

Regine Prange

## Die Hufeisensiedlung im Spiegel des Glashauses

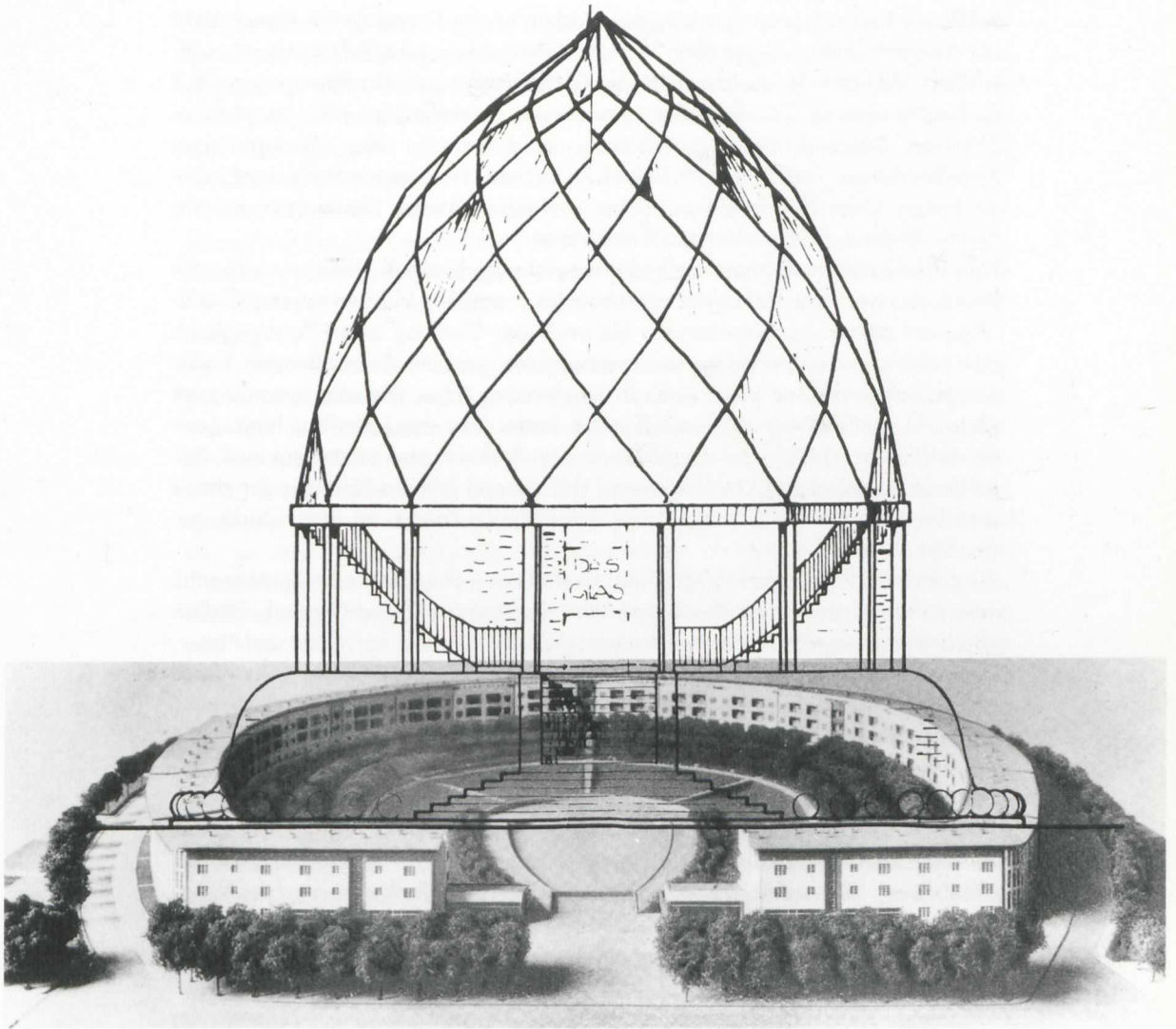
### Gedanken über Kunst und Zweck 1

Erst als *imaginärer Architekt* hat Bruno Taut das im Kölner Glashaus angelegte utopische Spektrum zur Gänze entfaltet. Aus dem Werbepavillon für die Glasindustrie wurde zunächst die kristalline Krone der modernen Stadt<sup>2</sup>, welche in ideeller Nachfolge des gotischen Doms die Siedlungsgemeinschaft der Gartenstadt symbolisieren, zugleich aber von jedem Zweck entbunden, *nur schön* sein sollte. Auch die folgenden zeichnerischen Entwürfe sind dominiert von der Vision eines großen zentralen Baus, beschwören ein Absolutes, in dem Baukunst und Gesellschaft zu neuer Einheit finden. Das Kristallhaus als Abkömmling des Gesamtkunstideals<sup>3</sup> sollte in seinen autonomen Status dennoch die sozialen Belange des Wohnbaus aufnehmen; ein synthetisches Verlangen, welches freilich eine gedankliche Umwandlung jener praktischen Bedürfnisse voraussetzte. Die Transsubstantiation der Gebrauchsfunktion bestimmte Dynamik und Inhalt der expressionistischen Architekturphantasie. Nicht zufällig berief Taut sich auf die Gralsymbolik des Kristalls, geeignet, gleichsam die Zweinaturenlehre von Christus auf die Baukunst zu übertragen. Der durchgängig mystische Tenor in der Architekturdiskussion jener Zeit diente einer Beseelung des Bauens, welche in einem Zuge die Baukunst von ihrer praktischen Aufgabe der Raumbildung befreien wie ihre Rezeption von jeglichen materiellen Faktoren *reinigen* sollte.

