



Abb. 4: Theodor Goecke, Bruno Tauts Städtebau-Lehrer nach 1908, der es verstand, das Interesse der Studierenden durch andauernde Heranziehung von Tagesfragen zu wecken.

dieser seltene Mann verstand, das Interesse der Studierenden durch andauernde Heranziehung von Tagesfragen zu wecken und das Verständnis der Theorien durch praktische Beleuchtung zu beleben... (Goecke war nie) der bloss objektive Wissenschaftler, sondern immer war sein Herz offen." (Theodor Goecke, Nachruf in Freiheit, 1919)

Goecke sei in der alten Schule ein Lehrer der neuen Schule gewesen. Mit seiner Pionierarbeit, so Taut, hätte die Trennung von Verkehrs-, und Wohnstraßen, den immer freien Blick über das Ganze ermöglicht. (Theodor Goecke, Nachruf in Bauwelt 1919)

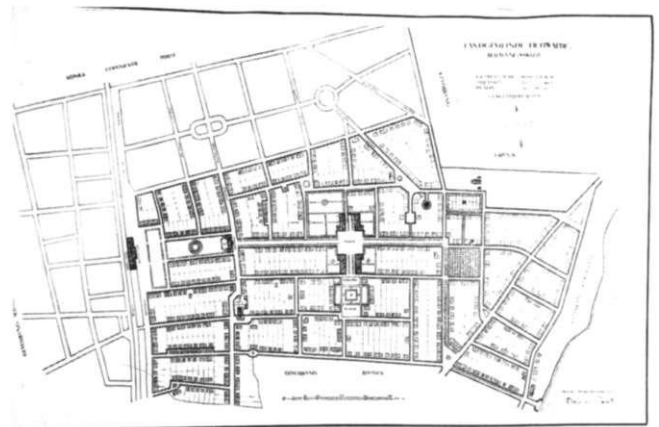


Abb. 5: Bebauungsplan von Eichwalde, Plan von Bruno Taut 1912

Bruno Taut 1918, könnte bei der Verfolgung all dieser ökologischen Einzelheiten die Besonderheit der Erscheinung jeder einzelnen Siedlung entstehen. ("Siedlungswerk")

In dem schon zitierten Nachruf auf seinen Städtebau-Lehrer Theodor Goecke im Jahr 1919 schrieb Bruno Taut: *"Theodor Goeckes unsterbliches Verdienst bleibt es, frei von jedem künstlerischen Standpunkt die mannigfaltigen Grundlagen der Städtebildung herausgeschält zu haben in immerwährenden Untersuchungen, welche die Organisierung der Stadtviertel und Straßenzüge sowie die Hervorkehrung alles dessen zum Ziele hatten, worauf sich erst die neue Stadt aufbauen kann... (Goecke entfaltet) eine äusserst segensreiche Lehrtätigkeit an der Charlottenburger Hochschule. Wer seine Collegs mit Aufmerksamkeit gehört hat, weiß, wie es*

Der Kampf zwischen Gärtner und Architekt

Goecke war nicht nur Tauts bewunderter Lehrer, er beteiligte sich auch als Juror an Wettbewerbsverfahren. So veröffentlichte Goecke zum Beispiel 1914 in der von ihm und Camillo Sitte konzipierten Zeitschrift "Der Städtebau" einen Bericht über ein Wettbewerbsverfahren für den Bebauungsplan des Havelgeländes gegenüber dem Grunewald bei Berlin. Zwischen der Havel und den Charlottenburger Riesefeldern sollten die Dörfer Cladow und Gatow unter Berücksichtigung des landschaftlichen Charakters erweitert werden. Nach den Wettbewerbsvorgaben wurde von den 47 Entwerfern eine Steigerung und Bereicherung der landschaftlichen Reize, die Einordnung der Bauwerke in die Natur, vor allem aber auch die Vermeidung städtischer Prachtstraßen erwartet. 16 Entwürfe fielen beim ersten Durchgang raus.

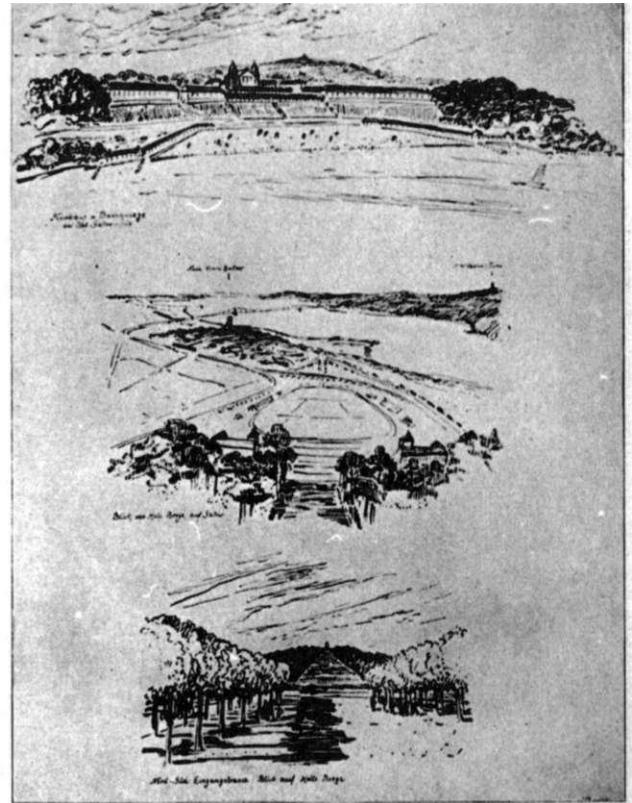


Abb. 6: Erster Preis für den Wettbewerbsentwurf am Havelgelände "Theodor Fontane" 1914. Als Juror wirkte Theodor Goecke mit

Die letzte engere Wahl erreichten 15 Teilnehmer. Den ersten Preis erhielt der Entwurf mit dem Decknamen "Theodor Fontane", Mitverfasser war Bruno Taut, Berlin (in: Der Städtebau, Heft 5, 1914, S. 53 ff.)

Sicherlich war es gerade die Goeckesche Lehre, die Bruno Taut befugte, als planerischer Denker in Magdeburg zu arbeiten. So erinnerte er sich 1923 an die Naturbeobachtungen während seiner Falkenberger Arbeit: "Der Akazienhof war ein bescheidener versuchsweiser Anfang und er sollte unter Einbeziehung der umgebenden Landschaft, des Hügels, der vorhandenen Pappelgruppe und in geschickter Einfügung der neu anzupflanzenden Bäume die erste kleine Zelle des großen Gesamtorganismus geben." (Bruno Taut: Die Gartenstadtkrone, in: Der Falkenberg, Nr. 6, 1923, S. 21 f.)

"Es kam", so erinnerte sich Taut 1918 an seine Denkarbeit in jenen frühen Gartenstadtjahren, "zu einem Kampf zwischen Gärtner und Architekten, in dem der Gärtner

schließlich Recht behielt, eben weil der Architekt sich allzu eng hinter Begriffe verschanzt." ("Siedlungswerk", 1918) Während seiner Berliner Siedlungs-Planungs-Zeit arbeitete Taut nicht selten mit dem Grünplaner Leberrecht Mige zusammen.

Nun geht's zur Sache Teilnahme an Städtebaukongressen

Die Verantwortung für eine komplexe stadtplanerische Arbeit versuchte Taut durch Teilnahme und Mitarbeit z.B. am Internationalen Städtebaukongress in Amsterdam 1923 zu stützen. Ich möchte diese Tautschen Aktionen wieder mit Originalzitate heranziehen. "Städtebauer, welche sich nicht bloß mit Gegenwartsreformen und -Verschönerungen beschäftigten, sondern in Vorahnung des Kommenden die Voraussetzungen für eine neue Zukunft schaffen sollen, haben schon lange durchgreifende Veränderungen unserer heutigen Stadtanlagen und Siedlungsmethoden ausgearbeitet... Es muß endlich die Frage der Stadt und beson-

ders der Großstadt im allgemeinwirtschaftlichen, industriellen und siedlungstechnischen Sinne gelöst werden, das heißt abseits jedes formalen Städtebaus... Selten aber gibt man sich Rechenschaft über die Auswirkung dieser Bautätigkeit auf das Gesamtgefüge der Stadt, darüber ob die Verkehrsbelastung nicht zum Bruch des ganzen Verkehrssystems und des Systems der Versorgungsleitungen usw. führen kann..." (Bruno Taut: Auflockerung der Städte, In: Das Werk, H.4, 1925, S. 123 ff.)

In seinem Aufsatz: Die Wurzel des Stadtübels (in Wohnungswirtschaft, H. 15, 1925, S. 120 f.) zitierte Taut einen Engländer: "We have nice Town-Planning Acts, Instituts and Official Committees, there is only one lack: we have no town-planning." Immer wieder versuchte Taut auch die Frage des Bodenwertes, die Lösung der Bodenwertfrage, der Kampf gegen die privaten Grundrechte zur Diskussion zu stellen. Taut erinnerte in seinen Berichten über den Amsterdamer Kongreß an den konservativen Delfter Siedlungsbauer und Hochschullehrer Granpré Molière, der mit gesellschaftskritischem Biß bekannt gegeben hatte: Die heutige Wirtschaft sei eine reine Gewinnwirtschaft, die ohne weiteres früher oder später zum Untergang der Gesellschaft führen müsse. (Aktuelle Vergleiche möge der Hörer und Leser selber heranziehen.)

Die Rache der beleidigten Atmosphäre

Nach dem Weggang aus Magdeburg arbeitete Taut im Auftrag verschiedener Wohnungsbauprogramme in Berlin. In seinem 1925 herausgegebenen programmatischen Aufsatz: Ästhetik der Berliner Wohnungsbauten (Bauwelt, H. 6, 1925, S. 97 ff.) warnte er, ich meine auch hier könnte man aktuelle Bezüge herstellen, vor der "Rache der beleidigten Atmosphäre". Taut wies darauf hin, daß gerade Berlin die Taktfrage gegenüber der eigenen Atmosphäre beachten müsse. "Berlin als Gesamterscheinung besitzt vielleicht vor allen anderen Großstädten den Vorzug, daß es auf der einen Seite ein Hinterland und eine charakteristische Landschaft, die Mark hat mit Resten alter Kultur und einer gewissen in Bruchstücken noch vorhandenen Tradition, daß es auf der anderen Seite aber noch Neuland mit dem Charakter des Kolonialortes ist, der unternehmende und begabte Menschen aus allen Landesteilen magnetisch anzieht..." Der landschaftliche Charakter der reinen Tiefebene ist die unter allen Umständen vorherrschende Horizontale (die Horizontale des Kiefernwaldes und der Wasserflächen brachten, so Taut, bis 1870 ein gleichmäßiges Kennzeichen, die äußerste Knappheit des Umrisses, eine oft doktrinäre Grundform).

Abb. 7: Wettbewerbsentwurf am Havelgelände "Theodor Fontane"



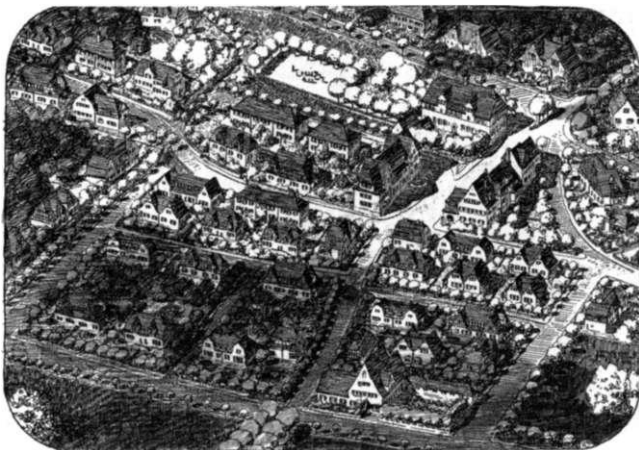
Die taktvolle Sparsamkeit war auch die Grundidee der berühmten Hufeisensiedlung in Berlin-Britz, zu der Taut in einem Artikel: Neue und alte Form im Bebauungsplan (in: Wohnungswirtschaft, H. 24, 1926, S. 198 f.) schrieb: *"Die Architektur, wie sie dasteht, ist keine beabsichtigte Wirkung, sie ist, ästhetisch gesehen, Zufall, weil sie nichts weiter ist als Ergebnis des Grundrisses... kein point de vue, kein Blickpunkt... Die Formung des Planes erscheint als solche mit bewusster Betonung, ist aber nicht entstanden aus einer vorgefassten künstlerischen Idee, sondern aus den sozialen Forderungen und den Bewegungen des Geländes: zwei Senkungen mit Teichen, die eine von Natur ein ziemlich regelmäßiger Kessel und deshalb mit einem ganz regelmäßigen Boden umbaut, so daß die Form eines Hufeisens entstand, die andere völlig unregelmäßig und in dieser ihrer Unregelmäßigkeit betont und als terrassenförmige öffentliche Gartenanlage ausgebildet..."*

Abb. 8/9: Schon 1905 und 1906 arbeitete Bruno Taut am Thema Kolonie.



Abb. 8: Arbeiter Kolonie für Pfarrer Koch, abgebildet im Christlichen Kunstblatt Sept./Oktober 1906

Abb. 9: Im Auftrage von Theodor Fischer zeichnete Taut 1906 eine Vogelperspektive der Arbeiter-Kolonie in Reutlingen.



Nochmals: Lernen von Bruno Taut

war - ich erinnere - die zentrale These unserer Falkenberg-Werkstatt. Ich habe von Bruno Tauts Städtebau-Lehrer Theodor Goecke gesprochen. Ohne Zweifel hätte man auch auf Tauts Lehrer, Theodor Fischer, hinweisen können, der die Umwelt- und Natur-Beobachtung ebenso zur Grundlage seiner Entwürfe heranzog. (Bruno Taut erinnerte sich an seinen Lehrer Fischer in seinem Aufsatz: Zuviel Gerede vom Architektur-Unterricht, in: Bauwelt, 32/1919, S. 9 f. und im Bericht über: Drei Hochschulfragen, in: Bauwelt 25/1931, S. 323)

Zum Abschluß möchte ich kurz vom Lehrer Bruno Taut selber sprechen. Gerade als Lehrer hat sich Bruno Taut für die Formulierung **konkreter Ziele**, für die **inhaltliche Bestimmtheit der Baukunst**, eingesetzt. *"Du willst Architekt werden, ein Bauender, im schönsten Sinne. Ist das dein ernster Wille?"* fragt Taut 1919 in seinem Aufsatz: *"Zuviel Gerede vom Architektur-Unterricht"*. Und er antwortet darauf: *"Gut - dann lerne erst Bauen. Was ist "bauen"? Bauen ist Zimmern, Mauern, Tischlern, Klempnern u.s.w.... (du) mußt... jedes Handwerk kennen."*

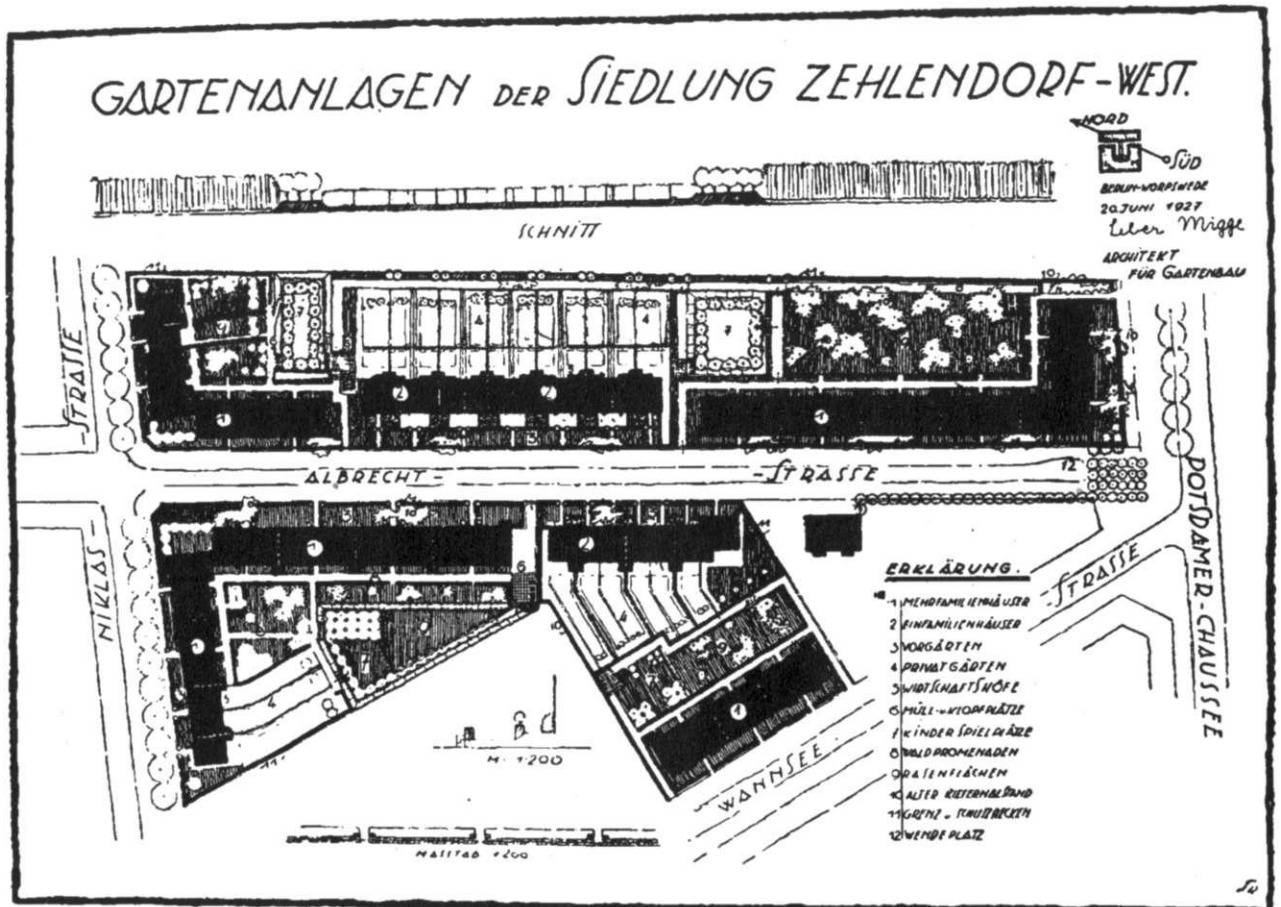
1930/31 erhielt Taut die Möglichkeit mit 30 Studenten innerhalb der TH in Charlottenburg ein Seminar für Wohnungsbau und Siedlungswesen zu veranstalten. Taut berichtete in der Deutschen Bauzeitung persönlich über seine Lehrziele: Sammeln des Materials durch vier einzelne Gruppen; Untersuchung der Zelle der Siedlung, der einzelnen Wohnung von soziologischer Sicht; Arbeit in Wohnungsämtern, Befragung von Mietern nach deren Bedürfnissen in alten und neuen Wohnungen; Untersuchungen aus der meteorologischen Sicht, vom Grundriß her, über die Erscheinungsform und Erschließung. Schließlich wurden auch die Finanzierungsfragen und Mietberechnungen besprochen.

Immer wieder ging es Taut um die Spannung zwischen Idee und Realität. Ich möchte meine Ausführungen zu dem Thema: **Lernen von Bruno Taut** mit einem Lessing-Zitat schließen, das Taut 1931 in einem Aufsatz über "Drei Hochschulfragen" herangezogen hatte: *"Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist oder zu sein vermeint, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz -."*



Abb. 10: Die Natur, hier der märkische Kiefernwald, in der Siedlung Onkel Toms Hütte an der Argentinischen Allee in Berlin Zehlendorf, Aufnahme 1933/34

Abb. 11: Gartenanlagen der Siedlung Zehlendorf West gezeichnet vom Architekten für Gartenbau Leberecht Migge.



Renate Amann

BRUNO TAUT ALS GENOSSENSCHAFTSARCHITEKT

Das besondere Verhältnis Bruno Tauts zu Wohnungsbaugenossenschaften wird in der vorherrschenden Optik nur zu oft auf rein architekturhistorische Darstellungen reduziert. Bei Genossenschaften handelt es sich jedoch nicht um eine beliebige Trägerform für anonyme Mieter, sondern um den speziellen Fall sogenannter *"selbstnutzender, kollektiver Bauherren"*. Durch das genossenschaftliche Identitäts-, Solidaritäts- und Demokratieprinzip ist dieser Typus vor über 100 Jahren aus vernetzten wohnreformerischen Bemühungen entstanden: Genossenschaft bedeutet vor allem eine Gemeinschaft aus Miteigentümern, die sich solidarische, selbstbestimmte und demokratische Wohn- und Verwaltungsformen auf ihre Fahnen geschrieben haben.

Diese programmatische Ausrichtung erfordert ein Bündnis mit sozial engagierten und innovationsfreudigen Architekten. Insbesondere Bruno Taut hat die genossenschaftlichen Strukturen hoch geschätzt, sie sogar zu einer *"geistigen Idee"* architektonischen Schaffens erklärt, was sich in seinem folgenden Zitat widerspiegelt:

"Der Architekt erfüllt seinen Beruf, wenn er die Bedürfnisse und Wünsche erkennt und sie aus dieser Erkenntnis heraus zur sichtbaren Form führt. Bei Genossenschaftsbauten muß der Wille einer Gesamtheit erspürt werden; dieser Wille bietet sich dem Architekten gewöhnlich ohnehin durch die Beratungen des Vorstands oder Aufsichtsrats dar.... Die Grundlage des Genossenschaftswesens und damit auch der geistige Gehalt der Genossenschaften ist der Gemeinschaftsgeist. Hier bleibt eine der schönsten Aufgaben des Architekten, weil sich hier dementsprechend etwas Überindividuelles und deshalb sachlich Geistiges verkörpern muß." (in: Wohnungswirtschaft 1926, H.1, S.12)

Die Gemeinschaft als Bauherr

Auf die umfassenden Aufgaben genossenschaftlichen Wohnungsbaus reagierte Bruno Taut in sehr vielfältiger und sensibler Weise. Nicht nur bauliche Visionen standen dabei im Mittelpunkt, sondern ganzheitliche und langfristig belebbare Wohnmodelle. Als Konsequenz entwickelte sich der Entwurfsprozeß zu einer oftmals intensiven Kooperation mit den genossenschaftlichen Bauherren, Taut spricht in einigen Fällen sogar von *"Kameradschaft"*.

Genossenschaftsarchitektur umfaßt idealtypisch:

- **Gemeinschaftsbildendes Bauen:**
Keine Addition individueller Wohneinheiten, sondern integriertes Bauen für eine Gemeinschaft mit übergreifenden Gestaltungsregeln
- **Ganzheitlichkeit:**
Verknüpfung von Architektur und Reformkonzept, welches kulturelle, ökonomische, soziale und ästhetische Aspekte umfaßt.
- **Demokratisches Bauen:**
Gemäß dem Motto "Demokratie als Bauherr" bedeutet es sowohl demokratische Mitbestimmung als auch bauliche Umsetzung gleichberechtigten "Miteinander Wohnens".
- **Focus auf der Nutzungsphase:**
Weniger das Prestigeobjekt oder die Selbstverwirklichung des Architekten stehen im Vordergrund, sondern die Aneignungs- und Identifikationsmöglichkeiten der Nutzer.
- **Innovatives Bauen:**
Genossenschaftliches Bauen beinhaltet die Chance zur Realisierung alternativer Wohn- und Lebensmodelle, ein Stück verwirklichter "Utopie". "Ein wahres Wohnhaus und keine Burg, kein Zopfbürgerneß, kein Schloß, kein Bratwurstglöckle und kein Gefängnis." (Taut, in: Der neue Wohnbau 1927).

Abb. 1: Genossenschaftschor in der Siedlung Freie Scholle 1930
Architekt: Bruno Taut





Abb. 2: "Taufahne" der Gartenstadt Falkenberg

- GARTENSTADT-KOLONIE REFORM, Magdeburg (1913-15, 1919-32)
Bauherr: Gemeinnützige Wohnungsgenossenschaft Gartenstadt-Kolonie Reform

Jede dieser Siedlungen hat ihre eigene, oft bewegte Baugeschichte. Sowohl die Unternehmensleitung als auch die einzelnen Mitglieder gingen dabei nicht immer kritiklos mit ihrem "Genossenschaftsarchitekten" um. Konnte in der Gartenstadt Falkenberg die von Bewohnerinnen genährte "Taufahne" als deutliches Symbol gelungener Aneignung gelten, so stieß Taut mit seiner ungewohnten Architektur und Farbgebung in anderen Siedlungen hingegen auch auf Widerstand.

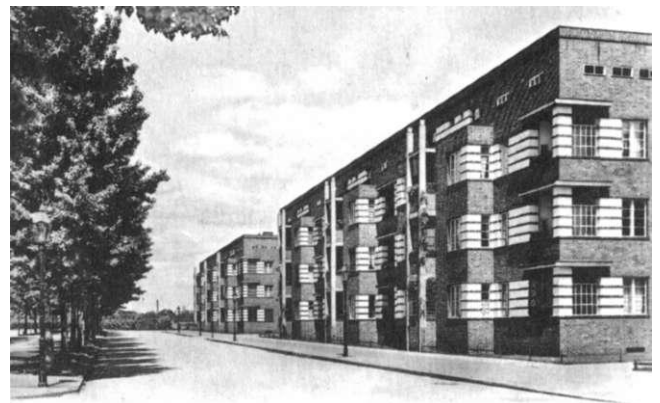


Abb. 3: Siedlung Schillerpark

Realisierte Genossenschaftsprojekte

Bruno Taut hatte durch zwei wichtige Funktionen in der Wohnreformbewegung, - zunächst als beratender Architekt der Deutschen Gartenstadtgesellschaft (DGG) ab 1913 und später als Chefarchitekt der Berliner GEHAG (Gemeinnützige Heimstätten Spar- und Bau-AG) ab 1924 -, Genossenschaften als Auftraggeber.

Die Siedlungen im Überblick:

Bruno Taut als beratender Architekt der DGG:

- GARTENSTADT FALKENBERG, Berlin (1913-1914)
Bauherr: DGG
Verwaltung: Baugenossenschaft Gartenvorstadt Groß-Berlin)

Als positives Resultat ist jedoch hervorzuheben, daß die neuen Wohnideen zu einem vieldiskutierten Tages-thema avancierten und somit Impulse für ein neues Bewußtsein der Baugenossen setzten.

Bruno Taut als Chefarchitekt der GEHAG ab 1924:

In Berlin

- SIEDLUNG SCHILLERPARK, Wedding (1924-1930)
Bauherr: Berliner Spar- und Bauverein (1. Bauabschnitt GEHAG, Weiterbau im Direktauftrag)
- SIEDLUNG ATTILAHÖHE, Tempelhof (1929-1931)
Bauherr: Berliner Spar- und Bauverein (ohne GEHAG) Architekten: Taut und Hoffmann, Salvisberg, Zimmerreimer

- SIEDLUNG FREIE SCHOLLE,
Tegel (1925-1932)
Bauherr: Gemeinnützige Baugenossenschaft Freie Scholle zu Berlin
- SIEDLUNG IDEAL,
Britz (1925-1930)
Bauherr: Baugenossenschaft IDEAL
- SIEDLUNG PARADIES,
Bohnsdorf (1925/26, 1929)
Bauherr: Arbeiterbaugenossenschaft Paradies
- SIEDLUNG MAHLSDORF,
Lichtenberg (1925-1928)
Bauherr: Siedlungsgenossenschaft Lichtenberger Gartenheim

In Brandenburg

- SIEDLUNG FREIE SCHOLLE,
Trebbin (1924)
Bauherr: Gemeinnützige Wohnungsgenossenschaft Freie Scholle Trebbin

Gemeinnützige Wohnungsgenossenschaft Gartenstadt-Kolonie Reform e.G.

Da in diesem begrenzten Rahmen das detaillierte Eingehen auf die Vielzahl Taut'scher Genossenschaftsprojekte nicht möglich ist, konzentriere ich mich im folgenden auf das Beispiel der Gartenstadt Reform in Magdeburg. Als Siedlung ist sie schon deshalb ein Unikat, da sich hier innerhalb eines Ensembles das Schaffen Bruno Tauts vor und nach dem Ersten Weltkrieg widerspiegelt, also eine über 20jährige Entwicklungsgeschichte des Reformwohnungsbaus.

Die bunten Gartenstädte, "Reform" in Magdeburg und "Falkenberg" in Berlin, waren 1913 fast zeitgleich entstandene Werke des knapp über 30jährigen Bruno Taut. Beide Genossenschaften gehörten dem "oppositionell-reformerischen" Typus an, im Wilhelminischen Kaiserreich eine nicht zu unterschätzende Kampfansage und Antithese gegenüber obrigkeitstaatlichen Strukturen. Während sich bei der Gründung "Falkenberg" prominente Protagonisten der Gartenstadtbewegung engagierten und später, wie der Generalsekretär der DGG, Adolf Otto, selbst dort wohnten, liegt der Fall der Magdeburger "Reform" zunächst weit unspektakulärer.

Alternativen zum Wohnen in den berüchtigten Mietskasernenvierteln, hier z.B. das "*Knattergebirge*" am Elbufer, bestanden für die Magdeburger Arbeiterschaft nur im paternalistischen Werkswohnungsbau, der jedoch neue Abhängigkeiten vom Arbeitgeber schuf, oder in entmündigenden sozialfürsorgerisch geprägten Wohnasylen. Daher kann die Selbsthilfeinitiative von 19 Arbeitern des Krupp-Gruson-Werks, die im Januar 1909 die "Gemeinnützige Baugenossenschaft Gartenstadt-Kolonie Reform" gründeten, als ausgesprochen mutiger Versuch gewertet werden. Nach großen Anlaufschwierigkeiten beziehen 1912 die ersten Bewohner die vom Magdeburger Architekten Glimm entworfenen bescheidenen Vierfamilienhäuser am "Verlorenen Grundstein". Waren die Baugenossen auf ihre Leistung zu Recht stolz, zeigte sich die öffentliche Meinung mit Bezeichnungen wie "*Hundehüttenverein*" oder die "*Grauen Scheunen*" wenig anerkennend.

