

I Einführung

1 Einleitung

Was könnte treffender sein, als Bruno Taut selbst die vorliegende Abhandlung einleiten zu lassen? Prägnante Textstellen bietet sein schriftlicher Nachlass zuhauf. Angesichts des hier zu eröffnenden Kontexts allerdings, erscheint eine ›Parabel‹ besonders passend, die Taut, ein Vielschreiber unter den modernen Architekten, während seiner Lehrtätigkeit an der TH Charlottenburg oft bemüht haben soll. Sie lautet wie folgt:

Wie das Licht im Prisma, so zerlegt sich das Thema in seine Gebiete. Je nach dem Schliff des Prismas zerlegt sich das Licht in grosse grobe Abschnitte (blau, rot, gelb), die mit stärker zunehmender Schärfe des Prismas immer weiter differenziert und verfeinert werden. Genau so muss es bei der Bearbeitung eines wissenschaftlichen Themas gehen.¹

Ob Taut nun exakt diesen Wortlaut wählte, sei dahingestellt. Fakt ist aber, dass die zitierte Ausführung eine Sichtweise offenlegt, die sich für uns in zweierlei Hinsicht als passender Einstieg erweist: Sie umschreibt nicht nur die methodische Herangehensweise eines allmählichen Vordringens, sondern trifft auch unmittelbar den komplexen Kern von Tauts Selbstverständnis. In seiner Funktion als Architekt und – einem zeittypisch verkörpertem Künstlerselbstbild folgend – ›Weltenschöpfer‹ nahm er sozioökonomische Faktoren in den Fokus und verpflichtete sich, im Bewusstsein der ethisch-moralischen Dimension und kulturellen Tragweite seines Schaffens, einem stets betonten gesellschaftlichen Verantwortungsgefühl. Das Bauen – hier verstanden als interdisziplinäres »wissenschaftliches Thema« – sollte alle Bereiche des individuellen und gemeinschaftlichen Lebens berücksichtigen. Es sollte die bautechnischen und zweckhaften Aspekte befriedigen und außerdem eine Ästhetik »des schönen Gebrauchs«² hervorbringen, die über die Ebene der Zweckbefriedigung hinausreiche. Zusammengefasst nannte Taut dies die »Proportion«, die es zu erreichen galt. Das harmonische Ebenmaß aus Zweck- und Kunstform, bei dem »die Wahrheit nicht leidet und zu gleicher Zeit das Gefühl nicht hungert.«³ All die darin umschlossenen Facetten, die im prismatischen Glas als Licht und Farbreflexe schimmern und funkeln, sind das Thema dieser Arbeit, die sich ihnen Schritt für Schritt – »mit stärker zunehmender Schärfe« – und aus verschiedenen Blickwinkeln nähert.

Längst zählt der aus Königsberg in Preußen stammende Bruno Taut (1880–1938), der, wie sein jüngerer Bruder Max (1884–1967), vornehmlich in Berlin tätig war, zum Stammpersonal einer jeden Abhandlung über die sogenannte ›klassische‹ Architektur-Moderne. Seit sein Œuvre in den 1980er Jahren verstärkt in den wissenschaftlichen Fokus rückte, diente es einer ganzen Riege von Forscherinnen und Forschern als Betätigungsfeld, wobei

1 SEMPER: Taut, [5].

2 TAUT: Baukunst, 7.

3 TAUT: Rede (1938), [2]. Siehe zu Tauts Proportionsbegriff Taut, Bruno: Architekturüberlegungen, Japan 1935/36. Manuskript abgedruckt in TAUT: Architekturlehre, 145–177, hier 146.

kaum ein Aspekt seines Schaffens unberücksichtigt blieb. Grob wurden dabei drei Werketappen ausgelotet, die der Architekt in seiner Hauptschaffensphase, d. h. den zwei Jahrzehnten von 1913 bis 1933, durchlief: die Vorkriegszeit, die durch erste Gartenstadtanlagen sowie das berühmt gewordene Glashaus der Kölner Werkbundausstellung geprägt ist, die politisierende Kriegs- und unmittelbare Nachkriegszeit mit den ›imaginären‹ Glasvisionen, sowie die zwanziger Jahre, die durch den Siedlungs- und Wohnungsbau im Dienst der GEHAG gekennzeichnet sind.⁴ Behandelt wurden bis dato entweder einzelne Etappen, sozialgeschichtliche und biografische Kontexte oder stilkritische Aspekte sowie einzelne Gestaltungsaspekte, die Tauts Werk als einer ›anderen‹ Moderne zugehörig ausweisen.

Der Versuch aber, über das Material seiner Bauten – ob imaginär oder realisiert – die Ganzheit seines Schaffens vorzustellen, wurde bislang nicht unternommen. Angesichts der Tatsache aber, dass die Faszination für das Glas wie ein roter Faden Tauts Bemühungen durchzieht, legt gerade diese Herangehensweise nahe. So wird das ›Lieblingsmaterial‹ des Architekten, das im Zusammenspiel mit Licht und Farbe wirkt und das immer wieder auch mit dem Kristall und einer damit verbundenen Symbolik in Verbindung gebracht wird, hier nun zum Ausgangspunkt. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit und ohne gänzlich neue Erkenntnisse liefern zu wollen, soll so der Blick auf bisher ungesehene Zusammenhänge gerichtet, sollen neue Perspektiven angeregt und grundsätzliche Fragestellungen erschlossen werden, die über den Protagonisten Taut hinausweisen. Dabei bildet der materialbasierte Zugang, der sein imaginäres und bauliches Werk zwischen 1913 und 1933 verbindet, einen Kontinuitätsindikator, der zwar Brüche erkennen lässt, aber auch eine ideelle, sich am Material und seiner (erahnten) Wirkung erschließende Stringenz deutlich vor Augen führt. Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Anfänge seines ›sozialen Siedlungsbaus‹, des *Taut-Werks*, der Gläsernen Kette und überhaupt dieser in Architekturdingen revolutionären Zeit der 1920er Jahre, werden die bisherigen Forschungsleistungen unter diesem Gesichtspunkt neu zusammengestellt. Der umfassende und Generationen umspannende Diskurs der Taut-Forschung, der dieser Arbeit zugrunde liegt, wird damit um eine weitere Facette, ein weiteres Glied in dieser ›gläsernen Kette‹, erweitert.

Ein bedeutender Inspirator für Tauts Neigung zum Glas war zweifellos der literarische Phantast Paul Scheerbart (1863–1915). »Ohne einen Glaspalast ist das Leben eine Last«, hatte er für das berühmte Glashaus gedichtet, das Bruno Taut gemeinsam mit seinem Büropartner Franz Hoffmann (1884–1951) als Werbepavillon der Glasindustrie 1914 auf dem Gelände der Werkbundausstellung in Köln realisiert hatte. Ein Leitspruch, der als Quintessenz die Glasarchitektur unmittelbar mit einer bestimmten Lebensqualität konnotiert und damit das Verständnis von Architektur als soziale Aufgabe markiert. Denn Architektur ist nicht nur die Disziplin des Entwerfens und Bauens selbst, sondern

4 ›Siedlungsbau‹ wird als ›Städtebau‹ im Kleinen verstanden und begrifflich quasi synonym verwendet. Die gesamtplanerischen Entwürfe von Siedlungen im städtischen Kontext bzw. als eigene Mikrostädte werden entsprechend vor dem Hintergrund allgemein städtebaulicher Entwicklungen betrachtet. ›Wohnungsbau‹ meint indes einzelne Miethausblöcke, Kleinhäuser und -wohnungen.

zugleich ein zivilisationsgeschichtlicher Ausdruck. Ein Umstand, der für Bruno Taut offenbar in höchstem Maße prägend wirkte: Architektur verstand er als den Rahmen gesellschaftlichen Lebens. Sowohl der gebaute Raum als auch der unbebaute, der seinerseits als Städte- beziehungsweise Landschaftsbau bloße Negativform des Gebauten ist, bilden den sozialen Handlungsraum. Vor dem Hintergrund dieser nicht nur bei Taut, sondern im Allgemeinen mit dem Anbruch der Moderne sich verstärkenden Annahme gilt der Architekt als Erbauer einer ganzen Welt, der zugleich den Grundstein für das Miteinander in ihr legt.

Das Glas, das damals dank der Industrialisierung allmählich als konstruktiver Baustoff stärker in den Fokus rückte, schien Scheerbart und Taut in Anbetracht dieses Selbstverständnisses geradezu prädestiniert. Denn in einer bunten, durchleuchteten Architektur sollten strahlende Farben und kosmisches Licht auf den Menschen wirken, ihn glücklich machen und befrieden und somit schließlich die Gesellschaft reformieren. Die aus baukünstlerischer wie soziokultureller Sicht überaus reizvolle neue Glaskultur, von der Taut fortan immer wieder schrieb, sollte den Menschen wieder an die Natur koppeln, seinen Bezug zur äußeren Welt spürbar werden lassen, sodass sich ein jeder als Teil einer übergeordneten kosmischen Einheit verstünde. Die von ihrer Umgebung entfremdeten Individuen würden somit zurückfinden in ein modernes kollektives Zusammenleben. Was bei uns heute konnotiert ist mit dem Verlust der Privatsphäre als ›gläserner Bürger‹ oder ›gläserner Konsument‹, assoziierten die Visionäre der Glasarchitektur, wie Taut sie vertrat, dabei ganz im Gegenteil nicht mit Kontrolle, sondern mit der Befreiung aus der Enge wilhelminischer Macht- und Denkstrukturen. Auf dieser Grundlage entspann sich bei Bruno Taut eine teils theoretisch-sozialutopistische, teils pragmatisch-praxisorientierte Architekturauffassung.⁵

Wie auf so viele andere Künstler und Architekten seiner Zeit wirkte der Erste Weltkrieg auch prägend auf Taut, der vom aktiven Kriegsdienst befreit worden war und zunächst Werkwohnungen für die Arbeiter der Oheimgrube in Kattowitz entwerfen sollte. Hiernach war er Bauführer in einer brandenburgischen Pulverfabrik und arbeitete schließlich im Büro des *Stellawerks* in Bergisch Gladbach, wo er mit dem Entwerfen von Glühöfen zur Herstellung von Kanonenkugeln beauftragt war. Die Angst aber, schlussendlich doch an die Front zu müssen und dem schonungslosen Grauen des Krieges ausgesetzt zu sein, trieb Taut in dieser Zeit um. So heißt es in Aufzeichnungen seines Sohnes Heinrich, er habe versucht, »sich durch übermäßigen Genuss von Kaffee und Zigaretten so lange wie mögl. für den verhassten Militärdienst untaugl. zu halten.«⁶

5 Bei Tauts Glasvisionen handelte es sich zwar nicht um vollumfängliche Gesellschaftsutopien, doch wird dafür zumeist ein undifferenzierter Utopie-Begriff verwendet. Wie in der vorliegenden Arbeit ausgeführt wird, handelte es sich dabei aber eigentlich vielmehr um architektonische Idealentwürfe mit sozialutopistischen Grundgedanken. Angesichts der Komplexität dieser Begriffsfrage, wird dennoch auf eine stringente Differenzierung verzichtet. Siehe zur Unterscheidung von ›utopisch‹ und ›utopistisch‹ auch Strauss, Gerhard: Siedlungs- und Architekturkonzeption der Utopisten. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin (1962), 544–599.

6 Heinrich Taut zit. n. HÖRNER: Architekten, 50. Weiteres hierzu und allgemein zu den persönlichen und privaten Entwicklungen der beiden Architektenbrüder Bruno und Max ist nachzulesen in der von Unda

Seine Ideen und Theorien für die zukünftige Architektur der ersehnten neuen Gemeinschaft, kanalisierte er in dieser Zeit als ›imaginärer Architekt‹⁷ in Form von phantastischen Glasvisionen. In mehreren Publikationen, die erst nach Kriegsende veröffentlicht wurden, widmete er sich der experimentellen Glasarchitektur in Verbindung mit sozialem Städtebau. In den Publikationen *Die Stadtkrone* (1919), *Alpine Architektur* (1919), *Die Auflösung der Städte, oder: Die Erde eine gute Wohnung, oder auch: Der Weg zur Alpenen Architektur* (1920) und *Der Weltbaumeister. Architekturschauspiel für symphonische Musik* (1920) entwickelte er die idealistische architektonische Grundlage einer zukünftigen, pazifistischen Gemeinschaft, die sich nach dem Krieg als universale Lebensreform ausbreiten sollte. Was sich hier sowie in den Briefen der Gläsernen Kette einerseits als utopistischer Idealentwurf, andererseits als unmittelbare Architektur- und Städtebauteorie erweist, dreht sich vornehmlich um die Weitung des Architekturbegriffs, des Raum-begriffs, des Funktionalismusbegriffs. An der Schwelle zum ›Neuen Bauen‹ der zwanziger Jahre war dies eine Zeit des imaginären Experiments.⁸ Ohne an die Grenzen des Machbaren gebunden zu sein, galt sie der freien Erkundung neuer Möglichkeiten und dem Streben nach den äußersten und höchsten Idealen, die mittels Architektur erreicht werden könnten. Damit begann »das Zeitalter artifiziereller gesellschaftspolitischer Entwürfe, das Zeitalter der Planer, Visionäre und ›Gärtner‹, die die Gesellschaft als jungfräuliches Land auffassen, das unter fachmännischer Obhut zu bestellen und zu kultivieren« sei, wie Zygmunt Bauman den Erneuerungsgeist treffend beschrieb.⁹ Ihrer zivilisationsgeschichtlichen Bindung gemäß wurde die Architektur zum gebauten Zeichen des äußeren Umbruchs.

Mit dem Beginn der Moderne und insbesondere mit dem politischen Wandel, der in Deutschland auf die Revolutionszeit nach dem Ersten Weltkrieg folgte, ging die Ablehnung des Alten zugunsten alles Neuen einher. Zwar blieb das Neue Bauen auch in den zwanziger Jahren eine *quantité négligeable*,¹⁰ doch machte es den gesellschaftlichen Wandel eindrücklich zum Thema einer fortschrittlichen und zukunftsgerichteten Archi-

Hörner geschriebenen Biografie. Ebd. Siehe außerdem die biografischen Informationen zu Bruno Taut in seinem Lebenslauf, den er anlässlich seines Eintritts in die Preußische Akademie der Künste im August 1931 verfasst hatte, in AdK, Berlin, Bruno-Taut-Archiv, Nr. 259.

7 Vgl. Bruno Taut in einem Brief an die Gläserne Kette, 24. November 1919. In WHYTE / SCHNEIDER (Hgg.): Briefe, 18. Darin ruft Taut die Gruppe dazu auf, »mit Bewusstsein ›imaginäre Architekten‹ zu sein.

8 Die Bezeichnung ›Neues Bauen‹, wird im Allgemeinen als stilistische Kategorisierung verwendet, welche die allmähliche Versachlichung der Architektur in der Zeit unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg bis zum Ende der Weimarer Republik meint. Dabei handelt es sich zusammengefasst um eine weitgehend undefinierte Sammelbezeichnung der uneinheitlich ausgeprägten Richtungen, deren Gemeinsamkeit die Abkehr vom Alten zugunsten des Neuen ist. Schlagworte wie Rationalisierung, Typisierung, Normierung, Technisierung sind für das Neue Bauen ebenso bezeichnend wie die Verwendung neuer Baumaterialien, wobei seine Vertreter, wie zu zeigen sein wird, sich zum Teil sehr unterschiedlich zu dieser Entwicklung positionierten. Bruno Taut etwa, der im Allgemeinen als ein Hauptvertreter des Neuen Bauens bezeichnet wird, stand der Erhebung solcher Merkmale zur stilbildenden Kategorie äußerst kritisch gegenüber. Siehe zum Neuen Bauen HUSE: Bauen, MÜLLER-WULCKOW: Architektur, POPPELREUTER: Bauen.

9 BAUMAN, Zygmunt: Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust. Hamburg 2002, 128. Zit. n. KUTTING: Bauen, 27f.