Der Erlebnischarakter des Glashaus-Innenraums war eine erste Probe der Synthese aus Kunst und Zweck, mit Behnes Worten "*ein Exempel der 'höheren Baulust', zwecklos, frei, keinen Anspruch der Praxis befriedigend - und doch ein Zweckbau, seelische, geistige Ansprüche weckend ...*"<sup>4</sup>. Die konkreten Funktionen des Ausstellungsbaus wurden also zugunsten utopischer *geistiger* Ziele eliminiert. Im inszenierten Entzücken der Besucher bereitet sich die Metaphorik der Subjektivität vor, die Bauen und Schauen der Kristallarchitektur in Tauts utopischen Werken bestimmt. Immer werden hier die Siedlungsbewohner als Opfernde vorgestellt. Sie weihen sich dem Bau der Stadtkrone, huldigen im gläsernen Umbau der Alpen der Schönheit des *Sterns Erde* oder werden selbst zu Elementen der Architektur, im phantastischen Sternentempel von 1920 ebenso wie in der *Neuen Wohnung* aus dem Jahr 1924.<sup>5</sup>

Noch während der Ära des Funktionalismus hielt Taut am Konzept eines gemeinschaftsstiftenden *höchsten Baus* fest,<sup>6</sup> dessen ausbleibende Realisierung so scheinbar nur äußeren Umständen geschuldet war. Welche Beziehungen zwischen dem expressionistischen Glashausgedanken und der *sachlichen* Architektur der Britzer Hufeisensiedlung, dem wohl bedeutendsten Beispiel für Tauts architektonisches Schaffen, wirksam sind, ist aus der Anschauung nicht zu schließen. Der Märchenzauber ist verflogen und hat klaren Farb- und Formbeziehungen Platz gemacht. Zwischen jenem, der vegetabilischen Linie des Jugendstils verpflichteten Ausstellungsbaus und der geometrischen Grundrißgestalt der Siedlung, die aus seriell gereihten und rhythmisch gruppierten Haustypen besteht, scheint es keine Verbindung zu geben.