Nach solchen mühseligen Anfängen bedeutete der Kontakt zu Bruno Taut die entscheidende Wende für "Reform". Durch die nun professionelle Unterstützung der DGG und den Glücksfall, einen sowohl sozial engagierten wie künstlerisch begabten Architekten gefunden zu haben, wird auch das äußere Erscheinungsbild der Siedlung sukzessive zum Ausdruck innovativer, gartenstädtischer Wohnideen. Tauts soziale Einstellung zeigte sich zudem in äußerst moderaten Honorarforderungen, die laut Genossenschaftschronik von seinem Büropartner Hoffmann bemängelt wurden.



Abb. 4: Anfänge in der Gartenstadt-Kolonie Reform "Die grauen Scheunen" am Verlorenen Grundstein 1912, Architekt: August Grimm

Über das Projekt schreibt Bruno Taut in den Siedlungsmemoiren:

"Die zweite, von der Gartenstadtgesellschaft inaugurierte Siedlung war die sog. Gartenstadtkolonie Reform in Magdeburg. Der Beamte der Behörde, von deren Zustimmung die Finanzierung abhing, erklärte das Projekt für ausgesprochen häßlich und genehmigt es trotzdem mit einem Schmunzeln über die jugendliche Lebhaftigkeit, mit der es ein Architekt verteidigte. Die kleinen Reihenhäuser dort gehören wohl zu den billigsten, die überhaupt in Deutschland gebaut wurden... Auch als ich in der Inflationszeit von 1921 bis 1924 Leiter des Städtischen Bauamts in Magdeburg war, baute ich die Siedlung in derselben Weise weiter, die die Magdeburger den Taut'schen Scheunenstil nannten."

Um den seiner Zeit weit vorseilenden Beitrag Bruno Tauts einschätzen zu können, bietet sich ein Vergleich mit zwei im selben Gründungsjahr 1909 und in unmittelbarer Nachbarschaft entstandenen genossenschaftlichen Gartenstädten an; für den Forscher eine nahezu

Abb. 5: Maienhof, Heckenweg 1913/14, Architekt: Bruno Taut



einmalige Situation, den Zusammenhang von unterschiedlichen Reform- und Architekturkonzepten vor dem Hintergrund sehr ähnlicher Ausgangsbedingungen zu analysieren. Die zwei anderen Gartenstadtgenossenschaften sind:

- GARTENSTADT HOPFENGARTEN

(gegründet 19.2.1909)

Typus: mittelständisch- besitzindividualistische Genossenschaft, Mischform aus Eigentum und Mietwohnungsbau. Ursprünglich Gründung der DGG Ortsgruppe. Erste Siedlerhäuser u. a. des Architekten Amelung drücken national-romantische Bezüge aus. Mit der Zeit treten bodenreformerische Ideale des Gemeinschaftseigentums in den Hintergrund, ein Gesamtbild wird durch fortschreitenden, individuellen Weiterbau allmählich verwischt.



Abb. 6: Genossenschaftliche Eigenheimvariante mit individuellem Hausbau, Architekt: Franz Amelung

Abb. 7: Genossenschaftliche Villenkolonie der Grusonwerkbeamten, Architekten: H. Sack & Co.



- **BAUVEREIN DER GRUSONWERKBEAMTEN** (gegründet 9.7.1909)
Typus: arbeitgebernahe Genossenschaft. Unter enger Anlehnung und Förderung der Firmenleitung schlossen sich hier leitende "Beamte" des Werks zusammen. Patriotismus und Kaisertreue prägten den Geist der Siedlung, die aufgrund ihrer bürgerlich/kleinstädtischen Architektur auch als Villenkolonie (Spitzname "*Protzenheim*") bezeichnet wurde.

In der GARTENSTADT-KOLONIE REFORM hat Bruno Taut die eingangs angeführten idealtypischen genossenschaftlichen Leitbilder in vielfältiger Weise umgesetzt, dazu als Stichworte:

- Beispielhaft für das gemeinschaftsbildende Bauen kann in der frühen Phase der "Maienhof" gelten, in den 20er Jahren die Gestaltung zusammenhängender Reihenhäuszüge (z. B. farbige Fassadenabwicklungen "Zur Siedlung Reform"), die Orte überschaubarer Nachbarschaftsbereiche bilden.

Abb. 8: Geschäftsbericht 1913



- "*Außenwohnräume*" korrespondieren nicht nur mit den gartenstädtischen Ideen. Sie bieten darüber hinaus eine differenzierte Angebotspalette zur privaten bis siedlungsöffentlichen Nutzung.
- Die architektonische Gesamtkonzeption mit übergreifenden Gestaltungsmerkmalen schuf ein unverwechselbares städtebauliches Leitbild für "Reform", was sich z.B. in der individuell und additiv wachsenden Gartenstadt Hopfengarten, mit einer Vielzahl von Architekten und offenen Entwurfsregeln, schrittweise auflöste.
- Funktionale und aus der Nutzung entwickelte Bauformen, keine illusionären bürgerlichen oder dörflichen Scheinwelten, erzeugten in "Reform" eine Bewohneridentität, die dem Lebensgefühl der Arbeiterschaft im frühen 20. Jahrhundert zu einem eigenständigen Ausdruck verhalf. Im Gegensatz dazu stand z. B. die deutsch-nationale und patriotische Grundhaltung in der benachbarten Bauvereinssiedlung, die sich zu einer konservativen Enklave im roten Magdeburg entwickelt.
- Innovation und Experimentierfreudigkeit in der Architektur, hier vor allem die leuchtende Farbgebung, wurden zwar von Bruno Taut als "*Kunstdiktat*" oftmals vorgegeben, führten aber trotz unterschiedlicher Meinungen bei den Bewohnern langfristig zu einem Prozeß der Akzeptanz und transportierten, vor allem in der Blütezeit der 20er Jahre, das Image von "Reform" als progressive Arbeitersiedlung.

Ähnlich dem "*Magdeburger Farbenstreit*" erfolgt in "Reform" eine Auseinandersetzung im Kleinen:

"Leider fehlt uns die Instanz, die Entgleisung verhindert, wie die, die die neuen Reihenhäuser in der Kolonie Reform zeitigen... Hausgruppen mit kanarienvogelgelben, hellroten, hellblauen Türen im schnellen Wechsel oder Schlagläden im buntesten Farbdurcheinander... wirken nicht erfreulich." (Magdeburger Generalanzeiger 8.12.1914)

"Die Giebelwand vom Bunten Weg, die war schätzungsweise in eine(n) Meter breiten, senkrechten Streifen unterschiedlich farbig gestrichen: ockergelb bis sattes rot. Auch der Architekt Kraysl wohnte dort. Da war innen alles farbig gestrichen. Das war für manche in der damaligen Zeit ein Katastrophenfall" (Bewohnerinterview)



Abb. 9: Hausbemalungen im Bunten Weg

Abb. 10: Haus am Bunten Weg 2 mit der Wohnung Carl Krayls





Abb. 11: Siedlung Reform 1921

Abb. 12: Belebter "Außenwohnraum" im Nelkenweg, erbaut 1927



Umgang mit dem Erbe Tauts

Eine Ironie der Geschichte schien es zu sein, daß die hier skizzierten drei Gartenstadtgenossenschaften im Zuge der Gebietsreform 1974 unter dem Dach "GWG Reform" zwangsvereinigt wurden. Mit Neubauten aus den 60/70er Jahren besitzt die Genossenschaft damit knapp 2.000 Wohnungen, darunter der von Taut gebaute Siedlungsanteil mit über 800.

Seit der Wende 1989, nach 40 Jahren *"sozialistischer Genossenschaftszeit"*, traten nicht nur gravierende Kursänderungen in der Unternehmenspolitik ein, sondern auch Umdeutungen des genossenschaftlichen Selbstverständnisses.

Neue Werte schufen jedoch auch neue Probleme, die sich heute im Spannungsfeld bewegen zwischen dem verantwortungsbewußten Umgang mit dem Erbe Tauts, unternehmerischen und finanziellen Herausforderungen als auch einer Bewohnermentalität, die genossenschaftlichen Gemeinschaftssinn erst wiederentdecken muß. Der Siegeszug des Autos und ein neuer Besitzegoismus wurden zu Symbolen individuell erobelter Freiheiten, die belastende Auswirkungen auf das gesamte Siedlungsgefüge zur Folge haben.

Im Rahmen eines Buchprojekts zum 85jährigen Bestehen von "Reform" 1994 haben meine Kollegin und ich in vielen Gesprächen mit Bewohnern und der Genossenschaftsleitung dennoch viele Hinweise erfahren, die auf eine bewußte Auseinandersetzung mit den frühen Traditionen deuten. Das Erinnern der Wurzeln, auch das *"Lernen von Taut"*, bleibt ein fortdauernder Prozeß. Nicht nur der Denkmalschutz und bauliche Rekonstruktionen stehen dafür als Garanten. Auch kann die Genossenschaft mit diesen immensen Aufgaben nicht allein gelassen werden, sondern muß neben der fachöffentlichen Anerkennung einflußreiche Fürsprecher für die Erhaltung und Finanzierbarkeit des *"Gesamtkunstwerks"* aus Architektur- und Wohnreform erhalten.

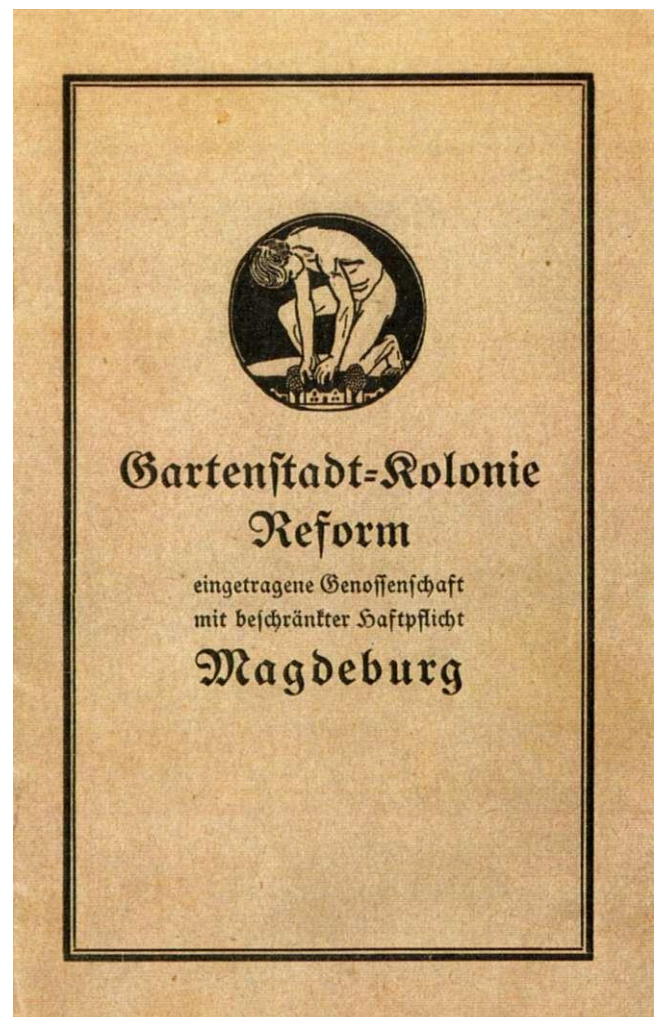
Erlangte Magdeburg in den 20er Jahren aufgrund seiner beachtlichen wohnungswirtschaftlichen und baukünstlerischen Leistungen überregionale Ausstrahlung, so besteht auch heute wieder die Chance einer Revitalisierung wohnpolitischer Innovationen. Dabei sollte es nicht nur um die nostalgisch geführte Debatte im ausgewählten Expertenkreis gehen, sondern - ganz im Sinne Bruno Tauts - um die Vernetzung breitgefächerter Reformansätze, die heute ebenso Bewohnerpartizipation, ökologisches Bauen und gemeinschaftsbezogene Trägerformen mit einbeziehen.

In diesem Sinne abschließend ein Zitat von Hermann Beims, der als Oberbürgermeister von Magdeburg gro-

ße Verdienste an der *"Stadt des neuen Bauwillens"* erwarb: *"Unsere Zeit ist groß, weil sie überall Keime zum Neuen in sich trägt. In allen Städten sehe ich den Kampf zwischen zwei Generationen der Kunst. Und für uns ist es keine Frage, daß wir uns auf die Seite des Neuen stellen müssen."* (in: Frühlicht 4/1922)

Literatur: Renate Amann, Barbara von Neumann-Cosel *"Wohnreform in Magdeburg"*, 85 Jahre Gartenstadt-Kolonie Reform, Berlin 1994

Abb. 13: Das Signum der Deutschen Gartenstadtgesellschaft ist noch heute Emblem der Gartenstadt-Kolonie Reform



Ute Schmidt-Kraft

DER DEUTSCHE WERKBUND

Entwicklungen während der Schaffenszeit Bruno Tauts in Deutschland

Zur Vorgeschichte des Deutschen Werkbundes

Der Gründung des Deutschen Werkbundes im Oktober 1907 in München war eine Reformbewegung im Kunstgewerbe und in der Architektur vorausgegangen, die bereits ab etwa 1860 in England im Kreise um John Ruskin und William Morris mit der "Arts and Crafts" Bewegung ihren Anfang nahm. In der Rückkehr zum Natürlichen, zum Handwerk und zu einer reinen Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt sah die Arts and Crafts Bewegung die einzige Möglichkeit zu der von ihr als notwendig erachteten künstlerischen, sittlichen und sozialen Erneuerung.

Sie richtete sich somit insbesondere gegen die arbeitsteilige industrielle Produktion und erhob für sich den Anspruch, treibende Kraft in einer Reform des ganzen Lebens zu sein.

In der Praxis mußte dieser große Anspruch scheitern, weil sich die Industrialisierung rasant fortentwickelte und den Lebensstil und die Denkweise der Menschen eindringlich beeinflusste. So starb die Bewegung in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts ab und der 1. Weltkrieg besiegelte ihr Ende. *"Die Radikalität ihrer sozialethischen Forderungen und ihres Protestes gegen die Verhäßlichung der Erde wirkte jedoch fort und war eine entscheidende Antriebskraft, die zur Gründung des Werkbundes führte."* (1)

Zur Gründungszeit des Deutschen Werkbundes war die Lage in Deutschland anders als es die Lage in England zu Zeiten der Etablierung der Arts and Crafts Bewegung war. Deutschland befand sich in einer erheblich weiter fortgeschrittenen Phase der Industrialisierung, die nicht nur die wirtschaftliche Macht gestärkt hatte, sondern auch das Bürgertum zu Selbstbewußtsein und Reichtum gebracht hatte. Gleichzeitig wurde die Veränderung in den Klassenbeziehungen schärfer ausgeprägt, die Arbeiterklasse gewann nicht nur zahlenmäßig, sondern auch politisch an Gewicht,

Diese Konstellation motivierte geistige, moralische und künstlerische Kräfte in Deutschland, die die Zeit gekommen sahen für eine Realisierung reformerischer Neuerungen.

Ähnlich wie die Protagonisten der englischen Reformbewegung sahen die geistigen Initiatoren des Werkbundes in der Entfremdung des Produktes vom Schaf-

fenden den entscheidenden Grund für den kulturellen und sozialen Niedergang der Gesellschaft. Sie wußten aber auch, daß die industrielle Produktion nicht mehr rückgängig gemacht werden konnte und daß es deshalb notwendig sei, die Entfremdung innerhalb der industriellen Entwicklung selbst zu überwinden.

Eine führende Rolle bei der Werkbundgründung spielte Hermann Muthesius. *"Man kann Muthesius mit mehr Recht als irgendeinen anderen den Gründer des Deutschen Werkbundes nennen."* (2) Der Architekt Hermann Muthesius (3) wurde 1896 als Attaché für Architektur an die deutsche Gesandtschaft nach London berufen, wo er am Todestag von William Morris eintraf. Muthesius lebte sieben Jahre in London und seine dortigen Studien machten ihn zum verständnisvollsten Kenner der Reformbewegung in der englischen Architektur und des Kunstgewerbes. Diese Kenntnisse und künstlerischen Erfahrungen aus England brachte Muthesius gerade zu dem Zeitpunkt nach Deutschland, als auch hier die entsprechenden Aufgaben herangereift waren und nach einer Lösung drängten. (4)

Im Frühjahr 1907 wurde Muthesius an den ersten Lehrstuhl für Angewandte Kunst an die Berliner Handelshochschule berufen. Sein dortiger Einführungsvortrag brachte viele Themen zur Sprache, die später zum Teil in das Werkbundprogramm aufgenommen wurden. Seine harte Kritik an der kunstindustriellen Produktion erregte heftigen Protest von Seiten des Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes, der in einem Antrag auf Muthesius' sofortiger Abberufung gipfelte. Dieser Schritt des Fachverbandes bewirkte zwar nicht Muthesius' Entlassung, führte aber zu heftigen Kontroversen zwischen den fortschrittlichen und konservativen Kräften innerhalb des Verbandes mit der Folge, daß die Muthesius freundlich gesinnten Firmen aus dem Verband austraten. Dies wurde zum auslösenden Moment für einen neuen, anderen Zusammenschluß von Künstlern und Produzenten, für die Gründung des Deutschen Werkbundes.

Die Gründung des Deutschen Werkbundes

Die Gründungsversammlung des Deutschen Werkbundes am 5. und 6. Oktober 1907 in München war von zwölf Künstlern und zwölf Firmen aus dem Bereich der angewandten Kunst (5) einberufen worden.

Fritz Schumacher, Professor für Architektur an der Technischen Hochschule Dresden, hielt die einführende Ansprache und formulierte die Ziele des Werkbundes: *"Aus einer unhemmbaren wirtschaftlichen und technischen Entwicklung der Zeit hat sich eine große Gefahr an der Wurzel kunstgewerblichen Lebens herausgebildet, die*

Gefahr der Entfremdung zwischen dem ausführenden und dem erfindenden Geiste. Diese Gefahr läßt sich nicht verschleiern, auch aus der Welt zu schaffen ist sie nie wieder, solange es eine Industrie gibt. Man muß also versuchen, sie zu überwinden, dadurch, daß man die entstandene Trennung zu überbrücken trachtet.

Das ist das große Ziel unseres Bundes.

Eine gründliche Gesundung des Kunstgewerbes ist nur möglich, wenn die erfindenden und ausführenden Kräfte wieder eng zusammenwachsen...

Wenn sich Kunst mit der Arbeit eines Volkes wieder enger verschwistert, so sind die Folgen nicht nur ästhetischer Natur. Nicht etwa nur für den feinfühligsten Menschen, den äußere Disharmonien schmerzen, wird gearbeitet, nein, die Wirkung geht weit über den Kreis der Genießenden hinaus. Sie erstreckt sich zunächst vor allem auf den Kreis der Schaffenden, auf den Arbeitenden selber, der das Werk hervorbringt. Spielt in sein Tun wieder der Lebenshauch der Kunst herein, so steigert sich sein Daseinsgefühl, und mit dem Daseinsgefühl steigert sich seine Leistungskraft. Jeder, der als Erfinder mit Arbeitenden zu tun gehabt hat, wird diese Beobachtung als einen der schönsten Eindrücke seines Berufes kennengelernt haben. Die Freude an der Arbeit müssen wir wieder gewinnen, das ist gleichbedeutend mit einer Steigerung der Qualität. Und so ist Kunst nicht nur eine ästhetische, sondern zugleich eine sittliche Kraft, beides zusammen aber führt in letzter Linie zur wichtigsten der Kräfte: der wirtschaftlichen Kraft." (6)

In der Satzung des Werkbundes, die auf der ersten Mitgliederversammlung im Juli 1908 verabschiedet wurde, wurden diese Zielvorstellungen zusammengefaßt: "Der Zweck des Bundes ist die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen." (7)

Es ging hierbei nicht nur um die Qualitätsverbesserung der Erzeugnisse, sondern gleichermaßen um eine Verbesserung des Arbeitsprozesses zur Steigerung des "Daseinsgefühls" des Arbeitenden. Daß diese Bestrebungen gleichzeitig zu einer Stärkung der wirtschaftlichen Kraft führen sollten und diese Zielprojektion als wichtigste Kraft formuliert wurde, stieß zwar nicht auf uneingeschränkte Zustimmung, zeugt aber von dem Realitätsbewußtsein ihrer Protagonisten.

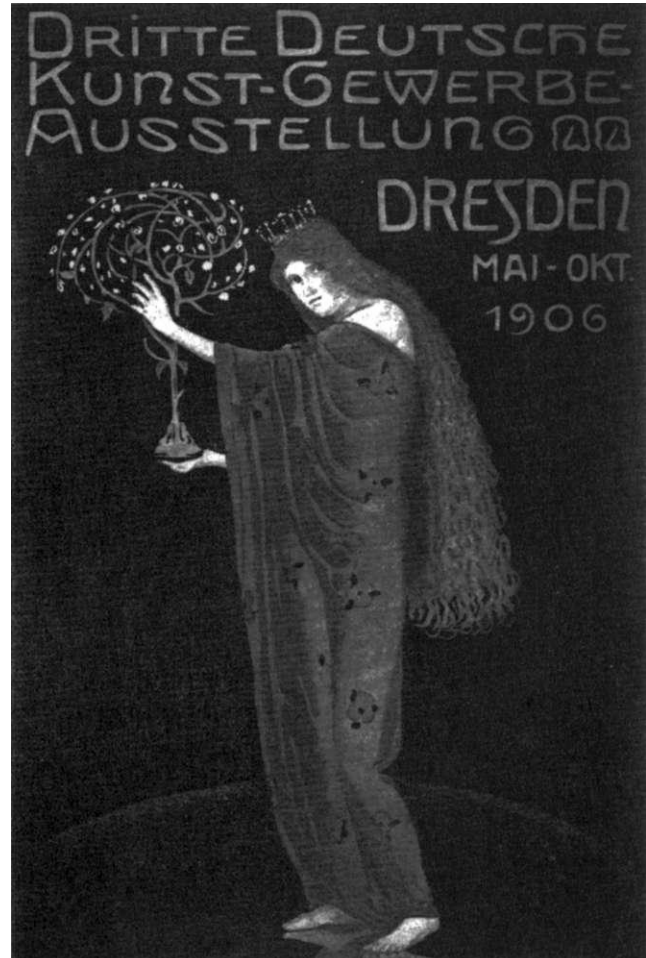
Der Konflikt zwischen Muthesius und dem Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes, der sogenannte "Fall Muthesius", war zwar das auslösende Ereignis für die Gründung des Werkbundes im Jahre 1907, nicht aber eine spontane Reaktion darauf.

Bereits auf der 3. Kunstgewerbeausstellung 1906 in Dresden hatte es Proteste des Fachverbandes gegeben, der das von Fritz Schumacher erläuterte Konzept nicht als Kunstgewerbe-Ausstellung sondern als Künstler-Ausstellung ansah und den kommerziellen Aspekt in dieser Ausstellung als nicht ausreichend berücksichtigt sah.

Schon während der Dresdener Kunstgewerbeausstellung berieten sich einige Künstler, Unternehmer und Kunstinteressierte über die Gründung einer neuen Kunstgewerbevereinigung, die der Qualität der Produkte mehr Bedeutung beimessen sollte als den privatwirtschaftlichen Interessen.

Zu diesem Kreis der Neuerer gehörte unter anderem der liberale Politiker Friedrich Naumann. Naumann war eigentlich Theologe und entwickelte aus dieser Grundhaltung ein soziales Engagement, das schließlich in aktive politische Tätigkeit mündete. Durch eine persön-

Abb. 1 : Plakat der Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906, Entwurf Otto Gußmann



liche Neigung zur Kunst setzte er sich mit Kunstthemen auseinander und folgerte, daß es notwendig sei, neue Formen zu finden, die der Zeit gemäß wären und er ging davon aus, daß die deutsche Kultur im Zeitalter der Maschinen zu neuem Leben erweckt würde. Sein Gefühl für die soziale und politische Bedeutung ästhetischer Motive führte ihn zum Werkbund, an dessen Gründungsphase er außerordentlich aktiv mitarbeitete. Dementsprechend häufig und eindringlich treten Naumanns soziale und politische Vorstellungen in den Konzepten des Werkbundes auf.

Naumanns Thesen besagten im Grundsatz, daß eine Verbesserung der sozialen Verhältnisse durch eine Stärkung der Wirtschaftskraft zu erreichen sei, die wiederum durch qualitativ hochwertige Produkte erzielt werden könne.

Außer den bisher aufgeführten sind noch einige Namen von Werkbundmitgliedern der ersten Stunde zu nennen, deren Wollen und Wirken sich nachhaltig und zum Teil auch über viele Jahre auf die Arbeit des Werkbundes auswirkte.

Hierzu gehören unter anderem der Maler und Architekt Henry van de Velde, der Leiter der Weimarer Kunstgewerbeschule war, Karl Ernst Osthaus, Industrieller, Kunstsammler und Mäzen aus Hagen und vor allem der Architekt Hans Poelzig, der derzeit Direktor der Königlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau war.

Die Entwicklung des Deutschen Werkbundes

Trotz seines Anspruchs, eine neuartige Organisation zu sein, war es dem Werkbund von Anfang an bewußt, daß er Teilhaber einer weitgespannten Reformbewegung war. In den eigenen Reihen waren die reformerischen Ideen und Zielvorstellungen häufig divergent und eine unterschiedliche gesellschafts- und wirtschaftskritische Einstellung zieht sich wie ein roter Faden durch die wechselvolle Geschichte des Werkbundes.

In den Jahren von 1908 bis 1914 ging der Werkbund an die Aufgabe, seine erst in Umrissen dargelegten Grundprinzipien in Aktions- und Organisationsprogramme umzusetzen. Durch die sehr heterogene Zusammensetzung der Mitglieder und ihrer unterschiedlichsten, sich zum Teil widersprechenden Ideen und Ziele bedurfte es einiger Zeit, bis der Werkbund zu realisierbaren und wirksamen Formen seiner Arbeit finden konnte. Die Qualitätsverbesserung der Erzeugnisse und die *"Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenhang von Kunst, Industrie und Handwerk"* bildeten das übergeordnete, jedoch vage formulierte Ziel (8), bedeutete

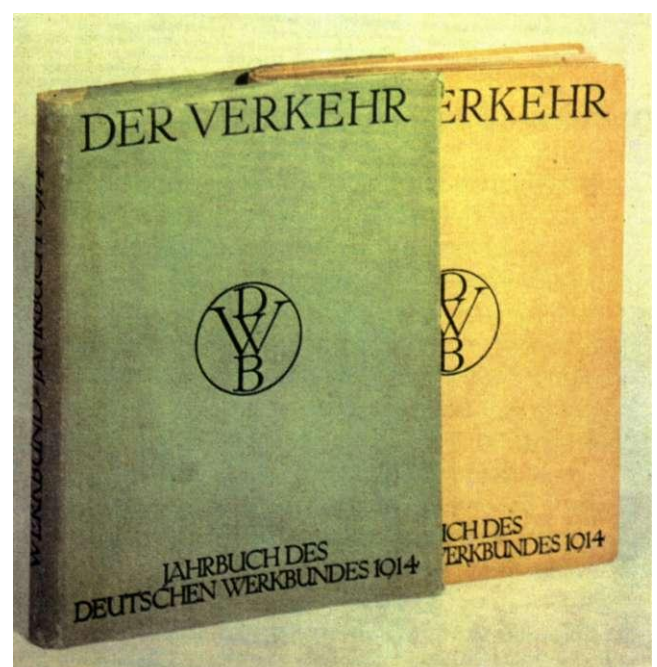
aber keineswegs, die Zustimmung zu einer bestimmten künstlerischen Richtung oder gar eines bestimmten Stils.

"So trug jedes einzelne Mitglied seine individuellen Vorstellungen und materiellen Interessen in den Bund hinein, die Künstler vor allem über ihre persönliche Einstellung zur Kunst und zur Entwicklung der Form, einige ihren Traum einer Umsetzung der technischen und geistigen Grundlagen der Zeit und einer demokratischen Haltung in die Gestaltung der Umwelt für das ganze Volk, nicht mehr für eine Elite. Sie in erster Linie wurden die Träger der "Werkbundgedanken" und gaben den Diskussionen auf den Jahresversammlungen einen kämpferischen Gehalt." (9)

Regelmäßig führte der Werkbund Jahresmitgliederversammlungen durch, die zu einem Forum lebhafter Auseinandersetzungen wurden. Hier wurden nicht nur aktuelle Fragen behandelt, sondern auch grundsätzliche Probleme diskutiert, die häufig in Grundsatzreferaten vorbereitet waren.

Ab 1912 gab der Werkbund ein reich bebildertes Jahrbuch heraus, in dem diese Referate, Diskussionsbeiträge und andere Schriften publiziert wurden. Diese Jahrbücher machten den Werkbund und seine kulturpolitischen und künstlerischen Ziele weit über den Mitgliederkreis hinaus bekannt.

Abb. 2: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes



Die Zahl der Werkbundmitglieder wuchs ständig und vergrößerte sich ab 1912, als der Hauptsitz von Dresden nach Berlin verlegt worden war und gleichzeitig damit Ernst Jäckh als neuer Geschäftsführer bestellt wurde. Jäckh, politischer Journalist, hatte zwar - zum Verdruss vieler Werkbundmitglieder - keinerlei innere Beziehungen zur Kunst, erwies sich aber als sehr fähiger Organisator und Verwalter, dem es gelang, dem Werkbund zu einer funktionsfähigen, regional weit gestreuten Organisationsstruktur zu verhelfen.

Während das durch Jäckh geförderte Wachstum der Mitgliederzahl zum Teil auf Mißbehagen stieß, weil dies eine gewisse Minderung der Qualität mit sich brachte, betonte er selbst gern die ersprießlichen Folgen des Wachstums, nämlich die erheblich gestiegenen Einnahmen.