10 Vgl. PEHNT: Architektur (1990), 339.

tektursprache. Dieser Fortschrittlichkeit entsprach auch die Ablehnung jedweder Festlegung von Stilbegriffen, »ja der Stil an sich, wurde abgelehnt«, wie es bei Daniel Kutting heißt.¹¹ So war dieser ›Stil der Stillosigkeit‹ im Grunde ein ›Stil des Neuen‹, der sich durch sachliche Einfachheit, geometrische und stereometrische Grundformen und glatte Oberflächen vom Bisherigen unterschied. Es handelte sich um einen Purismus, der sich in der absoluten Reinheit und immateriellen Klarheit des Glases wiederfand. Und doch errichtete Taut, der als Vorreiter der Glasarchitektur galt, weder private Glaspaläste noch gläserne Wolkenkratzer oder kristalline Kultbauten. Stattdessen widmete er, der nie wirklich expressionistisch gebaut hatte und auch nicht funktionalistisch, sich dem Wohnungs- und Siedlungsbau.¹² Damit blieb er dem sozial ausgerichteten Aspekt seiner Glasvisionen verhaftet und gewissermaßen auch seinen Gestaltungsmaximen. Denn es war nicht, wie oft angenommen wird, eine transparente Glasarchitektur, die er immer wieder beschwor, sondern eine transluzente. Nicht die Durchsichtigkeit, sondern das von der Lichtwirkung abhängige Durchscheinende hatte er im Sinn. Übertragen auf die Idealwohnung sowie die übergeordneten Siedlungsdispositionen bedeutete dies zwar dem allgemeinen Postulat der Öffnung zu folgen, jedoch ohne egalitäre Durchsicht zu gewähren. Hierin liegt eine Besonderheit begründet, die sich in Tauts Schaffen erkennen lässt, nämlich das stete Streben nach zusammenführender Verbindung, ohne die eigentlichen – nicht nur räumlich gemeinten – Grenzen zu negieren.

Die vielen publizierten Selbstäußerungen Tauts in über 20 Einzelveröffentlichungen und etwa 300 Aufsätzen, Kommentaren und Artikeln in verschiedenen Zeitungen, Büchern und Zeitschriften,¹³ geben über seine leitenden Gestaltungsmaximen, die Selbstsicht und eigenen theoretischen Zugänge Aufschluss. Darin nimmt das Thema Glas, wie sich zeigt, eine besondere Rolle ein. So drehte sich die Gedankenwelt des Architekten immer wieder um reine, leuchtende Farben und Lichtwirkungen, die mit dem Glas, dem Kristall und dem funkelnden Prisma materiell wie ideell verknüpft sind und die eine wechselseitige sphärische Verbindung von Natur und Innenraum signalisieren. In diesem Verbindungsaspekt spiegelt sich das Streben nach harmonisierender Proportionalität wider, nach einer Verbindung von Zweck- und Kunstform sowie ein romantisierendes Streben nach gemeinschaftlicher Kollektivität. Die zwei Taut'schen Welten – die des Idealisten und die des Praktikers – treffen sich also gewissermaßen im Glas, das ihm als Material sozialutopistischer Zukunftsträume dient sowie als konstruktiver Baustoff. Implizit oder explizit, in tautologisch-symbolhafter oder in technisch-sachlicher Sprache legen die Schriften des Architekten dahingehend ein Zeugnis seines Welt- und Selbstbildes ab. Bestimmte Aussagen und Begriffe, die Taut oft undefiniert und wechselhaft gebrauchte, gilt es zwar mit Vorsicht zu rezipieren, doch liegt in seinen theoretischen Ansätzen der Schlüssel zu seiner praktischen Tätigkeit.

11 KUTTING: Bauen, 28.

12 Siehe zur Berliner Wohnungsfrage und Stadtentwicklung jüngst erschienen BODENSCHATZ / BRAKE (Hgg.): Jahre. Weiterhin grundlegend HOFMANN / KUHN (Hgg.): Wohnungspolitik; RODRÍGUEZ-LORES / FEHL (Hgg.): Kleinstwohnungsfrage; RODRÍGUEZ-LORES: Wohnungsbau und KAT. AUSST.: Jahre, sowie der Überblick in UNGERS: Suche.

13 Taut publizierte unter anderem Artikel in den Zeitschriften *Die Form*, herausgegeben vom Deutschen Werkbund, *Die Baugilde* vom Bund Deutscher Architekten und Martin Wagners *Die Wohnungswirtschaft*.

Diese fand ihren Höhepunkt im Wohnungs- und Siedlungsbau der Gemeinnützigen Heimstätten-, Spar- und Bau-Aktiengesellschaft, kurz: GEHAG. Als federführender Architekt ihrer Entwurfsabteilung zeichnet Taut für einige der großen Berliner Wohnsiedlungen der Moderne verantwortlich, von denen sechs Siedlungsanlagen 2008 als die *Siedlungen der Berliner Moderne* in die UNESCO Liste des Welterbes aufgenommen wurden. Sie gelten als architektonisch und sozial richtungsweisend.¹⁴ Darunter ist die *Gartenstadt am Falkenberg*, genannt *Tuschkastensiedlung* in Treptow-Köpenick (1913–16) mit 80 Einfamilienhäusern und 48 Etagenwohnungen, die Taut auf Initiative der Deutschen Gartenstadtgesellschaft für die Gemeinnützige Baugenossenschaft Gartenvorstadt Groß-Berlin GmbH realisierte. Außerdem seine *Siedlung Schillerpark* im Wedding (1924–30), die *Großsiedlung Britz*, genannt ›Hufeisensiedlung‹ in Neukölln (1925–30) und die *Wohnstadt Carl Legien* in Pankow (1928–30). Allein mit den beiden letztgenannten Siedlungen konnte Taut über 3000 Wohneinheiten für die GEHAG als Bauherrin errichten.

Aber auch Siedlungen wie die gartenstädtische Arbeiterkolonie *Reform* in Magdeburg (1913/14), die Siedlung *Freie Scholle* in Berlin-Reinickendorf / Tegel (1924–32) oder die Waldsiedlung *Onkel Toms Hütte* (1926–31), genannt *Papageiensiedlung* in Berlin-Zehlendorf sind bedeutende Beispiele seines Wohnungs- und Siedlungsbaus. Sie alle wurden in der Forschungsliteratur bereits mit eigenständigen Monographien oder in Aufsätzen bedacht, sodass auf Beschreibungen der Pläne, der Baugeschichte und so weiter nur punktuell eingegangen wird. Stattdessen liegt der Fokus auf ideellen Konstanten, die sich in den gebauten Siedlungen wiederfinden. Dabei spannt sich das Arbeitsfeld ausgehend vom *Glashaus*, über das sogenannte *Taut-Werk*, die utopistischen Publikationen und Überlegungen der Gläsernen Kette auf, bis hin zur Bautätigkeit in Berlin. Im Zentrum der Betrachtungen steht das Glas – als konstruktives Baumaterial sowie als der Stoff, der funkelnd und strahlend den Traum vom kollektivistischen Miteinander greifbar machen sollte.

14 Neben Tauts Siedlungen zählen hierzu außerdem die *Weisse Stadt* in Reinickendorf (1929–31) mit 1268 Wohnungen von Otto Rudolf Salvisberg sowie Bruno Ahrends und Wilhelm Büning und die *Großsiedlung Siemensstadt* in Charlottenburg-Wilmersdorf/Spandau (1929–34) mit 1370 Wohnungen von Hans Scharoun sowie Walter Gropius, Otto Bartning, Fred Forbát, Hugo Häring und Paul R. Henning. Beide Siedlungen wurden durch die Gemeinnützige Heimstattengesellschaft Primus mbH errichtet.

2 Forschungsstand

Bruno Taut, mit vollständigem Namen eigentlich Bruno Julius Florian Taut, war in den zwanziger Jahren neben Erich Mendelsohn (1887–1953) der wichtigste Architekt der Moderne in Deutschland. Und zwar einer Moderne, die nicht etwa dem sogenannten ›International Style‹ oder dem Bauhaus folgte, sondern einen ›individuellen‹ Weg beschritt. Zur Zeit des Nationalsozialismus über Japan letztlich in die Türkei emigriert, starb Taut mit nur 58 Jahren 1938 in Istanbul. Und während Vertreter der internationalen Moderne, wie Walter Gropius (1883–1969) oder Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) noch nach dem Zweiten Weltkrieg in Übersee populär wurden, geriet sein Werk weitestgehend in Vergessenheit. Zu Recht stellte Winfried Nerdinger also fest, dass Bruno Taut »[i]n den einflußreichen Publikationen von Siegfried Giedion, Nikolaus Pevsner, Henry-Russell Hitchcock, Jürgen Joedicke oder Dennis Sharp [...], wenn überhaupt, nur als marginale Figur genannt«¹⁵ wird. Dies änderte sich mit der ersten umfassenden Taut-Monographie, die Kurt Junghanns in der ehemaligen DDR mit dem Titel *Bruno Taut 1880–1938. Architektur und sozialer Gedanke* veröffentlichte. 1970 erschienen, setzt sie sich vor allem mit den gesellschaftspolitischen Ambitionen des Architekten auseinander. So attestiert Junghanns ihm einen leitend wirkenden »sozialen Gedanken«¹⁶, der das zweifellos vorhanden gewesene sozial- und kulturpolitische Engagement des Architekten gewissermaßen in Beziehung zum sozialistischen Wohnungsbau setzt.¹⁷ Auf Junghanns' Monographie folgten einige Abhandlungen, die Tauts Schaffen aus diesem sozialen Antrieb heraus deuteten und – wie bei Franziska Bollerey und Kristiana Hartmann zum Beispiel – mit der Gartenstadtbewegung und einem Streben nach grundlegender Veränderung des gemeinschaftlichen Zusammenlebens durch eine Lebensreform verknüpften.¹⁸

15 NERDINGER: Tradition, 9.

16 Siehe JUNGHANNS: Taut, passim und u. a. 25. Das Taut-Archiv war nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bauakademie Ost-Berlin untergebracht. Mittlerweile liegt das Standardwerk von Junghanns als 3., überarb. & erg. Aufl. vor. Das Taut-Archiv befindet sich heute im Baukunstarchiv der Akademie der Künste in Berlin (AdK). Hier befinden sich auch die Archive und Sammlungen von u. a. Max Taut, Franz Hoffmann, Martin Wagner, Adolf Behne, Hans Scharoun sowie Sammlungen zu den Gruppierungen Arbeitsrat für Kunst, Der Ring / Der Zehner Ring und der Gläsernen Kette. Anlässlich seines hundertsten Geburtstages fand im Sommer 1980 die erste große Taut-Ausstellung statt, einen geschlossenen Nachlass gab es damals noch nicht – heute, vierzig Jahre später, ist das Bruno Taut Archiv mit der zugehörigen Taut Sammlung in der AdK eines der umfangreichsten und bestsortierten seiner Art.

17 Siehe zu Junghanns (1908–2006) BRANDT: Stadtbaukunst, 259–268. Nach dem Architekturstudium in Dresden wurde der regimekritische kommunistische Junghanns Ende der 30er Jahre wegen Hochverrats verurteilt und im KZ Sachsenhausen interniert. Ende der 40er Jahre dann arbeitete er an der Deutschen Bauakademie in Berlin und wurde Leiter der Abteilung Baugeschichte an der Bauakademie der DDR (vgl. 259). Seine Publikationen der 50er Jahre handeln vom Städtebau, der als Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse verstanden wird. Auch den Siedlungsbau und Tauts Überlegungen sah Junghanns im Licht gesellschaftlicher Verhältnisse und erstrebte entsprechend eine sozialgeschichtliche Einbettung in den gesellschaftlichen Kontext der Moderne-Entwicklung. Junghanns war mit seiner Taut-Monographie ein Pionier in der wissenschaftlichen Bearbeitung der Architekten des Neuen Bauens.

18 Siehe BOLLEREY / HARTMANN: Taut. Der Aufsatz erschien anlässlich der oben genannten Taut-Ausstellung der AdK in KAT. AUSST.: Taut (1980).

Auch Iain Boyd Whyte machte in *Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914–1920* auf die aktivistische und politische Dimension in Tauts Schaffen und Selbstverständnis aufmerksam.¹⁹ Als ein Standardwerk zu Bruno Tauts Gesamtwerk gilt heute außerdem die 2001 erschienene Aufsatzsammlung *Bruno Taut 1880–1839. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*. Herausgegeben von Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann, Matthias Schirren und Manfred Speidel wird darin ein umfassender Überblick zu Tauts Schaffen gegeben, der von einem recht ausführlich kommentierten Werkverzeichnis mit Quellen- und Literaturverweisen von Ute Maasberg und Regina Prinz abgerundet wird.²⁰

Eigenständige Abhandlungen wurden indes unter anderem dem Siedlungs- und Wohnungsbau des Architekten gewidmet. Zu nennen ist dabei etwa der von Norbert Huse 1984 herausgegebene Ausstellungskatalog *Siedlungen der zwanziger Jahre – heute. Vier Berliner Großsiedlungen 1924–1984*, der 1987 als erweiterte Ausgabe unter dem Titel *Vier Berliner Siedlungen der Weimarer Republik. Britz, Onkel Toms Hütte, Siemensstadt, Weißfe Stadt* ein zweites Mal erschienen ist.²¹ Als einer der ersten hatte sich außerdem Klaus-Peter Kloß 1982 mit den großen Berliner Wohnsiedlungen der Moderne beschäftigt, die »beispielhaft den erreichten Stand einer nach damaligem Verständnis modernen, dem Industriezeitalter entsprechenden Wohnungsversorgung, sowie moderner Städtebauteorien widerspiegeln sollten«²². Mit den Wohnungen selbst und ihrer Ausgestaltung im Inneren beschäftigt sich indes die Dissertation von Bettina Martina Zöller-Stock, die 1993 unter dem Titel *Bruno Taut. Die Innenraumwürfe des Berliner Architekten* erschien.²³ Aus denkmalpflegerischer und eher bautechnischer Sicht sind zudem die Veröffentlichungen der Architekten Helge Pitz und Winfried Brenne überaus aufschlussreich. Im Rahmen ihrer Beteiligung an den Sanierungsmaßnahmen, die in den Siedlungen durchgeführt wurden, erschien etwa eine umfangreiche Bauanalyse der Siedlung *Onkel Toms Hütte* (1980), die anhand von Untersuchungsbefunden insbesondere die Frage der originalen Farbigkeit klärt.²⁴

Neben Abhandlungen über Tauts praktisches Werk, kommen außerdem zahlreiche, teils kommentierte Neuausgaben seiner Schriften sowie denjenigen seiner Zeitgenossen hinzu.²⁵ Darüber hinaus veröffentlichte Birgit Schulte den Briefwechsel zwischen dem Architekten und seinem Gönner Karl Ernst Osthaus (1994), Leo Ikelaar jenen mit Paul

19 Siehe WHYTE: Baumeister. Die deutschsprachige Fassung erschien 1981.

20 NERDINGER u. a. (Hgg.): Taut. Zu anderen, hier nicht thematisierten Teilbereichen – etwa Tauts malemischem Werk und der Bautätigkeit im Ausland – siehe unter anderem KAT. AUSST.: Taut (1995) und NICOLAI: Moderne, 133–153.

21 KAT. AUSST.: Siedlungen (1984), KAT. AUSST.: Siedlungen (1987).

22 KLOSS: Siedlungen (1982), 5.

23 Siehe ZÖLLER-STOCK: Taut.

24 PITZ / BRENNE: Siedlung. Siehe weiterhin den Werkstattbericht PITZ: Farbigkeit sowie die Aufsätze BRENNE: Materialien, DERS.: Siedlungen und das Buch DERS.: Taut.