Einblick in die dennoch bestehende innere Korrespondenz ermöglicht jedoch eine Lesweise, die das Kölner Glashaus mit den Architekturphantasien und der publizistischen Arbeit Tauts als exemplarischen Kommentar und Lösungsversuch zu einem allgemeinen Problem der modernen Architektur versteht. Taut selbst hielt fest, daß das Glashaus *Anregung für 'dauernde' Architektur geben, nicht solche selbst sein sollte*.<sup>7</sup> Als Symbol einer kommenden neuen Architektur diente



Bruno Taut, Modell der Hufeisensiedlung und Glashauszeichnung

es einem doppelten Interesse. Zum einen nahm es bestätigend Züge des Neuen Bauens vorweg; zum anderen suchte es diese Innovationen in das traditionelle, auf der organischen Auffassung des Baukörpers beruhende Selbstverständnis der Architektur zu integrieren. Hier hat die Natursymbolik der kristallinisch-vegetabilen Baugestalt ihren ideologischen Ort, denn in der *Leiblichkeit* der Architektur, differenziert im plastischen Bauornament, vermittelte sich traditionell der architektonische Bezug auf soziale Werte. Die organische Baugestalt entsprach dem "organisch" in einer Herrschergestalt zentrierten Feudalstaat und nicht zuletzt deshalb war mit der Auflösung des in sich geschlossenen Baukörpers im Weltausstellungsgebäude Joseph Paxtons 1851 eine geradezu traumatische Erfahrung verbunden. Schon durch die Bezeichnung *Crystal Palace* suchte man eine Gefahr zu bannen, die mit der offenen Struktur der Glas-Eisen-Konstruktion als einer gleichsam ästhetisch vorweggenommenen Klassenlosigkeit aufschien. Taut geht mit der organischen Zähmung des Abstrakten diesen Weg weiter. In der schwingenden Silhouette des Glashauses vermittelt sich die Impression pflanzlichen Emporsprossens, die später der *Weltbaumeister* kinematographisch inszenierte.<sup>8</sup> Siedlung und Kristallhaus als Repräsentanten für Gebrauch und Form der Architektur entwachsen dort einem Grund und sind in diesem natürlichen Ursprung miteinander versöhnt. In der Hufeisensiedlung schließlich

reflektiert Taut auf jenes *Bauwachsen*, indem er die *Formung des Planes* nicht als Resultat einer *vorgefaßten künstlerischen Idee* verstanden wissen will, sondern sie vielmehr *aus den sozialen Forderungen und den Bewegungen des Geländes* ableitet. Das Bild des Bauwachsens, orientiert an der naturphilosophischen Deutung der Kristallisation, setzt sich in die Ideologie des Funktionalismus bruchlos fort. Dabei knüpft die Hufeisensiedlung trotz aller evidenten Unterschiede noch stärker als die späteren Siedlungen an die Symbolik der expressionistischen Entwürfe an.

Eine Bodensenke mit einem Teich bildet die vorgefundene Natur, welcher die Randbebauung des Hufeisens zu entwachsen scheint. Mit der runden Grundrißgestalt dieses namengebenden Elements der Siedlung zitiert Taut zugleich das Glashaus als Statthalter des aufragenden gemeinschaftsstiftenden Volkshauses, ohne daß es selbst noch in Erscheinung träte. Die expressionistische *Utopie* findet Erfüllung im Grundriß selbst, in der über den Einzelbau hinausweisenden Flächengestalt, auf die schon der *untiefe Raum* des Glashauses zielt. Der Höhenunterschied zwischen Teich und Häuserrund läßt die Siedlung zur *Krone* werden, der *höchste Bau* ist, in der Allusion des Teichs, zu ihrer Quelle geworden.