Dieser finanzielle Gewinn war sehr willkommen zur Finanzierung der Aktivitäten, die in diesen Jahren im Vordergrund der Tätigkeiten des Werkbundes standen: Erziehung des Konsumenten, Reform der Gestaltung von Fabrikaten und allgemeine Propaganda. Als Medium für diese Aufgaben dienten Veröffentlichungen, die Jahrestagungen und Ausstellungen. Auch die Museen suchte der Werkbund für seine Zwecke, d.h. Geschmackserziehung des Publikums, zu gewinnen. In den Vorständen des Bundes saßen 1913 zehn Museumsleiter. Bereits im Jahre 1909 hatte der Werkbund als Mitbegründer das "Museum für Kunst in Handel und Gewerbe" in Hagen maßgeblich unterstützt. Geistiger Vater dieses Museums war Karl Ernst Osthaus, der bestrebt war, den "Qualitätsgedanken" in den Handel zu tragen, der vorbildliche Produkte des Handwerks und der Industrie sammelte und sie vornehmlich auf Wanderausstellungen zeigte. Durch die Protektion von Osthaus kam 1910 Walter Gropius zum Deutschen Werkbund.

Die Werkbund Ausstellung in Köln 1914

Der Werkbund entwickelte sich in den Vorkriegsjahren zu einer Fortschrittskraft mit weiten Auswirkungen. Ein Höhepunkt seines Wirkens wurde die erste eigene Werkbund Ausstellung 1914 in Köln. *"Die Ausstellung sollte zeigen, was deutsche gewerbliche Arbeit im Zusammenwirken mit der Kunst zu leisten vermag. Der vom Deutschen Werkbund vertretene Gedanke der Durchgeistigung und Veredelung der deutschen Arbeit durch die Steigerung der Qualität und die Entwicklung der Form ihrer Erzeugnisse soll zu sinnfälligem Ausdruck gebracht werden. Qualitätsgesinnung und das Gefühl und Verständnis für die neue Form der deutschen Arbeit sollen vertieft werden.*

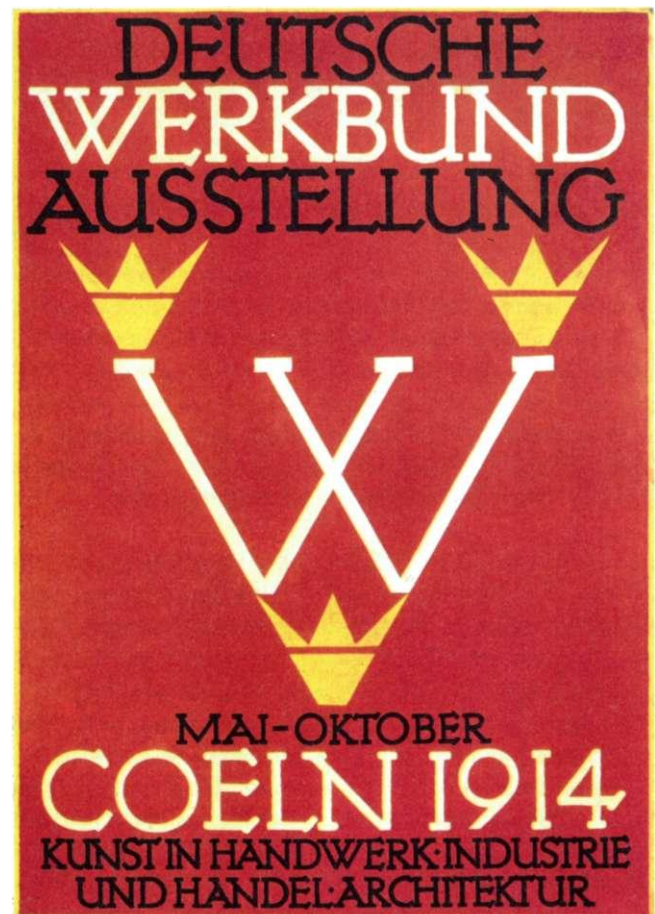
Die Ausstellung soll weiteren Kreisen zum Bewußtsein bringen, daß es sich hier um eine Zukunftsfrage der

deutschen nationalen Arbeit handelt, an deren Lösung jeder zu seinem Teil, sei es als Hersteller oder als Verbraucher, mitzuwirken hat." (10)

Die Ausstellung zog zwar große Besuchermassen an, aber ihr eigentliches Ziel, um dessen Verwirklichung man sieben Jahre im Werkbund gerungen hatte, wurde nicht erfüllt. Hierfür gab es vielerlei Gründe, deren Ursprünge möglicherweise bereits in der übergroßen Planung durch die Werkbundleitung lagen und deren Quantität offensichtlich zu Lasten der Qualität ging. Aufgrund des monströsen Umfangs war man auf zahlreiche finanzielle Unterstützung angewiesen. Zur Gewährung der Finanzmittel machten die Geber häufig Auflagen, die den Werkbund zu Kompromissen zwangen.

Von jeher hatte der Werkbund ästhetische Wertungen in die Begriffsbestimmung der Qualität einbezogen, aber nie eine Definition dafür geben können, was gute und was schlechte Form sei. So wurden in der Kölner Ausstellung Schaustücke unterschiedlichster Stile und Formen präsentiert, von denen Kritiker meinten, "weniger wäre mehr" gewesen. Auch das Argument, es habe noch

Abb. 3: Plakat für die Werkbund-Ausstellung in Köln 1914, Entwurf Fritz Hellmut Ehmke



nicht genug erstklassige Produzenten gegeben, um die übergroßen Ausstellungshallen zu füllen, schwächte nicht die Kritik derer, die sich eine restriktivere Auswahl der Ausstellungsstücke gewünscht hätten.

Gleichwohl darf nicht übersehen werden, daß die Kölner Schau eine Vielzahl hervorragender Produkte zeigte, die von technischem Geschick, hoher Güte des Werkstoffes und entsprechend geprägter Form zeugten. Sowohl Kunsthandwerker wie maschinelle Erzeuger waren mit Gegenständen hohen Wertes vertreten.

Im Fazit jedoch mußte selbst Muthesius zugeben, daß die Ausstellung nicht den gehegten Erwartungen entsprach. Er würdigte, daß sie *"eine fast überreiche Fülle des Guten und Schönen"* (11) zeigte, zog aber auch Folgerungen aus dem Unbefriedigenden. *"Freilich, die eine Lehre müssen wir trotzdem hier für alle zukünftigen Ausstellungen des Deutschen Werkbundes ziehen, daß solche Ausstellungen auf das unbedingt Beste und Vorbildliche beschränkt werden müssen. Die minderwertigen, gleichgültigen und überflüssigen Dinge, die eine solche Ausstellung enthält, wirken nicht etwa als harmlo-*

se Ausfüllung, sondern sie ziehen das Niveau herab und erweisen sich für die Beurteilung als schädlich" (12)

Die Kölner Werkbund Ausstellung gilt heute allgemein als eine wesentliche Markierung auf dem Weg zur modernen Architektur. Damals dachte man mehr an die Darbietung der Erzeugnisse des Kunstgewerbes und die Architektur nahm erst den zweiten Rang ein. Diese Vernachlässigung der Architektur stieß innerhalb des Werkbundes auf viel Kritik, die insbesondere durch die jüngeren Mitglieder wie Walter Gropius und Bruno Taut vorgetragen wurde.

Die meisten der Gebäude waren Zweckbauten zur Ausstellung der Präsentationsstücke. Mit den Entwürfen wurden von der Ausstellungsleitung im wesentlichen langjährige Werkbundmitglieder wie Theodor Fischer und Peter Behrens und andere konservative Werkbund-Architekten beauftragt. Damit stellten sich die Verantwortlichen entschieden den Vorstellungen der Avantgarde-Architekten entgegen, die mit neuen Baustoffen künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten in der Architektur erschließen wollten und die Freiheit der Kunst auch auf die Architektur angewendet sehen wollten.

Abb. 4: Haupthalle der Kölner Werkbund-Ausstellung 1914, Architekt Theodor Fischer.



Abb. 5: Festhalle der Kölner Werkbund-Ausstellung 1914, Architekt Peter Behrens



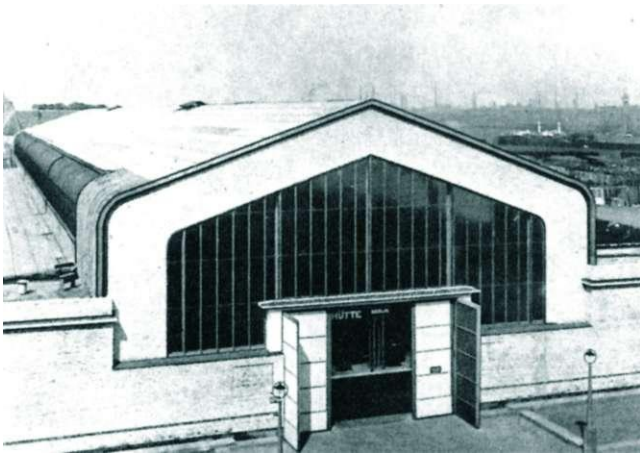


Abb. 6: Maschinenhalle auf der Werkbund-Ausstellung Köln 1914, Architekt Walter Gropius

Der Auftrag an Henry van de Velde für den Theaterbau wurde bis zur letzten Minute hinausgezögert. Zum einen, weil es gewisse Bedenken gab, innerhalb einer nationalen, deutschen Ausstellung das Werk eines Ausländers zur Schau zu stellen - van de Velde war Belgier und lebte seit 1900 in Deutschland - doch mehr noch, weil man befürchtete, sein ausgesprochener Individualismus könnte den erhofften einheitlichen Eindruck der Ausstellungsgebäude stören. Dem massiven Einsatz des damaligen Kölner Oberbürgermeisters Konrad Adenauer war es zu verdanken, daß van de Velde schließlich den Auftrag bekam.

Gropius erhielt den Auftrag für die Maschinenhalle erst, nachdem sich Hans Poelzig von dem Projekt zurückgezogen hatte. Aus Zeitnot mußte Gropius daher auf Entwurfsgrundlagen zurückgreifen, die er ein Jahr zuvor erstellt hatte.

Das offensichtlich beeindruckendste Bauwerk in Köln, das Glashaus von Bruno Taut, war nicht von der Ausstellungsleitung, sondern von der Glasindustrie für ihre eigene Schau in Auftrag gegeben worden. Nur durch die eindringliche Fürsprache von Karl Ernst Osthaus, der im vorbereitenden Ausschuß der Ausstellung mitarbeitete, wurde die Realisierung des Glashauses auf der Werkbund Ausstellung ermöglicht. "Das Glashaus, das Taut dann zeigte, war zwar von der Ausstellungsleitung genehmigt worden, ansonsten aber ausschließlich durch seine persönliche Initiative zustandegekommen."

Abb. 7: Theater der Werkbund-Ausstellung Köln 1914, Architekt Henry van de Velde

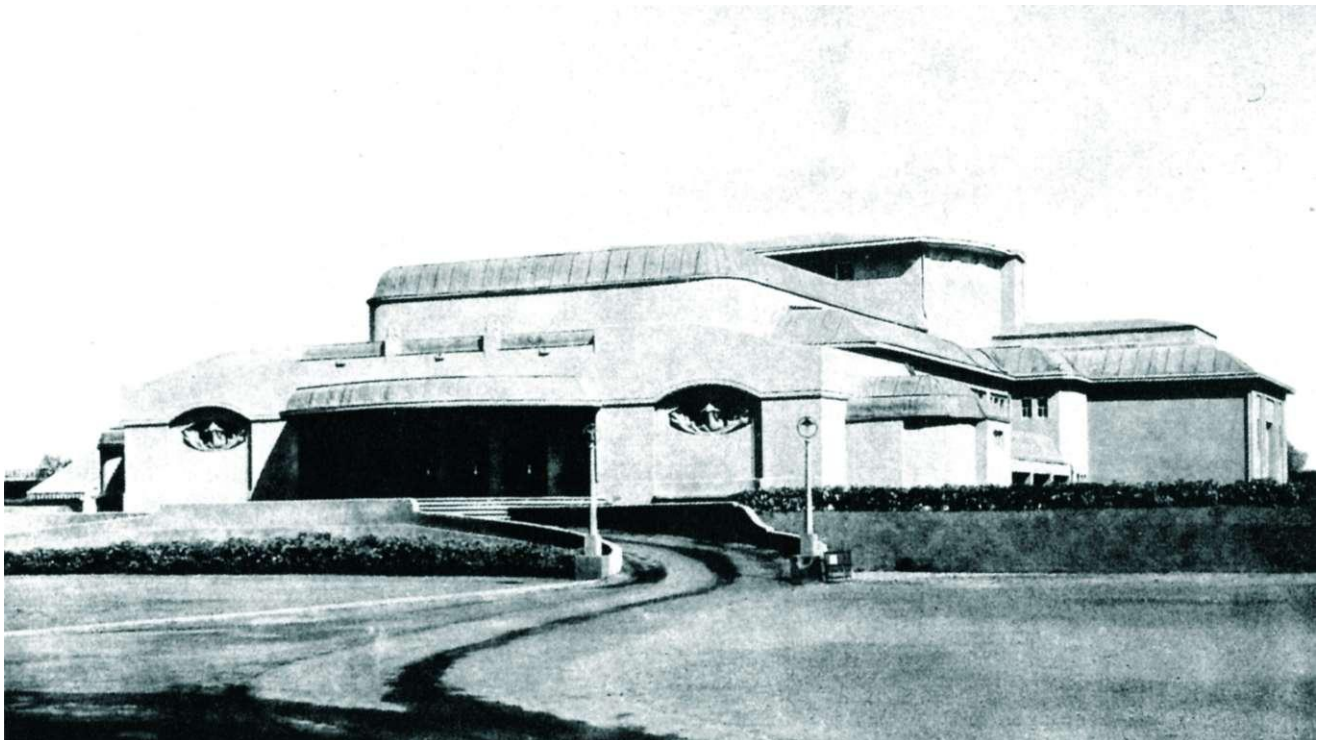
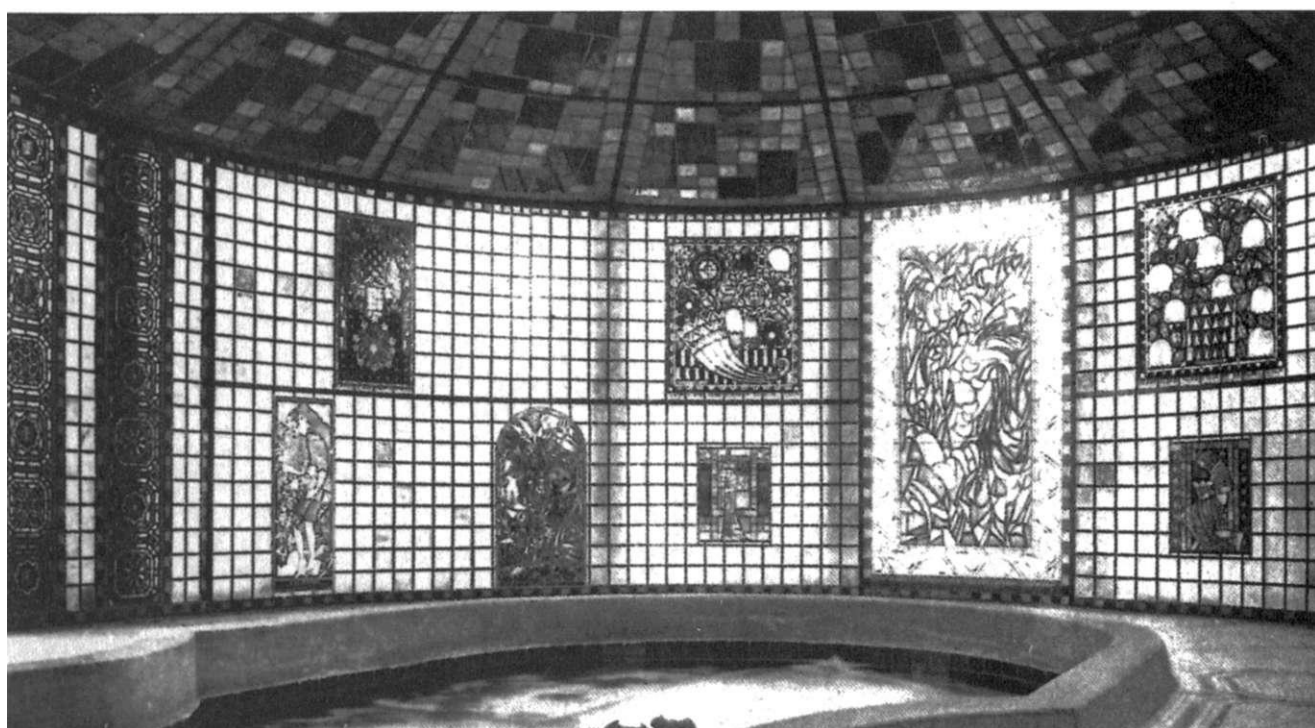
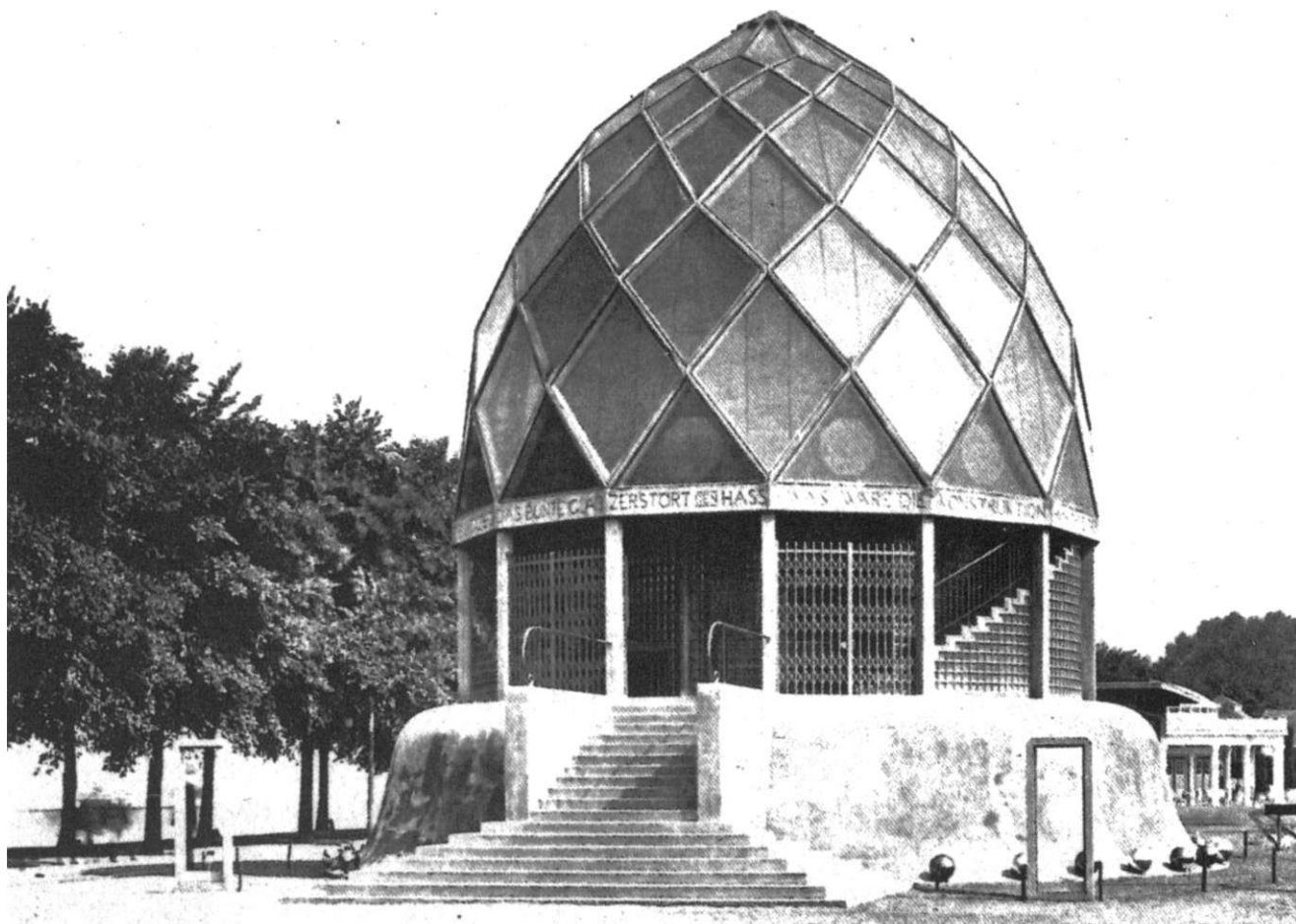


Abb. 8: Das Glashaus auf der Werkbund-Ausstellung 1914, Architekt Bruno Taut



men. Auch wurde dem Bau durch seine Lage außerhalb des Ausstellungsgeländes, in einer Reihe mit Kasenhäuschen, Polizeiwache und Feuerspritze, nur ein Außenseiterdasein eingeräumt; in vielen Lageplänen war das Glashaus garnicht bezeichnet" (13)

Bruno Taut hatte Osthaus 1907 kennengelernt und fand in ihm einen aufgeschlossenen, progressiven Protektor, der ihn über viele Jahre bei seinen Aktivitäten innerhalb des Werkbundes und auch in anderen Bereichen unterstützte. Osthaus wollte seine Ideen für ein "geistiges Zentrum" in Hagen (Folkwang-Schule und -Museum) von Bruno Taut ausführen lassen und ließ 1920 von ihm Konzepte für dieses Projekt fertigen, das durch das kristallene Haus der Andacht wie eine Stadtkrone überragt werden sollte. (14) Der Tod von Karl Ernst Osthaus 1921 verhinderte jedoch die Durchführung und beendete für Bruno Taut die Freundschaft zu einer ihm sehr verbundenen Persönlichkeit.

Auch Bruno Taut verwirklichte in Köln einen Entwurf, den er bereits im Vorjahr begonnen hatte. Allerdings nicht aus Verlegenheit, sondern als Folge und Abschluß einer Trilogie von Zentralbau-Entwürfen, die jeweils als Ausstellungsbauten industrieller Auftraggeber realisiert

wurden. Den Beginn machte der Ausstellungspavillon der "Träger-Verkaufs-Kontor Berlin GmbH" in Berlin 1910, gefolgt von dem allseits positives Aufsehen erregenden "Monument des Eisens" für die IBA (Internationale Baufach-Ausstellung) 1913 in Leipzig, den Höhepunkt bildete 1914 das Glashaus in Köln.

Das von einer filigranen Netzwerkkuppel gekrönte Glashaus (15) hatte nach Tauts Erläuterungsbericht den Zweck "die gesamte Glasindustrie in ihren verschiedenartigen Erscheinungsformen würdig zu vertreten und im Besonderen die Erzeugnisse in ausgewählter Qualität unter Berücksichtigung der architektonischen und dekorativen Möglichkeiten zur Schau zu stellen." (16) Doch Tauts eigenen Bestrebungen entsprechend wird sein Zweckanspruch weitreichender gewesen sein, nämlich neben Beton und Eisen auch das Glas als zukunfts-trächtigen, die Architektur bereichernden Baustoff zu propagieren.

Das Glashaus in Köln, das Kurt Junghanns als ein "Kleioder Architektur" (17) bezeichnet hat und über das Adolf Behne schrieb: "Niemand weiß es, was Architektur zu sein vermag, wie tausendfach sie alles Malen und Meißeln überwältigt, der nicht das hinschmelzende Glück

Abb. 9: Glashaus-Modell, Rekonstruktion des Werkbundarchivs Berlin



dieser Glaskuppel empfunden hat," (18) wurde schon in der zeitgenössischen Kritik 1914 mit den Bauten von van de Velde und Gropius als die bedeutendsten der Kölner Werkbund Ausstellung gewürdigt.

Auch Theodor Heuss bedauerte, daß in dieser Ausstellung dem nicht erreichten und nicht erreichbaren Ideal der Harmonie zuliebe die Originalität geopfert worden war. Mit einzelnen Ausnahmen könne die dortige Architektur, die sich von repräsentativer Monumentalität zur Trivialität abwandle, nicht wirklich ernst genommen werden. (19)

Wenn die Werkbund Ausstellung von 1914 als Meilenstein auf dem Weg zu einer modernen Architektur bezeichnet wird, stellen wohl die drei vorgenannten Gebäude diesen Meilenstein dar, und nicht jene, die *"von einer seltsam widersprüchlichen Mischung aus Pseudobiedermeier und Repräsentationsanspruch gekennzeichnet waren."* (20)

Die Werkbundkrise

Vor dieser Kulisse einer anspruchsvoll gedachten, doch Mängel und Differenzen aufzeigenden Ausstellung trat der Werkbund 1914 zu seiner siebten Jahrestagung in Köln zusammen. Die Ausstellung selbst dokumentierte die gegensätzlichen Auffassungen in künstlerischen Fragen und die in der Vorbereitungszeit aufgetretenen internen Auseinandersetzungen führten schließlich auf der Jahresversammlung zum offenen Konflikt. Der Widerstreit zwischen den Verfechtern der künstlerischen Individualität und jenen, die durch Technologie und Anhebung der Qualität einen "gültigen" Stil zu finden suchten und die kommerziellen Aspekte der Werkbundarbeit in den Vordergrund stellten, hatte sich ständig verschärft. Gemeinsam war ihnen nach wie vor das Ziel der Veredelung und Qualitätssteigerung von Produkt und Arbeit.

Der seit langem schwelende Konflikt verlangte nach Klärung innerhalb des Werkbundes. Auslösend für eine offene Konfrontation auf der Jahrestagung 1914 wurde der Vortrag über die "Werkbundarbeit der Zukunft" von Hermann Muthesius bzw. seine dazu vorgelegten Leitsätze. Vor Beginn der Tagung hatte Muthesius zehn Thesen (21) ausgegeben - als Richtlinien für die notwendige Aussprache auf der bevorstehenden Tagung - und erläuterte diese in seinem Vortrag. Darin *"ging er wieder von der kühnen Behauptung aus, daß der neue künstlerische Stil in den Grundlagen geschaffen sei und das Erreichte nur noch einer Verfeinerung bedürfe. Die künftige Arbeit sollte sich wesentlich darauf konzentrieren, die individuell gewonnenen unterschiedlichen Formen zu allgemeingültigen Typen mit hohen technischen,*

funktionellen und ästhetischen Eigenschaften zu entwickeln. Damit sei die Möglichkeit gegeben, die Arbeit der Künstler für die Massenproduktion wirkungsvoller einzusetzen, mit Produkten hoher Qualität das kulturelle Niveau im Inland zu heben, dadurch auf das Ausland auszustrahlen und die Ausfuhr zu steigern. Ohnehin könne das individuell entworfene und handwerklich hergestellte Einzelprodukt nur den Bedarf reicher Käuferschichten decken. Befangen in der expansionistischen Werkbundideologie, verband er diese Gedanken in den Thesen zu seinem Vortrag un verhüllt mit der Forderung, der Werkbund müsse die Vorbedingungen für einen kunstindustriellen Export schaffen." (22)

In einer Nachtsitzung hatte eine Oppositionsgruppe mit August Endell, Bruno Taut, Walter Gropius, Hans Poelzig und anderen unter der Leitung von Henry van de Velde Gegenthesen verfaßt, die dieser unmittelbar nach Muthesius' Rede vortrug. Der schärfste Angriff der Gegenthesen richtete sich *"gegen den Versuch, mit Hilfe des Typengedankens einen einheitlichen Stilausdruck zu erzwingen und die Entwicklung damit praktisch auf den herrschenden Konventionalismus festzulegen. Sie warnten davor, die in den letzten Jahren mit dieser Formgebung erzielten Auslandserfolge der Wirtschaft zur Richtschnur zu nehmen."* (23)

Muthesius hatte von dem bevorstehenden Angriff auf sein Aktionsprogramm erfahren und um einen Eklat zu vermeiden, revidierte er schleunigst sein Vortragsmanuskript, um einlenkend zu wirken. Während er in den Leitsätzen formuliert hatte, daß eine Typisierung durch bewußte Arbeit an dieser Aufgabe erreicht werden kann und soll, sagte er in seinem Vortrag, daß sich ein Typus als Ergebnis aus der Arbeit von Generationen entwickeln wird. Julius Posener geht in seiner Abhandlung über die "Anfänge des Funktionalismus" davon aus, daß Muthesius beides meinte. *"Er war sich bewußt, daß Typen das Ergebnis langer Arbeit sind, und er war sich ebenso bewußt, daß man in dieser Welt allerdings bewußt typische Gegenstände schaffen könne und solle. Dieser Gedanke war damals sehr neu, und Muthesius hat ihn nicht genügend erklärt, so daß jener Gegensatz zwischen dem Vortrag und den Leitsätzen zu bestehen scheint. Die Leitsätze für sich, ohne den Vortrag, mußten mißverstanden werden und wurden, man darf das getrost sagen böswillig, mißverstanden. Van de Velde und seine Gruppe erschienen offenbar bereits in Kampf Stimmung in der Versammlung, sie wollten eine Auseinandersetzung."* (24)

Die Auseinandersetzung um grundlegende, wichtige Probleme der Werkbundarbeit war offensichtlich unvermeidbar geworden, letztendlich ging es 1914 nach Junghanns' Worten *"um Sein oder Nichtsein des Bundes."* (25) Der Ausbruch des Krieges verhinderte jedoch eine Klärung.

Der Werkbund in den Jahren des 1. Weltkrieges

"Der staunenswerte Geist von Einigkeit und Gemeinsamkeit, den der Krieg auslöste, wirkte sich unmittelbar auch im Werkbund aus und schob die ernstesten Gegensätze, die die Kölner Tagung enthüllt hatte, in den Hintergrund." (26)

Während des Krieges stagnierte die eigentliche Arbeit des Deutschen Werkbundes. Muthesius trat 1916 aus gesundheitlichen Gründen aus dem Bund aus, van de Velde gelang es - mit Unterstützung von Ernst Jäckh - nach anfänglicher Internierung Deutschland zu verlassen und Gropius war, wie viele andere Werkbundmitglieder, zum Kriegsdienst eingezogen worden. Der durch die Kriegsumstände geringe Einfluß der Mitgliedschaft auf die Tätigkeit des Bundes gab dem Geschäftsleiter Ernst Jäckh ziemlich freie Hand, seine Talente im organisatorischen Bereich erneut zu beweisen. Es gelang ihm, einige Projekte auf die Beine zu stellen, die zwar vielen der neuen Politik als zu angepaßt erschienen, aber aus Mangel an anderen Tätigkeiten von den Werkbundmitgliedern angenommen wurden.