25 Siehe die von Manfred Speidel herausgegebenen Neuausgaben und Schriftensammlungen SPEIDEL: Lux, TAUT: Architekturlehre, DERS.: Wohnung, DERS.: Weltbaumeister und SPEIDEL: Wege. Siehe außerdem u. a. die Reprints SCHEERBART: Glasarchitektur, BEHNE: Wiederkehr, DERS.: Zweckbau und DERS.: Wohnen.

Scheerbart (1996) und Oswald Mathias Ungers den Austausch der Gläsernen Kette (1963), der in vervollständigter Fassung von Iain Boyd Whyte und Romana Schneider (1985/86) zunächst auf Englisch, dann auf Deutsch einige Jahre später neu herausgegeben wurde.²⁶

Das allgemeine Standardwerk zur expressionistischen Architektur mit erweitertem Expressionismusbegriff, zu dem die Arbeiten der Gläsernen Kette und zentrale Werke Bruno Tauts zu zählen sind, ist nach wie vor Wolfgang Pehnts *Architektur des Expressionismus* von 1973 sowie die überarbeitete und erweiterte Auflage von 1998.²⁷ Unter anderem wird darin der Versuch unternommen, die imaginäre Architektur in den historischen Verlauf der Stile einzuordnen und eine Übersicht über Wurzeln und Einflüsse zu geben. Ein zentraler Aspekt, der noch immer nicht ausreichend behandelt ist. Obwohl Dennis Sharp schon 1966 die Gläserne Kette als den wohl bedeutendsten Austausch zur Architektur im 20. Jahrhundert beschrieb,²⁸ wurde diese imaginäre Phase auf dem Weg zum Neuen Bauen in der Forschung lange nicht entsprechend gewürdigt. Nachdem frühe Architekturhistoriker – im Bestreben, eine kontinuierliche Stilentwicklung, ausgehend von Paxtons *Crystal Palace* der Weltausstellung 1851 hin zum Funktionalismus, zu belegen – »die expressionistische Phase aus dem Entwicklungsgang gänzlich herauszunehmen«²⁹ versuchten, wie es bei Whyte heißt, erhielt aber die Beschäftigung mit dem architektonischen Expressionismus in den 1960er Jahren Aufwind.

Mit dem Band *Phantastische Architektur* von Ulrich Conrads und Hans G. Sperlich wurden Bruno Taut und die phantastische Architektur erstmals wieder in den Fokus gerückt und dem bei Nerdinger beschriebenen herrschenden »Bauwirtschaftsfunktionalismus«³⁰ der zwanziger Jahre bewusst entgegengestellt. Entsprechend wird hier resümiert, »daß in den scheinbar abseitigen Leistungen etwas Wesentliches geschieht, etwas, das für eine zukünftige Architektur von gleicher, wenn nicht größerer Bedeutung sein mag als sublimes Ausfeilen eines bereits definierten und akzeptierten Formenapparates.«³¹ Die phantastische Phase, die in Bruno Tauts Gesamtwerk eigentlich – vor allem zeitlich gesehen – nur einen verhältnismäßig kleinen Platz einnimmt, wird in der Forschung der Folgezeit immer wieder thematisiert, zumeist jedoch ohne in den zeitgenössischen Architekturdiskurs eingebettet zu werden. Zu ihrer Erforschung leistete nichtsdestoweniger Matthias Schirren mit den Aufsätzen *Allbeseelung, Phantastik und Anthropomorphisierung. Die Lehre Gustav Theodor Fechners* (1993), *Weltbild, Kosmos, Proportion. Der Theoretiker Bruno Taut* (2001) und *Das Ethos des Expressionismus* (2003) wichtige Beiträge. Darüber hinaus gab er als damaliger Leiter der Sammlung Baukunst des Archivs der Berliner Akademie der Künste Tauts *Alpine Architektur* 2004 als kommentierte Edition neu heraus.³² Allgemein mit den *Architektonische[n] Visionen des Expressionismus* und dem damaligen Streben nach dem *Bau einer neuen Welt* setzt sich darüber hinaus ein von Rainer

26 Siehe IKELAAR: Scheerbart, SCHULTE: Weg, KAT. AUSST.: Kette und WHYTE / SCHNEIDER (Hgg.): Briefe.

27 Siehe PEHNT: *Architektur* (1973 / 1998).

28 Vgl. SHARP: *Architecture*, 85.

29 WHYTE: *Baumeister*, 182.

30 NERDINGER: *Tradition*, 9.

31 CONRADS / SPERLICH: *Architektur*, 7.

32 Siehe SCHIRREN: *Allbeseelung*, DERS.: *Weltbild*, DERS.: *Ethos*, DERS.: *Architektur*.

Stamm und Daniel Schreiber herausgegebener Ausstellungskatalog (2003) auseinander.³³ Immer wieder werden die phantastischen Architektorentwürfe der Gläsernen Kette mit ihrem fast durchweg gültigen gesellschaftlich-visionären Anspruch in diesem Zusammenhang in Publikationen und Ausstellungen thematisch gestreift. Doch werden sie dabei in der Regel als Phänomen ›im luftleeren Raum‹ behandelt. Differenzierte Kontextualisierungen bleiben zumeist aus. Während übergeordnete sozialgeschichtliche und / oder architekturtheoretische Hintergründe in den Fokus rücken, blenden wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der imaginären Architektur außerdem die ästhetische Dimension der Gestaltung größtenteils aus oder behandeln sie nur punktuell. Oftmals gelten die Entwürfe neben den schriftlichen Visionen gewissermaßen als Randerscheinung, als visualisierendes Beiwerk der utopistischen Forderungen nicht-schaffender Baukünstler. Die Graphiken selbst zur Ausgangsbasis einer Beschäftigung mit der Gläsernen Kette zu machen, könnte derweil sicherlich zu neuen Einsichten führen, doch würde diese einseitige Perspektive den vielfach verzweigten Hintergründen und Motivationen, seien sie zum Beispiel politischer, philosophischer, ökonomischer oder ästhetischer Natur, nicht gerecht werden können. Zwar ist die Berücksichtigung der entstandenen Bildwerke natürlich nicht minder von Bedeutung, doch bleiben in erster Linie die Schriften aufschlussgebend über die Gruppe, in der »nicht mehr die Suche nach einer gemeinsamen Vision [...], sondern das anregende Zusammenwirken aller Visionen«³⁴ erklärtes Ziel war. Entsprechend der diskursgeschichtlichen Schwerpunktsetzung der vorliegenden Arbeit, treten die Entwurfsarbeiten hier abermals zugunsten einer intensiven Auseinandersetzung mit Schriftquellen in den Hintergrund. Eine umfassende Bearbeitung der Gläsernen Kette, in der Schriften und Entwürfe aller Beteiligten gleichermaßen berücksichtigt werden, bleibt ein Desiderat.

Angesichts der ungeheuren Materialdichte aus Tauts Bauten und Schriften, Entwürfen und dem malerischen Œuvre – zu Beginn seiner Karriere wollte der Architekt noch Maler werden –, kann die enorme Bandbreite an Forschungsliteratur, die sich insbesondere seit Mitte der 1980er Jahre angesammelt hat, kaum überraschen. Verblüffend aber ist, dass eine Untersuchung über die Verwendung und Bedeutung des Materials Glas bislang aussteht. Tauts Lieblingsmaterial, das in seinen Schriften, Zeichnungen und Werken einerseits als Baustoff, andererseits als ideelles Symbol fast ausnahmslos eine zentrale Rolle einnimmt, bleibt – abgesehen von ebendieser Feststellung – weitgehend unbeachtet. Sofern es in der Sekundärliteratur aber doch besprochen wird, etwa bei Regine Prange, die mit einer Arbeit über *Das Kristalline als Kunstsymbol* (1991) bei Taut und Paul Klee promoviert wurde, sind die Ausführungen vornehmlich philosophischer, spiritueller und / oder gesellschaftspolitischer Natur.³⁵ So auch in der Dissertation von Rosemarie

33 Siehe KAT. AUSST.: Bau. Neben den Abhandlungen über Bruno Taut erschienen auch Publikationen zu übrigen Mitgliedern der Gruppe. So zum Beispiel die unlängst veröffentlichte Abhandlung von Erdogan AKSU: Hans Hansen. Ein Künstlerarchitekt zwischen Avantgarde und Heimatstil. Baden-Baden 2019.

34 LIPPERT-VIEIRA: Architektur, 108. Die Dissertation von Sandra Lippert-Vieira beschreibt die ›dissoziative‹ Dimension expressionistischer Architektur (2012).

35 Siehe PRANGE: Kristalline. Zu dieser Einschätzung kommt auch Yilmaz Dziewior im Hinblick auf die Forschungslage zu Glas im Werk Mies van der Rohe. DZIEWIOR: Van der Rohe, 9. Hier wird mit den

Haag Bletter, die sich mit den utopischen Aspekten der expressionistischen Architektur auseinandersetzte und mit *Bruno Taut and Paul Scheerbart's Vision* bereits sehr früh der englischsprachigen Forschung erschloss (1973). Daran anknüpfend erschien 2011 ein Aufsatz von Ufuk Ersoy mit dem Titel *To See Daydreams. The Glass Utopia of Paul Scheerbart and Bruno Taut*.³⁶ Eine materialgeschichtliche Bearbeitung oder aber die Frage nach der tatsächlichen Verwendung in Tauts Baupraxis bleiben darin allerdings aus.

Überhaupt findet das Thema Glas als Material im seriellen Wohnungsbau bislang kaum Beachtung. Schaufensterfassaden moderner Geschäftshäuser, Vorhangfassaden früher Bürohäuser und Panoramafenster solitärer Villenarchitektur stehen im Fokus, wenn es um Glas in der Architektur der ›klassischen‹ Moderne geht.³⁷ Hier gibt lediglich ein Aufsatz von Winfried Brenne und Adam Steffen Auskunft über den *Umgang mit Glas bei der Rekonstruktion von Werken des Neuen Bauens* (2011) im Zuge von Konservierungs- und Sanierungsmaßnahmen. Die Grundlagen zu Geschichte und Herstellungsverfahren von Flachglas erläutert derweil ein Ausstellungsführer zur Glastechnik des Deutschen Museums München.³⁸ Aus architekturhistorischer Sicht widmeten sich außerdem Georg Kohlmaier und Barna von Sartory dem *Glashaus*, das von ihnen als *Bautypus des 19. Jahrhunderts* erkannt wird (1984), und Michael Wigginton lieferte mit *Glas in der Architektur* den ersten zeitlich übergreifenden Überblick zum Thema (1997).³⁹ Als wesentlich aufschlussreicher als die heutige Sekundärliteratur, erweisen sich allerdings die Publikationen der 1920er und 30er Jahre von Konrad Werner Schulze *Glas in der Architektur der Gegenwart* und Arthur Korn *Glas. Im Bau und als Gebrauchsgegenstand* (beide 1929) sowie von Otto Völckers *Glas und Fenster. Ihr Wesen, ihre Geschichte und ihre Bedeutung in der Gegenwart* (1939).⁴⁰

Den eigentlichen Anfangspunkt für eine materialgeschichtliche Auseinandersetzung mit Kunst setzte Heinrich Lützel 1965 mit *Der Werkstoff in der Kunst*, wobei die Architektur jedoch unberücksichtigt blieb. Ebenso in dem Aufsatz zur Materialikonologie von Günter Bandmann *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials* (1969).⁴¹ Seit den

Veröffentlichungen von Rosemarie Haag Bletter verglichen, siehe BLETTER: *Transparenz* und DIES.: *Interpretation*. Siehe zur Verbindung von gläserner Architektur und Demokratie außerdem KÖRNER: *Transparenz*.

36 Siehe BLETTER: Taut und ERSOY: *Daydreams*.

37 Die Bezeichnung ›klassische‹ Moderne fasst pauschal, aber griffig den Stilpluralismus des frühen 20. Jahrhunderts zusammen, der in der Weimarer Republik zu seinem Höhepunkt kam, und dient zugleich zur Abgrenzung von der sogenannten ›Nachkriegsmoderne‹, womit die Zeit einer zweiten Phase der Moderne nach ihrer Unterbrechung durch den Zweiten Weltkrieg gemeint ist. Vgl. u. a. PEUKERT: *Republik*, 266.

38 Siehe GLOCKER / GERHEUSER: *Flachglas*. Als gemeinnütziger Verein mit Sitz in Offenbach am Main beschäftigt sich außerdem die Deutsche Glastechnische Gesellschaft e. V. mit der Förderung des Wissensstandes auf dem Gebiet der Glasherstellung und -bearbeitung.

39 Siehe KOHLMAIER / SARTORY: *Glashaus* und WIGGINTON: *Glas*.

40 Siehe SCHULZE: *Glas*, KORN: *Glas*, VÖLCKERS: *Glas*.

41 Siehe LÜTZELER: *Werkstoff* und BANDMANN: *Bemerkungen*. An Bandmann anknüpfend siehe außerdem KEMP: *Material*. Lützel setzte sich in dem von ihm herausgegebenen *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* gegen eine ›unfruchtbare Beschränktheit der Anschauung‹ innerhalb der Kunstwissenschaft ein. LÜTZELER: *Werkstoff*, 66.

1970er Jahren wurde die Frage nach einer spezifischen Materialästhetik und -bedeutung in der kunsthistorischen Forschung vermehrt untersucht, seit den 1990ern vor allem hinsichtlich der Nachkriegskunst. Insbesondere das unter der Leitung von Monika Wagner seit 1996 an der Universität Hamburg errichtete Archiv zur Erforschung der Materialikonographie ist hier zu nennen.⁴² Wagners Publikationen *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* (2001) sowie das gemeinsam mit Dietmar Rübél und Vera Wolff herausgegebene Überblickswerk *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur* (2005) gingen unter anderem daraus hervor. Außerdem lieferte Thomas Raff mit seiner Habilitationsschrift *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* (1994) zwar nur wenig Konkretes zu einzelnen Materialien, dafür aber eine gründliche Auseinandersetzung mit der Forschungsgeschichte und eine tatsächliche Anleitung zur materialikonologischen Betrachtung. Dabei werden verschiedene materialspezifische, etwa physikalische oder symbolische Charakteristika geschildert, die ihre jeweilige rezeptive Kategorisierung, wie künstlerische Anwendung oder Wertschätzung, bestimmen.⁴³ Für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse ist außerdem Wagners jüngst erschienene Veröffentlichung *Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts* (2018).⁴⁴ In Anbetracht des unmittelbaren Zusammenhangs von Glas, Licht und Farbe lieferten außerdem die beiden fast zeitgleich erschienenen Dissertationen von Astrid Holz *Die Farbigkeit in der Architektur von Bruno Taut – Konzeption oder Intuition? Ein Beitrag zur Farbigkeit in der Architektur der Moderne* (1996) und Ute Maasberg *Im Auftrag der Farbe. Die Idee einer farbigen Stadt und ihre Realisation durch Carl Krayl. Eine Studie über die Einflüsse der modernen Kunst auf die Architektur von Carl Krayl und Bruno Taut* (1997) wichtige Erkenntnisse, die dem Folgenden als Grundlage dienen.⁴⁵

42 Siehe das Materialarchiv der Universität Hamburg mit eigener Datenbank: <https://materialarchiv.rrz.uni-hamburg.de> (Stand: 26.08.2019).

43 Siehe WAGNER: *Material*, RÜBEL / WAGNER / WOLFF (Hgg.): *Materialästhetik*. Siehe auch WAGNER / RÜBEL / HACKENSCHMIDT (Hgg.): *Lexikon* und WAGNER / RÜBEL (Hgg.): *Material* sowie die von Wagner betreute Dissertation von Christian Fuhrmeister *Beton – Klinker – Granit*, in der die politische Symbolik der Materialien zwischen 1918 und 45 im Fokus steht. FUHRMEISTER: *Beton*.