Zwischen den Elementen Wasser und Kristall nämlich besteht eine ikonographische Affinität, die wie die Zwillingsgestalt aus Anorganik und Organik, Fließen und Erstarren immer wieder den monistischen Gleichklang von Geist und Natur, Kunst und Zweck verkündet. Adolf Behne hat das Glasmaterial des Kölner Baus gleich dem Wasser als den *"körperlosesten, den elementarischsten, den wandlungsfähigsten und an Deutungen reichsten Stoff"* besungen, *"der wie kein anderer verschmilzt mit der Welt, der am wenigsten starr dasteht, sondern sich wandelt mit jeder sich wandelnden Atmosphäre."*<sup>9</sup> Scheerbarts utopisches Zeitalter der *Klarheit und Wahrheit* zeigt hier deutlich seine affirmativen Züge. Im Teich der Hufeisensiedlung, dessen Wasser zwar die Spiegelfunktion des Glashauses übernimmt, diese jedoch nicht mehr symbolisch umsetzen kann, findet die Kristallutopie ihr ernüchterndes Ziel. Die sublimen Identität des Glashauses mit *Welt* schlechthin erfüllt sich brüsk in der Stofflichkeit des Baugeländes. Tauts Synthesegedanke aber ist gescheitert. Die Mitte bleibt leer, ein übergeordnetes Ganzes, in dem sich ästhetische Form und Funktionen der Siedlung vereinen könnten, ist nicht bestimmbar.

Die leere Mitte des Hufeisens, mit Sedlmayr als Verlust des plastisch-organischen Monumentalbaus, damit aber auch als entscheidend moderne Qualität zu verstehen, war durch das Glashaus jedoch schon insofern formuliert, als es paradoxerweise diesen Mangel in seiner gestalthaften Verkörperung selbst aufzuheben trachtete. Nicht nur die kreisrunde Öffnung im Fußboden, durch die man in den unteren Kaskadenraum sehen konnte, sondern vor allem die illusionistische Auflösung der Gebädegrenzen in der Wahrnehmung des Besuchers signalisierte die Überwindung des organischen Einzelbaus. Mit Hilfe der Glasprismen, die das permanent bewegte Farben- und Formenspiel reflektierten, wurde die statische Räumlichkeit der Architektur überspielt, in der Negierung taktiler Qualitäten zugunsten optischer der Wettstreit mit der Malerei eröffnet. Die Illusion einer immateriellen Architektur im Glashaus, gesteigert zur *leeren Hülle* und zum *Großen Nichts*, kommentierte ihre faktische Reduzierung auf Fläche und Farbe. Das innovative Element des Neuen Bauens wird hier symbolisch vorweggenommen, nämlich die Typisierung des Einzelhauses, das nur noch partizipiert an einem ihm übergeordneten, durch eine frei gestaltete geometrische Grundrißstruktur bestimmten Komplex.

Die Metaphorik des Fließens verfolgt wie die des *Bauwachsens* dasselbe paradoxe Ziel, die Aufhebung des Einzelbaus in ihm selbst zu symbolisieren. Die Kaskade des Glashauses komplementiert die raumauflösende Wirkung des Farben-Licht-Spiels, wird aufgenommen auch in das sich entfaltende Kristallhaus des *Weltbaumeisters* und schließlich von Taut auf die dezentrale Struktur der

Hufeisensiedlung angewandt: "Was bei solchen Anlagen jetzt zum Gefühl spricht, ist nicht die Bildung von Plätzen (...). Die Gruppen fließen weiter von einer zur andern, wie auch ihre Giebel die Häuser nicht abschließen, sondern zum Nachbar hinüberblicken. 'Nackte' Nordgiebel und Wände 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. (...) Aus der Bewegung des Ganzen heraus kommt es zu Rücksprüngen, Raumbildungen von Straßen, die ein behagliches Wohnleben tragen können, eine Stille, die in anderer Weise als die barocken und mittelalterlichen Anlagen die Bewohner umfängt..."<sup>10</sup>

Auch hier versucht Taut also noch, aus der *Bewegung des Ganzen* die Synthese aus Kunst und Zweck zu bewerkstelligen. Erreicht ist zwar, ohne das Glas, was sich Taut und Scheerbart von jenem Baumaterial, das allein für das *Fließende*, *künstlerisch Leichte* stand, erhofft hatten: Befreiung von der *Klischee-Monumentalität*. Diese Abkehr vom Prinzip des einzelnen Baukörpers wertet Taut aber nach wie vor nicht als ästhetische Emanzipation der Architektur, sondern bindet sie an eine emotionalisierte Wahrnehmung, in der das Entzücken des Glashausbesuchers nachschwingt. Das Gefühl der Gemeinschaft, im Motiv des Fließens erfaßt, begleitet sowohl die Wahrnehmung der Siedlung als Ganzem wie das Leben in ihr. Im Konzept des *Außenwohnraums* hat Taut die Synthetisierung von Gebrauch und Gestalt der Siedlung erneut eingefordert.<sup>11</sup> "An Stelle der Schönheit des Hauses tritt die Schönheit der Vorgänge in und am Hause."<sup>12</sup>