1916 trat Jäckh in den von Friedrich Naumann gegründeten "Arbeitsausschuß für Mitteleuropa" ein, der den ursprünglichen Plan einer deutsch-österreichischen Einheit bis auf den Balkan und die Türkei ausdehnte. Dieses "größere Mitteleuropa" stellte Jäckh auf der Jahrestagung des Werkbundes 1916 in Bamberg vor (der einzigen während des Krieges stattfindenden Versammlung) und überzeugte mit seiner rhetorischen Begabung den Bund davon, an der Planung eines "Hauses der Freundschaft" in Konstantinopel teilzunehmen.

Die Rolle des Werkbundes beschränkte sich bei diesem Projekt auf die Auswahl von Architekten für einen

Wettbewerb. Zur Entwurfsabgabe ausgewählt wurden u. a. Bruno Taut, Hans Poelzig, Peter Behrens, Paul Bonatz, August Endell und Walter Gropius, der aber nicht am Wettbewerb teilnehmen konnte, weil ihm der Armeeurlaub versagt wurde. Die Teilnehmer reichten nicht nur ihre Entwürfe ein, sondern dienten auch als Jury.

Poelzig bezog sich in seinem Entwurf auf die hängenden Gärten der Semiramis. Theodor Heuss, der die Wettbewerbsergebnisse in einem Sonderdruck des Werkbundes veröffentlichte, bedauerte sehr, daß diesem phantasievollen Plan von Poelzig, den er für den weitaus originellsten Vorschlag hielt, nicht der Vorrang gegeben wurde.

Bruno Taut war zur Vorbereitung seines Entwurfes eigens nach Konstantinopel gereist und lehnte sich in seinem Entwurf an die lokale, klimatisch bedingte, türkische Bautradition an.

Keiner der progressiven Architekten erzielte bei dem Wettbewerb einen Preis. Im April 1917 erfolgte die Grundsteinlegung des Hauses der Freundschaft, doch es gedieh kaum über die Fundamente hinaus, weil die Türkei kapitulierte und als politischer Bundesgenosse ausschied.

Der Neubeginn

Die politische und wirtschaftliche Situation im Nachkriegsdeutschland war wenig geeignet für eine schnelle Wiederbelebung der Werkbundarbeit. Dennoch wurde schon 1919 die nächste Jahresversammlung abgehalten, auf der wiederholt die große Kluft zur Opposition der jungen Architekten offenbar wurde. Diese leb-

Abb. 10: Haus der Freundschaft in Konstantinopel 1916, Entwurf: Architekt Hans Poelzig

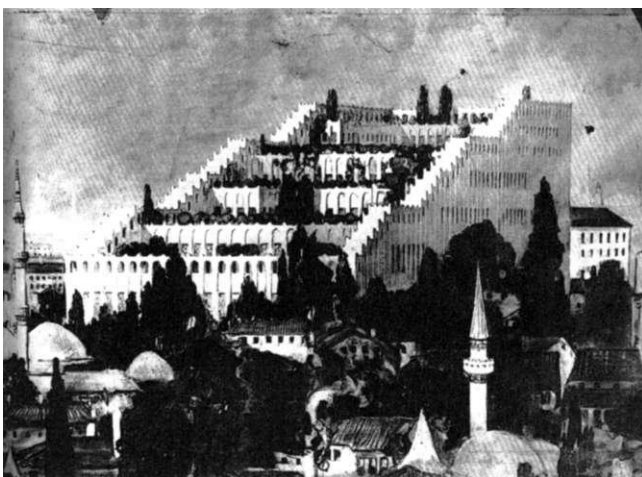
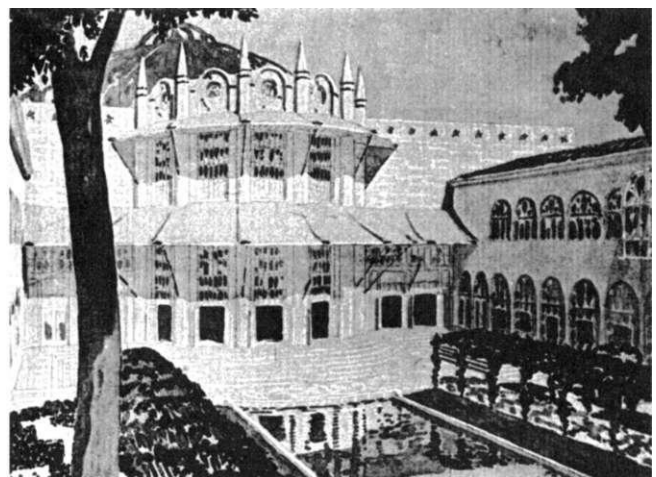


Abb. 11: Haus der Freundschaft in Konstantinopel 1916, Entwurf: Architekt Bruno Taut.



ten jetzt in der Erwartung einer Erneuerung der Gesellschaft und erhofften einen kulturellen Aufbruch des Volkes, zu dem eine phantasievolle Architektur und Stadtplanung beitragen sollte.

Unter dem Leitgedanken *"Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden"* (27) hatte sich Ende 1918 unter der Führung von Bruno Taut der "Arbeitsrat für Kunst" in Berlin gebildet. Diesem Forum, das ohne Bündnisse mit wirtschaftlichen und staatlichen Instanzen agieren wollte, schlossen sich die oppositionellen Werkbundmitglieder an und brachten dort ihre ganze Kraft ein.

Die Werkbundleitung stand vor dem Dilemma, befürchten zu müssen, daß die jungen Künstler den Bund verlassen würden, wenn die Werkbundpolitik nicht verändert würde. Andererseits war mit Massenausritten der Mitglieder aus Industrie und Handwerk zu rechnen, wenn den Forderungen der radikalen Linie nachgegeben würde. Die Beteiligung der "revolutionären" Kräfte an der Werkbundleitung schien eine Kompromißlösung für diesen Konflikt zu sein. Demgemäß wurden 1919 bei der Wahl von insgesamt 20 Vorstandsmitgliedern aus den Reihen der Neuerer Otto Bartning, Bruno Taut, Walter Gropius und der Maler Cesar Klein als Vertreter der jüngeren Generation gewählt und Bernhard Pankok, Karl Ernst Osthaus und Hans Poelzig als Vertreter der älteren Generation. Hans Poelzig wurde erster Vorsitzender.

Es mag verwundern, daß Bruno Taut, der während seiner ganzen bisherigen Mitgliedschaft im Werkbund dem oppositionellen Flügel angehörte, der sich aufgrund seiner inneren Überzeugung immer gegen merkantile Interessen des Werkbundes gewandt hatte und der mit Leidenschaft im Arbeitsrat für Kunst engagiert war, zu diesem Kompromiß bereit war. Offenbar wird er die positiven Leistungen des Werkbundes höher geschätzt haben als die negativen Züge, denn ohne Zweifel hatte der Werkbund - trotz interner Querelen - einen positiven Einfluß auf die ästhetische Kultur der deutschen Bevölkerung und war, wie Kurt Junghanns sagt *"ein Kulturfaktor ersten Ranges geworden."* (28)

In einem unveröffentlichten Manuskript von 1919 erläutert Bruno Taut eine Anzahl von Gedanken, die ihn zum Verbleib im Werkbund bewogen haben werden und die seinen offenbar nimmer müden Kampfgeist beschreiben. *"Man kann heute auch als damaliger Oppositioneller mit einer gewissen Dankbarkeit sich der einstigen Kämpfe erinnern, mit derselben wie jede Minorität, die sich ihrer größeren Kraft und der Selbstverständlichkeit ihres Ringens bewußt ist und die in diesem Ringen bekundet, daß sie den Glauben an das Ganze nicht verloren hat."*

Möge immer weiter gerungen werden! Es handelt sich immer nur darum, daß frische Gedanken in junger Tatkraft das Ganze von neuem beleben. Der Entstehungsgedanke des Bundes ist gut und rein. Schon der Name enthält ihn in glücklicher Form: 'Werk' - bund!" (29)

Die auf der Stuttgarter Tagung entstandene Hoffnung, daß mit einem neuen Vorstand des Werkbundes die Verwirklichung avantgardistischer Ideen und Ideale erreichbar seien, stellte sich alsbald als Fehleinschätzung heraus. Die wirtschaftliche Not zwang den Bund, seine Ausgaben in allen Bereichen deutlich zu beschneiden.

Doch nicht allein die finanziellen Sorgen verhinderten eine aktive Werkbundarbeit. Die Avantgarde um Taut und Gropius hatte 1919 Hans Poelzig zum Vorsitzenden gewählt, weil sie darauf baute, in Poelzig einen Vertreter ihrer Sache gefunden zu haben. Hierin lag jedoch ein Trugschluß, da Poelzig - er hatte sich zur Annahme der Wahl überreden lassen - gar nicht die Absicht hatte, sich intensiv in die Vorstandsarbeit einzulassen. Von Beginn an betrachtete er sein Amt im Vorstand als vorübergehend, weil er es inhaltlich und zeitlich nicht mit seiner beruflichen Tätigkeit vereinbaren konnte. Im Mai 1921 trat Poelzig sein Amt an Riemerschmid ab, wodurch wieder ein Mann der alten Garde den Vorsitz des Werkbundes übernahm. Gropius verließ daraufhin den Vorstand und Taut folgte seinem Beispiel 1923, nachdem er sich allerdings seit Gropius' Ausscheiden jeglicher bedeutender Tätigkeit im Bund enthalten hatte.

Während innerhalb des Werkbundes wieder der altbekannte Widerstreit der verschiedenen Theorien aufblühte, drängten sich - fast unbeabsichtigt - die Belange der Architektur immer mehr in den Vordergrund. Die praktische Realität, die Notwendigkeit des Hausbaus nach dem Krieg, schuf den Handlungsbedarf.

Eine Blütezeit

Eine Belebung der Werkbundarbeit erfolgte erst ab etwa 1924, nach Überwindung der Währungs-inflation, in einer Zeit, als auch die politische Situation fruchtbaren Boden für eine kulturelle Entfaltung weiter Bevölkerungsschichten bot. Damit entfiel - zumindest in Teilen - für den Werkbund ein Konfliktstoff, der immer wieder Thema der internen Auseinandersetzungen gewesen war. Er konnte sich auf seine ursprünglichen Aufgaben konzentrieren und *"man kann wohl berechtigt sagen, daß der Werkbund zwischen 1924 und 1928 als Sprachrohr Deutschlands schaffender Elite die Höhe seiner Wirkung erzielt hat."* (30) Zu dem, was in der Weimarer Republik kulturell geleistet wurde, hat der Deutsche Werkbund wichtige Beiträge geleistet. Er bot mit Aus-

stellungen (31), mit Publikationen (32) und Tagungen ein Forum für geistigen Austausch und praktische Erfahrungen.

Erstmals in seiner Geschichte führte der Werkbund innerhalb seiner Reihen keine Diskussion über eine Formfindung. Wenn auch nicht ein 'Werkbundstil' ein früheres Ziel war, so sollte doch Einfluß genommen werden, um auf eine 'gute Form' hinzuwirken. Campbell bezeichnet es als ein "*Bedürfnis der Zeit*" (33), als Folge der Ablösung von vorindustriellen Zeiten, daß sich nun im künstlerischen Bereich Formen eines einfachen Funktionalismus durchsetzten, die mit maschineller Erzeugung in bestem Einklang standen.

Die pragmatische Notwendigkeit, sich der Architektur zuzuwenden, führte zu intensiven Auseinandersetzungen innerhalb des Werkbundes und hatte Umstrukturierungen im Vorstand zur Folge. 1924 traten die jüngeren Architekten Mies van der Rohe und Hans Scharoun an die Stelle von Otto Bartning und Bruno Taut. Schließlich mußte auch Riemerschmid 1926 zugunsten von Mies van der Rohe zurücktreten. Als dann 1926 Hugo Häring und 1927 Ludwig Hilberseimer in den Vorstand gewählt wurden, war dessen Verjüngungsprozeß vollzogen und eine vorrangige Bedeutung der Architektur für die Werkbundarbeit bestätigt.

Bruno Taut scheint sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr besonders aktiv innerhalb der Werkbundarbeit betätigt zu haben. Ihn beschäftigte in großem Maße seine Tätigkeit als Architekt des genossenschaftlichen Siedlungsbaus in Berlin.

Im Zeitrahmen der Weimarer Republik ist als besondere Leistung des Deutschen Werkbundes die Weißenhofsiedlung 1927 in Stuttgart hervorzuheben. Dieses Vorhaben mit dem Thema 'Die Wohnung', das unter anderem von Mies van der Rohe mit initiiert wurde, hatte das Ziel, kostengünstigen Wohnungsbau unter Verwendung moderner Materialien zu erstellen. Hierbei wurde eine gründliche Auseinandersetzung zur Grundfrage des Wohnens unter den Bedingungen der damaligen Zeit erwartet. "*Das Problem der Neuen Wohnung ist im Grunde ein geistiges Problem und der Kampf um die neue Wohnung nur ein Glied in dem großen Kampf um neue Lebensformen*" (33) umschrieb Mies van der Rohe die Aufgabenstellung und es wird notwendig, so folgert Mart Stam, "*daß man einen klaren, eindeutigen Begriff vom Wohnen aufstellt*" (35)

Als überraschendes - oder als symptomatisches - Ergebnis zeigte sich, daß die Architekten ein stilistisch einheitliches, architektonisches Bild erstellten, im Sinne eines funktionalistischen Neuen Bauens. Diese Einheitlichkeit entsprang nicht etwa einem vorgegebenen

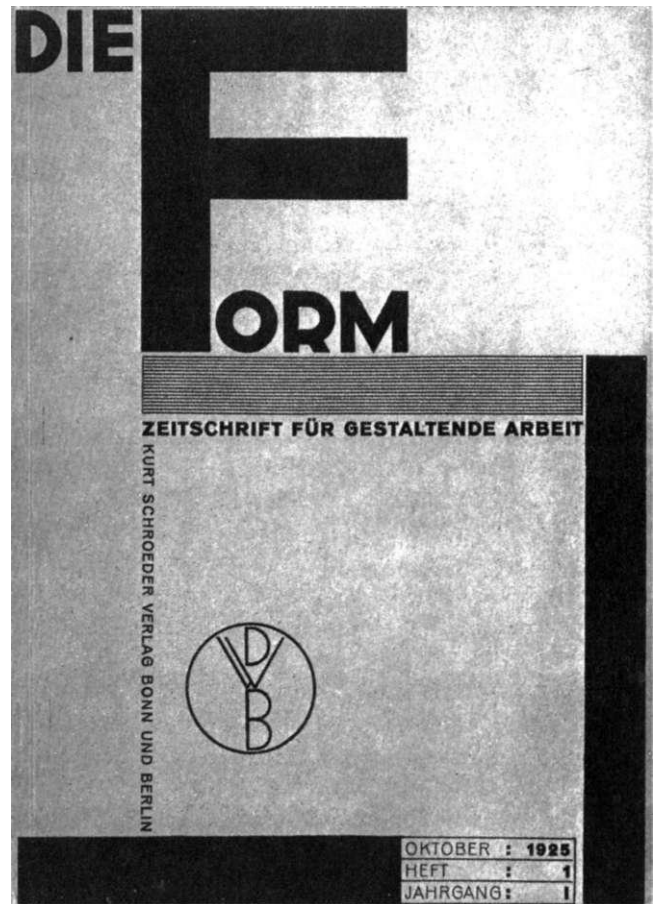


Abb. 12: Die Form, Titelblatt der Werkbund-Zeitschrift 1925

Konzept, sondern war Ausdruck subjektiven architektonischen Schaffens der jeweiligen Architekten. Die bekanntesten Teilnehmer waren Le Corbusier (Frankreich), J. J. P. Oud und Mart Stam (Holland), Josef Frank (Österreich), Victor Bourgeois (Belgien), Mies van der Rohe, Walter Gropius, Hans Scharoun, Bruno Taut, Richard Döcker, Peter Behrens und Hans Poelzig (alle Deutschland).

Die Werkbund Ausstellung am Stuttgarter Weißenhof erregte großes Interesse und festigte den Ruf des Werkbundes als Förderer der modernen, künstlerischen Bewegung. Da sie als Experiment nicht ohne Fehl war, gab es natürlich auch berechtigte Kritiken. Als unerwarteter Kritiker trat Hermann Muthesius auf, der Mann der ersten Stunde des Deutschen Werkbundes. Kurz vor seinem Tode bezog Muthesius Stellung zu der Stuttgarter Ausstellung. Er begrüßte zwar das vorgenommene Experiment, behauptete aber, die dargestellten Lösungen seien nicht Ergebnisse funktionalen Denkens, sondern die Darbietungen eines neuen Formalismus. (36)

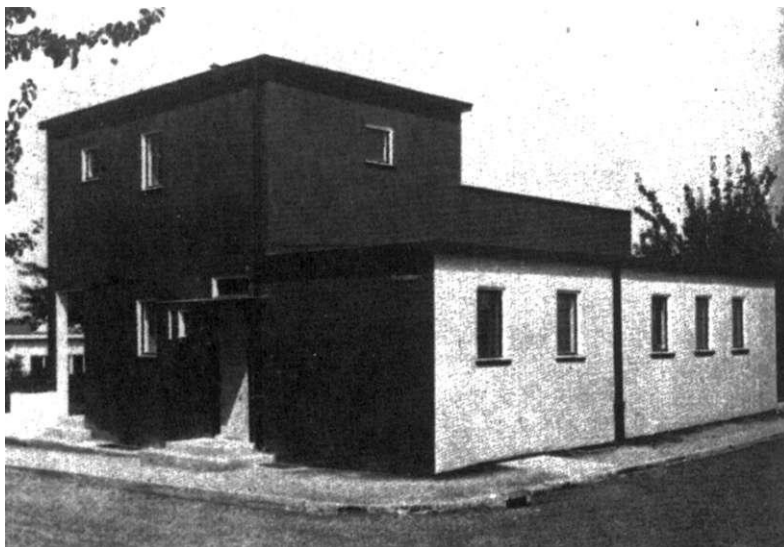
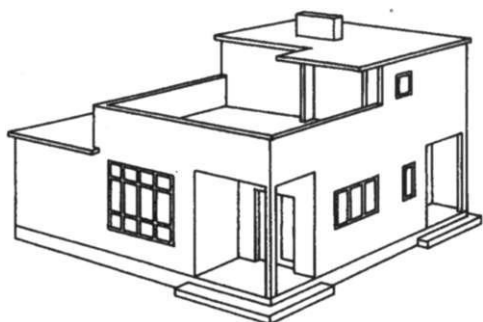


Abb. 13: Wohnhaus in der Weißenhofsiedlung, Architekt Bruno Taut

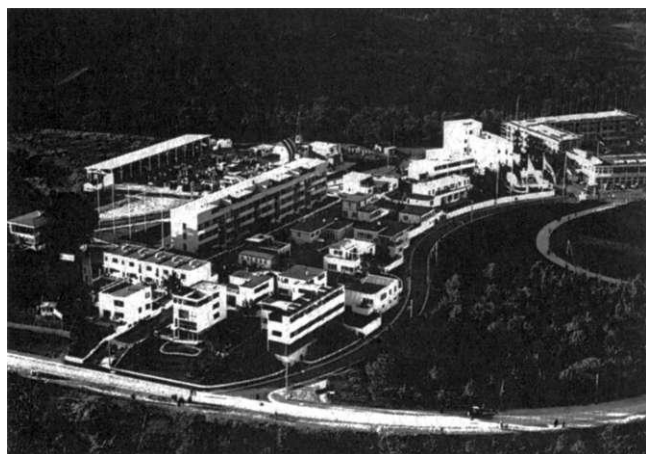


Abb. 14: Weißenhofsiedlung Stuttgart, Luftaufnahme

Noch 1929 blickte man im Werkbund der Zukunft mit Zuversicht entgegen und arbeitete an dem Plan einer Ausstellung zur 'Neuen Zeit', die alle bisherigen Projekte übertreffen sollte. Realisierbar war dieses große Projekt der *"Deutung einer Epoche"*, wie Theodor Heuss sie 1958 in seinen 'Notizen zur Geschichte des Deutschen Werkbundes' bezeichnete, nicht mehr. *"Die mit suchender Phantasie und kritischer Präzision unternommenen Bemühungen gingen unter, als die 'neue Zeit' mit verjäharter Marschmusik über die deutschen Straßen stapfte."* (37)

ANMERKUNGEN

- (1) Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund. Hrsg.: Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst München. Stuttgart, 1987, S. 16
- (2) POSENER, Julius: Anfänge des Funktionalismus, Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund. Berlin, 1964, S. 111
- (3) Noch vor Abschluß seines Architekturstudiums hatte Muthesius die Möglichkeit im Auftrage einer Baufirma nach Tokio zu gehen. Er blieb vier Jahre in Japan, bis 1891. Obwohl Muthesius von der japanischen Architektur beeindruckt war, tritt dies weder in seinen Projekten noch in seinen Schriften in Erscheinung.
- (4) Vgl. JUNGHANNS, Kurt: Der Deutsche Werkbund, Sein erstes Jahrzehnt. Berlin, 1982, S. 15 ff.
- (5) Die Gründer des Deutschen Werkbundes. Zwölf Künstler: Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Läger, Adelbert Niemeyer, Josef Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, J. J. Scharvogel, Paul Schultze-Naumburg, Fritz Schumacher. Zwölf Firmen: Peter Bruckmann & Söhne (Besteckfabrik), Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst Dresden (später: Deutsche Werkstätten Hellerau), Eugen Diederichs (Verlag), Gebrüder Klingspor (Schriftgießerei), Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe, Poeschel & Trepte (Buchdruckerei), Saalecker Werkstätten (Architektur und Innenausstattung), Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk München, Werkstätten für deutschen Hausrat Theophil Müller Dresden, Wiener Werkstätten, Wilhelm & Co. (Metallwerkstatt), Gottlob Wunderlich (Weberei)
- (6) Aus der Rede Fritz Schumachers auf der Gründungsversammlung des Deutschen Werkbundes 1907 in München. Die Rede wurde auszugsweise abgedruckt in: Zwischen Kunst und Industrie, a. a. O., S. 32 ff.
- (7) Satzung des Deutschen Werkbundes, § 2. München, den 12. Juli 1908. Abgedruckt in: Junghanns, Kurt: Der Deutsche Werkbund, a. a. O., S. 142 f.
- (8) Vgl. Satzung des Deutschen Werkbundes § 2
- (9) JUNGHANNS, Kurt: Der Deutsche Werkbund. a. a. O., S. 24
- (10) BOLLEREY, Franziska und HARTMANN, Kristiana: Bruno Taut, Vom phantastischen Ästhetem zum ästhetischen Sozial(ideal)isten. In: Bruno Taut 1880 -1938. Ausstellungskatalog der Akademie der Künste Berlin, 1980, S. 42
- (11) MUTHESIUS, Hermann: Die Werkbundarbeit der Zukunft. Vortrag auf der Werkbund-Tagung in Köln 1914. In: Zwischen Kunst und Industrie, a. a. O., S. 85 ff.
- (12) Ebenda
- (13) THIEKÖTTER, Angelika: Studien zur Deutschen Werkbund-Ausstellung Köln 1914. Magisterarbeit TU Berlin 1980, S. 104 f.
- (14) Vgl. Bruno Taut, Natur und Fantasie. Ausstellungskatalog. Magdeburg, 1995, S. 242 ff.
- (15) Vgl. ebenda, S. 125 ff.
- (16) Ebenda, S. 126. Taut, Bruno: Erläuterungsbericht zur Errichtung eines Glashauses in Cöln am Rhein.
- (17) JUNGHANNS, Kurt: Bruno Taut in seiner Zeit, Die Stationen seines Lebens. In: Bruno Taut 1880-1938. a. a. O., S. 9
- (18) BEHNE, Adolf: Glashaus, Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. In: Bruno Taut 1880-1938. a. a. O., S.186
- (19) HEUSS, Theodor: Der Werkbund in Köln, Ausstellungsbericht. In: Der Verkehr Nr. 2, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1914, S. 908. Theodor Heuss (1949-1959 erster Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschland) ein Anhänger der liberalen Ideen von Friedrich Naumann, gehörte seit 1913 dem Werkbund an.
- (20) Zwischen Kunst und Industrie, a. a. O., S. 17
- (21) Die Thesen von Muthesius und die Gegenthesen von van de Velde wurden u.a. abgedruckt in: Posener, Julius: Anfänge des Funktionalismus, a. a. O., S. 205 ff.
- (22) JUNGHANNS, Kurt: Der Deutsche Werkbund. a. a. O., S. 43
- (23) Ebenda S. 45
- (24) POSENER, Julius: Anfänge des Funktionalismus, a. a. O., S. 204
- (25) JUNGHANNS, Kurt: Der Deutsche Werkbund. a. a. O., S. 46
- (26) CAMPBELL, Joan: Der Deutsche Werkbund 1907-1934. Stuttgart, 1981, S. 104
- (27) CONRADS, Ulrich: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1964, S. 42
- (28) JUNGHANNS, Kurt: Der Deutsche Werkbund. a. a. O., S. 49
- (29) TAUT, Bruno: Für den Werkbund! Manuskript von 1919. Abgedruckt in: Junghanns, Kurt: Der Deutsche Werkbund. a. a. O. S. 181 ff.
- (30) CAMPBELL, Joan: Der Deutsche Werkbund. a. a. O., S. 221
- (31) Werkbund-Ausstellungen während der Weimarer Republik: Form ohne Ornament, Stuttgart 1924; Die Wohnung, Weißenhofsiedlung, Stuttgart 1927; Film und Foto, Stuttgart 1929; Wohnung und Werkraum, Breslau 1929; Werkbund-Ausstellung in Paris 1930; Die Wohnung unserer Zeit, Berlin 1931
- (32) Bereits 1922 wurde die Zeitschrift "Die Form" aufgelegt. Aus Gründen der Finanznot mußte ihr Erscheinen eingestellt werden. Ab 1926 wurde Die Form wieder regelmäßig vom Werkbund herausgegeben. Sie entwickelte sich zu einem einflußreichen Organ der modernen Bewegung. Neben allen anderen Gebieten der Gestaltung nahm die Architektur und Stadtplanung in diesen Heften einen breiten Raum ein und sie gewann als Organ der fortschrittlichen Architekten ein beträchtliches Ansehen.
- (33) CAMPBELL, Joan: Der Deutsche Werkbund. a. a. O., S. 228
- (34) MIES VAN DER ROHE, Ludwig: Die Probleme der Neuen Wohnung. Katalog: Die Wohnung. Stuttgart, 1927. Auszugsweise abgedruckt in: Zwischen Kunst und Industrie, a. a. O., S. 220
- (35) STAM, Mart: Wie bauen? Bau und Wohnung. Stuttgart, 1927. Auszugsweise abgedruckt in: Zwischen Kunst und Industrie, a. a. O., S. 222
- (36) Vgl. POSENER, Julius: Anfänge des Funktionalismus, a. a. O., S. 228 f.
- (37) HEUSS, Theodor: Notizen und Exkurse zur Geschichte des Deutschen Werkbundes. In: 50 Jahre Deutscher Werkbund. Hrsg.: Deutscher Werkbund, Frankfurt / M, 1958

Omar Akbar

TAUT UND BAUHAUS, FARBE UND STADT

Mit diesem Vortrag werden Bruno Taut's Auffassungen zum Planen und Bauen denen des Bauhauses gegenübergestellt, um Unterschiede, Entsprechungen, Gegensätze oder Ähnlichkeiten aufzuzeigen. Dieses Unterfangen ist schwierig und vielleicht ein wenig fragwürdig, weil ein Architekt - eine Person - mit seinen Vorstellungen und Visionen einer Institution und Schule gegenübersteht: besser wäre ein Vergleich von Taut mit Gropius oder anderen Vertretern des Bauhauses. Aber, Gropius und das Bauhaus sind zum Synonym geworden - und das ist der erste und vielleicht wesentliche Unterschied zwischen Taut und Gropius: Taut ist Person, bleibt Individuum und wirkt unmittelbar als Architekt, Gropius gründet eine Schule und wird als Architekt und Person Zeit seines Lebens so stark mit dieser Einrichtung, ihren Programmen und Zielen identifiziert, daß ganz vergessen wird, welche gegensätzliche Strömungen im Bauhaus wirkten. Das ist sehr interessant, zeigt es doch in einer Zeit zwei sehr unterschiedliche Weisen, die Profession des Architekten zu verstehen und auszuüben: Taut versteht sich als *'Baumeister einer neuen Welt'*, Gropius tritt als Direktor, Manager und Organisator einer Werkstatt auf, die sich als Avantgarde versteht. Taut's Ziele sind Visionen, Gropius' Ziele sind Programme.

Im Bauhaus sammelten sich ja verschiedene Strömungen, wie etwa jene, die fortschrittsgläubig, technikeuphorisch, fordistisch und industriell eingestellt waren (Gropius, Meyer, Mies van der Rohe u. a.) und jene, die Naturnähe, Besinnung, Meditation, Toleranz der Gegensätze und freiem-künstlerischen Spiel besondere Bedeutung schenkten (Itten, Klee, Feininger, Kandinsky u. a.). (1)

Da es hier um Auffassungen über Architektur und Stadt geht, liegt es nahe, sich mit der erst erwähnten Gruppe auseinanderzusetzen. Aber es gibt auch persönliche und berufliche Werdegänge, die zu radikalen Kehrtwendungen führten. Hannes Mayer, der 1928 noch behauptete - *"konstruktive formenwelt kennt kein Vaterland... internationalität ist ein vorzug der epoche"* - meinte ein Jahr später, daß *"... rationalisierung und industrietechnische konstruktivität nur als untergeordnete mittel zu einem höheren zweck"* dienen, die *"... im dienste einer geographisch sozial organisch vorgehenden baukultur stehen, die den baustofflichen und landschaftlichen gegebenheiten der natürlichen umgebung gerecht wird"*. (2) D. h., er mißt dem "genius loci" wieder Bedeutung bei.