44 Siehe WAGNER: *Marmor*. Ebenfalls 2018 erschien MORAVÁNSZKY: *Stoffwechsel*. Ausgehend von Sempers Stoffwechsel-Theorie werden darin Materialisierung, Nachahmung und Transformation bis hin zur Entmaterialisierung diskutiert. Dabei werden die Auflösung der Dichotomie von der »Suche nach Bedeutung«, wie sie in der ikonologischen sowie semiotischen Methodik der Materialforschung betrieben wird, und der »unvermittelte[n] Anschaulichkeit des Materials« gefordert (ebd., 21). Denn durch sinnliche Erfahrbarkeit der äußeren Form des Materials wird dieses mit individuellen Erfahrungen des Betrachters verwoben, was neben der technisch-konstruktiven und allgemein-kulturellen Bedeutung einen weiteren Interpretationsweg öffnet. Vgl. ebd., 24.

45 Siehe HOLZ: *Farbigkeit* und MAASBERG: *Farbe*.

3 Überlegungen und Vorgehensweise

Im Allgemeinen wird Bruno Taut als ein Hauptvertreter des Neuen Bauens benannt, zugleich aber auch als Individualist, der eine *andere* Moderne prägte. Andererseits gilt er als Expressionist, als Phantast und Utopist. Wie in der Betrachtung der zwei Seiten einer Medaille offenbaren diese Zuordnungsversuche zwei Wirkungsbereiche, die zeitlich und thematisch voneinander getrennt gesehen werden. Was eigentlich *einer* bestimmten Entwicklungslogik unterliegt und entsprechend als Einheit zu begreifen ist, wird auseinandergedifferenziert und seiner Zusammenhänge beraubt. Darin offenbart sich eine grundlegende Kategorisierungsproblematik, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit exemplarisch durch die übergeordnete Materialbetrachtung – in diesem Falle das *Glas* – zu lösen versucht wird.

Grundsätzlich wird von einer schon zeitgenössisch wirkenden kanonisierenden Architekturgeschichtsschreibung ausgegangen, die den architektonischen Expressionismus als Zäsur behandelte und »wie ein narratives, fiktives Werk, wie eine Erzählung, mit Beginn und Ende sowie mit Zwischenstadium und Schluß«⁴⁶ wirken ließ. Ebendiese Art der Historiographie ist Thema der Studie *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850–1930)* von María Ocón Fernández (2004). Um »die Architektur als dominierende Gattung unter den Künsten zu etablieren«⁴⁷, so wird darin ausgeführt, wurde durch einseitige Konzentration auf ihr Wesen als technische Disziplin Kontinuität zugunsten des Neuen Bauens dargestellt. Mehr noch als der Jugendstil wurde der Expressionismus dabei als Randerscheinung, als Irrweg und individualistische Phantasterei stigmatisiert, die darüber hinaus mit unstillen Krisenzeiten assoziiert war.⁴⁸ Daneben versprach das direkte Herleiten des *Neuen* Bauens aus den ebenso *neuen* technischen Errungenschaften unter Auslassung solcher experimenteller »Modeerscheinungen« eine solide Stabilität. So wurde die zukunftsweisende Technik »als stetig und dauerhaft charakterisiert«⁴⁹, zumal sie weder Geschichte noch Form unterlag.

46 OCÓN FERNÁNDEZ: *Ornament*, 77.

47 Ebd., 44. Entsprechend werden Kunstgewerbe und Architektur, Maler und Architekt, Kunst und Zweck, Form und Wesen sowie Mode und Stil in dieser Darstellungsweise zu Gegensatzpaaren. Vgl. auch ebd., 56 und 72.

48 Siehe ebd., 40–53, hier 53: »Die Architektur des Expressionismus wird in der Regel als Folgeerscheinung des verlorenen Krieges und der revolutionären Stimmung in Deutschland gewertet.« Siehe v. a. Teil 1, Kap. 3: *Die Architektur nach 1918: Zäsur oder Kontinuität? Der Expressionismus als Zwischenstadium und das weiterführende Vorbild der Technik*, ebd., 53–57.

49 Ebd., 73. Hierzu wird weiterhin ausgeführt: »Die Architektur als Gattung wird mit Hilfe bestimmter Begriffe (Rationalisierung, Standardisierung, Typisierung) auf die Grundlage wirtschaftlicher und sozialologischer Forderungen gestellt. Diese konkretisieren sich in der Behandlung der Wohnung als einem Massenerzeugnis sowie in der Auffassung der Architektur als Bauen. An dieser Begrifflichkeit ist implizit die Absicht der Architekturschreibung abzulesen, die Architektur vor der Degradierung zu einem historischen Stil zu bewahren und sie vor dem Wechsel, der Wandelbarkeit und der Vergänglichkeit aller zuvor als historisch bezeichneten Stile zu schützen. Mit diesen Forderungen allgemeiner Art wird beabsichtigt, das Neue Bauen als dauerhaft, weil keinen Stilwandlungen unterworfen, und als einheitlich und universal, weil von individuellen Eigenschaften sowie von nationalen Merkmalen unabhängig, zu etablieren.« Ebd.,

Die hierin begründete Bedeutungsverschiebung von Architektur als *Baukunst* zur Architektur als Neues *Bauen* – den Fokus nun auf den technisch-zweckhaften Bauvorgang gelegt – zog daraufhin aber auch die Forderung mit sich, die autonom gewordene Architektur müsse sich wieder der Kunst annähern. Im Versuch, die Konstruktion mit der Form und die Form mit der Funktion zu einer Einheit zu verschmelzen, wurde die gestaltete Form nun unter veränderten Vorzeichen »nicht mehr als mittelbar, d. h. als künstlich und zufällig betrachtet, sondern, ganz im Gegenteil, als natürlich, elementar, notwendig und somit als gesund definiert.« So wurde die Form »nicht mehr als übergeordneter Selbstzweck« verstanden, sondern dem »gesamten baulichen Organismus«⁵⁰ untergeordnet.

In ebendiesem Spannungsfeld des zeitgenössischen Architektur-Diskurses bewegte sich Bruno Taut. In *Bauen. Der neue Wohnbau* (1927) befürwortete er beispielsweise zwar die Orientierung an der Ratio, der reinen Vernunft im Bauen, doch war ihm die Rationalisierung zuwider, weil sie auf Kosten des Künstlerischen, das heißt des Gefühls durchgesetzt werde. »Die Kette: Begriff – Idee – Ausdruck – Gemütsstimmung« war für Taut die entscheidende Grundlage eines rationalen Bauens. »Mit dieser Definition«, so schrieb er, »ist die schulmäßige Spaltung von Denken und Fühlen aufgehoben und es wird, für welches Gebiet man sie anwenden will, deutlich, daß die endgültige Form sich immer mit dem Ursprungsbegriff decken muß«⁵¹. Vereinfacht gefasst, erstrebte er also das Rationale und die Kunst, die Funktion und ihre Ausformung miteinander in Einklang zu bringen. Über ihren »Gebrauchswert« hinaus sollte die Architektur auf die Erfüllung bestimmter sozialer Funktionen und Wahrnehmungsqualitäten ausgerichtet sein, sodass Zweck- und Kunstform sich in ihr vereinen. Hierin verweigerte sich Taut konsequent dogmatisierenden Stil Kategorien und suchte in seiner Architektur die Balance, die Proportion zwischen autonomer Kunst und Nutzkunst, zwischen Form und Technikverehrung. Ob dies letztlich der Grund dafür ist, dass seine Siedlungen auch heute, rund 100 Jahre nach ihrer Errichtung noch immer funktionieren, sei dahingestellt. Festzustellen bleibt, dass er den Fokus auf einen sozialen Funktionalismus legte, der eine kollektivistische Qualität miteinschloss, die sein Werk vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg auszeichnet. Dabei wird deutlich, dass Bruno Tauts Neues Bauen, *sein* Funktionalismus, zu unterscheiden ist von *der* Architektur-Moderne, die es in dieser oft suggerierten Eintracht ohnehin nicht gab. Um stattdessen seinen spezifischen Lösungsweg greifen zu können, müssen individuelle Entwicklungslinien nachgezeichnet werden, die beide Seiten der Medaille gleichermaßen berücksichtigen.⁵²

317. Die durch konsequente Ausstoßung »maximal ›pur‹ geworden[e]«, aber auch »impulslos gewordene ›reine‹ Kunst« gerät in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, so heißt es bei Sedlmayr, in ein anderes Extrem: Sie unterwirft sich der Technik, wird »technoid«. SEDLMAYR: *Revolution*, 70.

50 OCÓN FERNÁNDEZ: *Ornament*, 319.

51 TAUT: *Bauen* (1927), 14f. und vgl. OCÓN FERNÁNDEZ: *Ornament*, 319. »Zur Rettung von der Krise, die Ende der zwanziger Jahre mit der einseitigen Betonung des Zwecks- bzw. Konstruktionsgedankens, d. h. der Zweckmäßigkeit, Materialechtheit und konstruktiven Ehrlichkeit in Verbindung gebracht wird«, schreibt Ocón Fernández, erfolgt wiederum ein Rückgriff auf den Schönheitsbegriff. »Der Identität von Konstruktion und Form, die in der Architektur des Neuen Bauens intendiert wurde, stellt Taut eine ›Kunst der Umkleidung‹ gegenüber.« Und weiter: »Dies bezieht sich auf die schöpferische Gestaltungskraft des Künstlers.« Ebd., 320. Siehe TAUT: *Baukunst*, 42f.

Dennoch wurde die ›expressionistische Phase‹ in der architekturhistorischen Forschung, die sich mit späteren Vertretern des Neuen Bauens beschäftigt, oftmals lediglich als Randerscheinung gesehen, die auf äußere Umstände, wie etwa die Überbrückung schlechter Auftragslagen zu Kriegsende und der Inflationszeit zurückgeführt wird.⁵³ Auch wurde sie mit Blick auf Taut als Zäsur verstanden, welche die eine Sphäre, nämlich die künstlerisch-individualistische des Frühwerks, von der anderen, nämlich der rational-zweckorientierten Phase seines Hauptwerks, dem sozialen Wohnungs- und Siedlungsbau, trennt. So kam Gustav Adolf Platz in *Die Baukunst der neuesten Zeit* (1927) etwa zu der Einschätzung, es sei »nur natürlich, daß in einer Welt, die aus den Fugen geraten schien, die Architekten, denen alle Aufgaben fehlten, sich vom Geist der Utopie verführen ließen.« Über Bruno Taut schrieb er:

Die Märchen des zeichnerisch begabten Architekten fanden in den Herzen junger Leute Widerhall, die ihrerseits die Bauphantastik des Orients und der Naturgebilde zum Anlaß ihrer tastenden Gestaltung machten. Unklare Vorstellungen von der Architektur als Plastik mischten sich mit der Schwärmerei für den Glasbau.⁵⁴

Nach dieser als ›märchenhafte Schwärmerei‹ geschmähten Phase wurde Taut als Stadtbaurat nach Magdeburg berufen, so fährt Platz fort, »und damit der Realität der Werkstatt und des Bauplatzes zurückgewonnen«⁵⁵. Zwar lobte Platz in diesem Zusammenhang Tauts farbige Neugestaltung des Magdeburger Renaissance-Rathauses, vermochte es aber nicht, die Verbindung zwischen beiden Phasen als Entwicklungslinie zu sehen.

Wie nachhaltig eine solche Einschätzung, wie die von Platz vertretene, die Architekturgeschichtsschreibung prägte, liegt insbesondere vor dem oben beschriebenen Hintergrund auf der Hand. Noch weiter ging dabei Wolfgang Herrmann mit seinem Urteil über den Expressionismus. In *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (1933) heißt es bei ihm: »Man darf diese Epoche nicht allzu wichtig nehmen, um so weniger, weil ihre Vertreter bald selbst die vergeblichen Bemühungen einsahen, auf diesem Wege eine das neue Weltbild verkörpernde Baukunst zu finden.«⁵⁶ Auch Nikolaus Pevsner stellte in

52 Siehe zur übergreifenden biografischen Epochenbetrachtung auch den Generationendiskurs, den Wilhelm Pinder 1926 anregte. PINDER: Problem.

53 Tauts ›Stilwechsel‹ vom imaginären Expressionismus hin zum ›Neuen Bauen‹ wird etwa auf persönliche Enttäuschungen angesichts unerfüllt gebliebener kulturpolitischer Hoffnungen oder auf finanzielle Aspekte zurückgeführt. Vgl. WHYTE: Baumeister oder JUNGHANNS: Taut oder PEHNT: Architektur (1998). Dass die ›goldenen‹ Zwanziger eigentlich nur auf die kurze Episode von wirtschaftlicher und politischer Stabilität zwischen 1924 und 1929/30 begrenzt waren und nicht die ganze Dekade gülden war, stellt etwa Busche fest. BUSCHE: Laboratorium, 154.

54 PLATZ: Baukunst, 53f. Forschungsmeinungen, die den architektonischen Expressionismus als Zäsur begreifen, sind unabhängig von den folgenden Ausführungen exemplarisch auch bei Ocón Fernández zusammengefasst. Siehe OCÓN FERNÁNDEZ: Ornament, Kap. 3: *Die Architektur nach 1918: Zäsur oder Kontinuität? Der Expressionismus als Zwischenstadium und das weiterführende Vorbild der Technik*, 53–57.

55 PLATZ: Baukunst, 54.

56 Herrmann, Wolfgang: *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. 2. Teil: Von 1840 bis zur Gegenwart (1933; nicht publiziert). Basel / Stuttgart 1977, 86. Hier zit. n. OCÓN FERNÁNDEZ: Ornament, 55.

seinem epochemachenden Werk *Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius* (in England 1936 publiziert) den Expressionismus als Irrweg dar,⁵⁷ während Sigfried Giedion, der sich in *Raum – Zeit – Architektur* (1941 in den USA publiziert) um einen sozialgeschichtlichen, zeitgeschichtlichen Zugang zur Entwicklung der Moderne bemüht, feststellte:

Der Expressionismus konnte keinen Einfluß auf die Architektur haben. Trotzdem berührte er fast jeden deutschen Künstler. Männer, die später höchst erdgebundene, ja nüchterne Siedlungen bauten, überließen sich zuerst einem romantischen Mystizismus und träumten von Feenschlössern auf dem Gipfel des Monte Rosa.⁵⁸

Giedion begriff den Expressionismus als transitorisches Phänomen, ohne zu beachten, dass es die beschriebene Zäsur zwischen den ›romantischen Träumereien‹ und dem sachlichen Siedlungsbau nur bedingt gab. Zumal beide Ausformungen als Resultate desselben Entwicklungsflusses zu verstehen sind, der zunächst das eine und dann das andere hervorbrachte. Dass auch Jahrzehnte nach Pevsner und Giedion, sogar nach Wolfgang Pehnts Auseinandersetzung mit dem architektonischen Expressionismus, mit der er diese von Historiographen ignorierte Epoche aus ihrer Außenseiterexistenz zu befreien suchte,⁵⁹ der architektonische Expressionismus zum Teil noch immer als Umweg gedeutet wurde, zeigt etwa ein Katalogbeitrag von Ernst Busche von 1987. Darin wird der Expressionismus als ›Ausreißer‹ zwischen den Errungenschaften vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs und dem Neuen Bauen charakterisiert.⁶⁰ Den Versuch einer solchen Historiographie um den Expressionismus herum, den man »als einen Irrweg abseits der anerkannten Grundsätze echter Kunst und Form« verspottete, gab es auch im Deutschen Werkbund, wie Joan Campbell 1978 aufzeigte.⁶¹ Unkritisch gegenüber dieser Geschichtsschreibung heißt es aber auch hier, es sei »merkwürdig«, dass »die Neue Sachlichkeit etwa bei denselben Künstlern Anklang fand, die nur kurz vorher auf die Expressionismus-Kunsthandwerk-Richtung eingeschworen gewesen waren«. Weiterhin stellt Campbell fest, dass unter anderem Gropius, Behne und Taut sich zeitgleich »von ihren früheren Idealen« lossagten und »Herolde der Neuen Sachlichkeit« wurden, wobei sie »ihre neue[n] Überzeugungen mit demselben Eifer wie ehemals die alten«⁶² verkündeten. Problematisch ist an dieser

57 Siehe PEVNSNER: *Wegbereiter*. Wolfgang Pehnt schreibt im Nachwort der hier zitierten Neuausgabe (2002): »Der Expressionismus galt ihm [Pevsner, Anm. d. A.] gar als ein störendes Zwischenspiel, das nur den Fortschritt der Moderne aufgehalten habe. Daß auch eine Werkphase seines Helden Walter Gropius dieser Stilart zuzurechnen war, umschrieb Pevsner so zurückhaltend, daß ein wohlwollender Leser diesen in Pevsners Augen peinlichen Fehltritt nicht zur Kenntnis nehmen mußte.« Ebd., 245.

