensverhältnisse beigetragen haben. Er hatte es verstanden, bei seinen Wohnanlagen und Siedlungen einen hohen Gestaltungsanspruch mit sozialen Verpflichtungen zu verbinden. Seine „heitere Großstadtsiedlung“ wurde zum Vorbild für den neuen Siedlungsbau.

1

Sie definierten ihr Konstruktionsprinzip wie folgt: „Hängewerke sind Konstruktionen, die an einem oder mehreren gegebenen festen Punkten aufgehängt sind, wie das Netz einer Spinne oder die Hängematte. Hiernach ist klar, dass man es bei Hängewerken mit einer gänzlichen Trennung der auf Zug und der auf Druck beanspruchten Elemente zu tun hat.“ Siehe Ludwig, Annette: „Mies van der Rohe fand es sehr nett bei uns.“ Die Brüder Heinz und Bodo Rasch zwischen Modernität und Avantgarde (1926–1930)“, in: *Der entfesselte Blick. Die Brüder Rasch und ihre Impulse für die moderne Architektur*, hrsg. von der Martha Herford gGmbH, Ausst.-Kat. Marta Herford Bielefeld, Tübingen 2014, S. 58–73, S. 68, zit. nach: Rasch, Heinz/Rasch, Bodo: *Wie Bauen?*, Stuttgart 1927, S. 158.

2

Vgl. ebd., S. 62.

3

Vgl. Schied, Michael (Hrsg.): *Bruno Taut. Welt-sicht, Erbe und Vision*, Berlin 2009, S. 37. Die Siedlung wurde jedoch nach und nach erweitert und erreichte 1933 über 2300 Wohneinheiten.

4

Hilpert, Thilo: *Hufeisensiedlung Britz 1926–1980. Ein alternativer Siedlungsbau der 20er Jahre als Studienobjekt*, Berlin 1980, S. 65.

5

Bätzner, Nike: „Der Siedlungsbau der 20er Jahre“, in: *Stadt der Architektur der Stadt. Berlin 1900–2000*, Ausst.-Kat. Neues Museum Museumsinsel Berlin-Mitte, Berlin 2000, S. 149–159.

Walter Jonas

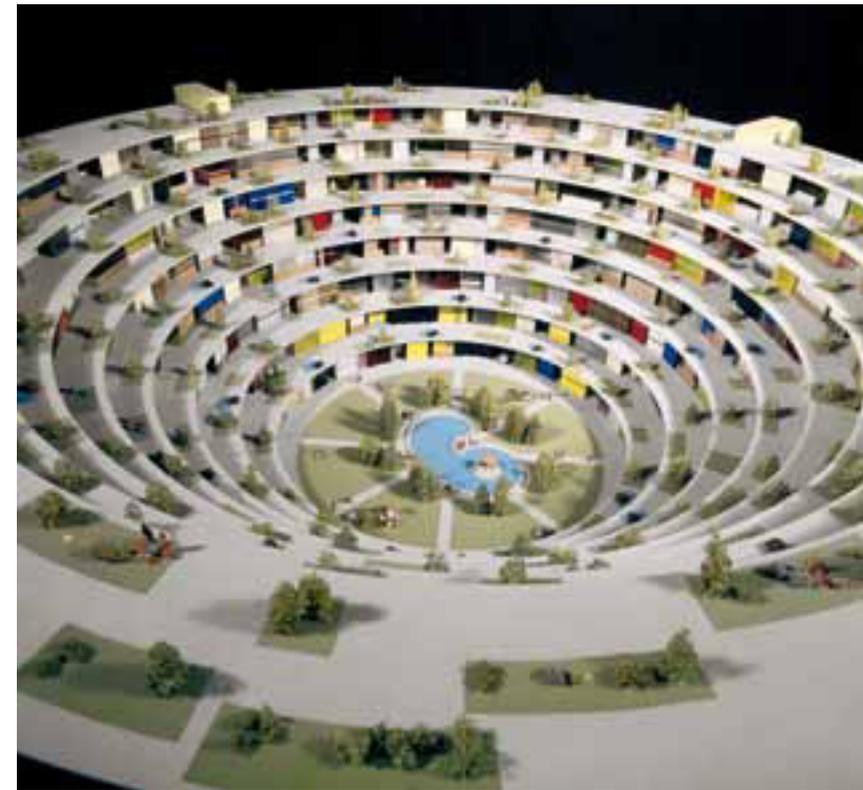
Intrapolis, Trichterstadt, Projekt, 1965
Modell offen aus Kunststoff auf Holzbrett montiert
140 × 140 × 80 cm

Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main
© Stiftung Walter und R. M. Jonas



Walter Jonas

Intrapolis (Detail), 1965
Kolorierte Xerox-Kopie
21 × 29,7 cm
gta Archiv/ETH Zürich
© Stiftung Walter und R. M. Jonas



Verner Panton

**Phantasy Landscape, Visiona II, IMM Köln,
Möbelmesse, 1970**
Holzrahmen, Schaumstoffauflage,
Stoffbespannung
240 × 600 × 800 cm
Vitra Design Museum
© Verner Panton Design, Basel