Grundsätzlich ist festzustellen, daß sowohl Taut als auch die Bauhausgruppe durchaus mit dem Manifest zur Ar-

chitektur von Antonio Sant' Elias in Verbindung gebracht werden können. Dort heißt es in der Einleitung: *"Das Problem der modernen Architektur ist kein Problem linearer Umstellung. Es geht nicht darum, neue Schnitte, neue Tür- und Fensterformate zu finden, die Säulen, die Pfeiler, die Konsolen durch Karyatiden, Brummer und Frösche zu ersetzen; es geht nicht darum, die Ziegelsteinfassaden nackt zu lassen, sie zu verputzen oder mit Steinplatten zu verkleiden; mit einem Wort, es geht nicht darum, formale Unterschiede zwischen dem alten und dem neuen Bau festzulegen, sondern darum, das neue Haus von Grund auf neu zu schaffen, es unter Ausnutzung aller Hilfsmittel der Wissenschaft und Technik zu erbauen, dabei großzügig jede Anforderung unserer leiblichen und geistigen Bedürfnisse zu befriedigen... und ihm neue Formen, neue Linien, einen neuen, allein den besonderen Bedingungen des modernen Leben angepaßten Sinn zu geben. Es versteht sich von selbst, daß diese Architektur keinem Gesetz historischer Kontinuität unterworfen sein kann. Sie muß neu sein, so wie unsere geistige Haltung und die Umstände unseres historischen Augenblicks neu sind ... Im modernen Leben endet der kontinuierliche stilistische Entwicklungsprozeß der Architektur. Die Architektur löst sich von der Tradition, und man muß notgedrungen von vorne anfangen."* (3)

Im Folgenden werden einige relevante bauliche Elemente im Werk von Taut und der 'Bauhausarchitekten' verglichen. Von der Biographie und individuellen Positionen innerhalb der Bauhausgruppe muß hier abgesehen werden. Das sie Verbindende wird herausgestellt und mit Taut'schen Auffassungen in Vergleich gesetzt. Dazu gehören z. B. Themen wie Wohn- und Stadtidee.

Die Kunst der Architektur

Die Frage, ob Architektur eine Kunst oder Technik ist, debattieren Architekten seit Vitruv.

Für Taut scheint diese Frage fast irrelevant zu sein, denn sie kann von einem Künstler seines Couleurs nur als ein Kunstwerk angesehen werden. Schon in frühen Jahren beschäftigt er sich mit der Frage der Verknüpfung von Architektur und Malerei. D.h., die Verknüpfung von sozialen und rationalen Fähigkeiten des Architekten mit subjektiven Phantasien des Malers. 1914 fordert er ein Bauwerk, ähnlich dem einer gotischen Kathedrale, *"... in dem alles, Malerei, Plastik, alles zusammen eine große Architektur bildet, und in dem die Architektur wieder in den anderen Künsten aufgeht. Die Architektur soll hier Rahmen und Inhalt, alles zugleich sein"*. (4)

In der Fassadengestaltung des Mietshauses am Kottbusser Damm/Berlin will er eine Synthese zwischen der Architektur und der Malerei herstellen. Die Balkon-, Fenster- und Erkerreihen werden durch kontrastierende Farben und Ziegelreihen miteinander verbunden und ergänzt um ein Bogenmotiv, das die vertikal angelegten Reihen unterhalb der Traufe abschließt. Die Erker wölben sich sanft vor. Dies und der Wechsel von hellen und dunklen Farben bestimmen den Fassadenrhythmus. *"... Die Fläche der Fassade ist sozusagen dreidimensional gewölbt, dieselbe Sache dreiansichtig dargestellt, vergleichbar dem Verfahren der Kubisten"*. (5)

Nicht nur am Kottbusser Damm, sondern auch in anderen Bau- und Siedlungsaufgaben bemüht sich Taut funktionale Elemente der Architektur mit nichtfunktionalen Elementen zu ergänzen. Architektur, Malerei und Bildhauerei bekommen so ihre jeweilige Aufgabe zugewiesen und ergänzen sich gegenseitig. Dadurch entsteht ein Gesamtkunstwerk.

1911 äußert sich Gropius wie folgt: *"Die exakt geprägte Form, jeder Zufälligkeit bar, Ordnen der Glieder, Reihung gleicher Teile und Einheit von Form und Farbe sind die Grundlage zur Rhythmik des modernen baukünstlerischen Schaffens"*. (6)

Einige Jahre später in seiner Zeit im Bauhaus meint er hingegen: *"Die Kunst des Bauens versank in den letzten Generationen in einer schwächlich sentimentalen, ästhetisch-dekorativen Auffassung... Dieses Bauen lehnen wir ab. Wir wollen den klaren organischen Bauleib schaffen, nackt und strahlend aus innerem Gesetz heraus ohne Lügen und Verspieltheiten, der unsere Welt der Maschinen, Drähte und Schnellfahrzeuge bejaht... mit zunehmender Festigkeit und Dichte der modernen Baustoffe (Eisen, Beton und Glas) und mit wachsender Kühnheit neuer schwebender Konstruktionen wandelt sich das Gefühl der Schwere, das die alte Bauform entscheidend bestimmte"*. (7) Trotz dieser sicherlich auch vom Futurismus beeinflussten These folgen im Bauhaus der 20er Jahre die meisten Architekten der Philosophie 'Form folgt Funktion' und fassen trotz dieses eindeutigen, kausalen Zusammenhanges erstaunlicherweise Architektur als eine Kunst auf: *"Wenn die klassische Architektur als reine Raumintuition die Ideenbasis jeder Wirklichkeitserfahrung und der Anfang aller Künste war, ist die moderne Baukunst als Konstruktion des Raumes die Synthese der Wirklichkeitserfahrungen und letztes Ziel aller Künste"*. (8)

Auch wenn die Zweckmäßigkeit der Architektur wiederholt besonders betont wird, sie bleibt für Taut und der Bauhausgruppe eine Kunst und ein Mittel für gesellschaftsbezogenen Handeln.

Wohnideen

Für Taut ist die Wohnung ein Ort der Regeneration und der sozial-geistigen Entfaltung ihrer Bewohner. Deswegen haben das Wohnen und die Wohnung für ihn eine ganz besondere Bedeutung. Die Räume haben keine zugewiesene Funktion und heißen für ihn Zimmer. Diese Zimmer sind annähernd gleich groß und können unterschiedlich verwendet werden. Die Abhängigkeit der Raumgröße von einer bestimmten Funktion ist aufgehoben. Z. B., ist im Unterschied zum Bauhauskonzept die Küche bei Taut genauso groß wie die anderen Zimmer, weil sie nicht nur zum Kochen und Wirtschaften dient, sondern auch Ort zum Aufenthalt und Verweilen ist. Taut überträgt das Konzept der Wohnküche in den modernen Wohnungsbau.

Taut schreibt: *"Da die Wohnung eine Marktware ist, so muß sie sich nach den Bedürfnissen des Käufers richten. Dieser, der Käufer, ist in seiner sozialen Struktur derart verschieden, daß es unangebracht ist, die einzelnen Räume der Wohnung mit Ausnahme von Küche und Bad zu sehr zu spezialisieren. Gegenüber der funktionellen Wohnform kann man als gleichberechtigt die Forderung der Neutralität erheben, so verstanden, daß jeder Raum der Wohnung hinsichtlich Größe, Zugänglichkeit und Beleuchtung ebensogut zum Schlafen wie zum Arbeiten und Wohnen geeignet sein muß."* (9)

Das Gefüge der Innenräume wird durch Erker, Balkone und Loggen ergänzt. Sie sind Erweiterungs- und Belichtungsräume, prägen den Rhythmus der Fassaden und den Außenbereich der Häuser. Die plastische Gestaltung der Baukörper macht zusätzliche Dekoration auf den Fassaden überflüssig.

Die Außenbereiche der Siedlungen bestimmt Taut als kollektive Umgebung, wo die Bewohner den Nachbarn treffen, private und öffentliche Bereiche gegliedert und die Ränder als Übergänge gestaltet sind.

Für das Bauhaus, Zumindestens für Gropius, ist die Wohnung ein Koffer, ein Behälter, der aus Gründen der Bequemlichkeit auf das Wesentlichste, d. h. hier das Zweckmäßigste, verkleinert werden muß. Gropius zitiert hier den Hygieniker Vogel: *"die frage nach dem wohnungsminimum ist die nach dem elementaren minimum an räum, luft, licht, wärme, die der mensch braucht, um bei der vollentwicklung seiner lebensfunktionen durch die behausung keine hemmungen zu erfahren"*. (10) Diese Erkenntnisse, aber auch die miserablen Zustände in den Mietskasernen, die technischen Möglichkeiten zu serieller Fertigung von Gebäuden und Bauteilen und der Zeitgeist, der nach maschineller Organisation und Ethik ruft, führen zu einer Funktionalisierung des Planens und zum

rationellen Bauen. Wie eine Art Baukasten wird ein Do it yourself-Konzept suggeriert, das von jedermann und über die Grenzen hinaus per Katalog bestellbar und ohne besondere technische Fertigkeiten zu erstellen ist. Das Einschränken des Wohnens auf Schlafen, Essen und Aufenthalt ist das erklärte Ziel dieser Entwicklung. Da die herkömmlichen Wohnungen eher einer "Kiste" als einem Koffer gleichen - also in den Augen von Gropius zu groß und unpraktisch sind - werden sie samt ihrer gesellschaftlichen Bedeutung und Tradition verworfen.

Die innere Gliederung und Einrichtung der Wohnungen folgen streng festgelegten Normen und Größen, die die Funktionen eindeutig auf die ihnen zugewiesenen Räume festlegen. Gropius beauftragt seine Sekretärin, auf dem freien Markt die notwendigen Möbel zur Einrichtung einer der Wohnungen in Törten/Dessau zu kaufen. Diese Aktion soll zeigen, daß die in den Bauhauswerkstätten gebauten Möbel viel billiger (1.700 RM) sind, als die gekauften (2.500 RM).

Nun - es geht Gropius nicht nur darum, zu beweisen, wie billig seine Möbel sind, sondern auch darum, zu zeigen, daß Bauhausmöbel in Bauhauswohnungen gehören und andere Möbel, wie z.B. plüschartige Sessel, fehl am Platze sind.

Letztendlich wird alles von der Raumgröße bis zur Möblierung vorgegeben. Für Eigensinnigkeiten bleibt kein Platz. Die Küche, die einmal anderen Traditionen und Gewohnheiten diene, wird auf 4 qm verkleinert und entsprechend technisch ausgestattet.

Es werden so die moderne Familie und Frau propagiert und vermeintlich überholte Kombinationen wie die Wohnküche als nicht mehr zeitgemäße Bedürfnisse abgeschafft.

Die Wohnung wird als Maschine verstanden, die erst in Verknüpfung mit dem Arbeits- und Erholungsbereich funktionieren kann. Das Wohnen wird auf seine elementaren Handlungen zurückgeführt und alles was dem widerspricht, wird negiert oder auf andere Funktionsbereiche der Stadt übertragen.

Dieser strenge Funktionalismus einiger Bauhausvertreter steht - wie schon oben erwähnt - im Gegensatz zum Raumkonzept von Taut, wie er es z. B. für den Schillerpark in Berlin vorschlägt. Sein Raumkonzept ist vielseitig und anpassungsfähig an wechselnde Bedürfnisse, weil die Zimmer gleich groß sind und deswegen je nach Bedarf unterschiedlich genutzt und eingerichtet werden können.

Siedlungskonzept

Die Siedlungen von Taut und Gropius und anderen vom Bauhaus unterscheiden sich in der Art der Nutzung kaum - sie dienen dem reinen Wohnen. Die tatsächliche Differenz zum Bauhaus hingegen liegt in der baulich-räumlichen Anlage der Siedlung. Taut prägt den Begriff "*Außenwohnraum*" und meint das Ineinanderfließen von Haus und Hof, Haus und Garten, Haus und Straße. Auf diese Weise entstehen soziale und baulich-räumliche Korrelationen. Der private und öffentliche Raum werden genauestens definiert und gestaltet. Innen und Außenräume werden gegliedert und "*an Stelle der Schönheit des Hauses tritt die Schönheit der Vorgänge im und ums Haus*". (11)

Im Bezug mit der Raumbildung in der Hufeisensiedlung sagt Taut: "*Was bei solchen Anlagen jetzt zum Gefühl spricht, ist nicht die Bildung von Plätzen und Platzwänden, die barocke und sonstige formale Linie, es liegt vielmehr, wenn eine solche Anlage glückt, in dem Ausdruck der Bewegung, von Überleitung der Reihen und Gruppen zueinander. Gewiß werden auch bei dieser Anschauung Straßen aufgefangen durch Hauswände; aber es gibt kein point de vue, keinen Blickpunkt. Die Gruppen fließen weiter von einer zur anderen, wie auch ihre Giebel die Häuser nicht abschließen, sondern zum Nachbarn hinunterblicken.*"

Nackte Nordwände und Giebel sind hier nicht mehr Brandmauern alten Stils, sondern betontes Formelement. Aufgelöste Straßenfronten mit einer konvexen Wand auf einer Seite (Außenwand des Hufeisens) werden zum wichtigsten Kennzeichen des Fließens.

Das Gliedern der Straßen durch Vor- und Zurücksetzen der Baukörper zeigt, daß der Serienbau durchaus nicht Langeweile bedeuten muß und die Wohnstraßen mit gleichartigen Haustypen durchaus nicht öde Korridore sein müssen. Aus der Bewegung des Ganzen kommt es zu Rücksprüngen, Raumbildungen von Straßen, die in anderer Weise als die barocken und mittelalterlichen Anlagen die Bewohner umfängt." (12)

Taut schafft städtische Räume, weil er freie Flächen umbaut. Dies ist eine Konzeption, die sich von der Zeilen- und Einzelbebauung, welche durch die Euphorie für die Sonnentheorie in den zwanziger Jahren bevorzugt werden, sehr unterscheidet. Gropius kritisiert die Blockbauweise und meint: "*... der zeilenbau hat gegenüber der blockbebauung den unstrittigen vorteil, daß die besonnungslage für alle wohnungen gleichmäßig gut ausgenutzt werden kann, daß die durchlüftung der zeilen nicht durch querblöcke verhindert wird und daß die schlecht durchlüftbaren eckwohnungen fortfallen*". (13)

Die Bauhausarchitekten bevorzugen die Zeilenbauweise für ihre Siedlungen auch deswegen, weil sie eine Rationalisierung der Wohnungsgrundrisse und eine industrielle Serienfertigung ermöglicht. Auch können die Wohnräume so ausgerichtet werden, daß das Licht und die Wärme der Sonne optimal ausgenutzt werden können. Die Ausrichtung zur Sonne (Ost-West- oder Nord-Süd-Zeilen) hat eine vollkommene Loslösung von der Umgebung und der Erschließung zur Folge. Zugleich besteht die Möglichkeit einer endlosen Wiederholung der Zeile.

Taut meint 1931 dazu: *"Der Zeilenbau in destillierter Reinheit" scheidet bereits an jenen Abständen, die der Bewohner wenigstens auf einer Seite seiner Wohnung beanspruchen darf, um sich nicht durch das nahe Gegenüber belästigt zu fühlen. Deshalb wird die Wirtschaftlichkeit der Geländeerschließung und -verteilung in den meisten Fällen dazu zwingen, die Abstände zwischen Zugangsseite und Wohnseite der Häuser zu differenzieren und die Himmelsrichtung nicht starr einem Dogma unterzuordnen, sondern durch die verschiedene Stellung der Häuser auch den Garten und Hofraum wohnlich zu machen, also Anforderungen, die man bisher nur an das Wohnungsinnere stellte, auch auf das Äußere zu beziehen und auch den Aussenwohnraum als eine Aufgabe der Wohnungsproduktion zu betrachten.*" (14)

Raumprägende Eigenschaften bleiben bei der Zeilenbebauung reduziert, trotz struktureller Modifikationen wie Versetzen, Krümmen oder Knicken. Die Eingangsseite hat einen mehrfach unbestimmten Charakter. Sie ist durch die Lage der Haustüren bestimmt. *"Für die Seite mit den Wohnungszugängen ist er eindeutig vorderer, für die anstoßenden Grünflächen der nächsten Zeile aber eher hinterer Bereich. Der vordere Bereich ist daher eine Mischform zwischen seitlichem, hinterem und vorderem Zugang ... Der seitliche Bereich ist dann bei der Zeile definitionsgemäß der Bereich an den Kopfseiten der Gebäude. Er kann ein Übergangsbereich zu anschließenden Grünflächen sein oder an der Straße grenzen. Da die Zeilen an den Kopfseiten zumeist keine oder nur untergeordnete Fenster haben, sind die seitlichen Bereiche funktionslos... Der hintere Bereich grenzt bei sich wiederholenden Zeilen an die Eingangsseiten der nächsten Zeile. Hier treffen daher die öffentliche Vorderseite der einen Zeile mit den privaten hinteren Zonen der nächsten Zeile aufeinander".* (15)

Wenn es überhaupt eine Raumbildung gibt, dann entsteht sie zwischen den Zeilen mit den gerade beschriebenen Schwierigkeiten bei der Festlegung und Gestaltung privater und öffentlicher Nutzung. Eine Raumbildung im Sinne Tauts, die nicht nur die physische Konstellation zwischen bebauten und unbebauten Flächen,

sondern auch die räumlich wirksamwerdenden sozialen Vorgänge berücksichtigt, kann so nicht entstehen.

Stadtvisionen

Die Voraussetzungen, die die jeweilige Stadtvision bedingen, unterscheiden sich deutlich. Das Gesellschaftsideal, einen Einklang zwischen Geist und Volk herzustellen, um es zum höchsten Ziel, dem Paradies, führen zu können, wird von Taut in eine städtebauliche Utopie überführt. Er entwirft eine kreisförmige Idealstadt. In der Mitte befindet sich die Stadtkrone, das kulturelle Zentrum mit Opernhaus, Schauspielhaus, Bibliotheken, Museen und Gesellschaftshäusern, umschlossen von Wohn-, Geschäfts-, Industrie- und Erholungsgebieten. *"Die Trennung zwischen der Stadtkrone und den nach ihrer Bestimmung gegliederten Gebieten entspricht der Sonderung von Geist und Volk, von Sakralem und Profanem."* (16) Stadtanlage und -gestaltung ordnen sich diesem Schema unter.

Die Stadtkrone mit ihrem höchsten Glanz, dem Kristallhaus, wird in eine mehr oder minder gleich hohe Bebauungsstruktur eingebettet:

"Die Silhouette der Stadt, die von den niedrigen, profanen Häusern zur sakralen Krönung in der Mitte ansteigt, erinnert ... an mittelalterliche Städte ..." Vorbilder sind die gotische Kathedrale und die Architektur des Vorderen Orients. *"Und ebenso wie die gotische Kathedrale, nach Tauts Verstehen, ihr gütiges Licht über die ganze Stadt ergossen hatte, so würde auch das Kristallhaus mit seinen bunt leuchtenden Glasflächen - um mit Taut zu sprechen - wie ein glitzernder Diamant über allem erstrahlen."* (17) Zur Silhouette Konstantinopels meint Taut: *"Die großen Moscheen bekrönen die Hügel, dazu das vielfältige Häusergewirr, das immer, so wenig rein und so zusammengewürfelt es auch genannt werden mag, harmonisch klingt".* (18)

Eine dem Bauhaus eigene Stadtbautheorie gibt es nicht. Städtebau als Fach wird erst am Ende der 20er Jahre gelehrt, nachdem Hannes Meyer Ludwig Hilberseimer nach Dessau holt. Mit ihren Zeilen und Hochhäusern entsprechen die Bauhausarchitekten den neuen urbanistischen Utopien. Funktionstrennung der Stadt, ein Credo dieser Zeit, in Wohnen, Arbeiten, Erholen und Verkehr werden als Ziele proklamiert. 1928 stellt Hilberseimer in Stuttgart ein Modell seiner Stadt vor. Im Zentrum liegt ein Quadrat mit Hochhäusern gleichen Typus, danach folgen über einem quadratischen Raster die Zeilenbauten und die Einfamilienhäuser. Umschlossen wird die Stadt von Grün- und Erholungsanlagen. Ein übereinander gelagertes Straßennetz - unten Autoverkehr und Geschäftsviertel und oben Fußgängerverkehr und Wohn-

gebiet - erschließt die Stadt. Diese Stadt ist in einer Weise streng geordnet, daß die Ville Contemporaine von Le Corbusier dagegen wie eine aufgelockerte Bebauung im Grünen wirkt.

Farbigkeit

Über die Farbigkeit der Stadt, gar einer Siedlung, gibt es wenig Aussagen seitens der Bauhausarchitekten. Sie setzen die Farbe vor allem zur Fassadengliederung ein und sehen in ihr das geeignete Mittel, die Monotonie der Gleichförmigkeit serieller Bauweise zu überstreichen. Posener schreibt dazu: *"In unserem Jahrhundert entwickelt der Architekt Typenhäuser, nicht typische Häuser; denn die Typenhäuser gleichen einander aufs Haar, und der Versuch ... diese Gleichheit durch kleine Varianten zu verschleiern ist eben, in Sittes Worten, eine erzwungene Ungezwungenheit."* (19) Die Farbigkeit der Häuser soll die Eintönigkeit der seriellen Bauweise mildern.

Für Bruno Taut bedeutet die Farbe viel mehr. Sie ist für ihn nicht Schmuck oder Zusatz der seriellen Bauweise, sondern ist Bestandteil der räumlich-körperlichen Baugestalt seiner Siedlungen. Farbe ist für ihn wie Körper, Ordnung und Maß ein wesentliches, unverzichtbares Gestaltungsmittel, das den Charakter, den Zweck und die Situation eines Bauwerks unterstützt.

"Das Stadtbild ist nicht für die Farbe, sondern die Farbe für das Stadtbild da" meinte der Architekt Gustav Wolf 1927. (20) Dabei sollten vor allem die farbigen Gegebenheiten des Orts berücksichtigt werden, denn die Farbe soll den stofflichen, räumlichen und körperlichen Erscheinungswerten des Ortes zu Dienste sein.

Taut meinte im Zusammenhang seiner Waldsiedlung Zehlendorf: Nach unserer Meinung liegt das Wesentliche darin, *"daß die Weiträumigkeit der Siedlung durch Farbe in verstärktem Maße hervorgehoben werden muß. Die verschiedene Aktivität der Farbe sowie ihrer Leuchtkraft ermöglicht es, räumliche Anlagen in bestimmten Dimensionen zu erweitern, um sie wieder in anderer Richtung zusammenzudrängen... Neben ihrer sozusagen absoluten Passivität oder Aktivität besitzt die Farbe noch einen anders bedingten Stärkegrad; er wird im wesentlichen hervorgerufen durch die Himmelsrichtung. (Bei Ost-West angelegten Gebäudereihen entsteht z. B. eine Ost-West Sonneneinstrahlung). Es liegt nahe, die Farbe in Beziehung zu dieser Beleuchtung zu setzen und der wärmeren Nachmittagsseite eine entsprechend wärmere Farbe (braunrot) zu geben als der Ostseite, die hier eine graugüne Farbe erhält..."* (21)

Alles, vom Stadtraum bis zum Fassadenelement, bis zur Farbe als Unterstützung zur räumlichen Bewegung eines Baukörpers, wurde bei Taut durchdacht, geplant und realisiert. Zufälligkeiten gab es bei ihm nicht. D. h., daß von Anfang an die Farbe als ein Bestandteil des Bauens und Gestaltens gesehen wird.

Ein wichtiges Moment in der Theoriedebatte über Farbe bildet die Suche nach einem einheitlichen Stil, einem Fassadenanstrich, der dem Stadtplan eine Logik, der architektonischen Kompositionen Einheitlichkeit und Heiterkeit verleiht. Taut hat dies bei seinen Siedlungen berücksichtigt.

Schlußbemerkung

Von der Stadtkrone bis zur Siedlungsplanung, von der seriellen Bauweise bis zur Planung des Außenbereichs, von der Küchengröße bis zur Möblierung der Wohnungen wird gestaltet und konzipiert, um der Architektur als ein Gesamtkunstwerk einen besonderen Sinn zu geben.

Dieser Sinn basiert hauptsächlich auf jener Position, die die Architekten zu dieser Zeit beanspruchten, nämlich Künstler zu sein. Sie waren in erster Linie Künstler und versuchten, die Zweckmäßigkeit der Architektur in ihre Entwürfe zu integrieren, um organisch wie Taut oder mechanisch wie Gropius bauen zu können. Das Ganze mußte sich exklusiv geben, *"... wie eben große Kunst immer erst im Künstler allein da ist. Das Volk möge sich dann von selbst an ihr erziehen oder warten, bis seine Erzieher kommen."* (22) So einen Satz, wie ihn Taut 1914 aussprach, sollte ein Architekt oder Künstler heute wagen zu sagen. Wir sind viel vorsichtiger geworden, denn wir müssen ja, fast bis zur Unkenntlichkeit unserer eigenen Position, allen gesellschaftlichen Kräften gegenüber gerecht werden. So gesehen waren sie freier.

Sicher spielen die Grundstückspreise und Baukosten eine wesentliche Rolle bei der Planung und Gestaltung von adäquaten Wohnungsgrundrissen und Architektur, vor allem, wenn es sich um Wohnhäuser und Siedlungen für einkommensschwächere Bevölkerungsgruppen handelt. Immer wieder wird der sozial-ökonomische Grund zur Schaffung von Minimalstandards in den Vordergrund gesetzt. Ein bedeutungsvoller Aspekt, auf den sich die Architekten der zwanziger Jahre beziehen. Aber wo bleibt ihre absolute Faszination zur Schaffung von funktionsgerechten Kleinwohnungen. Und darin liegt ihre besondere architektonisch gestalterische Idee. Sie ist also kein Fürsorgeprogramm, *"... noch ist es ein Programm zur Verbesserung der Lebensbedingungen der armen Klassen oder ein zugestandenes Mindestmaß,*

das man den privilegierten Klassen entreißen will: Es ist ein Problem, das die neue Baukunst dem allgemeinen öffentlichen Bauwesen entlehnt und als eine Stilbezeichnung sich zu eigen gemacht hat." (23) Die Perfektion der Maschine erlaubt keine überflüssigen Bauteile. Die hat ihre spezifische Funktion und benötigt genau exakt berechnete Formen und Größen. Jeglicher Zusatz ist unnötig und unwirtschaftlich. Er trägt zur Funktion der Maschine nichts bei. Also weg mit dem Überflüssigen. Eine Grundhaltung moderner Asketen. In diesem Sinne wird ihre Architektur zur Kunst, eine Kunst, deren Zweckmäßigkeit aus den Ideen der Architekten stammt. Die Betroffenen, also die Zielgruppen, hatten alsbald eine eigene Vorstellung von dieser Art der Architektur. Eine Beteiligung der Zielgruppen im Entwurfsprozeß war ihnen nicht nur fremd, sondern geradezu widersprüchlich für die Produktion eines Gesamtkunstwerks. Posener schreibt. "... keiner von ihnen hat daran gezweifelt, daß sie, wie ein Gott, den Menschen das für sie gemäße hinstellen ohne sie zu fragen. Sie wollten sie nicht fragen, sie wollten sie erziehen." (24)

Tauts und Hilberseimers Stadtvision stehen im Widerspruch zu den Realitäten ihrer Zeit. Die Visionen müssen ja nicht unbedingt mit den Realitäten korrespondieren. Trotzdem stellt sich die Frage, inwieweit religiöse Vorstellungen in einer Zeit der allgemeinen Verelendung, des Krieges und der alternativen sozialen Bewegungen ihren Platz finden konnten, oder inwieweit die vorhandenen gesellschaftlichen Vorstellungen, als eine fünfte Größe, neben Wohnen, Arbeiten, Erholen, Erschließen, berücksichtigt wurden. Möglicherweise hat Julius Posener recht, wenn er sagt, "*... daß er (Taut) eine sehr weite Vorausnahme wagte, indem er die Religion, welche die Gesellschaft im Mittelalter - und auch im Orient - gebunden hatte, den sozialen Gedanken substituierte, der die zukünftige Gesellschaft- ... - binden wird; aber diese Bindung kann der gegenwärtige Architekt noch nicht im sakralen Bau ausdrücken. Und weil Taut das ahnte, wird seine Vorwegnahme zugleich ein Zurückgehen vor die kapitalistische Stadt und das Wiederherstellen der mittelalterlichen Stadt, wenn auch in anderen Formen: in den Formen der Gartenstadt.*" (25) Ob die Siedlungen Tauts einer mittelalterlichen Stadt entsprechen, bleibt fraglich. Sicher ist, daß er und Gropius Wohnsiedlungen mit Garten gebaut haben. Somit widersprechen sie der ursprünglichen Konzeption der Gartenstadt von Howard. Er sah in der Gartenstadt eine Alternative zur Großstadt. Seine Gartenstadt war autark, weil sich in ihr städtische und ländliche Strukturen und Funktionen verflochten. Sie war sogar ein Gegenmodell zur Großstadt. In Deutschland hingegen verfiel diese Idee einer genossenschaftlich organisierten Gartenstadt zu einer Wohnsiedlung mit Garten am Rande der Stadt. Ihre Autarkie beschränkte sich

auf eine Selbstversorgung aus dem Nutzgarten. So konnte ein Teil der Versorgung mit Lebensmitteln, insbesondere in den Krisenzeiten, gedeckt werden.

Im Gegensatz zur englischen hat die deutsche Siedlungsbewegung die Großstadt akzeptiert. Sie war nicht gegen die Großstadt eingestellt wie im Falle Englands, sondern sah in der Vorstadtsiedlung einen Stadtteil und eine Alternative zu ungesunden, engen Wohnverhältnissen in den Mietskasernen. Eigentlich waren sie, um mit Mumford zu sprechen, Trabantenstädte mit Garten und verkehrsgünstiger Verbindung mit der Mutterstadt (Großstadt). In der Regel dienen sie ausschließlich dem Wohnen. So gesehen, unterscheiden sich die Siedlungen Tauts nicht vom Bauhaus.