58 GIEDION: *Raum*, 308.

59 Vgl. PEHNT: *Architektur* (1998), [7]f.

60 BUSCHE: *Laboratorium*, 157.

61 CAMPBELL: *Werkbund*, 181. Zu der ›Zwischenepisode‹ des DWB siehe Pehnt, Wolfgang: *Ferne Ziele, grosse Hoffnung – Der Deutsche Werkbund 1918–1924*. In ebd., 72–80. Angesichts des regressiven Kurses des DWB in den zwanziger Jahren zogen sich mehrere bedeutende Künstler aus dem Bund zurück: »Bruno Taut verließ den Vorstand formell erst 1923, doch enthielt er sich nach Gropius' Rücktritt jeder bedeutsamen Tätigkeit.« Ebd., 181f.

62 Ebd., 226.

grundsätzlich zutreffenden Feststellung der wertende Ton. Die persönliche wie berufliche Entwicklung der Architekten wird gewissermaßen als Verrat an ihren vormaligen Idealen gedeutet. Wesentlich deutlicher klingt Ähnliches bei Göran Lindahl (1959) an, der Taut gar einen vollständigen Ideen- und Überzeugungswandel unterstellte. Mit dessen Umsiedlung nach Magdeburg, so Lindahl, »geschah ein völliger Umsturz in seiner Gedankenwelt: die utopischen Ideen von einer zukünftigen Monumentalarchitektur wurden durch ein soziales Werktagsprogramm verdrängt«. Weiter heißt es: »Taut war sofort bereit, seine neue Überzeugung agitatorisch zu verbreiten.« Und abschließend: »So ist Taut zu einem praktisch gesonnenen Sozialpolitiker und beinahe fanatischen Rationalisten geworden – man kann sich keine vollständigere Umwandlung eines Architekten denken.«⁶³ Neben der Tatsache, dass Taut schwerlich als »fanatischer Rationalist« zu bezeichnen ist, wird hierin exemplarisch der Versuch deutlich, seine formale Entwicklung aus zeitgeschichtlicher Perspektive – hier biografisch an den Weggang aus Berlin geknüpft – zu deuten.

Eine solche Periodisierung legt wiederum die Annahme einer Zäsur nahe, wie sie etwa in Barbara Miller Lanes einseitig an die politische Situation geknüpfter Darstellung der Revolutionszeit 1918 als Ausgangspunkt des Neuen Bauens beschrieben wird.⁶⁴ Auf ebendiese Zäsur-Problematik einer zeitgeschichtlichen Periodisierung verweisen in einer gemeinsamen Publikation mit Blick auf die Entwicklung des Gartenstadtgedankens Franziska Bollerey, Gerhard Fehl und Kristiana Hartmann. Die Unterscheidungen in Kaiserzeit / Weimarer Zeit beziehungsweise Kriegszeit / Nachkriegszeit und so weiter, so die Autoren, verstellen den Blick auf eine ganzheitlich-phänomenologische Betrachtung, die es erlauben würde, Entwicklungskontinuitäten – gerade auch jene der Übergangsphasen – von Architektur und Städtebau zu erkennen, ohne schon im Vorfeld die Unterschiede, die jeder einzelnen Periode durch Aneignung und Umdeutung eigen sind, einseitig zu fokussieren.⁶⁵ Statt solche »Perioden-Brüche« als Zäsuren zu verstehen, wird ihnen »eine transformierende Rolle« zugestanden. Dieser »Hypothese der Transformation«⁶⁶, auf deren Grundlage der Gartenstadt eine Ideenkontinuität attestiert wird, folgt die vorliegende Arbeit hinsichtlich der stilistischen Entwicklung des Neuen Bauens im Allgemeinen sowie der ganz individuellen Werkgenese bei Bruno Taut. Auch hier handelt es sich nicht um Brüche, sondern um Transformationen. Um diese aufzuzeigen, bedarf es als Voraussetzung einer entsprechend umfassend kulturgeschichtlichen und sozialgeschichtlichen Kontextualisierung.⁶⁷

63 LINDAHL: Zukunftskathedrale, 278. Verwiesen wird etwa auf die Schriften TAUT: Wohnung und DERS.: Bauen.

64 Siehe LANE: Architecture.

65 Hier heißt es: »In den Darstellungen einer periodisierten Geschichtsbetrachtung wird bevorzugt auf die Eigenart einer Periode abgehoben und auf abgrenzende Brüche zu angrenzenden Perioden; es sind indes meist nur scheinbare Brüche, die hauptsächlich wohl aus mangelnder Erkundung der angrenzenden Perioden herrühren. Dies trifft besonders dort zu, wo bislang die Perioden mit politischen Zäsuren begründet wurden und stillschweigend eine Gleichschaltung von politischem Bruch und konzeptionellem Bruch unterstellt wurde.« BOLLEREY / FEHL / HARTMANN (Hgg.): Gartenstadt, II.

66 Ebd., II. In der Betrachtung städtebaulicher Entwicklungen rücken zeitlich übergreifende konzeptionelle, ideengeschichtliche Transformationsfragen in den Fokus.

Keineswegs soll dabei unbeachtet bleiben, dass diese Auffassung in den vergangenen Jahrzehnten bereits sehr wohl Eingang in die Forschung gefunden hat. Beispielhaft bieten etwa die insgesamt fünf Bände der großen *Geschichte des Wohnens*, die in Auftrag von und gefördert durch die Wüstenrot Stiftung in den 1990er Jahren nacheinander erschienen sind, eine umfassende kulturhistorische Abhandlung zu dem Thema ›Wohnen‹. Interdisziplinär wird es darin aus den Perspektiven Baugeschichte, Politik, Soziologie, Kulturwissenschaft und Medizin durch die Jahrhunderte hinweg als zusammenhängende Entwicklungsgeschichte dargestellt, wobei Veränderungen und Umbrüche ersichtlich werden, vor allem aber entscheidende Kontinuitäts- und Entwicklungslinien.⁶⁸ Mit Blick auf das Ornament stellt Ocón Fernández indes anstelle einer Zäsur vielmehr eine Weiterentwicklung auf vielen verschiedenen kulturgeschichtlichen Ebenen fest, die wiederum die Veränderung in Wahrnehmung und Verwendung des Ornaments bewirkte.⁶⁹ Und Norbert Huse beschrieb die sachlich-nüchternen Merkmale des Neuen Bauens, ohne aber die hierfür geltende Bedeutung der *Träume und Experimente* unter anderem des utopistischen Expressionismus zu vernachlässigen.⁷⁰ Für den Sakralbau der Weimarer Republik zeigte außerdem Holger Brülls, dass ›antimoderne‹ Rückbezüge – etwa auf Stilelemente der Romanik – mit den Neuerungen des Neuen Bauens sowie Ausdrucksformen des Expressionismus koexistierten, was den Gedanken einer Zäsur überzeugend widerlegt.⁷¹ Eine solche Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Lösungswege, die aus den vormaligen Entwicklungen hervorgehen, gilt auch hinsichtlich des Wohnungs- und Siedlungsbaus der 1920er Jahre. Undifferenziert wird hierbei zumeist der monochrom weiße Zeilenbau assoziiert, obwohl, wie Gert Kähler schreibt, »die Modernen« nie die eindeutige Gruppe waren, »die gemeinhin suggeriert wird«. Stattdessen sei die zeitgenössische architektonische und städtebauliche Diskussion »quer durch alle ›Fraktionen‹« geführt worden. »[U]nd tatsächlich«, so Kähler weiter, »ist die ›weiße Moderne‹ der zwanziger Jahre etwas, das überhaupt erst nach 1925 im Wohnungsbau verwirklicht wurde – und weiß war sie häufig genug auch nicht.«⁷² Dass der ›soziale Wohnungsbau‹ der Weimarer Republik

67 Siehe als Grundlagenwerke zum sozialgeschichtlichen Ansatz der Kunstsoziologie und zur ganzheitlich-interdisziplinären Kunstbetrachtung u. a. folgende Publikationen von Arnold Hauser (1892–1978): HAUSER: Sozialgeschichte, DERS.: Soziologie und DERS.: Philosophie.

68 Für unseren Betrachtungszeitraum sind die Bände 3 und 4, welche die Zeiten von 1800–1918 bzw. 1918–1945 umfassen, von besonderem Interesse. Siehe REULECKE (Hg.): Geschichte und KÄHLER (Hg.): Geschichte. In der Einleitung zu seinem Beitrag schreibt Gert Kähler: »Eine Untersuchung über das Wohnen zwischen 1918 und 1945 muß also – nicht nur bei dessen architektonischen Komponenten – ein Geflecht von ›Ungleichzeitigkeiten‹ berücksichtigen – im Baubestand, aber ebenso in den Köpfen und Herzen der Menschen selbst. Sie muß darüber hinaus den ›Randzonen‹ besondere Beachtung schenken.« Denn: »Architektur, insbesondere Wohnungsbauarchitektur, entsteht in einem Geflecht wirtschaftlicher, gesellschaftlicher und kultureller Bedingungen.« KÄHLER: Bauen, 305. Siehe hier auch Kap. 5: *Brüche, Kontinuitäten*, 449f. Eine umfassende Kulturgeschichte als Synthese aus allen relevanten interdisziplinären Einzelaspekten fordert beispielsweise auch Werner Oechslin als Grundlage einer historischen Architekturbetrachtung. Vgl. OECHSLIN: Stilhülse, 15.

69 OCÓN FERNÁNDEZ: Ornament.

70 Siehe hierzu die Einleitung und den ersten Teil des gleichnamigen Kap. in HUSE: Bauen (1985), 9–25.

71 BRÜLLS: Dome und DERS.: Simulationen.

72 KÄHLER: Bauen, 314.

stattdessen vielfältig stilistisch und materialästhetisch variierende Umsetzungen hervorbrachte, zeigt außerdem Kristiana Hartmann in einer überblicksartigen Dokumentation verschiedenster klassisch-moderner Siedlungen in ganz Deutschland. Zusammenfassend kommt sie dabei zu dem Urteil, dass die meisten zwar ein »gemeinsam artikulierte[r] Wille zur Raum- und Bauqualität« eine, die einzelnen Ausformungen allerdings »prägnante regionale Komponenten« aufweisen, »die von den verallgemeinernden Überblicksdarstellungen bisher mißverstanden und übersehen worden sind«⁷³. Als verbindendes Kernelement der verschiedenen gearteten Umsetzungen sieht Hartmann darüber hinaus »die Interdependenz von sozialpolitisch verantwortlichem staatlichen Handeln und kulturpolitischem Vermächtnis [...]«⁷⁴. Außerdem führt sie aus, dass es neben den dogmatischen Funktionalisten unter den Architekten auch die gemäßigten, sozusagen ›Individual-Funktionalisten‹ gab, die sich eher den beiden anderen Richtungen im Siedlungsbau jener Zeit, nämlich dem Expressionismus (vor allem im Norden Deutschlands) und Traditionalismus (vor allem im Süden Deutschlands) annäherten.⁷⁵ Als ein solcher Individual-Funktionalist muss gewissermaßen auch Bruno Taut gelten, der als Theoretiker, als Visionär, den Architekturdiskurs anregte, konzeptuelle Verbindungen herstellte und Fragen aufwarf, die noch heute von Bedeutung sind.

So soll mit der vorliegenden Betrachtung seines Werks auch ein weiterer Beitrag geleistet werden zu der Erkenntnis, dass es nicht *die* Moderne gab, sondern viele moderne Lösungsansätze; keine kanonisierte einförmige und auf ein und dasselbe Ziel ausgerichtete Bewegung, sondern auch ›andere Modernen‹, die konservative Moderne, die individualistische Moderne und so fort.⁷⁶

Dass auch ein so sachlicher Beobachter wie der bei Georg Dehio promovierte Walter Müller-Wulckow (1886–1964), Architekturpublizist und Chronist der architektonischen Entwicklungen der 1920er und 30er Jahre, dem Versuch verfiel, die Moderne einheitlich darstellen zu wollen, ist gewiss dem Bedürfnis zu schulden, die so unterschiedlichen, nicht wirklich greifbaren Entwicklungen doch umfassend darstellen zu wollen. Im Versuch, »die vorherrschende ›Zerspaltenheit‹ zu überwinden«⁷⁷, erweist sich eine solche

73 HARTMANN: Siedlungen, 92.

74 Ebd., 93.

75 Vgl. Ebd., 94–96.

76 Klaus Weschenfelder etwa charakterisiert die *Borstei* in München, eine konservative Wohnsiedlung in den 1920er Jahren von dem Baumeister Bernhard Borst errichtet, im Sinne eines spezifischen ›Münchener Wegs‹, »als einen gemäßigten Weg in die Moderne«. WESCHENFELDER: *Borstei*, 77. Es scheint, als müsse für jede Stadt und jeden Baumeister, Stadtbaurat etc. ein solcher ›eigener Weg‹ zumindest in Erwägung gezogen werden – *die* Moderne per se als eine feste Einheit sehen zu wollen, greift schlichtweg zu kurz. Als ein Vertreter einer eigenen, einer ›anderen Moderne‹ wurde Bruno Taut u. a. charakterisiert in HILPERT: *Moderne*.

77 KUHN: *Sammlung*, 12. Walter Müller-Wulckow hat als Autor und Fotograf maßgeblich zur Architekturgeschichte von der Stildiskussion des 19. Jahrhunderts bis hin zur – durchaus kritischen – Dokumentation der modernen Architektur der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts beigetragen. Neben der Darstellung von G. A. Platz (siehe PLATZ: *Baukunst*) sind seine vier ›blauen Bücher‹, die zwischen 1924 und 1930 erschienen sind, das bedeutendste zeitgenössische Werk zur architektonischen Moderne. Siehe den Reprint der blauen Bücher MÜLLER-WULCKOW: *Architektur und das kontextualisierende Beiheft* KUHN (Hg.): Müller-Wulckow sowie außerdem den jüngst erschienenen Katalog KAT. AUSST.: *Bau-*

Darstellung aus den dargelegten Gründen allerdings als problematisch. Und doch scheint eine ganz und gar objektiv und nüchtern argumentierende sowie zugleich umfassende Architekturgeschichte der Moderne kaum möglich. Wenn etwa auf der einen Seite technikorientierte Formalisten wie Mies van der Rohe, auf der anderen Seite Architektur-Sozialisten wie Bruno Taut gleichermaßen als Vertreter *einer* Bewegung gelten, gleichermaßen unter *einem* Oberbegriff zusammengebracht werden sollen, kann dieses Anliegen nicht allen Perspektiven gerecht werden. Entweder werden wichtige Debatten und entscheidende Individuallösungen, wie unter anderem bei Schuck beschrieben,⁷⁸ schlichtweg negiert, oder es bleibt vage und einseitig, wie zum Beispiel Winfried Brennes Versuch einer übergeordneten Begriffsklärung der ›Klassischen Moderne‹, in der es schlicht heißt: »Aufgelöste Wandflächen, großflächige Verglasungen, flache Dächer, polychrome Fassaden, um nur einige Baudetails der Moderne zu nennen, stehen für eine eigene Architektursprache, die unter dem Begriff ›klassische Moderne‹ in die Architekturgeschichte eingegangen ist.«⁷⁹ Eine Umschreibung, die wiederum nicht mehr als bloß eine grobe Richtung weisen kann.