An dieser Stelle offenbart sich die expressionistische Phantasie als Überhöhung kapitalistischer Produktionsweisen; als Inhalt des Gesamtkunstwerks Siedlung erscheint der auf das Wohnen angewandte Taylorismus. *Die Bewegung des Ganzen*, wegen der Baupraxis nicht mehr in den Naturkreislauf, die Sprache der Scheerbartschen Weltverehrung zu übersetzen, geht auf die gesellschaftlichen Bedingungen des Bauens über. An die Stelle des Kosmos tritt die Bauaufgabe. Unendliche Wandlungsfähigkeit und damit gleichsam Naturcharakter kommen der in Britz zum ersten Mal angewandten Serienbauweise zu.<sup>13</sup> Der Rhythmus des Farben-Licht-Spiels im Glashaus, vom *Weltbaumeister* in das mechanische Reihungsprinzip des Films übersetzt, mündet im monotonen Takt der Massenfabrikation.

Taut sah wie viele seiner Generationsgenossen in der Monopolisierung des Kapitals und der mit ihr einhergehenden Entpersönlichung von Macht die Chance auf eine *gerechtere* Verteilung des gesellschaftlichen Reichtums auch im Wohnungssektor. Die Romantisierung des Konstruktiven in den knospenhaft vereinten Facetten des Glashauses und die *lebendige Geometrie* der Hufeisensiedlung im Konzept des *Außenwohnraums* spiegeln den Pluralismus der bürgerlichen Gesellschaft, um ihn zum *einzigem* Gesetz zu erheben. Diese emphatische Bejahung des Bestehenden gilt jedoch nur für den *kosmischen Jargon* der expressionistischen Phase und die funktionalistische Übersetzung jener *Utopie*, nicht aber für die gebaute Architektur.

Mit der Verwirklichung des *großen Baus* in der leeren Mitte des Britzer Hufeisens war die Assimilation der Gebrauchsfunktion an die Ästhetik nicht mehr aufrechtzuerhalten. Tauts Huldigung an die *Bewegung des Ganzen*, fortgesetzt zur Idee des totalen Innenraums, erfaßt nur die außerkünstlerischen Aspekte des Siedlungsbaus, ihren Warencharakter. Die Siedlung bleibt jedoch zweierlei, Wohnraum und Kunstform, und gerade im Widerspruch gegen rationale Produktionsbedingungen und reale Nutzungsformen liegt ihr utopischer Gehalt. Ihr Zentrum ist ohne Zentralgewalt, die zum Motiv gestaltete geschlossene Blockbebauung legt Widerspruch ein gegen das serielle Prinzip des Zeilenbaus, ohne sich diesem als höhere Ordnung anzubieten. Das Hufeisen thematisiert den zentralen innerstädtischen Platz des 19. Jahrhunderts, ohne seinem Herrschaftsan-