Wie auch immer diese Siedlungen konzeptionell angelegt waren, die Frage entsteht, warum ausgerechnet diese Architekten, die die radikalsten urbanistischen Visionen hatten, Siedlungen planten und bauten, die eher einer antiurbanen Idee entsprechen? Zum einen entspricht die Bebauungsdichte dörflicher Gegebenheit, zum anderen fehlt jegliche Mischnutzung - d. h., jegliche urbane Struktur. Das Fatale ist, daß die Idee der Gartenstadtsiedlung von anarchistischen Strömungen angefangen bis hin zu den Nationalsozialisten getragen und relativ am entfaltetsten in Deutschland realisiert wurde. Was war der Grund und was verbindet? Oder auch anders gefragt, was macht die Stadt bedrohlich? Der Klassenkampf, das Kapital, das Treiben, die Gier, das Vergnügen oder die Intelligenz? Fragen, die auch zur Disposition stehen müßten.

Ich glaube, daß eine Wiederentdeckung Tauts und/oder Bauhausarchitekten wichtig ist, problematisch wird es, wenn die Euphorie überhand nimmt und für eine kritische Betrachtung kein Raum mehr gelassen wird. Diese Tendenz ist nicht untypisch für unsere Verhältnisse in diesem Land. Aus einer Sache wird schnell eine Bewegung.

In der Onkel-Tom-Siedlung veränderten die Bewohner die innere Gliederung der Wohnung, um mehr Platz zu bekommen. Die offenen Loggien wurden teilweise zu geschlossenen Veranden. Dadurch wurde der Erdgeschoßzone sowohl die Luft als auch das Licht genommen. Auch wurde neben der Farbgebung die Fensterrahmung, auf die Taut einen besonderen Wert legte, verändert.

Frühere Epochen waren weniger bemüht, historische Ruinen oder Gebäude getreu ihrer ursprünglichen Konzeption wiederherzustellen. Auf das Alte wurde Neues gebaut, die ursprünglichen Farben wurden entsprechend dem Zeitgeist durch neue übermalt. Die Tradition der Rekonstruktion fehlte gänzlich.

Wenn heute der Wiederaufbau des Schlosses in Berlin und der Frauenkirche in Dresden oder die Rückbemalung der Häuser in Falkenberg entsprechend Taut'scher Vorstellung ansteht, dann geben wir im Gegensatz zu unseren Vorfahren den historischen, architektonischen und städtebaulichen Elementen unserer Orte und Städte eine besondere Bedeutung, um einem Gesamtbild, das aus der Vergangenheit, Gegenwart und Perspektive besteht, entsprechen zu können. Dieser Auftrag ist für unsere Städte zwingend, um die Wirklichkeit des Urbanen Lebens qualitativ verbessern zu können. Aber wir dürfen nicht soweit gehen und alles erhalten, um nur der Historie genüge zu tun, denn ihre architektonische Qualität ist durchaus in Frage zu stellen. Und was macht ihr Werk dann für uns heute so wichtig? Sind das Revisionismen von Ideologien und Programmen, um die Verwaltung des Menschen neu zu regeln? Das bleiben Fragen einer radikalen Architekturkritik, die sich auf den Menschen richtet und weniger von Programmen und Maschinen ausgeht.

Wenn die Häuser und Wohnungen von Taut und Gropius heute nicht mehr den Bedürfnissen ihrer Bewohner entsprechen, dann müssen auch weiterhin Umbau und Veränderungen erlaubt sein; denn nur so kann ein geistiges Erbe lebendig bleiben.

ANMERKUNGEN

- (1) Experimentelle Werkstatt im Bauhaus Dessau: "BauhausStadt", 1991, S. 8
- (2) Bauhaus-Archiv Berlin: "hannes meyer", 1989, S. 23
- (3) Gillich, T.: "Das Kornhaus und architektonische Moderne, Seminararbeit 1995, S. 7-8, FH-Anhalt, Abt. Dessau
- (4) Taut, B.: "Eine Notwendigkeit", in: Der Sturm, IV/1914, S. 175
- (5) Buddensieg, T.: "Berlin, Kottbusser Damm", Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. April 1977
- (6) Posener, J.: "Rückkehr zur Architektur", in 59 ARCH+, 1981, S. 65
- (7) Banham, R.: "Die Revolution der Architektur", 1964, S. 244
- (8) Argan, G. C.: "Gropius und das Bauhaus", 1962, S. 27
- (9) Hilpert, T.: "Hufeisensiedlung Britz 1926-1980", TU-Berlin, 1980, S. 36
- (10) Ungers, L.: "Suche nach einer neuen Wohnform", S. 125
- (11) Hilpert, T.: "Hufeisensiedlung Britz 1926-1980", TU-Berlin, 1980, S. 34
- (12) Hilpert, T.: "Hufeisensiedlung Britz 1926-1980", TU-Berlin, 1980, S. 35
- (13) Ungers, L.: "Suche nach einer neuen Wohnform", S. 225
- (14) Hilpert, T.: "Hufeisensiedlung Britz 1926-1980", TU-Berlin, 1980, S. 36
- (15) Curdes, G.: "Stadtstruktur und Stadtgestaltung", 1993, S. 226
- (16) Argan, G. C.: "Gropius und das Bauhaus", 1962, S. 67
- (17) Argan, G. C.: "Gropius und das Bauhaus", 1962, S. 68
- (18) Argan, G. C.: "Gropius und das Bauhaus", 1962, S. 68
- (19) Posener, J.: "Vorlesungen zur Geschichte der Architektur", in 53 ARCH+, 1980, S. 6
- (20) Wolf, Sch.: "Der Baufarbenplan", in "Die farbige Stadt", 11/1927
- (21) Pitz, H.: in Taverne/Wagenaar: "Die Farbige Stadt", 1992, S. 126-128
- (22) Taut, B.: "Eine Notwendigkeit", Der Sturm, 4/1914, S. 175
- (23) Argan, G. C.: "Gropius und das Bauhaus", 1962, S. 55
- (24) Posener, J.: "Vorlesungen zur Geschichte der Architektur", in 53 ARCH+, 1980, S. 63
- (25) Posener, J.: "Vorlesungen zur Geschichte der Architektur", in 53 ARCH+, 1980, S. 59

Christoph Mohr

ERNST MAY UND BRUNO TAUT

Ein Vergleich der beiden großen Bewegungen und Entwickler des Massenwohnungsbaus der Weimarer Republik, Bruno Taut und Ernst May, erscheint legitim, ist jedoch nicht unproblematisch.

Beide scheinen auf den ersten Blick im Ansatz ihres Schaffens sehr verwandt, bei genauerem Vergleich entfernen sie sich wieder voneinander, um im Ergebnis als die beiden bedeutendsten deutschen Siedlungs- und Massenwohnungsbauer mit einem gewaltigen Werk die Welt in Erstaunen zu versetzen.

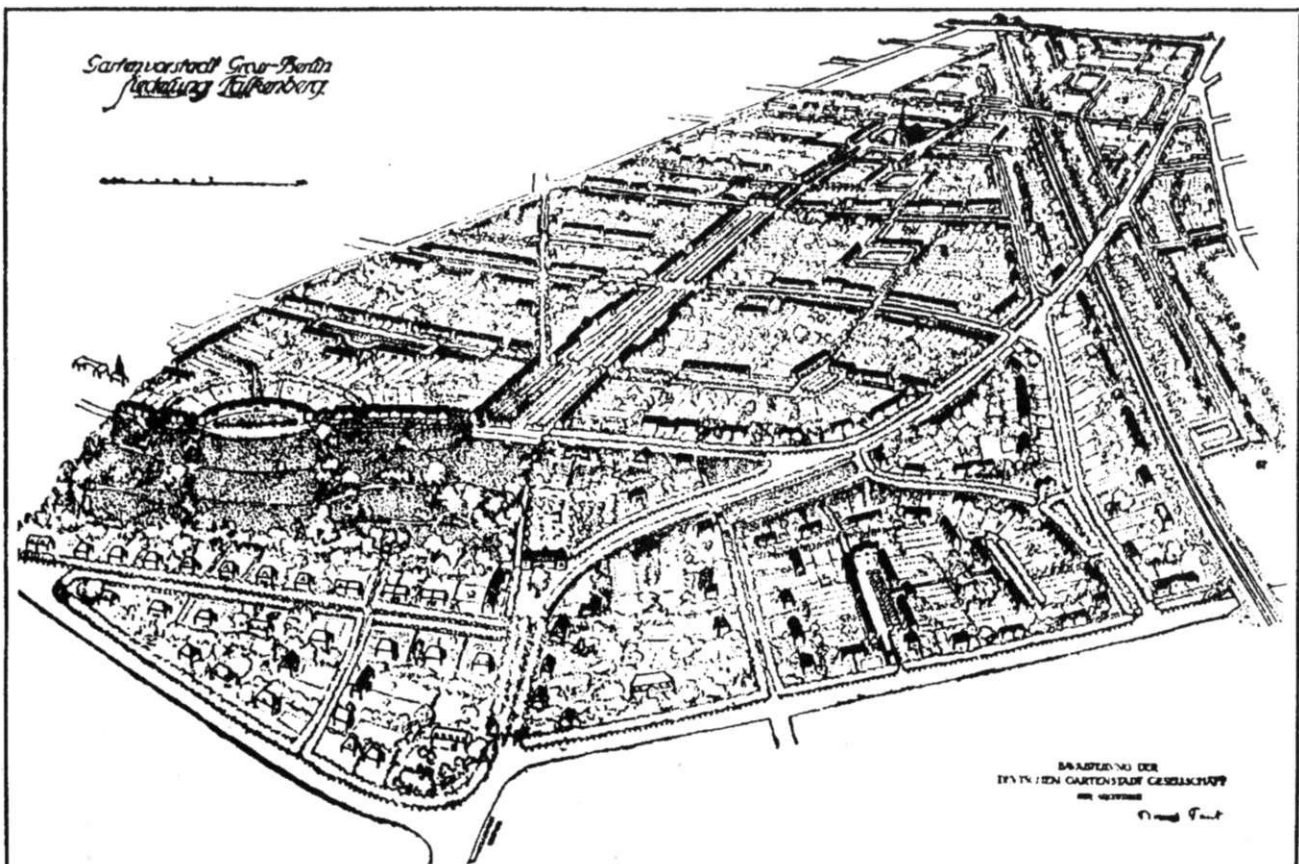
Beide gehören der gleichen Architektengeneration an, Taut, 1880 in Königsberg geboren und May, sechs Jahre jünger, 1886 in Frankfurt a.M. Beide waren Schüler von Theodor Fischer, Taut als Mitarbeiter in Fischers Büro in Stuttgart von 1904-1908 und May als Student in München.

Mit Theodor Fischer verbindet beide das funktionelle Denken im Zusammenhang mit Reformvorstellungen auf der Basis volkstümlich-handwerklicher Architektur, ein Zug, der, wenn auch abgeschwächt, selbst in den Großstadtsiedlungen der beiden aus der Zeit um 1930 noch festzustellen ist. Von Fischer scheinen sie auch beide die städtebaulich-topographische Sensibilität für die Einbettung der Siedlung in die Landschaft und die Schaffung von adäquaten Räumen innerhalb der Siedlungen vermittelt bekommen zu haben.

Gartenstadt

Die Gartenstadtidee war für diese junge Architektengeneration das Gegenmodell zur Mietskasernenstadt des Historismus. Nach den innerstädtischen Wohnhausprojekten der Vorkriegszeit in Berlin betrat Bruno Taut die Bühne des Arbeiterwohnungsbaus mit einer Planung, in der bereits zu diesem Zeitpunkt tatsächlich viele seiner späteren Vorstellungen von Siedlungsbau enthalten sind, obwohl nur ein kleinerer Teil des Projektes ausgeführt wurde.

Abb. 1: Gartenstadt Falkenberg, Bruno Taut 1913

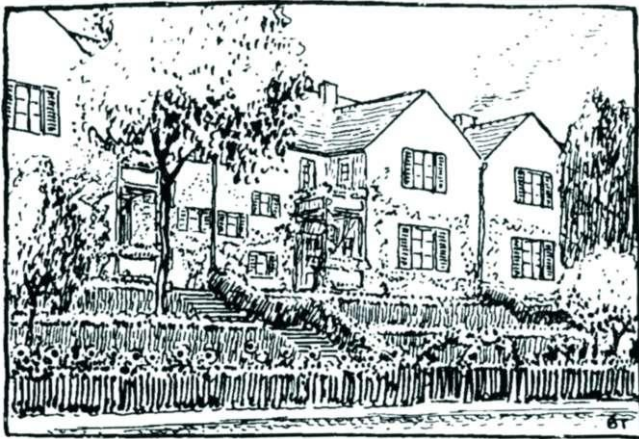


Im Auftrag der Deutschen Gartenstadtgesellschaft stellte Bruno Taut 1913 den Bebauungsplan der Gartenstadt Falkenberg auf. Die Topographie des Geländes findet sich in einer in geschwungener Form auf die Höhe hinaufziehende Straße, nach dem Abhang ist ein öffentlicher Park vorgesehen, der sich den Kurven des Geländes anschließen soll. Die höchste Stelle ist durch eine kreissegmentförmige Reihenhausanlage in Form eines Crescent betont, eine Reminiszenz an Nashs Crescent in Bath und eine Vorform in Britz.

Der "Akazienhof" aus der ersten Bauphase von 1913 arbeitet mit traufständigen Reihenhaustypen, wie sie Tessenow einige Jahre früher in Dresden-Hellerau verwendet hatte. Auf's Einfachste reduzierte Architektur, handwerklicher Kellenputz, Biberschwanzdeckung und hochrechteckige, versproßte Fenster mit Klappläden. Diese ruhige, sparsame Architektur allein ist nicht das Aufsehererregende, sondern die Stellung der Häuser, ihre Variation und ihre Farbigkeit.

Abgeleitet vom Wohnhof, wie ihn die englische Gartenstadt entwickelt hatte, der verkehrsberuhigt eine Erweiterung des individuellen Wohnraums darstellte,

Abb. 2: Gartenstadt Falkenberg, Entwurf Gartenstadtweg
Bruno Taut



schafft Taut eine neue städtebauliche Einheit. An einem längsgerichteten Anger entsteht durch Mischung von eingeschossigen Drempelhäusern und zweigeschossigen Wohnbauten und durch Zurücknahme der Bauflucht und geschickte Asymmetrien etwas völlig Neues. "Es wird kein Stadtbild geschaffen, weder ein barockes noch ein mittelalterliches: Es wird eine neue Art des Miteinander-Lebens von Wohngebäuden demonstriert." (1)

Mit der Siedlung Falkenberg und dem Akazienhof als "erste Großberliner Reihenhaussiedlung" (2) war die

erste Schlacht gegen den Mietskasernen-Städtebau gewonnen. Mit ihr begann - nach einer Bemerkung von Ernst May - die Wohnhausarchitektur der Vorkriegszeit endlich zu sterben (3).

Die Gartenstadtidee war eine gemeinsame Hauptwurzel der städtebaulichen Ausrichtung Beider. May hatte im Büro Raymond Unwins in London gearbeitet und war damit sozusagen an die Quelle der Gartenstadtbewegung gegangen. Ab 1919 hatte er sich als technischer Leiter der "Schlesischen Landgesellschaft" in Breslau und ab 1921 als Direktor der gemeinnützigen Gesellschaft "Schlesisches Heim" mit Wohnungsnotprogrammen und Siedlungswesen auf dem Lande befaßt.

Der ältere Bruno Taut hatte mit dem Bebauungsplan der Siedlung Falkenberg und der Magdeburger Gartenstadt-Kolonie Reform bereits vor dem Krieg greifbare erste Ergebnisse des Umsetzens des Gartenstadtdenkens in Deutschland geliefert.

Abb. 3: Gartenstadt Falkenberg, Akazienhof 1913/14
Bruno Taut



Die soziale Aufgabe des Architekten

Wie andere der Architekturavantgarde sahen Taut und May die soziale Seite des Schaffens als einen neuen zentralen Beweggrund und Antrieb ihrer Arbeit: "Es hat sich eine neue Idee gebildet, eine tatsächlich moderne Idee, eine Idee, die verspricht, zur Weltanschauung zu werden und vielleicht die schönen Aufgaben, die großen Aufgaben, nach denen wir rufen, uns zu bescheeren. Diese Idee ist der soziale Gedanke. Der soziale Gedanke ... hat zur Folge eine größere Sorge für die Kleinwohnung ... und dann weiter die Schaffung von Kolonien ... Kurz und gut, man kam darauf, die ganze Lebensführung und möglichst alle Lebensformen dadurch zu reformieren. Ich brauche nicht zu sagen, daß dieser Gedanke in unseren Gartenstadtbestrebungen seinen schönsten Ausdruck gefunden hat, und daß hier die Aufgabe des heutigen Architekten liegt. Hier ist das Feld, auf dem wir Architekten unsere Zeit zum Ausdruck bringen können. Unsere Zeit hat keine Luxusbedürfnisse; ..." (4)

Ernst May formuliert den sozialen Anspruch des Bauens einige Jahre später mit anderen Worten: "... Langsam verläßt die Architektur die Bahnen des Epigonentums und erkennt die Stilgesetze unserer Zeit... Die veränderte geistige Einstellung des Menschen zum Lebensprobleme entwickelt das neue Wohnhaus. Der Irrsinn der Menschenzusammenpferchung in den steinernen Massen der Mietskasernen weicht einer weiträumigen Auflockerung der Städte. Der moderne Städtebau ist Funktion der neuen Einstellung des Menschen zum Leben." (5)

Für beide ist der Massenwohnungsbau die eigentliche und zentrale Bauaufgabe der Gegenwart. Während - nach Taut - in der griechischen Antike alle stilbildenden Kräfte und Erfahrungen für den Tempelbau verwandt worden seien, müßte heute die gesamte auf architektonische Qualitäten gerichtete Energie in den Dienst des Massenwohnungsbaus gesetzt werden (6).

Die Ästhetik des neuen Bauens

Für May ergibt sich die Form aus der Aufgabe: "Die äußere Form der Frankfurter Siedlung ist aus den Gegebenheiten des inneren Aufbaues entwickelt und verzichtet auf repräsentative Gesten und dekorativen Schmuck alter und neuer Provenienz. Noch eine jede Kulturzeit hat den Mut besessen, eigene Ausdrucksformen zu entwickeln ... In erfreulicher Einmütigkeit haben sich private und beamtete Mitarbeiter am Wohnungsbau der Stadt in einer Baugesinnung zusammengefunden, die letzte Erfüllung architektonischer Ästhetik nicht mehr in sogenannten schönen Fassaden mit der sym-

metrischen Aufteilung und Belebung durch Pfeiler, Simse und Ornamente erblickt, die doch nichts mehr mit unseren Begriffen des Wohnens der Massen zu tun hat, sondern die in der Fassade nur mehr das getreue Abbild des Wohnbegriffes, wie er sich aus dem inneren Aufbau ergibt, erkennen und gestalten. Sie erstreben durch vielfache Reihung gleicher Elemente, durch harmonische Einpassung der Bauten in die Landschaft, architektonische und städtebauliche Wirkungen, die aus unserer Zeit wachsen. Die Frankfurter Siedlungen bedeuten nicht die Erfüllung der allgemeinen Sehnsucht nach einem neuen Stile, ..." (7)

Ähnlich Taut ein Jahr zuvor: "Die Schönheit entsteht aus der direkten Beziehung zwischen Bau und Zweck, aus den natürlichen Eigenschaften des Materials und aus der Eleganz der Konstruktion.

Die Ästhetik des neuen Bauens kennt keine Grenze zwischen Fassade und Grundriß, zwischen Straße und Hof, vorn und hinten. Keine Einzelheit ist als Selbstzweck da, sondern sie ist dienendes Glied der Gesamtheit. Was gut funktioniert, sieht gut aus. Wir glauben einfach nicht mehr daran, daß etwas schlecht aussieht und doch gut funktioniert. Das Haus selbst verliert auch als Ganzes ebenso wie seine Einzelteile die Abgrenzung und Isolierung. Wie seine Einzelteile untereinander vom Zusammenspiel leben, so das Haus mit seinen Kameraden. Es ist ein Erzeugnis kollektiver und sozialer Gesinnung. Wiederholung ist also nicht unerwünscht, sondern im Gegenteil das wichtigste Kunstmittel." (8)

Tradition und Überlieferung

Trotz ihres rückhaltlosen Bekenntnisses zur Moderne und zum Neuen Bauen vereint sie beide der Bezug zu Tradition und Überlieferung. Das, was handwerklich in Jahrhunderten erprobt war, konnte nicht schlecht sein und war sozusagen die Errungenschaft eines Protofunktionalismus, der nur oberflächlich betrachtet etwas mit dem landschaftsgebundenen Bauen des Heimatstils zu tun hat.

Das Entwerfen unter Einbeziehung der Topographie und des Bodenreliefs, eine Grundvoraussetzung auch früherer Volksarchitektur, gehört bei beiden zur ersten

Planungsüberlegung, ohne die die zentrierende großartige Mulde in Britz oder der organische Schwung der Römerstadt so nicht hätten entstehen können. Handwerklich rauhe Putzoberflächen, versprosselte Fenster, Ziegel als Flächenteiler, Spaliere und grüne Wände als architekturbegleitendes Element sind für beide ebenso verbindend, wie die Wiederentdeckung der Farbe als Mittel der Gestaltung von Räumen.

Auch für May gilt das, was Bollerey und Hartmann für Bruno Taut konstatiert haben, gerade jenes Fehlen an architektonischer Schickeria (des International Style), das mit einem Mehr an sozialverantwortlichem Raumgestaltungswollen ausgefüllt worden ist (9).

Abb. 4: Bruno Taut | Martin Wagner
Großsiedlung Berlin-Britz 1925-31

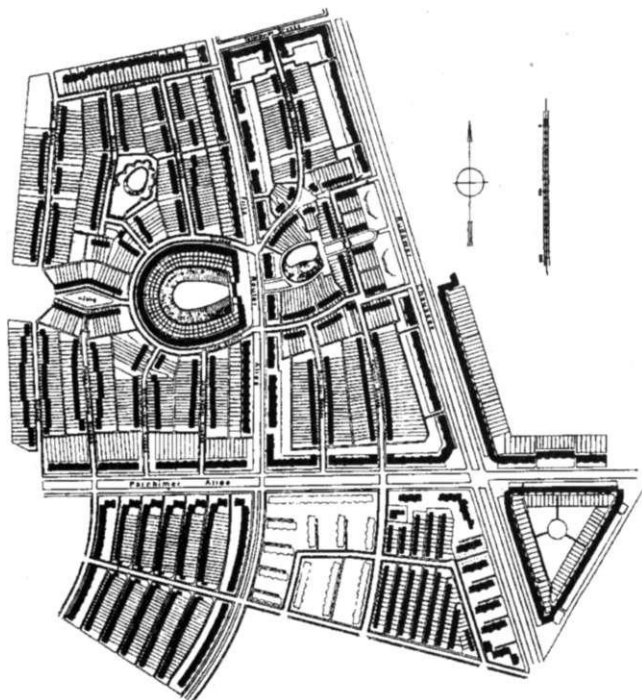


Abb. 5: Frankfurt/Main Römerstadt
Luftbilder um 1930



Farbe

Die Neuerfindung der Farbe als Gestaltungsmittel zunächst für die alte Stadt ist ein Thema, das nach 1918 in der Luft lag. So legte der Bund Tätiger Altstadtfreunde in Frankfurt ein Farbprogramm auf, um das Erscheinungsbild der heruntergekommenen Altstadt mit starken, ungebrochenen Farben zu heben. Gegen die Materialfarbigkeit des Historismus und sein verschmutztes Grau in Grau setzte Taut mit Fassadenbemalungen 1921/1922 in Magdeburg Akzente und entfachte eine widersprüchliche Diskussion auch unter Fachleuten. Ernst May wurde in Magdeburg ein Anhänger der Farbigkeit in der Architektur (10), was sich später im Frankfurter Siedlungsbau niederschlug.

Der Einsatz von Farbe in Tauts Siedlungen in Magdeburg und Berlin hatte sicher auch die Funktion, die sparsame und karge Architektur besonders der Zeit vor und nach dem Kriege für die Bewohner freundlicher erscheinen zu lassen. Der Verzicht auf das Ornament ordnete der Farbe bei der Gestaltung der Räume eine neue Rolle zu. Sie kann betonen, Wirkungen verstärken, Abwechslung schaffen, auf Licht und Himmelsrichtung Bezug nehmen.

Die Integration der Farbigkeit der Architektur in den Städte- und Siedlungsbau der Moderne ist Bruno Tauts besonderer Verdienst. Ihm folgten in den wenigen verbleibenden Jahren nur einige, wie May oder Haeseler.

Die de Stijl-Farbgebung der Holländer oder auch die Versuche mit farbiger Architektur am Bauhaus waren intellektuell-akademische Ansätze, die von der Graphik kamen. Die Architekturfarbigkeit von Taut und May hat ihre Quellen wohl eher in der Volkskunst und Volksarchitektur Skandinaviens, Rußlands oder auch des Mittelmeerraumes. Taut und May verwendeten ungebrochene Farben aus Naturpigmenten in den Tönen rot, blau, ocker und weiß, entweder als Mineralfarben, die mit Wasserglas gebunden waren oder als durchgefärbten Mineralputz. Türen, Fenster, Gestänge und Handläufe im Kontrast dazu blau, gelb oder rot. Besonders differenziert ist die Farbigkeit etwa in der Waldsiedlung Zehlendorf in Berlin, wo Taut ab 1926 Fensterrahmen und Fensterflügel farbige gegeneinander absetzt, die Farbflächen in Ocker, Blau und Grün mit Ziegelbändern teilt und die Dachbodenzone als Dachersatz als kräftig blaues Band ausbildet. Das Farbsystem der Siedlung Bruchfeldstraße in Frankfurt folgt diesem unerreichten Vorbild. Man kann sagen, Taut floß die Farbe als großer malerische Begabung direkt von der Palette. May holte sich bei ihm die ersten Anregungen, um dann, im Falle der Siedlung Praunheim, von dem Maler und Graphiker Hans Leistikow ein Farbsystem ausarbeiten zu lassen. In der gemeinsamen Hinwendung zur Farbigkeit drückt sich auch programmatisch der Wille aus, einen anderen Weg zu gehen als den des weißen International Style und des späteren CIAM-Formalismus.



Abb. 6: Teilansicht Großsiedlung Berlin-Britz
Frühe Farbaufnahme nach Fertigstellung, um 1930

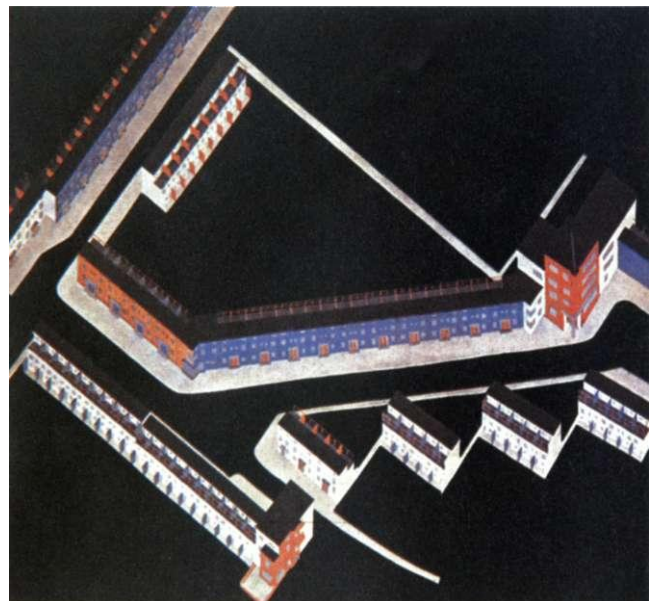


Abb. 7: Frankfurt/Main, Siedlung Praunheim ▶
Farbplan von Leistikow

Stadtbaurat in Magdeburg 1921-1924 Dezernent für das gesamte Hochbauwesen in Frankfurt 1925-1930

Der Vergleich dieser beiden in ihren beruflichen und politischen Zielen so ähnlichen Männern fiel ganz anders aus, wenn Taut seine Tätigkeit als Stadtbaurat in Magdeburg wie May in Frankfurt erst in der Mitte der Zwanziger Jahre angetreten hätte. Berlin hätte das Nachsehen gehabt. Da die Voraussetzungen durch den kleinen Zeitversprung so verschieden sind, müsste ich an dieser Stelle eigentlich May in Frankfurt Taut in Berlin gegenüberstellen.

Bruno Taut wird nach Magdeburg gerufen zu einer Zeit, als die großen Mittel für den Wohnungsbau in Form der Hauszinssteuer noch nicht zur Verfügung standen. Diese ersten Jahre nach dem Krieg waren Jahre der Selbsthilfe. Tauts Versuche der Veränderung des Stadtbildes durch die Farbaktion waren auch ein Versuch, ohne große Mittel etwas zu bewegen und die Magdeburger aktiv an der Diskussion um das Stadtbild zu beteiligen.

Trotz der ganz unterschiedlichen Möglichkeiten in Frankfurt und Magdeburg bestand eine große und verbindende Gemeinsamkeit, das Arbeiten im Kollektiv - zwar unter der Leitung einer jeweils überragenden Begabung - aber doch getragen von gemeinsamer Überzeugung, für eine gute Sache zu arbeiten.

Die übliche Baubeamtenantätigkeit stand für Taut nicht im Vordergrund, sondern sein Ziel war es jetzt, mit jungen, künstlerisch begabten Kräften auch eine künstlerische Reform des öffentlichen Raumes und der Stadt insgesamt einzuleiten. Er war dabei unkonventionell in der Wahl der Mitarbeiter und ihrer Fachausbildung. Junge, ideenreiche Leute sahen die Chance, unter der Förderung des damals schon bekannten Taut unkonventionelle, neue Ansätze in angewandter Kunst und Architektur zu entwickeln. Es kamen die Maler Oskar Fischer aus Karlsruhe, Karl Völker aus Halle und Karl Krayl aus Tuttlingen, die Architekten Johannes Göderitz und Konrad Rühl.

Bruno Taut wollte dabei ausdrücklich keine Schule entwickeln, keinen Stil schaffen, an dem die Mitarbeiter sich zu orientieren hätten, sondern er erwartete sich von einer kollektiv arbeitenden Gruppe völlig neue Lösungen. Die Arbeit sollte in *"kameradschaftlichen Kontakt durch Unterordnung der Individualität unter ein Gemeinsames"* durchgeführt werden. (11)

Prinzipiell ähnlich begann vier Jahre später in Frankfurt Ernst May, jedoch mit einer ungleich größeren Machtbefugnis als Dezernent für das gesamte Hochbauwe-

sen und mit den gewaltigen Mitteln aus der Hauszinssteuer, über die Bruno Taut und Martin Wagner dann gleichzeitig in Berlin verfügten.