Die zusammengefassten Aspekte legen als Hypothese schließlich zwei zentrale Kontinuitätslinien nahe, die am Beispiel Bruno Tauts verfolgt werden. Gemeint ist einerseits die *formale* Kontinuität, die sich über das Baumaterial, die Bauweise, die städtebauliche Anlage und die architektonische Einzelform ergibt. Während sich andererseits eine *ideelle* Kontinuität insbesondere in ›sozialistischen‹ Überlegungen, politisch-erzieherischen Ansätzen und genossenschaftlichen Konzepten erkennen lässt. Beide Stränge sind in Tauts Architekturutopie, Architekturtheorie, Architekturpraxis und Städtebau – jeweils dem eigenen Funktionalismusverständnis und Kollektivismusgedanken verpflichtet – gleichermaßen evident. Um dies aufzuzeigen, scheint sich die Materialfrage anzubieten: Die wechselseitige, zum Teil als Analogie verstandene Verbindung von Glas, gebrochenem Licht und der Farbe, die im Schaffen Tauts als Kontinuitätsindikator verstanden werden kann, birgt mit der physischen Stofflichkeit einerseits, sowie der materiellen Metaebene andererseits beide Seiten in sich. Der fokussierten Frage nach einer Vereinbarkeit von Theorie und Baupraxis folgend, gilt es im Folgenden also materialgeschichtliche, -ästhetische beziehungsweise materialikonographische sowie -ikonologische Aspekte zu thematisieren, die – der Unterscheidung in formale und ideelle Kontinuitätslinien folgend – zunächst auf bautechnischer (Zweck), dann auf ästhetischer (Ästhetik) und schließlich ideell-abstrakter Ebene (Glaube) erläutert werden.

Die umfassende Beschäftigung mit dem Glas und seiner Bedeutung im Werk von Bruno Taut führt zu einer Kulturgeschichte des Glases, das seit jeher durch seine Eigenschaften faszinierte. Die ideelle Aufladung und symbolische Überfrachtung des dichotom

kunst. Darin schreibt etwa Werner Oechslin: »Müller-Wulckow hat selbst sein Vorgehen im Bemühen gesehen, stets den neuesten Stand der Architekturentwicklung – natürlich gegen Stillstand und Rückwärtsgewandtheit gerichtet – abzubilden.« Dabei ging es ihm um »Kulturaufbau! Volksbildung in einem umfassenden Sinn und in Verantwortung gegenüber der eigenen gewachsenen, deutschen Kultur [...]«. OECHELIN: Blick, in KAT. AUSST.: Baukunst, 23 u. 22.

78 Vgl. SCHUCK: Gemeinschaft, 89.

79 BRENNE: Materialien, 15.

festen und zugleich zerbrechlichen Materials in der Avantgarde manifestierte Assoziationen mit Reinheit, Neuanfang und sogar Demokratie. Auf der Grundlage solcher materialspezifischen Ikonologien können Oberflächen – wie hier das Glas – »als kulturhistorische Markierungen und sozialgeschichtliche Indizien« gedeutet werden.⁸⁰ In diesem Sinne proklamierte Taut 1920: »Wir kennen keine Trennung von Materie und Geist [...]«. ⁸¹ Um die vielfältigen Konnotationen, die in dieser Weise an ein Material gekoppelt sein können, zu entwirren, müssen abgesehen von zeitspezifischen sozialpolitischen auch formalästhetische, ökonomische und technische Gegebenheiten Berücksichtigung finden, wie es etwa Christian Fuhrmeister nahelegt. In seiner 2001 erschienenen Dissertation *Beton – Klinker – Granit* geht er der politischen Bedeutungsdimension der Materialwahl bei Denkmälern der 1920er und 30er Jahre nach und folgt dabei einem historischen Ansatz.⁸² Eine solche Vorgehensweise fordert Interdisziplinarität, die über eine traditionell kunsthistorische, das heißt vor allem stilgeschichtliche Betrachtung hinausgeht, um unter anderem soziologische, politische und philosophische Bezüge herzustellen. Den »Vorschlag einer Methode«⁸³ zur Materialikonologie lieferte indes Thomas Raff in seiner 1994 erschienenen, in Augsburg von Hanno-Walter Kruft geförderten Habilitationsschrift *Die Sprache der Materialien*. Anders als etwa in der Bildkunst, war das Material in der Architektur immer schon ein zentrales Thema. Oft und ausgiebig haben sich Architekten etwa in Diskussionen zur Materialgerechtigkeit damit beschäftigt. Allerdings meist ohne die Fragen nach »Semantik, Symbolik oder Allegorik des betreffenden Werkstoffes«, wie Raff das Anliegen der Materialikonologie zusammenfasst, zu berühren.⁸⁴ In der Regel bestimmten vornehmlich ästhetische Überlegungen, preisliche oder ortsspezifische Aspekte die Materialwahl.

Anders aber ist es bei Taut und denjenigen seiner Zeitgenossen, die sich mit der Glas- und Kristallsymbolik, der Transparenz und Transluzenz einer gläsernen Welt beschäftigten und dieser Vision tiefgreifendes politisches, soziales und wirtschaftliches Veränderungspotential beimaßen. Nur durch die Ablösung dieser Ideen von dem Anliegen tatsächlicher Realisierbarkeit in der Baupraxis konnten sich die Glasutopien und ihre an das Material geknüpften Bedeutungsebenen entwickeln. Entsprechend trifft hier Erwin Panofskys Ikonologie zu, die Raff aufgreift, weil sie das Material als »Symptom von etwas anderem« begreift, indem es unabhängig von seiner rein physischen Ebene als Bedeutungsträger verstanden wird. Anders als Monika Wagner, die von einer Materialikonographie schreibt, geht Raff mit seinem materialikonologischen Ansatz also einen Schritt weiter.⁸⁵ Weil im Falle der vorliegenden Arbeit das Glas nicht allein nach oberflächlich-ästhetischen Gesichtspunkten, sondern im sozialutopistischen Sinne, in dem es bei Taut vorrangig auftaucht, ikonologisch zu betrachten ist, wird demnach Ruffs Vorschlag einer

80 WAGNER: Marmor, II.

81 TAUT: Glasbau (1920), 122.

82 Vgl. FUHRMEISTER: Beton, 13.

83 RAFF: Sprache, 24. Siehe auch ebd., 11f. und den Abschnitt zur Forschungsgeschichte 13–17.

84 Ebd., 12.

85 Ebd., 8. Siehe Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (1955). Köln 1975, 41.

Materialikonologie verfolgt, die, über die Beschreibung als Bestandsaufnahme hinausgehend, vor allem die Metaebene ins Visier nimmt. Unter ›Material‹ wird dabei zunächst der *verarbeitete* physische Stoff verstanden, nicht die bloße ›Materie‹, die als Gegensatz zum Geistigen die physische Masse meint. Der Prozess der Verarbeitung zu einem Artefakt, macht das Material wiederum zu einem ›Werkstoff‹ beziehungsweise ›Baustoff‹.

Die Prägung des Begriffs ›Werkstoff‹ entstammt der Zeit des Dritten Reichs, in der man anstelle von Materialgerechtigkeit beispielsweise von »Werkstoffehrlichkeit« sprach. Darüber hinaus, so führt Raff aus, strebten Kunsthistoriker wie Alfred Stange und Hans Sedlmayr danach, durch die Wortwahl zu »verhindern, in die Nähe der ›Materialisten‹ – und zwar nicht nur Gottfried Sempers, sondern auch der Kommunisten und Atheisten – gestellt zu werden.«⁸⁶ Ganz ähnlich begründet Fuhrmeister die Bevorzugung des Begriffs ›Werkstoff‹ im Nationalsozialismus mit gesellschaftspolitischen Konnotationen, die ›Material‹ beziehungsweise den Materialismus in unmittelbare Beziehung zu Kommunismus und Bolschewismus rückten. ›Werkstoff‹ suggerierte im allgemeinen Verständnis hingegen die positiv konnotierte Ausgangsbasis für handwerklich ehrliche und solide, national anerkannte Wertarbeit.⁸⁷ Mit dem Begriff wurden demnach übergeordnete, metaphysische Aspekte transportiert: »Former und Gestalter, Arbeit und Umsetzung einer Idee sowie die Schaffung eines gehalt- und bedeutungsvollen *Werks* waren hier mitgedacht und als Versprechen im Wort *Werkstoff* enthalten.« Stark vereinfacht steht also »in den 20er und 30er Jahren *Werkstoff* für erwünschten Mehrwert und *Material* für abzulehnende Reduktion.« ›Material‹ wird, so wird an dieser Stelle weiterhin ausgeführt, als Begriff entsprechend den ›Ornamentgegnern‹, den Verfechtern einer reduzierten, sachlichen Formensprache des Neuen Bauens zugeordnet, während mit ›Werkstoff‹ im Sinne eines Idealismus der Heimatschutzbewegung versucht wird, an Traditionen und vermeintlich bedrohte Werte anzuknüpfen. Die Gegensatzpaare ›international‹ beziehungsweise ›national‹ sowie ›Industrie‹ und ›Handwerk‹ sind in dieser begrifflichen Ausdifferenzierung ebenfalls enthalten.⁸⁸ Dieser Begriffsklärung folgend, ist die von Raff vorgeschlagene Unterscheidung nach stofflicher Qualität, die ›Material‹ als unbehandelten Rohstoff und ›Werkstoff‹ als bereits behandelt und geformt zu differenzieren versucht, für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht anwendbar. Denn, wie Fuhrmeister überzeugend darlegt, bezeichnete die jeweilige Begrifflichkeit im Kontext der 1920er und 30er Jahre »eine weltanschauliche Position«⁸⁹, weshalb im Folgenden für den in der vorliegenden Arbeit

86 RAFF: Sprache, 19. Raff verweist hier u. a. auf Stange, Alfred: Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst. Mit einem Anhang über Stil, Geschichte und Persönlichkeit. Bielefeld / Leipzig 1940. Darin wird der Versuch unternommen, eine bestimmte, spezifisch deutsche Materialvorliebe für Holz nachzuweisen. Vgl. RAFF: Sprache, 19, Anm. 21. Dass in den 1930er Jahren tendenziell häufiger die Rede von ›Werkstoff‹ war, bringt Fuhrmeister außerdem mit den »Bestrebungen, *undeutsche* Fremdworte ›auszumerzen« in Verbindung. FUHRMEISTER: Beton, 10.

87 Ebd., 10: »Vor dem Ersten Weltkrieg wurde das Wort *Werkstoff* kaum benutzt – wenn in Kunstgeschichte, Ästhetik und Künstlerschriften die stoffliche Substanz eines Werkes erwähnt wurde, war in der Regel von *Material* die Rede. In den 20er Jahren nahm die Verwendung von *Werkstoff* langsam zu; die Begriffe standen in dieser Dekade etwa im Verhältnis von 2:1.«

88 Ebd., 11.

89 Ebd., 12.

behandelten ›Baustoff‹ Glas im rationalisierten Neuen Bauen, der Begriff ›Material‹ verwendet werden müsse. Im inhaltlichen Kontext der Utopien jedoch kann nicht allein die Rede von verarbeitetem physikalischen ›Material‹ sein. Der skizzierten terminologischen Prägung im Dritten Reich zum Trotz kommt hier nämlich das auch vorher schon im Begriff ›Werkstoff‹ enthaltene Gesamtkonzept zum Tragen. So dient das Glas als umfassend codierter, symbolisch aufgeladener ›Werkstoff‹ beziehungsweise ›Baustoff‹ einer neuen Welt und Lebensweise.

Während die Begrifflichkeit, wie gezeigt wurde, also vom inhaltlichen Kontext des Hergestellten abhängt, ist die ikonologische Materialbetrachtung auch davon abhängig, welche Intention Schöpfer beziehungsweise Auftraggeber bei der Materialwahl verfolgten.⁹⁰ Eine Annahme, die hinsichtlich des hier betrachteten Themenfeldes etwa zu der Frage führt, ob Glas als Baumaterial aus Kostengründen, zur zweckmäßigen, natürlichen Durchleuchtung eines Raumes oder aber beispielsweise aus ideellen Gründen metaphysischer Art gewählt wurde. Dasselbe gilt für die Farbe, die – wie zu zeigen sein wird – bei Taut ideell gesehen synonym zum Glas und seiner Lichtwirkung Verwendung fand. Die hierbei erfragte ikonologische Dimension der Materialwahl wird derweil zumeist erst durch Schriftquellen des Schöpfers, des Auftraggebers und / oder von Dritten über das Kunst- beziehungsweise Bauwerk nachweisbar, wie Raff anmerkt.⁹¹ Auch können kulturgeschichtliche Deutungen eines Werkstoffs aufschlussgebend sein, wobei berücksichtigt werden muss, dass Bedeutung und semantische Aufladung stets im Wandel begriffen und daher zeitgeschichtlich zu betrachten sind.⁹² Bis ins 19. Jahrhundert hinein, so Raff, galt das Material angesichts von Platons Ideenlehre prioritär als Mittel, um der *idea* Gestalt zu verleihen.⁹³ Im Vordergrund kunsttheoretischer Überlegungen standen hierbei Form sowie Inhalt eines Werks, während im Zuge der Diskussion um die ›Materialgerechtigkeit‹ nun allmählich die ästhetische, stilbildende und teils moralische Qualität von Material in den Fokus rückten. Im Zuge dessen gewannen die ästhetische und werkstoff-orientierte Betrachtungsweise von Materialien und deren spezifische Eigenschaften an Bedeutung.⁹⁴

90 Vgl. RAFF: Sprache, 20f.

91 Insbesondere zu den Selbstäußerungen der Künstler über ihr Schaffen gilt es dabei eine kritische Distanz zu wahren. Am Beispiel der Künstlermanifeste italienischer Futuristen nahm sich Friedrich Wilhelm Malsch etwa dieser Schwierigkeit an und stellte unter anderem fest, dass oft nicht unterschieden werde zwischen privaten Schriftzeugnissen, wie Briefen / Tagebüchern, sowie Texten, die als Bücher / Aufsätze veröffentlicht wurden. Malsch problematisiert, dass Manifeste – und hier seien auch andere Schriftzeugnisse von Künstlern ergänzt – in der wissenschaftlichen Betrachtung nicht als eigenständige Werke, sondern als Instrumentarien zur Interpretation anderer Werke herangezogen werden. Vgl. MALSCH: Künstlermanifeste, 21 unter Bezugnahme auf Schultz, Joachim: Literarische Manifeste der ›Belle Epoque‹, Frankreich 1886–1909. Frankfurt a. M. / Bern 1981. Gerade mit Blick auf ein zum Teil rege betriebenes ›Selfmarketing‹ insbesondere auch moderner Künstler wird jedoch deutlich, dass vermeintlich private ebenso wie die zur Veröffentlichung gedachten Schriftzeugnisse von Künstlern durchaus Werkcharakter haben können.

92 Entsprechend eingeschränkt ist die Übertragbarkeit materialikonologischer Schlussfolgerungen. Vgl. RAFF: Sprache, 22f.

93 Vgl. Ebd., 27f.

94 Vgl. Ebd., 27–47, hier 44. Siehe Bandmann, Günter: Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. In: Koopmann, Helmut / Schmoll gen. Eisenwerth / Josef Adolf (Hgg.): Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1971, 129–157.