spruch, traditionell formuliert durch ein zentral aufgestelltes Monument und auf dieses ausgerichtete Straßenachsen, stattzugeben. Die einmündenden Straßen zitieren die sakralen Achsen der historischen Stadtgestaltung, um zugleich deren repräsentativen Charakter, etwa durch Abknicken des Bewegungszugs oder Ausbildung eines konkurrierenden rautenförmigen Binnenraums, zu negieren. Das künstlerische Ganze der Hufeisensiedlung stellt im Gegensatz zu Tauts Phantasie ein Ganzes dar, das weder hermetische Abgeschlossenheit gegenüber dem Umfeld und damit ein Absolutes signalisiert noch durch ein Zentrum repräsentiert ist. Innerhalb dieses offenen Ganzen sind Bezüge hergestellt und abgebrochen, Gewichte verteilt, ohne zur Hierarchie zu erstarren, ist das Prinzip der Reihung ebenso wie das Individuelle und Singuläre vertreten. Diese *Allseitigkeit* der Beziehungen, in der *unendlichen Wandlungsfähigkeit* des Glasmaterials im Kölner Pavillon noch auf die Versöhnung mit der Lebenswelt gerichtet, ist hier eine bestimmte, die sich jenseits der von der Bauaufgabe diktierten Aufteilung in öffentliche und private Bereiche realisiert. Dort wo diese Grenzen durch die ästhetische Form aufgehoben waren, etwa im *gemeinschaftlichen* Umland des Teiches oder der Farbgestaltung der Innenräume, wurden sie logischerweise von den Bewohnern wiedererrichtet. Kunst- und Zweckform blieben unversöhnt.<sup>14</sup> Im Glashaus inszenierte Taut eine vitalistische Identität zwischen Mensch und Raum, bannte Vereinzelung in einer beseelenden Auflösung, die Beziehungslosigkeit des Kristallinen im Ereignis. Aufhebung von Entfremdung scheint dagegen nur reflexiv erkennbar und nicht erfahrbar zu sein, also jenseits des hinschmelzenden Glücks der *Anschaufreude* zum Beispiel in der ästhetischen Struktur der Hufeisensiedlung in wahrhaft utopischem Sinne verkörpert.

- 
- 1 Der Text beruht auf der Dissertation der Verfasserin, auf die zwecks weiterführender Argumentation und Literatur verwiesen sei: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim 1991.
  - 2 Taut, Stadtkrone 1919.
  - 3 Bruno Taut fordert 1914 die Errichtung eines Bauwerks auf dem Land, das "*nicht allein Architektur ist, in dem alles, Malerei, Plastik ... zusammen eine große Architektur bildet.*" (Eine Notwendigkeit 1914, S. 175). Einheitsstiftende Kraft ist nicht etwa die Architektur selbst, sondern die kubistische Malerei, der eine "*geheime Architektur*" zugrunde liege (ebd.).
  - 4 Behne, Gedanken über Kunst und Zweck 1915/16, S. 4.
  - 5 Taut, Alpine Architektur 1919, S. 16; ders., Auflösung der Städte 1920, S. 18; ders., Die Neue Wohnung 1924.  
Das Wohnen ist hier, darin zeigt sich die Kontinuität der expressionistischen Vision, als "Befreiung" der reinen Farbwirkungen der Wand-, Decken- und Bodenflächen von allen Gebrauchsspuren konzipiert.
  - 6 Siehe z.B. Bruno Taut, Wie sich Gemeinschaftsgeist in einem Bau verwirklichen kann, in: Wohnungswirtschaft, 1. 1924, H. 11, S. 105 - 107.
  - 7 Taut, Bauprojekt 1914.
  - 8 Taut, Weltbaumeister 1920.
  - 9 Behne, 1915/16 (wie Anm. 4).
  - 10 Bruno Taut, Neue und alte Form im Bebauungsplan, in: Wohnungswirtschaft, 3. 1926, H. 24, S. 198f.
  - 11 Ders., Der Außenwohnraum. Zur städtebaulichen Gestaltung der Gehag-Siedlungen, in: Gehag-Nachrichten, Berlin 1931, S. 9 - 12.
  - 12 Siehe ders., Architekturkrise?, in: Bauwelt, 19. 1928, H. 29, S. 661.
  - 13 Ders., Von der architektonischen Schönheit des Serienbaus, in: Aufbau, 1. 1926, S. 106.
  - 14 Siehe Theo Hilpert (Hrsg.), Hufeisensiedlung Britz 1926 - 1980. Ein alternativer Siedlungsbau der 20er Jahre als Studienobjekt. Projektarbeiten zur Analyse einer städtebaulichen Raumbildung, Technische Universität Berlin 1980, S. 77 - 88.