Auch Ernst May, berufen von dem erfahrenen Wohnungspolitiker und Oberbürgermeister Frankfurts, Ludwig Landmann, zog systematisch erfolgversprechende junge Architekten und Künstler nach Frankfurt mit dem Ziel der *"Formung einer neuen, geschlossenen Großstadtkultur."* (12) Es kamen Mitarbeiter wie Martin Elsaesser, Werner Hebebrand, Bernhard Hermkes, Eugen Kaufmann, Ferdinand Kramer, Franz Schuster, Walter Schwagenscheidt, Adolf Meyer und Grete Schütte-Lihotzky, um nur einige der Architekten zu nennen. In der angewandten Kunst, Publikationsgraphik und Stadtreklame waren es u. a. Willi Baumeister, Walter Dexel, Hans Leistikow.



Abb. 8: Zeitschrift "Das Neue Frankfurt"

War Bruno Taut eine zutiefst künstlerische Begabung mit der Gabe andere zu begeistern und zu Höchstleistungen zu führen, so war Ernst May der Typ des genialen Organisators und Ingenieurs, immer auf der Suche nach neuen Möglichkeiten der Rationalisierung und Optimierung des Einsatzes der Technik. Dabei vernachlässigte er nicht das allgemeine Kulturleben in der Stadt. *"Auf den Bühnen spielten Meierhold und Tairoff, Unruh und Brecht. Eisensteins Filme, Das Brücken fest,*

Bauausstellungen und die Ausstellungen 'Der Stuhl' und 'Form ohne Ornament' waren Ereignisse. Es besuchten uns Adolf Loos, El Lissitzky der französische Arbeitsminister Loucheur, Krassin mit einer Delegation aus Moskau. All das veranschaulicht die von Ernst May gegründete Zeitschrift Das Neue Frankfurt und zeigt, daß Frankfurt damals so etwas wie das Herz Europas war, daß es Maßstäbe setzte für ein neues Leben. " (13)

In der Bearbeitung der Frankfurter Projekte scheint May in erster Linie für den städtebaulichen Entwurf verantwortlich. Die verschiedenen Siedlungen sind ihm Experimentierfeld nicht nur im Einsatz neuer Produktionsmethoden und Baumaterialien sondern auch in der Entwicklung des Zeilenbaus. Die individuelle Durcharbeitung der durchaus unterschiedlichen Haustypen und gestalterische Detaillösungen überließ er einzelnen Mitarbeitern, die jeweils als gleichberechtigte Planbearbeiter neben May genannt werden. Er sah sich selbst als verantwortlicher Ingenieur und Primus inter pares in einem Laboratorium zur Lösung der Wohnungsfrage.

Bruno Tauts Verhältnis zum architektonischen Entwurf und Zugang zur Lösung von Planungsproblemen war ein anderer, den man künstlerisch-intuitiv nennen kann, vergleichbar dem Vorgehen des bildenden Künstlers, der Taut ja wohl war.

Er hat diesen anderen Weg in seiner Architekturlehre geschildert. In Berlin wurden schematische Bebauungspläne und typisierte Grundrisse im Büro der GEHAG entwickelt und Taut übergeben: "Die Zeichnungen sind anständig, von Leuten gemacht, die viel können und wissen ... trotz alledem ist die Trockenheit dieser Arbeiten eine große Gefahr, und zwar eine um so größere, als diese Häuser in vielfacher Wiederholung, oft zu Hunderten, gebaut werden sollen; man fühlt diese Zeichnungen als eine schwere Last, die man mit sich nach Hause nimmt." Nach intensiver Beschäftigung begann er mit der Überarbeitung, die an der funktionalen Qualität nichts änderte: "Es wächst ganz unklar im Gefühl das, was man die Idee nennt." (14)

Hier wird der Unterschied im schöpferischen Prozeß deutlich. Bruno Taut war wohl in ganz anderem Maße einfühlsam innovativ in der traditionellen Art des künstlerischen Entwurfsvorganges, er arbeitete wie ein Maler.

Für May war nicht in erster Linie die künstlerische Form ausschlaggebend, als vielmehr die Rationalisierung der Produktion, die Organisation der Baustelle und die Normierung der Teile bis zum Klingelknopf. Er war in dieser Hinsicht eher ein Mann des internationalen Funktionalismus als Taut, obwohl dessen Produkte auch im Hinblick auf die massenhafte Wiederholung oft von höherer künstlerischer Potenz sind. Dazu hatte Taut mit

Martin Wagner einen gleichberechtigten und gleichwertigen Kopf, der die Organisationsseite der Großbaustellen in der Hand hatte und ihm sozusagen den Part Mays abnahm.

Es ist sicher müßig, hier einen "Paragone" anzustellen, einen Vergleich, welcher der bedeutendere Künstler sei. Erlaubt sein soll aber eine Gegenüberstellung der jeweils bekanntesten Leistung aus der Menge der Siedlungen der Weimarer Republik, jener glücklichen Schöpfungen einer leider kurzen, aber um so fruchtbareren Kulturepoche, deren Leistungen und Ergebnisse die Welt heute noch bestaunt.

Unter den Siedlungsexperimenten in Berlin und Frankfurt sind die für uns heute eigentümlichsten und einprägsamsten die Hufeisensiedlung in Britz, von Bruno Taut und Martin Wagner 1925-1930 mit 1964 Wohneinheiten und die Siedlung Römerstadt von 1927/1928 mit 1220 Wohneinheiten, Gesamtplan: Ernst May, Mitarbeit Herbert Boehm und Wolfgang Bangert; Architektonische Bearbeitung: May, Rudloff, Blattner, Schaupp und Schuster.

Was beide Siedlungen verbindet, ist die hohe Bedeutung, die den Freiräumen und dem Verhältnis der Architektur zum umgebenden Raum eingeräumt wird, das, was Taut als "Außenwohnraum" bezeichnete. Die eigentümliche Wirkung, die heute noch, trotz einer Menge Störungen, vom öffentlichen und privaten Grün in beiden Siedlungen ausgeht, beruht auf der Grünplanung von Leberecht Migge, der in beiden Fällen ein der Architektur kongeniales Grünkonzept lieferte. Dabei ist sein Grünplan kein dekoratives Beiwerk, sondern eine umfassende Freiraumkonzeption auch unter Einbeziehung produktiven Grüns für die Selbstversorgung der Siedler.

Beide Entwürfe arbeiten mit einer einprägsamen Großform, Taut mit der Gemeinschaft darstellenden Kreisform, einem Rest seiner kristallinen Vorstellungen, und May mit idealstadtähnlichen, von scheinbar wehrhaften Bastionen umgebenden Strukturen.

Beide Siedlungen sind sehr verschieden durch die Verschiedenartigkeit der Topographie. Vom gleichen Geist getragen sind jedoch die Behandlung der Mulde mit Teich im Hufeisen und des in Frankfurt abfallenden Geländes, das behutsam von sanft geschwungenen Terrassen nachgezeichnet wird.

Neben der wichtigen Rolle, die dem Grün in beiden Fällen zugeordnet ist, ist es die überraschende und unkonventionelle Farbigkeit der Architektur, die mit gleicher Präzision und Ernsthaftigkeit entwickelt wird, wie die Architektur selbst. Weiß, Ocker, Rot und Blau sind die



Abb.9: Großsiedlung Berlin-Britz, "Außenwohnraum", um 1930



Abb. 10: Frankfurt/Main, Siedlung Römerstadt
Aquarelle von Hans Treuner, 1929 und 1930
"Hadrianstraße"
"Schusterblock"



ungebrochenen Töne in beiden Fällen. In Britz kommt noch das die Farbflächen trennende Ziegelband als Tautsche Spezialität hinzu.

Diese Reforminseln am Rande der großen, kapitalistischen Metropolen meinte Bertold Brecht, als er 1927 davon sprach, daß die neuen Siedlungen der Avantgarde der "völlig erschöpften, verbrauchten Bourgeoisie ... überraschend" gekommen seien. (15)

Diese kulturellen Höchstleistungen beeindrucken auch in ihrem Ergebnis der massenhaften Realisierung und Auswirkung auf das Leben Tausender von Siedlerfamilien, geschaffen in einem Zeitraum von nur fünf Jahren, bis 1930, als die große Wirtschaftskrise und der drastische Verlust der Mittel aus der Hauszinssteuer der Siedlungspolitik der fortschrittlichen Kraft ein Ende setzten.

Deutsche bauen in der UdSSR

Die Sowjetunion war von der Fähigkeit der deutschen Architektur-Avantgarde beeindruckt, große Wohneinheiten in großer Menge zu einem festgelegten Termin fertigstellen zu können. Sowjetische Fachleute kamen nach Frankfurt und Berlin, um die Projekte zu studieren. Fortschrittliche Architekten in Deutschland blickten voller Hoffnung auf die Sowjetunion, die, scheinbar unbehelligt von den Problemen der kapitalistischen Welt, daranging, ihren ersten Fünfjahresplan zu verwirklichen.

Bruno Taut ist neben Peter Behrens, Max Poelzig und Ernst May Mitglied der Gesellschaft der Freunde des Neuen Rußland und reist schon 1926 in die Sowjetunion. Er hält Vorträge und wird vom Moskauer Stadtso-

wjet zum Berater für den Wohnungsbau bestellt. 1929 spricht Taut im Rahmen der Deutschen Technischen Woche und zeigt einen Film über Berlin-Britz. Ernst May spricht 1929 auf Einladung der sowjetischen Regierung in Moskau, Leningrad und Charkow über die neuen Stadt und den Stand des Wohnungswesens in Deutschland. Bald darauf erhält May das Angebot der sowjetischen Regierung, mit einem Stab deutscher Mitarbeiter in die Sowjetunion überzusiedeln. 1400 Architekten bewerben sich um die Mitarbeit in Mays Brigade, 20 Mitarbeiter begleiten ihn schließlich, die meisten aus dem Kreis der Frankfurter Kollegen. Erste Aufgabe ist die Planung einer Industriestadt für 120000 Menschen, Magnitogorsk. Die Maysche Planung für Magnitogorsk war eine Weiterentwicklung des starren Zeilenschemas der Siedlung Goldstein in Frankfurt.

1931 beginnt Taut, seine Übersiedlung nach der UdSSR vorzubereiten. Ab 1932 arbeitet er in Moskau an Entwürfen für Großbauten und ist an vielen Projekten beteiligt, von denen jedoch keines realisiert wird. Die sowjetische Realität der Mangelwirtschaft, gepaart mit extremer Bürokratie ist für Taut nur schwer zu ertragen. May produziert immerhin Wohnungen unter schwierigsten Bedingungen, die der ihn immer achtende Taut in einer depressiven Phase seines Rußland-Aufenthaltes launisch kritisiert: "... nach langer, eintöniger Fahrt durch Sibirien ... die Senke zum Ob und die Ankündigung von Novosibirsk. Vor der Brücke ... eine Siedlung in Zeilenbau Frankfurter System, aber auf dem welligen Gelände so gebaut, als sollte der trübe Eindruck des sibirischen Landes mit aller Gewalt durch die Architektur verstärkt werden ..." (16)

Dies ist nicht mehr der optimistische Ton und die Aufbruchstimmung der zwanziger Jahre. Die aus der trostlosen Situation verständliche Kritik Tauts wirkt ernüchternd und nimmt ungewollt die bald einsetzende Kritik in der Sowjetunion an der Architektur der ausländischen Spezialisten vorweg.

Bruno Taut verläßt 1933 die Sowjetunion, Ernst May folgt ihm 1934. Taut als Kulturforscher in Japan und Staatsarchitekt in der Türkei und May als Farmer und freier Architekt in Kenia haben sich wohl nicht wiedergesehen.

ANMERKUNGEN

- (1) Posener, Julius: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II., München 1979, S. 558
- (2) Wohnungswirtschaft, 5 (1928), S. 251/52, zit. nach Junghanns, Kurt: Bruno Taut, Berlin/Ost, 1983, S. 24
- (3) Schlesisches Heim, 1 (1920), H. 1, S. 1; 2 (1921), H. 1, S. 13 ff., zit. nach Junghanns, Kurt: op. cit., ebd.
- (4) Taut, Bruno: Kleinhausbau und Landaufschließung, Vortrag gehalten auf der Generalversammlung der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft, Leipzig 1913, S. 3 f., zit. nach Hartmann, Kristiana: Deutsche Gartenstadtbewegung, München 1976, S. 111 f.
- (5) May, Ernst: Das Neue Frankfurt, Okt./Nov. 1926, Nr. 1, S. 4
- (6) Taut, Bruno: Wohnungswirtschaft, 1928, S. 107, zit. nach Bollerey, Franziska und Hartmann, Kristiana: Bruno Taut - Vom phantastischen Ästheteten zum ästhetischen Sozial(ideal)isten, in: Bruno Taut 1880-1938, Ausst. der Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 71 f.
- (7) May, Ernst, in: Das Neue Frankfurt, 1930, Heft 4, S. 51
- (8) Taut, Bruno: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, 2. Aufl., Stuttgart 1979, S. 6
- (9) Bollerey/Hartmann, op. cit., S. 16
- (10) May, Ernst, Angst vor der Farbe, in: Schlesisches Heim, 3 (1922), S. 197
- (11) Taut, Bruno: Frühlicht in Magdeburg, in: Frühlicht, H. 1, Magdeburg 1921, S. 2-4, zit. nach Junghanns, op. cit., S. 53
- (12) May, Ernst: Das neue Frankfurt, Okt./Nov. 1926, Nr. 1, S. 4
- (13) Kramer, Ferdinand: Über Ernst May, aus "1831-1981" Universität Hannover
- (14) Taut, Bruno: Architekturlehregrundlagen, Theorie und Kritik. Beziehungen zu anderen Künsten und zur Gesellschaft. Istanbul 1938, Tokio 1943, Hamburg/Berlin 1977, zit. nach Junghanns, op. cit., S. 81
- (15) Brecht, Bert: Schriften zur Literatur und Kunst Bd. I, in: Brecht, Ges. Werke in 20 Bdn. Frankfurt am M. 1967, Bd. 18, S. 120
- (16) Taut, Bruno: Bruchstücke zum Tagebuch "Bis Japan", 1933, Manuskript, zit. nach: Kreis, Barbara: Bruno Tauts Verhältnis zum Bauen in der Sowjetunion und seine Tätigkeit in Moskau, in: Bruno Taut, Ausst. Berlin 1980, S. 116

Winfried Brenne

FASZINATION FARBE - Beobachtungen bei der Restaurierung unter Einbeziehung der Gartenstadt Reform

"Wer hat Angst vor Rot, Gelb, Blau" - ist ein Artikel im Berliner Tagesspiegel vom 03.01.95 überschrieben über eine Rezension zu einer Ausstellung von Piet Mondrian, 1872-1944, im Gemeindemuseum Den Haag mit dem Untertitel "Farb - Raum - Mystik".

Welche Emotionen werden durch die Farbe freigelegt und wie überträgt sich diese subjektive Betrachtung auf die Farbgebung der Bebauung von Bruno Taut. So verwundert es nicht, wenn hier die gefühlsbetonte Seite des Betrachters bei dem gelb-rot-blauen Giebel der Bebauung an der Riemeisterstraße 128 in Berlin-Zehlendorf angesprochen und "Onkel Tom" im Volksmund die Papageiensiedlung genannt wird bzw. auch die GEHAG in ihrer Verkaufsanzeige zum Erwerb von Häusern damit warb, "im Farbtopf zu wohnen".

Taut wollte eine gefühlsbetonte Beziehung zu seinem "Farbraum" entstehen lassen. Denn mit Hilfe der Wissenschaft kann nicht die Farbe erklärt werden. Ein Naturwissenschaftler würde der Farbtheorie die Theorie von Newton zugrunde legen, ein Künstler dagegen von der Farblehre Goethes ausgehen, da sie als kreativ gilt.

So würde es schon bei dem Versuch einer objektiven Beschreibung der Farbfassung des bereits angeführten Giebels in der Siedlung "Onkel Tom" zu einer Verwirrung kommen, obwohl hier nur drei Farben ohne die sicherlich prägenden Einflüsse wie Raum, Licht, Materialität und Oberfläche mit eingebracht worden sind.

Mit seinem Wohnhaus in Dahlewitz - 1926 in der Wiesenstraße 13 für sich selbst errichtet - schuf Taut ein Gebäude, das sicherlich nicht nur durch seine radikale Form des Viertelkreises im Grundriß besticht, sondern insbesondere durch die farbigen Raumkompositionen und deren konsequente Umsetzung zwischen Innen- und Außenraum.

Die Farbe sollte von der Zweidimensionalität der Fläche befreit werden, um den Raum somit neu erlebbar zu machen.

Die "Käsecke" oder das "Tortenstück" stellt nach Taut "eine Kristallisation der atmosphärischen Bedingungen" dar, wobei die Farbe durch ihren möglichst akzentuierten Kontrast die Voraussetzung schafft, die Landschaft und die Umgebung in den Farbraum mit einzubeziehen. Taut wollte den Kosmos der Farbe neu erschließen. Die so geschaffene Form ließ Räume entstehen,

die die Voraussetzung schufen für die Farbe, denn hier sollten Form und Farbe zusammenfinden und den Beweis erbringen, daß die Farbe den gleichen Stellenwert in der Architektur besitzt wie Raumkompositionen und Materialfragen.

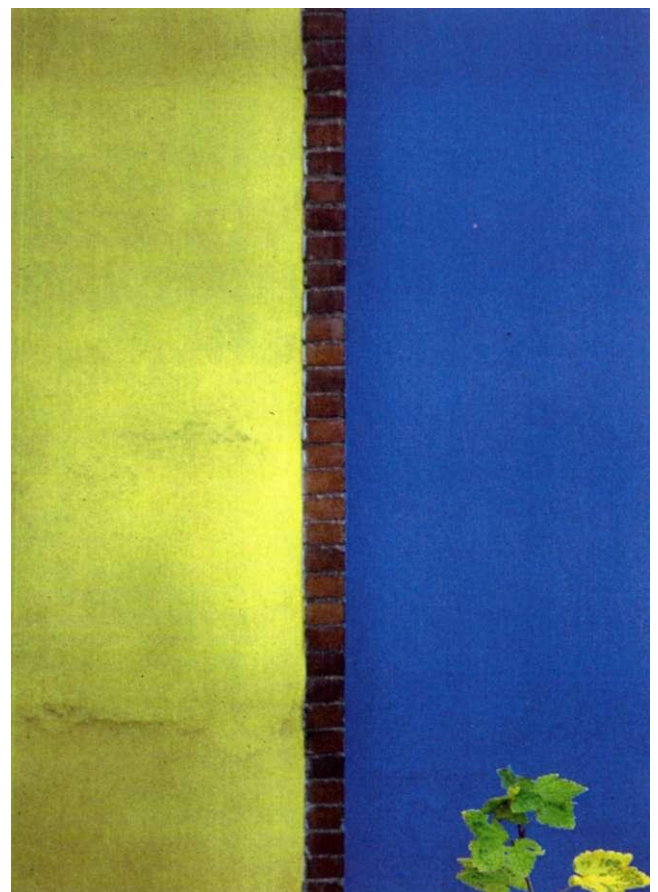
Durch die umfassenden Instandsetzungs- und Wiederherstellungsarbeiten an und in dem Gebäude wird jetzt die Farbe wieder erfaßbar und erlebbar.

Trotz besten detaillierten Wissens der Farbe aus dem Buch von Bruno Taut über sein Wohnhaus zeigte sich, daß nach Vorlage der Untersuchungsergebnisse bei der bisher durchgeführten Restaurierung Abweichungen bzw. Ergänzungen und Erweiterungen des Farbkonzeptes im Detail festzustellen sind.

Doch nicht nur ästhetische Überlegungen spielten bei Taut in der Farbgebung eine Rolle.

Die weißen Fassadenflächen seines Wohnhauses, die wie ein Bug ausgebildet in die märkische Landschaft

Abb. 1: Waldsiedlung Zehlendorf "Onkel Toms Hütte", Berlin-Zehlendorf Riemeisterstraße 128, Bauabschnitt I, 1926/27 Giebelausschnitt, Zustand 1987 Foto: Archiv Architekturwerkstatt Pitz/Brenne



hingestellt sind, bilden einen größtmöglichen Kontrast zum Naturraum, während die dahinterliegenden Räume durch ihre intensive Farbbigkeit die Tages- und Jahreszeiten in ihrem Licht- und Farbwechsel unmittelbar mit der Landschaft verschmelzen lassen.

Das Weiß der schrägen Wandflächen strahlt im Sommer die Wärme zurück, während die gebogene Ostfassade das *"wärmende Licht der Morgensonne in sich hineinsaugt"*, wie Bruno Taut in seinem Buch hierzu schreibt.

Es ist hier sicherlich das erste Mal, daß die Farbe so als Medium zum Einsatz kommt, daß die physikalischen Eigenschaften der Farbe unter ökologischen Gesichtspunkten zur Energiegewinnung genutzt werden.

Die mattschwarze Oberfläche der Fassade sollte den samtartigen Charakter der gewölbten Fassade unterstreichen, deren Gesamtwirkung aber erst nach Herstellung der hellen Kiesfläche vor dem Haus wieder erreicht wird. Das Schwarz der gebogenen Fassadenfläche verliert sich nicht in dem blau-violett gefaßten Klinkerrahmen, sondern wird getrennt durch eine intensiv blau gestrichene Fuge zwischen Putz und Klinker, die die Spannung der gebogenen Fassadenfläche steigert.

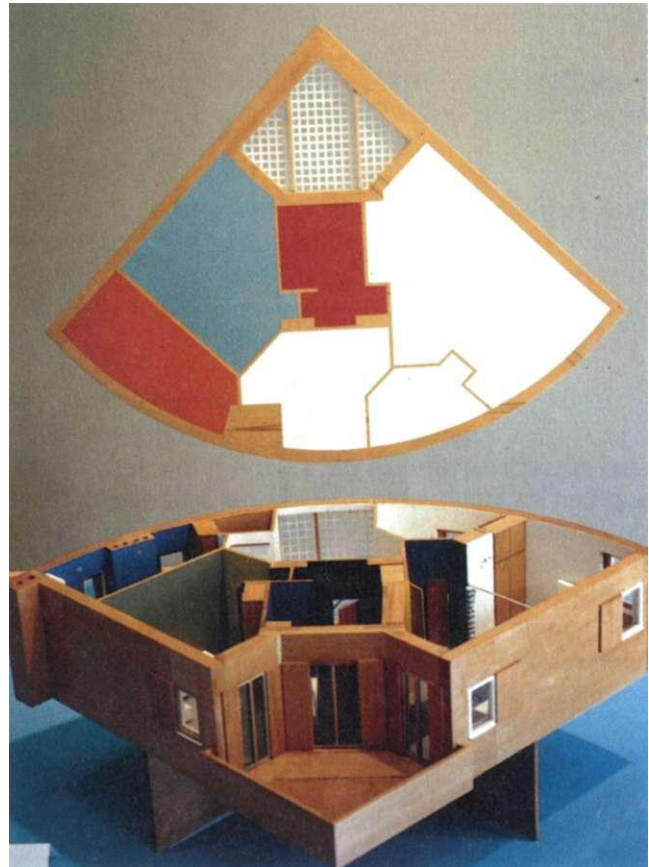


Abb. 3: Wohnhaus Bruno Taut in Dahlewitz bei Berlin
Wiesenstraße 13, 1926/27 Gartenfassade, Zustand 1995
Foto: W. Brenne ▼

Abb. 2: Wohnhaus Bruno Taut in Dahlewitz bei Berlin ▲
Wiesenstraße 13, 1926/27 Grundriß 1. Obergeschoß,
Modell Foto: W. Brenne



Abb. 4: Wohnhaus Bruno Taut in Dahlewitz bei Berlin Wiesenstraße 13, 1926/27 Straßenfassade, Zustand 1995 Foto: W. Brenne





Abb. 5: Wohnhaus Bruno Taut in Dahlewitz bei Berlin
Wiesenstraße 13, 1926/27 Wohnzimmer Erdgeschoß,
Zustand 1995 Foto W. Brenne



Abb. 6: Wohnhaus Bruno Taut in Dahlewitz bei Berlin
Wiesenstraße 13, 1926/27 Schlaf- und Arbeitszimmer,
Zustand 1995 Foto: W. Brenne

Entziehen sich die Fassaden mit ihren schwarzen und weißen Flächen der Farbe, so wird durch die Farbgebung des wiederhergestellten Wohnraumes im Erdgeschoß mit seinen großen Fenstern und den axial ausgerichteten Türen die sinnliche Verbindung zu der offenen Wiesenlandschaft wieder hergestellt.

Die beige gefaßten Wände stehen im klaren Kontrast zu dem grünen Gartenraum, und die feuerrot gehaltene Decke läßt die Wärme der im Westen stehenden Sonne am Abend visuell spürbar werden als komplementäre Farbe zum Grün der Wiese. Dieses Prinzip des Spürbarmachens einer farbigen Atmosphäre soll nach Taut dadurch erreicht werden, daß grelle Farbtöne nur da verwendet werden, wo sie im Streulicht bzw. im Schatten liegen. Deutlich wird das Gestaltungskonzept mit den im Schatten liegenden rotgefaßten Zulaufrohren zu den Heizkörpern und den Heizkörperrippen, die alternierend rot-blau-rot gestrichen sind, während das rückführende Heizungsrohr mit dem abgekühlten Wasser einen blauen Anstrich aufweist. Selbst kleinste, untergeordnete Elemente wie die Befestigung der Heizungsrohre zeigen eine eigenständige Farbfassung. Das blaue Rohr ist mit einer roten Halterung an der Wand befestigt, das rote mit einer blauen.

Stellt die Farbe den Bezug zum Garten und Licht her, so wird durch den axialsymmetrischen Raumaufbau und die zentrale Lage im Haus die besondere Bedeutung des Wohnzimmers im Erdgeschoß hervorgehoben.

Ganz anders stellt sich das schon teilweise wiederhergestellte Arbeits- und Schlafzimmer von Bruno Taut dar, das - wie Taut schreibt - folgt einer *"irrationalen Raumform"* und entzieht sich damit für die verschiedenen Nutzungsansprüche gängigen Konventionen und Gestaltungsansätzen. Mit der Farbe folgt er der abstrakten Raumform und der vielseitigen Nutzung des Zim-

mers. Nischen, Rücksprünge und die Wände erhalten intensive, eigenständige Farben, wobei der Fußboden mit seinem geometrischen Muster und seiner Farbache dem Raum den Halt geben soll.

Um sich in den neuen Farbkosmos Tauts hineinzusetzen und ihn zu verstehen ist es notwendig, die Anfänge der Farbe in seinen Siedlungsbauten visuell mit den Originalfarben kennenzulernen, soweit dies noch möglich ist.

Heute können wir - nachdem die Berliner Siedlungen "Onkel Toms Hütte", die "Hufeisensiedlung" in Britz, die "Carl-Legien-Siedlung" in Prenzlauer Berg, die "Siedlung am Falkenberg" in Treptow, die Siedlung "Am Schilberpark" in Wedding oder die Wohnbebauung an der Buschallee und der Trierer Straße in Weißensee sowie die Ossastraße in Neukölln wiederhergestellt worden sind - die Ergebnisse und die Konzeption einer farbigen Siedlungs- und Raumgestaltung Bruno Tauts kennenlernen. Denn bisher war es nur möglich, die Farbgestaltung anhand der wenigen historischen Quellen kennenzulernen, die - wie es sich zeigte - nur bedingt als gesichert gelten können bzw. in denen die Farbe nur subjektiv dargestellt werden konnte.

Nachdem uns bei der bisherigen Betrachtung die Anfänge des farbigen Siedlungsbaus fehlten, die in die neue Farbwelt hineingeführt haben, ist es jetzt mit der "Gartenstadt Falkenberg" in Berlin-Treptow und der "Siedlung Reform" in Magdeburg möglich, durch die beginnende Instandsetzung und Restaurierung der Gebäude die ersten Schritte Taut'scher Farbgebung in seinem frühen Siedlungsbau nachzuvollziehen bzw. nachzuempfinden. In beiden Siedlungen ist gerade die Farbe als gestalterisches Element vollständig verlorengegangen, denn sie ist das flüchtigste und empfindsamste Gestaltungsmittel, das dem Architekt zur Verfügung steht.

Durch Vernachlässigung in der Unterhaltung der Bau- substanz oder baulicher Eingriffe ging Stück für Stück dieses differenzierte und so sensible Gestaltungsmittel in den Siedlungen verloren bzw. es wurde vergessen und verdrängt, da es unter anderem auch opportu- n war in den vergangenen Zeiten.

Jetzt wird es möglich sein, den Weg nachzuzeichnen, den Taut von der farbigen Architektur zum Farbraum ging.

Trotz des Verlustes des originalen Erscheinungsbildes der Häuser Gartenstadtweg 15-21 und 29-33 sowie 84-86 in Berlin-Falkenberg konnte die originale Farb- ige weitestgehend durch Befunde belegt werden.

Allen drei Häusern war eigen, daß ihre Baukörper ins- gesamt monochrom gefaßt wurden: Goldocker bei dem Gebäude Nr. 15-21, rotocker das Haus 29-33 und das

Gebäude 84-86, das einerseits durch seinen exponier- ten städtebaulichen Standort hervorgehoben wird, löst sich andererseits durch den für ein Wohnhaus un- ge- wöhnlichen schwarzen Anstrich radikal von der ge- wohnten Farbgebung.