Das heißt, es wurde zunächst unterschieden zwischen einerseits der Betonung des ›übermateriell‹ ausgedrückten Inhaltes und andererseits der ästhetisch argumentierenden Betonung des Materials. Zur Zusammenführung beider Betrachtungsweisen schlägt Raff die semantische Betrachtungsweise vor, da sie »jedem Material bestimmte Eigenschaften, Bedeutungen oder Kräfte zu[schreibt], die durch die Materialien in der einen oder anderen Weise auf die Kunstwerke übertragen werden«⁹⁵. Somit wird ein direkter Intentionzusammenhang zwischen dem Material selbst und seiner Verwendung im Kunstwerk hergestellt. Übertragen auf den hier fokussierten Kontext, öffnet die urtümliche, kulturgeschichtliche Faszination am Kristall etwa eine grundsätzliche semantische Bedeutungsebene, die im 20. Jahrhundert unter anderem bei Taut auf den Baustoff Glas übergeht. Der Kristall, der etwa im himmlischen Jerusalem, wie es in der Offenbarung des Johannes beschrieben wird, allgegenwärtig ist, wird zum Baustoff des Himmels auf Erden; Ausgangspunkt einer von kosmischem Licht durchströmten gläsernen Kollektiv-Utopie und ideeller Vorläufer der farbig leuchtenden Großsiedlungen. Denn, so heißt es bei Taut: »Die Farbe wird [...] zu einer Eigenschaft des Lichtes selbst; denn Farbe ist Licht.«⁹⁶

Strukturell und inhaltlich ist es eine Herausforderung, Tauts Theorie und Praxis zusammenzubringen, und die äußerst vielseitigen Aspekte, die in den folgenden Ausführungen am Thema Glas abgeleitet werden, zu gliedern. Aus der geschilderten Grundthematik lassen sich etwa grundsätzliche Begrifflichkeiten der zeitgenössischen Architekturdebatte herausfiltern, die es vor diesem Hintergrund für Taut spezifisch zu definieren gilt. Für sein Werk von prägnanter Bedeutung sind unter anderem der Utopiebegriff, der Sakralbegriff, der Sozialismusbegriff in Bezug auf die Verantwortung des Architekten, der Funktionalismusbegriff sowie das Verständnis von Licht und Farbe. Anhand der tatsächlichen Verwendung und der ideellen Metaebene des Glases innerhalb der zentralen Schaffensschwerpunkte des Architekten, so die grundlegende Arbeitshypothese, lassen sich die jeweiligen Bedeutungsdimensionen der Begrifflichkeiten Taut-spezifisch präzisieren. Sein Werk betreffend wurden hierzu vier Kategorien aufgefächert. Diese sind 1. das Kölner Glashaus als Inkunabel nicht nur der modernen Architektur allgemein, sondern der Glasarchitektur, 2. die Glasvisionen der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit, 3. der im Siedlungsbau zugrundeliegende Städtebau sowie 4. der Wohnungsbau. Vom Zweck, über die Ästhetik hin zum Glauben entwickelt sich der inhaltliche Fokus derweil in drei Teilen vom Praktischen hin zum Abstrakt-Theoretischen. Dabei werden die vier Schaffensschwerpunkte mit jeweils unterschiedlichem Fokus in jedem der drei Teile besprochen. Deren Kategorisierung basiert wiederum auf den verschiedenen Funktionen, die dem Glas bei Taut zukommen. So umfasst ›Zweck‹ die unmittelbar (bau-)technische Funktion, ›Ästhetik‹ die materialästhetische Funktion und ›Glaube‹ die übergeordnete symbolische Funktion der Metaebene im Sinne einer angenommenen sozialen Wirkmacht von Architektur. Es kommt also zu einer inhaltlichen Verschränkung von den im Material

95 RAFF: Sprache, 45. Auch hier muss der Kunsthistoriker also Kulturhistoriker werden, um die ›Sprache der Materialien‹ zu verstehen. Vgl. ebd., 194.

96 TAUT: Wohnhaus, 90 und vgl. TAUT: Wiedergeburt, 16. Vgl. außerdem NOELL: Kristall, 6 und siehe *Das neue Jerusalem*, Joh. Off. 21,11–22,5. BIBEL, 1410.

begründeten Funktionsebenen und Einzelaspekten, die das Werk Bruno Tauts charakterisieren. Eine diskursgeschichtliche Vorgehensweise, die architekturtheoretisch, sozialgeschichtlich, auch kultur- und ideengeschichtlich sowie materialästhetisch und -ikonologisch zu verstehen ist.

Im ersten Teil der Arbeit (Kap. II, S. 29), der dem ›Zweck‹ gewidmet ist, wird zunächst das Kölner Glashaus unter Aspekten seiner materiellen Zusammensetzung und Errichtung beleuchtet und daraufhin die Glasvisionen der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit vor dem Hintergrund der Politisierung der Avantgarde um Bruno Taut betrachtet. Hinsichtlich seines späteren Städte- und Siedlungsbaus wird dann in einem weiteren Punkt die damalige Lage in Berlin dargelegt, wobei das Material Glas indirekt als Ausdruck von Hygienisierungsbestrebungen gedeutet wird. Der kulturgeschichtlichen Bedeutung von Glas und Fenster wird im vierten Punkt mit dem Fokus auf den Wohnhaus- und Kleinwohnungsbau nachgegangen.

Teil zwei der Arbeit (Kap. III, S. 137), der sich mit der ›Ästhetik‹ auseinandersetzt, greift dieselben vier Kategorien unter dem Gesichtspunkt der Stilfrage an der Wende zur Moderne auf. Hierbei rückt wiederum zunächst das Glashaus in den Blickpunkt, nun aber hinsichtlich seines die Form prägenden Entstehungskontextes. Um formale Entwicklungslinien, Stilbegriffe und den gesellschaftspolitischen Kontext kreisen auch die Fragen, die sodann an die Glasvisionen gerichtet werden. In diesem Sinne wird hiernach mit Blick auf den Taut'schen Städte- und Siedlungsbaus die Entwicklung von Konzepten erläutert, die einer ›Öffnung‹ zugunsten der Schlagworte Licht, Luft und Hof verpflichtet sind. Schließlich folgen darauf basierend eine Betrachtung der Anwendung von Farbe und Fenstern in Tauts Wohnhaus- und Kleinwohnungsbau sowie ein Abstecher hin zur Ästhetikfrage des Daches.

Im dritten Teil der Arbeit (Kap. IV, S. 331), dem eigentlichen Hauptteil, folgt schlussendlich der Versuch, Tauts ideelle Architekturtheorie, seinen ›Glauben‹, nachzuvollziehen. Wiederum ausgehend vom Glashaus geht es dabei zunächst um die angenommene Wirkmacht der Glasarchitektur. Daran anknüpfend folgt eine Auseinandersetzung mit den Glasvisionen, die sich um das Ideal der Zukunftskathedrale ranken. Sodann wird davon ausgehend Tauts Vorstellung eines dezentralisierten und gruppierten Städte- und Siedlungsbaus zugunsten eines kollektivistischen Zusammenlebens erläutert. Ansätze daraus, die sich in seinem Wohnhaus- und Kleinwohnungsbau schließlich erfüllten, werden mit Blick auf die Vorstellung vom Neuen Menschen, die erzieherische Rolle des Architekten und das Reinheits-Postulat in der Moderne im letzten Punkt aufgeführt.

Entsprechend folgt die Gliederung einer inhaltlichen Struktur, die sich am Material ableitet und somit eine direkte Verschränkung von Aspekten der Theorie und der Praxis ermöglicht. Zugleich vermag sie die Vielschichtigkeit des Themas zu verdeutlichen und gewährleistet eine tiefgehende Kontextualisierung, die verschiedenste Blickwinkel berücksichtigt. Naturgemäß führt diese Vorgehensweise, die auf das Aufzeigen inhaltlicher Verbindungen sowie übergeordneter Kontinuität abzielt und somit die Kernthematik immer wieder von anderen Perspektiven und Aspekten ausgehend erläutert, zu Überschneidungen. Außerdem bedarf sie zugunsten der kontextuellen Einbettung der Berücksichtigung

übergeordneter allgemeiner Tendenzen, Strömungen und vergleichbarer Entwicklungen, sodass immer wieder ausgeholt wird und Themenstränge vom Großen ins Kleine verfolgt werden.

Die Versuchung war groß, den vielen vor allem architekturtheoretischen Einzelaspekten, die sich im Zuge der Bearbeitung auffächerten, genauer nachzuspüren. Aufgrund der Mannigfaltigkeit dieser Verästelungen, die sich als Exkurse angeboten hätten, konnten Themenfelder wie etwa die Utopieforschung oder auch die biografischen Vernetzungen der Akteure nur gestreift werden. Und doch verdeutlicht dieses Streifen, dass der oberflächliche Blick von außen nicht genügt, um Aufschluss zu geben über Kontinuitäten. Stattdessen sind es die ideellen Entwicklungslinien, die Taut als Kind seiner Zeit zu erkennen geben und zugleich den imaginären Expressionismus in die Architekturgeschichte des letzten Jahrhunderts einbinden. So hatte der Architekt aufrührerisch die Ablehnung jeglicher Stil-Ismen, die Entsagung an Vorgaben, welche die Phantasie einschnüren, gefordert und auf der Suche nach einer ›wahrhaftigen‹ Baukunst geschrieben: »Hoch das Durchsichtige, Klare! Hoch die Reinheit! Hoch der Kristall! Und hoch und immer höher das Fließende, Grazile, Kantige, Funkelnde, Blitzende, Leichte – hoch das ewige Bauen!«⁹⁷ Der dem Glas inhärente Reinheitsgedanke, die *tabula rasa*,⁹⁸ wurde ihm zur Grundlage des Neubeginns und markiert den Kern seines Schaffens.⁹⁹

97 TAUT: *Serioismus*, II.

98 Vgl. die Verwendung des Ausdrucks im Hinblick auf die Gläserne Kette in WHYTE: *Baumeister*, 148.

99 Eine Betrachtungsweise, der Pehnt die Abhandlung *Architekturzeichnungen des Expressionismus* (1985) entgegengesetzte.

II Zweck: Die (bau-)technische Funktion von Glas

Kurz vor Ende der zwanziger Jahre brachte der Architekt und Stadtplaner Arthur Korn (1891–1978) mit der Publikation *Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand* einen wichtigen Beitrag zur damaligen Materialbetrachtung heraus. Neben verschiedenen Kurzbeiträgen, unter anderem von ihm selbst, finden sich darin zahlreiche Abbildungen der Glasarchitektur jüngster Zeit, die bezeugen, welchen immensen Stellenwert Glas im Bauen der damals zeitgenössischen ›Neuen Sachlichkeit‹ bereits eingenommen hatte.¹⁰⁰ Es galt nicht lediglich als Material zur Fensterfüllung, sondern wurde aufgrund seiner besonderen Ästhetik und in Zusammenhang mit modernster Bautechnik als künstlerisches Gestaltungsmittel neu entdeckt. Dass Korn neu entstehende Glasarchitektur dabei auf einer direkten Entwicklungslinie mit den Glasfenstern der Gotik verortete, liegt auf der Hand. Denn wie im gotischen Kathedralbau, so Korn, war das Material im neuen sachlichen Glasstil nicht nur schmückendes Beiwerk, sondern »selbstständige Glashaut« und beanspruchte als solche nicht bloß Fenster, sondern Wand zu sein. Als immaterielles Material übte es zugleich eine besondere Faszination auf der Metaebene aus, denn: »Es ist da und es ist nicht da.« Es ist »die große geheimnisvolle Membrane, zart und stark zugleich«¹⁰¹. Aufgrund dieser spezifischen, von Korn mit Nachdruck betonten Materialeigenschaften, könne das Glas anders agieren als alle bisherigen Baumaterialien: Die Auflösung der massiven Wand durch den filigranen und doch festen Werkstoff ermögliche eine völlig neue architektonische Auffassung, so Korn.¹⁰² Besonders fasziniert zeigte sich der Autor darüber hinaus von der Möglichkeit, durch das Glas die inneren Dimensionen eines Bauwerks von außen sichtbar zu machen. Entsprechend beschrieb er die unmittelbare »Sichtbarmachung räumlicher Tiefen« als die prägnante »Eigenexistenz«¹⁰³ des Glases, die ihre Steigerung in einem gläsernen Inneren fände, sodass sich Außenhülle und Innenkonstruktion gleichermaßen auflösten.

Die hier exemplarisch herangezogenen Ausführungen Arthur Korns über die Sichtbarmachung des eigentlich verborgenen Inneren sowie die optische Auflösung der Grenze zwischen den Bereichen des Außen und Innen bestimmten und bestimmen noch als die prägnanten Eigenschaften des Glases dessen Rezeption. Architekten und Stadtplaner, aber auch Künstler und Literaten, wie insbesondere Paul Scheerbart, dessen Buchpublikation *Glasarchitektur* (1914) im Übrigen auch Korn zur Inspiration gedient hatte,¹⁰⁴ beschäftigten sich eingehend mit dem Glas. Die seinerzeit stetig wachsende Verfügbarkeit des Materials durch neueste industrielle Verarbeitungs- und Herstellungstechniken tat indes das Übrige. Die Weichen für den Siegeszug des Glases waren gestellt.

100 Siehe die Aufsätze KORN: Glas, DEUTSCH: Opakglas, LIESE: Luxfer-Prismen, VEREIN DEUTSCHER SPIEGELGLASFABRIKEN GMBH: Kristall-Spiegelglas, GEHRIG: Mosaik, GEHRIG: Technik und OSRAM GMBH: Glas.

101 KORN: Glas, 5.

102 Vgl. ebd., 6. Als integraler Bestandteil dieser ›neuen‹ Architekturauffassung wurde das Material Glas unverzichtbar, sodass etwa Bruno Reichlin ohne Übertreibung feststellen konnte: »In the twentieth century we can rightly speak of the epic of glass« (REICHLIN: Glass, 174).

103 KORN: Glas, 7.

104 Vgl. WARHAFTIG: Glas, 2.

Ohne Zweifel muss der literarische Phantast Paul Scheerbart als eine zentrale Schlüsselfigur gelten, wenn es um die Glasrezeption in der Moderne geht, und ganz sicher war er ein Vorreiter der Glasarchitektur. Eine Tatsache, die sogar Ludwig Hilberseimer (1885–1967) anerkannte, der zugleich kritisch konstatierte, dass es in Sachen Glasarchitektur zwischen zwei Auffassungen zu unterscheiden gelte: der utopistischen und der funktionalen. Er selbst hatte sich im Jahr der Veröffentlichung von Korn's Glas-Publikation deutlich gegen »eine Glasarchitektur-Romantik«, wie er sie bei Scheerbart begründet sah, ausgesprochen. Stattdessen rückte der Architekt und Stadtplaner die Funktionalität des Glases sowie die »biologische Bedeutung des Sonnenlichts«¹⁰⁵ als Bedeutungsaspekte in den Fokus. Auf die gesundheitliche Bedeutung der *Raumdurchsonnung* ging Hilberseimer in zwei weiteren Aufsätzen ein, die unter diesem Titel Mitte der dreißiger Jahre erschienen.¹⁰⁶ Den Gedanken, dass die natürliche Beleuchtung von Innenräumen eigentlicher »Träger der neuen Bauweise« sei, teilte unter anderem der Frankfurter Baurat Adolf Meyer (1881–1929). In einem Zeitungsartikel von 1929 verwies auch er zunächst auf Scheerbart als den geistigen Vater der Glasarchitektur, ging sodann aber – wie Hilberseimer – verstärkt auf die technisch-funktionalen Möglichkeiten der neuen Materialverwendung ein.¹⁰⁷ Arthur Korn hingegen, der Anfang der zwanziger Jahre Sekretär der Künstlervereinigung *Novembergruppe* sowie Mitglied der Architektenvereinigung *Der Ring* und später des *CIAM* war, zählte zwar wie Hilberseimer zu den progressiven Vertretern der neuen Richtung in der Architektur, dem ›Neuen Bauen‹.¹⁰⁸ Zugleich vertrat er aber wie Bruno Taut auch die Ansicht, dass Architektur niemals nur zweckgerichtet sein dürfe. Zwar sei dies eine unbedingte Leitlinie, doch darüber hinaus müsse »hinter dem befriedigten Bedürfnis die symbolische Kunstform« stehen, »die den Organismus fühlt«. Wie Korn es in seinem Aufsatz *Analytische und utopische Architektur* von 1923 formulierte, bliebe eine »gesichtslose Lösung« derweil stets ungenügend. Den Kern einer guten modernen Architektur sah er stattdessen in der Verquickung von analytischen *und* utopischen Aspekten.¹⁰⁹ Das Ziel von Funktionalität und die analytische Herangehensweise stehen dabei den utopistischen, beziehungsweise den ›romantischen‹ Ansätzen, die unter anderem Hilberseimer ablehnte, keineswegs entgegen. Vielmehr finden beide Aspekte in gleicher Weise Beachtung und werden miteinander verbunden. In vergleichbarer Manier galt die zweckhafte Grunddisposition, die in Verbindung mit der künstlerischen Form gute und befriedigende Architektur bedinge, auch Bruno Taut als Paradigma.¹¹⁰

In diesem Kapitel, das dem Zweck gewidmet ist, werden beide Anschauungen thematisiert, weil Taut – wie Korn – beide Seiten als unabdingbare Teilaspekte guter Archi-

105 HILBERSEIMER: Glasarchitektur, 52f.

106 Siehe HILBERSEIMER: Raumdurchsonnung a) und b).

107 Siehe Meyer, Adolf: Glas als Baustoff. In: Frankfurter Zeitung (31. Juli 1929), o. S. Meyer arbeitete bis 1925 eng mit Walter Gropius zusammen bevor er als Stadtbaurat für das *Neue Frankfurt* tätig wurde.