Luigi Colani

Zocker und Sitzgerät Colani, 1971/1972
Polyäthylen (Rotations-Sinterverfahren)
50 × 32 × 57 cm, Sh 29,5cm/
65,5 × 54 × 66 cm, Sh 38 cm



Erwin Wurm

Mies van der Rohe – Melting, 2005/2008

Silikon

110 × 73 × 92 cm

Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac Paris/Salzburg

Foto: Studio Erwin Wurm

© Erwin Wurm



axialen Windturbinen bedecken die Dachfirste, ergänzt um Obst- und Gemüsegärten. Dabei winden sich drei verwobene Spiralen um zwei megalithische Türme aufwärts und formen das urbane Ökosystem in Gestalt von riesigen Obstgärten und Feldern. Pflanzliche Kläranlagen recyceln das Abwasser. Die Nahrung wird an den Verbrauchsstätten produziert, Wohnungen, Büros und Freizeitbereiche befinden sich übereinandergestapelt in den Innentürmen (Kieseln) entlang eines vertikalen Boulevards, der den strukturellen Rahmen jedes Turmes darstellt.

Wie bei seinem Entwurf für das Projekt Dragon Fly in New York ist es das Ziel, das freie Land in die Stadt zurückzuholen und die Modi der Lebensmittelproduktion in die Verbrauchsstätten zu reintegrieren.¹ [TK]



Whereas the 381-metre high Empire State Building, which was completed in 1931, remained the tallest building in the world until 1977, since then the verticality competition has driven the construction of new skyscrapers at an ever faster rate. Since 2010 the absolute record has been held by the 828-metre-high Burj Khalifa in Dubai. While high-rise buildings make large amounts of space available in the highly sought-after and expensive centres of the metropolises, they are also always status symbols of the owners and reflect their commercial conviction and economic primacy. An early example is the 241-metre high Woolworth Building, constructed between 1910 and 1913, which, with its mighty tower and vertical pillars, was in its own time already described as a 'cathedral of commerce'.

After World War II, glazed residential and office high-rises were built in rectangular formats. The steel constructions were reduced to their structural skeleton and presented with

¹ Siehe dazu die Homepage des Architekten Vincent Callebaut: <http://vincent.callebaut.org/page1-img-asiancairns.html> [Stand: 31.8.2015].

Bloomberg

The Burj Dubai, The World's Tallest Skyscraper, o. J.

Fotografie

Maße variabel

© Getty Images und Fotograf



glass façades. With its curtain walls of glass, the Seagram Building (1954–58), designed by Mies van der Rohe and Philip Johnson, is one of the first successfully realised structures of this generation. Its simple elegance had a formative influence on many subsequent high-rise designs. The sculpture *Mies van der Rohe – melting* (2005) by Erwin Wurm can be understood as an ironically critical allusion to the geometric unity of this building type, as well as to the 'belief in good form': The iconic status of the building – it is considered a perfect example of the International Style – appears to melt away at the 'building plinth', i.e. the base of the sculpture, and lose its shape.

In recent years, the formal language of high-rise aesthetics is drawing increasingly on historical sources: Tiered façades show elements of Art Deco, such as, for example, the Burj Khalifa in Dubai and the Petrona

both global and mobile.³ In the form of the smallest house in the world, the One-SQM-House, Van Bo Le-Mentzel has designed a mobile multifunctional wooden house that can be transformed into a bed or a workstation as and when required. The project can be read both as commentary on and as critique of issues such as gentrification, the housing shortage, and rising rents. *Hartz-IV Furniture* is designed so that items do not necessarily look as though they are DIY products, as is the case, for example, with the furniture of Italian designer Enzo Mari. Over thirty years earlier, Mari invented a complete set of furniture that you could make yourself if you needed it. His furniture clearly reveals the marks of the people who make it and looks dilettantish. His book *Autoprogettazione?* (1974) contains nineteen furniture designs intended to counteract formalism and democratise design.

Today Enzo Mari's designs function as templates for reconstructions and elaborations made in light of the current political situation in the CUCULA workshop in Berlin, which is run by refugees. Across language barriers, as part of the support project, young refugees design furniture after Mari's plans and integrate traces of their dangerous trip across the Mediterranean to Central Europe: not only making a statement on the use value of objects but also translating a personal and universal catastrophe into a constructive future. In dialogue with the history of their makers, Enzo Mari's furniture items are both contemporary witnesses and offer new perspectives on life. Here, design is placed firmly in the context of sustainability and social responsibility.⁴ [F]

Andreas Gursky

Nha Trang, 2004

Fotografie

295,5 × 207 × 6,2 cm

Courtesy Sprüth Magers Berlin London
© Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Bonn 2015



3

Ibid., interview with Rebecca Sandbichler, 'Möbel müssen Lust auf Sex machen', p. 17.

4

See the website of the CUCULA workshop, www.cucula.org accessed 27.10.2015.