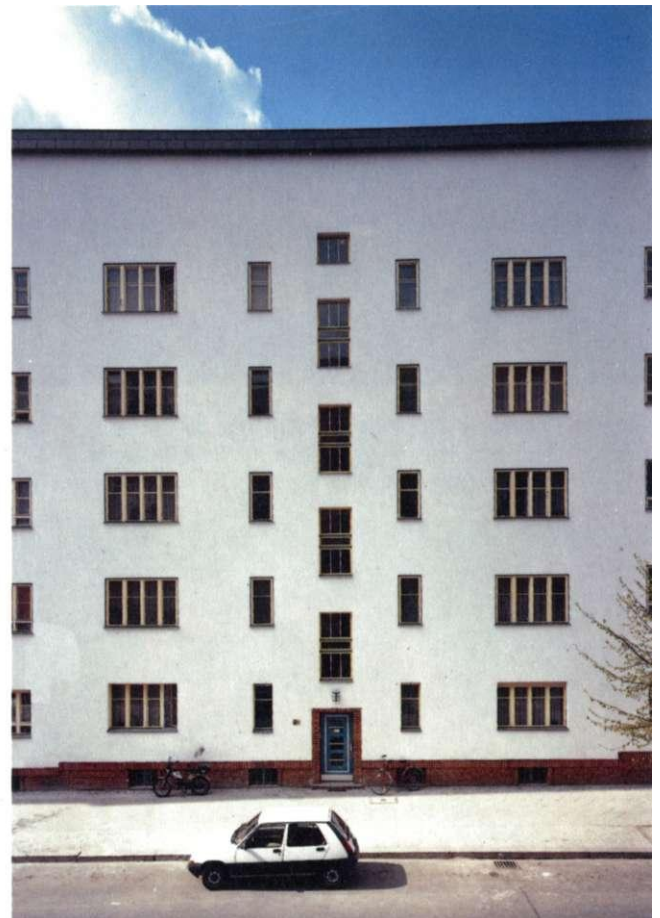
Die Architektur und die Gestaltung der Fassade beruht noch auf den traditionellen Gestaltungselementen wie Faschen bei den Fenstern, Gesimsen an Traufe und Giebeln sowie tieferliegenden Putzfeldern und Lisenen in der Fassade, die die Voraussetzung schaffen für die Farbe.

Jedes Haus erhielt einen eigenen Grundfarbton, der durch kontrastierende Farben ergänzt wurde, um die individuelle Baukörperausbildung zu unterstützen, wie bei dem Haus Gartenstadtweg 15-21 durch den u-för- mig ausgebildeten Grundriß und die Dachlandschaft als auch durch die schachbrettartige Bemalung der

Abb. 7: Siedlung am Schillerpark, Berlin-Wedding
Oxforder Straße 3-11, B. Taut, 1924/26
Straßenansicht, Zustand 1992 Foto: W. Brenne



Abb. 8: Wohnblock Ossastraße 16, Berlin-Neukölln
Straßenansicht, Zustand 1987, B. Taut, 1927/28
Foto: K. Petersen



Fassadenflächen auf der Innenseite des u-förmigen Baukörpers mit orange-roten und grau-grünen Feldern, in denen sich die Fenster einschließlich Fensterläden einfügen. Für die grau-grünen Felder konnte kein eindeutiger originaler Befund ermittelt werden.

Der Winkelbau Gartenstadtweg 29-33 mit einem rot-ocker-farbenen Anstrich zeichnet sich durch eine betont lebhaftere Farbgestaltung aus.

Der Hauseingang Gartenstadtweg 29 erhält durch sein malerisches Bild eine besondere Bedeutung: Die Badezimmerfenster werden durch einen türkisfarbenen Rahmen gebunden, der ein inneres Feld umschließt, das mit einem schwarzen Begleitstreifen gefaßt ist. Das so entstandene Rechteckfeld mit der Hauseingangstür zeigt ein Rhombenmuster, das in einer Hälfte hellbraun ausgemalt ist, während die andere Hälfte goldocker gefaßt ist. Das so entstandene Muster scheint heraldischen Grundstrukturen zu folgen bzw. findet sein Vorbild in der Putzflächen-Ornamentik Otto Wagners. (1)

Abb. 9: Gartenstadt Falkenberg, Berlin-Treptow
Gartenstadtweg 29, B.Taut, 1913/14 Hauseingang, Zustand 1990 Foto: J. Hohmuth



Abb. 11: Gartenstadt Falkenberg, Berlin-Treptow
Gartenstadtweg 15-21, B. Taut, 1913/14
Straßenfassade, Zustand 1994 Foto: W. Brenne

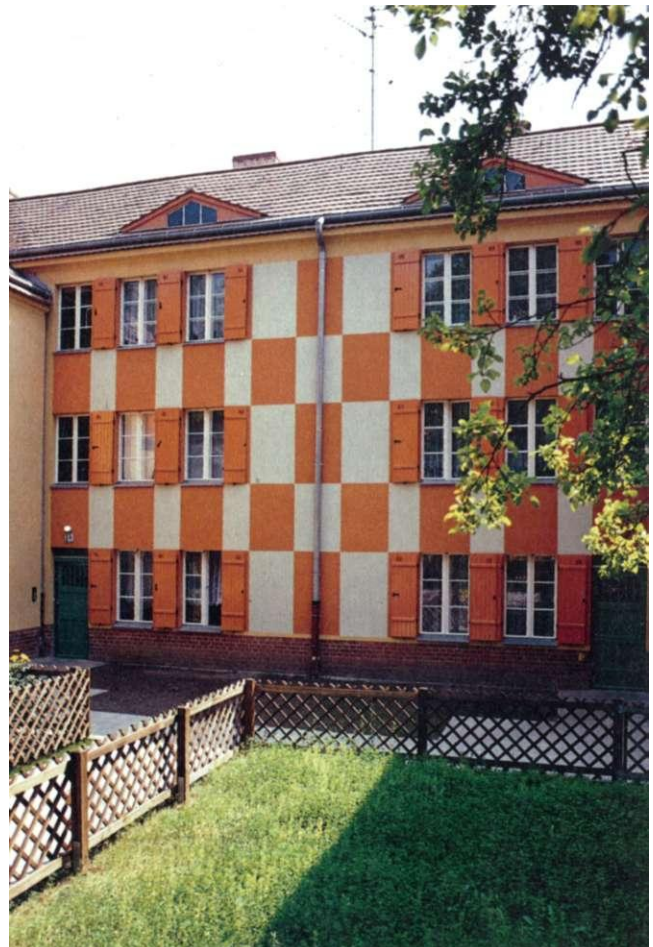


Abb. 10: Gartenstadt Falkenberg, Berlin-Treptow
Gartenstadtweg 84-86, B.Taut, 1913/14 Gartenfassade,
Zustand 1995 Foto: W. Brenne



Abb. 12: Gartenstadt Falkenberg, Berlin-Treptow Gartenstadtweg 29, B. Taut, 1913/14 Hauseingang, Zustand 1994 Foto: H. Gackstatter



Neben diesen in der Tradition stehenden Farbkonzepten und Farben entwickelt Taut bei dem Haus Gartenstadtweg 31 mit seinen farbig expressiv ausgebildeten, blau-gelb versetzten Putzrechtecken auf der Gartenseite oder bei der straßenseitigen Fassade am Hauseingang Gartenstadtweg 31 mit türkisfarbenen Feldern, die durch Putznuten in unregelmäßige, weiß gefaßte geometrische Flächen aufgeteilt werden, neue Gestaltungskonzepte. Bei den beiden Fassaden nimmt die Farbe noch klar Bezug auf die Gebäudearchitektur mit den Putzfeldern, Faschen und Gesimsen, schafft aber schon durch die Farbwahl und ihre Komposition ein neues gestalterisches Instrumentarium.

Die von Taut verwendeten Materialien beschränken sich bewußt auf wenige bewährte Baustoffe. Das ist insbesondere der Ziegel, der einerseits für besonders bela-

stet und strapazierte Bereiche am Gebäude verwendet wird und andererseits als Gestaltungsmittel durch die Verwendung verschiedenfarbiger Steine oder als Gliederungselement dient. Die Fassadenflächen zeigen in Falkenberg einen Glatzputz, der im frischen Zustand mit einer Bürste eine belebte Oberflächenstruktur erhielt und in Verbindung mit der Farbe den Intentionen und Traditionen der Gartenstadtgestaltung folgt.

Voraussetzung für die Umsetzung dieser kraftvoll gestalteten Fassaden war die Entwicklung der Putzindustrie und der Keimischen Mineralfarben. Sie ermöglichten zum ersten Mal, farbbeständige Fassaden herzustellen, die den Witterungseinflüssen Stand hielten. Erst diese Möglichkeit erlaubte, in größerem Umfang die Farbe als Gestaltungsmittel einzusetzen.

Abb. 13: Gartenstadt Falkenberg, Berlin-Treptow
Gartenstadtweg 31, B. Taut, 1913/14
Gartenfassade, Zustand 1995 Foto: W. Brenne



Abb. 14: Gartenstadt Falkenberg, Berlin-Treptow
Gartenstadtweg 33, B. Taut, 1913/14
Straßenfassade, Zustand 1995 Foto: W. Brenne



Parallel zur Entwicklung in Berlin setzt sich Taut mit der Farbe im Stadtraum bei der Siedlung "Reform" in Magdeburg auseinander. Hier begann seine Arbeit - schon bevor er seine eigenen Gebäude errichtete - mit der Farbgestaltung der Gebäude im Maienhof, die von den Magdeburgern als "graue Scheunen" beschrieben wurden. Die Anregung zu dem Farbkonzept bekam Taut durch die Häuser der Mannsfelder Bergarbeiter in Henstedt, die ihren Gebäuden alljährlich einen farbenfrohen Anstrich gaben.

Dieses Farbspiel galt es wiederzuentdecken und das Einheitsgrau der letzten 50 Jahre zu verdrängen. Mit der Restaurierung der Gebäude Fliederweg 8.1-8.11 wurde der erste Schritt zur Wiederherstellung geleistet.

Die Reihenhäuser im Fliederweg 8 zeichnen sich durch einen lebhaften Rhythmus in der Fassadenarchitektur aus, der aus der Reihung der äußerlich verschieden gestalteten Vier-Grundriß-Typen entsteht, wobei die dif-

ferenzierte Ausbildung der Dachtraufe durch die giebelständigen bzw. traufständigen Gebäude erreicht wird.

Die glattgeputzten Fassaden der Reihenhauseile mit seinen Vor- und Rücksprüngen erhält - abgeleitet aus einem gelb-ocker-farbigem Grundton - seine Farbigkeit, die die Harmonie des Ganzen unterstützen soll.

Auf der Gartenseite rhythmisieren giebelständig angebaute Stallgebäude die Fassadenfront. Die Stallgebäude werden akzentuiert durch ihre rot-violett gefaßten Seitenwände, die sich von der gelben Gartenfassadenfläche absetzen. Die Giebel der Stallgebäude sind mit einer Klinkerumrahmung versehen und haben einen erdig gelben Anstrich erhalten. In der rot-violett gefaßten Stallfassade bindet sich die schwarz gestrichene Gartenausgangstür mit den grün gefaßten waagerechten Leisten kontrastierend ein, wobei die Stalltür monochrom grün gestrichen worden ist.

Abb. 15: Gartenstadt-Kolonie Reform, Magdeburg
Fliederweg 8, B. Taut, 1913/14
Straßenfassade, Zustand 1995, ARGE Reform -
W. Brenne/Th. Krayl Foto: W. Brenne



Abb. 16: Gartenstadt-Kolonie Reform, Magdeburg
Fliederweg 8, 1913/14, B. Taut, 1915
Gartenfassade, Zustand 1995, ARGE Reform -
W. Brenne/Th. Krayl Foto: W. Brenne



Auf der Straßenseite setzt sich das Bild einer stark differenzierten Farbgebung fort, wobei der Hauseingang das vielfältigste Bild aufweist durch seine rot-ocker-farbene Unterrahmung und die schwarzen Hauseingangstüren, die durch grün gefaßte Sprossen und Sockelleisten belebt werden. Der farbig abgesetzte Rahmen um die Haustür wird zum Grundton der Fassade getrennt durch eine kräftige Putznut, die auch das Fenster mit seinen Läden wie einen Bilderrahmen umfaßt.

Mit den beschriebenen Gestaltungsmerkmalen sollte - trotz der engen finanziellen Grenzen bei der Planung und dem Bau der Häuser - eine qualitätvolle Architektur entstehen, die den Bedürfnissen der Bewohner gerecht wird und die Farbe als preiswerten Ersatz für sonst übliche Ornamente wählt.

Hier traf sich offenbar das Interesse der Genossenschaftsmitglieder mit den Gestaltungsvorstellungen Bruno Tauts in einer idealen Weise.

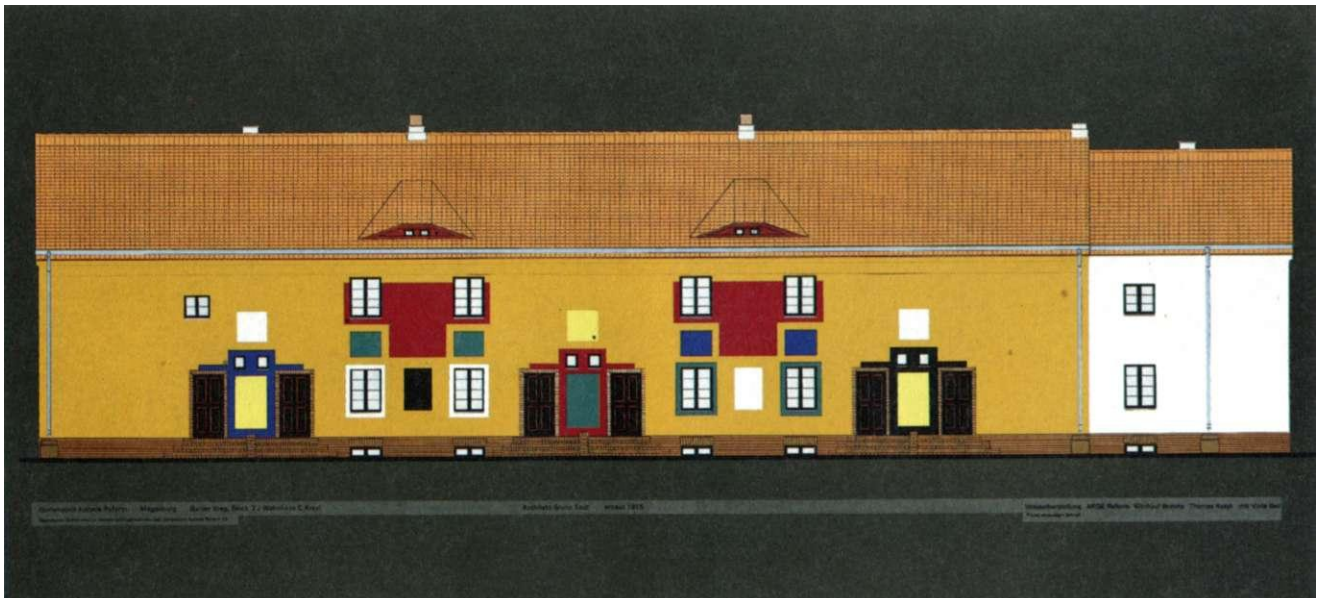
Nach der Rückgewinnung einer ersten farbig wiederhergestellten Zeile in der Siedlung "Reform" kann man nur hoffen, daß die Arbeiten langfristig fortgesetzt werden können, denn - wie vorliegende Beschreibungen und Fotos erkennen lassen - ist die Farbe eines der entscheidendsten Mittel bei der Gestaltung dieser Siedlung. Hier ist es Taut geglückt, in einem größeren Rahmen die Farbe *"absolut gleichberechtigt neben der Form"* einzusetzen.

Bei der vorbereitenden Untersuchung des Gebäudes Bunter Weg Block 3 zeigten sich in der Fassadengestaltung Tauts Experimentierfreudigkeit und der Versuch, neue Wege zu gehen bei der Gestaltung von Siedlungsbauten. Die Fassaden der einzelnen Einfamilienreihen Häuser werden nicht mehr durch Vor- und Rücksprünge sowie formale hervorhebende Gestaltungsmerkmale geprägt, sondern sie werden bestimmt durch einen fast symmetrischen Aufbau der Fensteröffnungen und ein alles zusammenfassendes traufständiges Dach. Nur auf der rechten Giebelseite rückt ein Gebäudkörper leicht von der Vorderkante des Hauses zurück. Seine Bedeutung erhält das Haus durch seine farbig gehaltenen Putzflächen, die die Fensteröffnungen zusammenbinden und durch die farbig kräftig gehaltene Hauseingangssituation. Die hier verwendeten Grundfarben scheinen sich an Beispielen "de Styl" zu orientieren.

Ein gesamtzusammenhängendes Bild der Farbigkeit über die Siedlung Reform ist erst zu einem späteren Zeitpunkt möglich.

Mit der Bearbeitung eines Instandsetzungskonzeptes für die gesamten Haustüren in der Siedlung Reform in Magdeburg ging eine umfassende Untersuchung der Farbigkeit der Hauseingangstüren einher.

Abb. 17: Gartenstadt-Kolonie Reform, Magdeburg
Bunter Weg Block 3, B. Taut, 1915
Farbrekonstruktion ARGE Reform - W. Brenne/Th. Krayl
mit V. Beil



Dadurch wurde es möglich, sich einen ersten Überblick über die Farbgestaltung aller Bauphasen - von 1912 mit der Bebauung von Architekt A. Glim und von 1913-1933 mit den Gebäuden von Bruno Taut zu verschaffen. Die Hauseingänge sind in Tauts Siedlungsbau immer ein entscheidendes Gestaltungsmittel, das die Monotonie der wiederholenden Baukörper mit vermeiden soll. Allen Hauseingängen liegen gleiche Gestaltungsprinzipien zugrunde. So ist es der rotbunte Klinker, der die unterschiedlich gestalteten Türen einfaßt. Die Blätter sind als Füllungstüren hergestellt, mit denen Taut möglichst vielfältige Gestaltungsvoraussetzungen schafft, um ein differenziertes Farbspiel umzusetzen (wir konnten bei unseren Untersuchungen 17 verschiedene

Hauseingangstür-Typen feststellen). Das Farbspektrum umfaßt die gesamte Farbpalette, ausgehend von den Grundfarben bis hin zu Schwarz und Weiß, so daß bei der Untersuchung 45 verschiedene Töne nachgewiesen werden konnten. Die ermittelten Farben entwickeln sich teilweise aus monochromen Farbreihen unterschiedlicher Intensität, die dann im Kontext zur Fassadenfarbe stehen.

Vielleicht gelingt es, durch die Wiederherstellung aller Hauseingänge die Vertrautheit mit der Farbe wieder in der Siedlung herzustellen und damit den Prozeß einer umfassenden Wiederherstellung der gesamten Siedlung Reform in Magdeburg einzuleiten.

Abb. 18: Gartenstadt-Kolonie Reform, Magdeburg
Hauseingangstüren, B. Taut, 1913-33
wiederhergestellt 1995, ARGE Reform -
W. Brenne/Th. Krayl mit V. Beil Foto: W. Brenne





Abb. 19: Gartenstadt-Kolonie Reform, Magdeburg
Lilienweg, B. Taut 1929/30 Gartenfassade, Zustand 1994,
ARGE Reform - Brenne/Th. Krayl Foto: W. Brenne



Abb. 20: Hufeisensiedlung Britz, Berlin-Neukölln
Paster-Behrens-Straße 1-3, B. Taut 1926/27
Straßenansicht, Zustand 1989 Foto: Archiv Architektur-
werkstatt Pitz/Brenne

Mit der Restaurierung der Reihenhausbauung am Lilienweg wird die sich ändernde Grundhaltung Tauts von der farbigen Architektur wie beim Fliederweg 8 hin zum farbigen Raum in Magdeburg erkennbar.

Diese Erfahrungen werden von Taut in der Berliner Siedlung "Onkel Toms Hütte" zu einem sehr differenzierten stadträumlichen Konzept weiterentwickelt.

Zur Realisierung dieser Farbigkeit war es aber nötig, daß entsprechende Anstrichsysteme zur Verfügung standen. Mit der Mineralfarbe wurde es möglich, stark farbige Anstriche herzustellen, die mit der Kalktechnik nicht durchführbar waren. Gegenüber der Berliner Situation zeigte sich, daß in Magdeburg in sehr vielen Fällen durchgefärbter Putz verwendet wurde, da wohl die Kosten für mineralische Anstriche zu hoch lagen. Der durchgefärbte Putz versprach aufgrund der Erfahrung eine höhere Haltbarkeit als die gängigen Anstrichaufbauten außer den Mineralfarben.

Nach seiner Rückkehr nach Berlin wird er bei der "Hufeisensiedlung" Britz zum ersten Mal umfassend die Farbe in großem Maßstab einsetzen, wobei Taut auf die Erfahrung der Baumaßnahmen in Magdeburg und Falkenberg zurückgreifen kann. Mit Britz formuliert sich bei Taut der Ansatz, einen Städtebau zu entwickeln, der mit dem Naturraum und der hierfür entworfenen Siedlungsarchitektur ein Gestaltungskonzept entstehen läßt, das dann mit der Farbe den Stadtraum "zum Außenwohnraum" werden läßt. Im Gegensatz zu den in Falkenberg durch-

geführten Siedlungsbauten werden die Häuser in Britz überwiegend mit durchgefärbtem Madenputz ausgeführt.

Die Straßenzüge der Einfamilienreihenhäuser, die strahlenförmig auf das "Hufeisen" zugeführt werden, erhalten ihre eigene räumliche Aussagekraft durch Vor- und Rücksprünge der begleitenden Hauszeilen. Dieses Herausbilden von differenzierten Stadträumen wird unterstützt durch eine polychrome Farbigkeit der Einfamilienreihenhäuser. Die Detailausbildung gegenüber der sehr differenzierten Konzeption in Magdeburg beschränkt sich nur auf der unterschiedlichen Gestaltung der Hauseingänge einschließlich seiner Farbigkeit. Taut versucht hier, unter Berücksichtigung des Landschaftsraumes und der Vegetation ein spezifisches Konzept der Gestaltung für jeden einzelnen Straßenzug zu erreichen.

Die Farbe der Fassade dominiert nicht mehr das einzelne Gebäude, sondern sie prägt in der Vielfalt den Garten- bzw. den Straßenraum der Siedlung und bildet den "Außenraum" unter Einbindung der Architektur und der Landschaft heraus. Mit der Ausformung der Details und der Farbe versucht Taut, der Monotonie der Reihung bzw. der Wiederholung in der Architektur zu entgehen.

Auf der Grundlage dieser Erfahrung entstehen in Berlin ca. 10.000 Wohnungen entweder in Form von Siedlungsbauten oder eingebunden in das dichte Stadtgefüge.



▲ Abb. 21: Wohnbebauung Buschallee, Berlin-Weißensee
 Buschallee 68, HansasträÙe 134-136, B. Taut, 1928/30
 StraÙenfassade, Zustand 1994 Foto: H. Gackstatter

▼ Abb. 22: Wohnbebauung Buschallee, Berlin-Weißensee
 Buschallee 52-62, B. Taut, 1928/30
 StraÙenfassade, Zustand 1994 Foto: H. Gackstatter



Durch die Restaurierungsarbeiten an der Buschallee oder in der Trierer Straße in Berlin-Weißensee wird deutlich, welcher Verlust durch das Fehlen der Farbe bei den Gebäuden von Bruno Taut festzustellen ist. Die straßenbegleitende Bebauung der Buschallee mit ihren weit geöffneten Loggien zum Straßenraum hin zeigt einen farbig zweigeteilten Baukörper mit einem rotbraun durchgefärbten Putz auf der Straßenseite, dem die hellgelben Loggien vorgelagert sind, deren Öffnungen durch den dunklen Hintergrund noch größer erscheint. Auf der Giebelseite wird die Farbe der Straßenfront durch eine aufgehende Klinkerschicht von der grün-grauen Farbe der Gartenfassade getrennt. Mit einer differenzierten Fensterfarbigkeit, wo jedes Element (Flügel, Pfosten, Rahmen) seine eigene Farbigkeit besitzt, wird die monochrome Farbfläche des Gebäudes gegliedert.

Die Trierer Straße wich von allen umgesetzten Farbkonzepten Tauts ab mit ihren geschoßhohen horizontal verlaufenden Farbstreifen in blau, gelb und rot. Zur Trennung nutzt Taut eine begleitende Klinkerschicht, die auch die Treppenhausfenster umrahmt.

Auf der Hofseite erhalten die einzelnen Gebäude einen alternierenden roten bzw. gelben Anstrich, aus denen sich die mit geometrischen Mustern versehenen Balkone der roten Fassade in weiß und in der gelben Fassade blau-weiß kontrastierend vom Hintergrund abheben. Türen und Fenster erhalten akzentuierte, eigenständige Farbgebungen, die die Fensterfläche größer erscheinen lassen und den Kontrast zur Scheibe mildern.

Mit der Siedlung "Carl Legien" in Berlin-Prenzlauer Berg ist wohl die homogenste und städtischste Siedlung von Bruno Taut entstanden. Die sich zu einer Grünachse öffnenden Höfe zeigen für jeden Raum ein eigenständiges Farbbild. Der intensiv rot-blau-grüne Fassadenton der Innenhöfe wird durch vorliegende lichtgelbe Loggien gemildert, so daß die dahinter erscheinende Wand mit dem kräftigen Farbton wie ein Horizont unterschiedlicher Färbung auftaucht.



Abb. 23: Wohnbebauung Trierer Straße, Berlin-Weißensee
Trierer Straße 8-18, B. Taut, 1925/26
Straßenfassade, Zustand 1994 Foto: H. Gackstatter



Abb. 24: Wohnbebauung Trierer Straße, Berlin-Weißensee
Trierer Straße 8-18, B. Taut, 1925/26
Gartenansicht, Zustand 1994 Foto: H. Gackstatter

Abb. 25: Wohnstadt "Carl Legien", Berlin-Prenzlauer Berg
Erich-Weinert-Straße, B. Taut, 1928/30
Modell 1994 Foto: W. Brenne

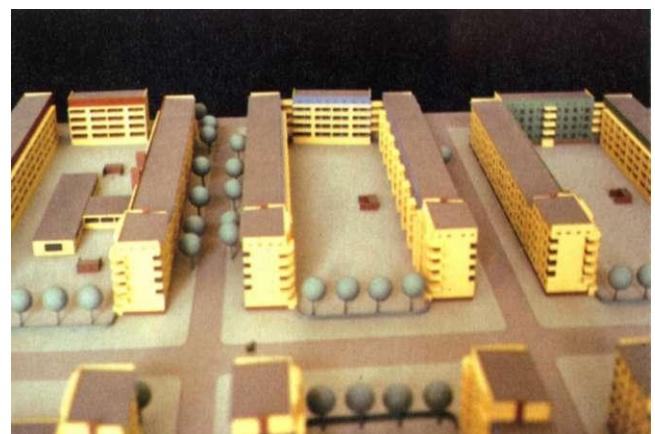




Abb. 26: Wohnstadt "Carl Legien", Berlin-Prenzlauer Berg
Sotdkestraße, B. Taut, 1928/30
Gartenansicht, Zustand 1994 Foto: W. Brenne



Abb. 27: Wohnstadt "Carl Legien", Berlin-Prenzlauer Berg
Trachtenbrodtstraße, B. Taut, 1928/30
Straßenansicht, Zustand 1994 Foto: W. Brenne

Abb. 28: Wohnstadt "Carl Legien", Berlin-Prenzlauer Berg
Sotdkestraße, B. Taut, 1928/30
Blick vom Schlafräum zum Wohnraum, Zustand 1995
Foto: H. Gackstatter

Die der Straße zugewandten Fassaden nehmen den "lebensfreudigen Gelbton" der Loggien auf und geben den Straßen ein heiteres Aussehen. Erreicht wird die ästhetische Subtilität der Gebäude durch die Summe feingliederiger, farbig akzentuierter Gestaltungselemente wie Fenster und Haustüren, die durch ihre Funktion in der Straße ein eigenes Farbspiel entstehen lassen und somit Akzente in die sachlich nüchterne Architektur hineinbringen. Durch die dichte Zeilenstellung wird der Blick des Betrachters auf die ultramarin gefaßten Fensterfaschen gelenkt, die durch ihre rhythmisierende Wiederholung so mit einfachsten Mitteln eine Gliederung der Fassade erreichen.

Wie bei allen Gebäuden von Bruno Taut beschränkt sich die Farbe nicht nur auf das Äußere des Gebäudes, sondern durchdringt den gesamten Körper.

In der Siedlung "Carl Legien" haben die Räume auf der Ostseite einen kühlen blau-grünen Anstrich in den Zimmern erhalten, der gesteigert wird durch einen dunkelgrünen Kachelofen, und der Wohnraum auf der Westseite des Gebäudes ist in einem warmroten Ton gestrichen.

In der Siedlung "Onkel Toms Hütte" zeigt Bruno Taut, wie er seine städtebaulichen und architektonischen Konzepte durch die Farbe interpretiert. Einen Einblick in die Gestaltungsansätze Bruno Tauts für die Farbge-





Abb. 29: Waldsiedlung Zehlendorf "Onkel Toms Hütte", Berlin-Zehlendorf Hochwildpfad 18, Bauabschnitt V, B. Taut, 1929/30 Gartenansicht, Zustand 1987 Foto: Archiv Architekturwerkstatt Pitz/Brenne



Abb. 30: Waldsiedlung Zehlendorf "Onkel Toms Hütte", Berlin-Zehlendorf Am Fischtal 25b, Bauabschnitt IV, B. Taut, 1927/28 Straßenansicht, Zustand 1988 Foto: K. Petersen

bung der Einfamilienreihenhausbebauung nördlich der Argentinischen Allee wird uns vermittelt durch einen Begleitbrief zu dem Farbenplan für diese Einfamilienreihenhäuser an die städtische Baupolizei des Bezirksamtes Zehlendorf.

Taut sieht durch die nach Tageszeiten atmosphärische Färbung des Lichts, daß die farbige Behandlung der in Nord-Süd-Richtung stehenden Hauszeilen auf der Ostfassadenseite entsprechend dem kühlen Morgenlicht einen blaugrünen Anstrich und die nach Westen liegenden Fassaden einen rotbraunen Anstrich erhalten sollen und somit dem warmen Licht des Nachmittags folgen.



Abb. 31: Waldsiedlung Zehlendorf "Onkel Toms Hütte", Berlin-Zehlendorf Riemeisterstraße 156-176, Bauabschnitt VII, B. Taut, 1931/32 Straßenansicht, Zustand 1988 Foto: Archiv Architekturwerkstatt Pitz/Brenne