108 Vgl. WARHAFTIG: Glas, 1. Siehe weiterführend die Dissertation von Andreas Zeese: Die vergessene Moderne. Arthur Korn, Architekt, Urbanist, Lehrer (1891–1978). Leben und Werk eines jüdischen Avantgardisten in Berlin und London (Diss.). Wien 2010.

109 KORN: Architektur, 337.

110 Vgl. TAUT: Baukunst, 5f.

tektur begriff. Gerade in der Verwendung von Glas finden sich beide Aspekte innerhalb seines Œuvres repräsentiert. Sich einer der beiden Seiten unwiderruflich zu verschreiben, lag ihm fern, wofür insbesondere sein Wohnungs- und Siedlungsbau der zwanziger Jahre steht, der gewissermaßen als gelungene Verknüpfung aus der Reflexion der diversen bautechnischen Möglichkeiten, die das Glas auf der Materialebene bot, resultierte. Um diesen Verknüpfungsanspruch nachzeichnen zu können, rückt im Folgenden zunächst das Zweckhafte am Glas in den Blickpunkt, um die (bau-)technische Funktion als Wand- und Fensterfläche, seine grundlegenden Materialeigenschaften und die baustoffliche Bedeutung darzulegen.

Tauts Glashaus wird dabei im Hinblick auf seine Zweckbindung als Werbepavillon der Glasindustrie sowie als Experimentalbau zur Materialerprobung betrachtet. Hierbei zeigt die Verortung des Gebäudes in seinen gesellschaftlichen Entstehungskontext zwischen voranschreitender Industrialisierung und dem in Bedrängnis geratenen (Kunst-)Handwerk eine ihm zugrundeliegende ›symbiotische‹ Verbindung beider konkurrierender Pole.

Darüber hinaus führt der Entstehungskontext des Glashauses unmittelbar auch zu Paul Scheerbarth und seiner *Glasarchitektur*, die – wie gezeigt werden kann – neben utopischen Glasvisionen auch technisch-fundierte Überlegungen zum Bauen mit Glas enthielt und somit ganz im Sinne der später von Taut und auch Korn vertretenen Verbindung beider Aspekte zu verstehen ist.

Tauts Utopismus der unmittelbaren Nachkriegs- und Revolutionszeit wird im Hinblick auf seinen Aktivismus im Arbeitsrat für Kunst und die innerhalb der Briefkorrespondenz der Gläsernen Kette geäußerten Theorien und Gedanken zur Glasarchitektur sowie dem Bauen im Allgemeinen betrachtet. Vor dem spezifischen sozialgeschichtlichen Hintergrund – hierbei sind Ressourcenknappheit und Auftragsmangel, aber auch die ungeklärte Stilfrage relevant – wird dabei der zeitgenössische allgemeine Erneuerungsdrang erläutert, der die Glasutopie wiederum nicht als Realitätsflucht, sondern als produktives ›Brainstorming‹ lesbar macht. Hierbei, so wird in Punkt zwei gezeigt, wird das industriell neu erschlossene und massentauglich gemachte Material Glas zum Instrument allgemeiner Erneuerungssehnsucht vereinnahmt und kommt damit dem Zweck einer ungehemmten Möglichkeitsauslotung in der Utopie nach.

Was sich auf dem Papier vor allem in der Quantität der Glasverwendung erschöpfte, wandelte sich im Weimarer Siedlungsbau zu qualitativen Gesichtspunkten. Der Siedlungsbau, dessen Bebauungspläne städtebauliche Dimensionen erreichten, fußte dabei auf der zeitgenössischen gesellschaftspolitischen Situation der Weimarer Republik. Mit Blick auf Tauts Wirkungsstätte Berlin wird entsprechend die Stadterweiterung zu Groß-Berlin sowie die allgemeine Stadtentwicklung betrachtet, die untrennbar mit den Aspekten der Wohnungsfrage und dem sozialen Elend der Arbeiterklasse verwoben ist. In diesem übergeordneten Zusammenhang tritt das Material Glas indirekt im Sinne von Hygienisierungsmaßnahmen, dem Reinheitsgedanken und städtebaulicher Dezentralisierung auf, die als Einzelaspekte dem Siedlungsbau der zwanziger Jahre zugrunde liegen.

Abschließend wird die im städtebaulichen Kontext stattfindende räumliche Öffnung auf das Wohnhaus übertragen, wobei der gesellschaftliche Wandel am Schnittpunkt

zwischen Kaiserreich und Moderne thematisiert wird. Hierbei wird die Fensterfläche, die Ein- und Ausblicke ermöglicht, im Sinne demokratisierender Öffnung gedeutet, die dem Ideal bürgerlicher Privatheit entgegenstand. Die Erkenntnis, dass eine gute Volksgesundheit zugleich eine starke Volkswirtschaft bedeute, begleitete dabei den Siegeszug des Fensters und der städtebaulichen Dezentralisierung als ein zentraler Zweck. Doch sind die Ansätze überindividueller, sozial gedachter Einbindung, die der abgeschiedenen Privatheit gegenübergestellt wurden, gerade im Hinblick auf Bruno Tauts Wohnungs- und Siedlungsbau prioritär.

1 Glashaus – »Das Glashaus hat keinen anderen Zweck, als schön zu sein.«

In ihren ersten Jahren beteiligte sich die 1909 gegründete *Architektengemeinschaft Taut & Hoffmann* drei Mal mit Werbepavillons an international beachteten Ausstellungen. Zwei Mal vertraten sie dabei mit großem Erfolg innovative Leistungen der Bauindustrie: Den Materialien Eisen und Glas widmeten sie Monumente, die eindrucksvoll neueste Gestaltungslösungen und baukonstruktive Möglichkeiten zelebrierten.¹¹¹ So war das Büro Taut & Hoffmann mit dem aufsehenerregenden *Monument des Eisens* für den Deutschen Stahlwerkverband und den Verband Deutscher Brücken- und Eisenbaufabrikanten auf der Internationalen Baufachausstellung 1913 in Leipzig vertreten. Im Jahr darauf konnte das Architektenduo mit dem *Glashaus* der deutschen Glasindustrie – und insbesondere des *Deutschen Luxfer-Prismen-Syndikats* – auf der Werkbundausstellung 1914 in Köln an diesen Erfolg anknüpfen. Tatsächlich hatte ihnen das Monument des Eisens bereits beträchtliche Aufmerksamkeit in Fachkreisen eingebracht, doch das Glashaus sollte Architekturgeschichte schreiben. Jahrzehnte später würdigte etwa Reyner Banham den extravaganteren Bau, der »mehr Originalität« gezeigt habe als das Monument des Eisens, wie folgt:

Das ist sowohl in struktureller wie auch in visueller Beziehung die hervorragendste Verbindung von Glas und Stahl, die jemals einem Architekten in den Jahren un-mittelbar vor 1914 gelungen ist. Ganz abgesehen von der Möglichkeit, daß der Bau von Paul Scheerbarts im gleichen Jahr erschienenen Buch »Glasarchitektur« hätte beeinflußt sein können, deuten seine ungewöhnlichen Qualitäten darauf hin, daß er von Taut in einem genialen schöpferischen Augenblick geschaffen wurde, der un-wiederholbar war.¹¹²

Nicht nur der konstruktive Materialeinsatz, sondern vor allem auch die formale Ausgestaltung, die weit über rein funktionale Ansätze hinausging und zumeist unabhängig

111 Siehe zum Büro Taut & Hoffmann und der Rollenverteilung, in der Bruno Taut der künstlerisch-kreative Baukünstler und Franz Hoffmann der analytisch-pragmatische Geschäftsmann war HÖRNER: Architekten, 34–43. Nach Einschätzung seiner Ehefrau war Franz Hoffmann »Akquisiteur, Geschäftsführer und vor allem Vertrauter für die Gebrüder Taut; sicherlich weniger schöpferisch, gewiss aber Anreger, Kritiker und stets zur Beurteilung hinzugezogen.« Zit. n. HÖRNER: Architekten, 38. Hörner schreibt ebd.: »Der pragmatische Hoffmann erdet den von Tausend und einer Idee beflügelten Bruno Taut, tritt gegenüber den Bauherren als verhandlerisches Schwergewicht in den Geschäftsanbahnungen auf. [...] Bruno ist der Genialische, der Star des Architektenteams, Franz macht die Kärrnerarbeit, hat das Geschäftliche stets selbstbewusst und fest im Blick und kann gut mit den Arbeitern auf der Baustelle umgehen. Er macht sich unentbehrlich, ohne viel Ruhm für sich zu beanspruchen.« Wie Adolf Meyer bei Gropius oder Alfons Anker (1872–1958) bei den Luckhardt-Brüdern, so arbeitet auch Hoffmann im Hintergrund. Entsprechend dieser Rollenverteilung wird in der Regel – und so auch hier – Bruno Taut als der eigentlich planende Entwerfer in den Fokus der Betrachtungen gerückt.

112 BANHAM: Revolution, 62.

jedweder Vorbilder betrachtet wird, brachte dem Glashaus neben derlei Anerkennungen unter anderem auch die Bezeichnung als das »erste gebaute expressionistische Manifest« ein.¹¹³ Neben einer solchen – noch zu diskutierenden – stilistischen Verortung als Ausgangspunkt des architektonischen Expressionismus, ist das Glashaus aus bautechnischer, materialbasierter Sicht allerdings in erster Linie Ausdruck einer neuen Baukunst, die sich auch als *Ingenieurkunst* versteht. Darüber hinaus ist es allgemeiner Ausdruck eines neuen Materialbewusstseins in der Architektur. Basierend auf einer Beschreibung der Form und der verwendeten Materialien sowie einer Betrachtung der an der Umsetzung beteiligten Firmen und Künstler, wird im Folgenden der Material- \rightarrow Zweck des Glashauses dargelegt. Dabei wird zunächst eine sachlich-beschreibende Perspektive eingenommen, die es erlaubt, das Glashaus als Einheit aus Ingenieurarchitektur und Kunsthandwerk zu erkennen und damit – auf Grundlage der Materialbetrachtung, nicht der Formgebung – in dem zeitgenössischen Architektur- und Stildiskurs zu verankern.

1.1 Form, Material & Ausführung

Der offizielle Ausstellungskatalog der Werkbundschau, die im Sommer 1914 stattfand, widmete dem später hochgelobten Glashaus Bruno Tauts unter dem Abschnitt »Sonderbauten« lediglich zwei kurze Abschnitte. Nüchtern heißt es darin:

Das Glashaus ist vom Architekten Bruno Taut dem Dichter Paul Scheerbar als dem Anreger der Glasarchitektur gewidmet. Es soll die architektonischen Möglichkeiten veranschaulichen, die in diesem Material – bisher wenig oder gar nicht ausgenutzt – schlummern, und so mithelfen, neue Wege für die Entwicklung der Architektur zu eröffnen.

Das konstruktive Gerippe ist Eisenbeton, Glastafeln, Kristallprismen, Smalten, kurz alle möglichen Spielarten des Glases werden in ihrer baulichen Verwendung gezeigt und finden ihren Höhepunkt in einer transparent beleuchteten Kaskade und einem wechselnden, auf eine größere Fläche projizierten Kaleidoskop.¹¹⁴

Vier Wochen lang, von seiner Fertigstellung Anfang Juli bis hin zum kriegsbedingten Ende der Ausstellung Anfang August, war das Glashaus als Pavillon für die Glasindustrie der Öffentlichkeit zugänglich (vgl. Abb. 1, S. 674). Obwohl es überhaupt nur zögernd zur Ausstellung zugelassen und nur an abseitiger Stelle geduldet worden war, zählt das Gebäude seither zu den bekanntesten und am meisten rezipierten der insgesamt über 50 errichteten Bauobjekte, die auf dem Ausstellungsgelände verteilt waren. Deutlich neuartig stach es neben den neoklassizistischen Bauten der Werkbund-Gründerväter¹¹⁵ als ein

113 Posener, Julius: Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. München 1979, 65f. Zit. n. STRUCK: van Heemskerck, 38.

114 KAT. AUSST.: Werkbundaustellung, 242.

»Manifest des Scheerbartschen Antitums«¹¹⁶ hervor und bildete anschaulich Tauts Schaffens- und Denkgrundlage ab. Der vierzehnseitige Bau, der aus einem mit Glasziegeln gefüllten Betonpfilergerippe über einem Betonsockel bestand, war dem Glas-Dichter Paul Scheerbart gewidmet, den Taut anerkennend »Glaspapa«¹¹⁷ nannte, und stand programmatisch für die utopistische Vision einer umfassenden Glasarchitektur, die mittels Licht und Farbe den Kosmos widerspiegeln und den Menschen somit gewissermaßen beseelen würde. Entsprechend erwartete den damaligen Besucher im Inneren des Pavillons eine mystische Atmosphäre bunten Lichts, das nicht nur durch die Wände aus Buntglas, sondern auch synästhetisch durch bunte Lampen, eine Kaleidoskop-Installation und eine farbig hinterleuchtete, plätschernde Wasserkaskade erzeugt wurde. Die äußere Gestalt war geprägt durch die verspiegelte, prismenförmige Rhomben-Kuppel aus doppelten, mit Betongittern verstreuten Glaswänden, die wie ein glänzender Kristall ihre Umgebung reflektierte. Sinnfällig schrieb Felix Linke, der 1914 vom Glashaus berichtete: »Man kann das ganze Glashaus nicht besser charakterisieren, als wenn man es einen auf der Spitze stehenden, halb versunkenen riesigen Kristall nennt.«¹¹⁸ Die Wahrnehmung des Gebäudes wurde durch einen choreografierten Rundgang inszeniert, der kein zielloses Beschauen zuließ, sondern »mit sanfter, suggestiver Gewalt die Bewegung der Schritte, der Gedanken und Gefühle« lenkte, und die Besucher, so heißt es bei Angelika Thiekötter, »am Ende einer genau abgezirkelten Bewegungsschleife [...] wieder dem Alltag überließ«¹¹⁹.

Vom Ausstellungsgelände aus führte eine breite, sich nach oben verjüngende Freitreppe den als Plateau ausgebildeten Betonsockel hinauf und auf den Eingang zu. Nach Passieren der Kasse erfolgte der Aufstieg zum Kuppelraum über eine zweiseitig links- und rechtsumlaufende Treppe, die erst nach außen geöffnet den Panoramablick auf die Umgebung freigab und sich dann zwischen der äußeren Glaswand des Tambours und einem inneren Glaszylinder nach oben schlang (vgl. Abb. 2, Seite 675). Im Kuppelraum angelangt, bewirkten reliefartig strukturierte farbige Glasplättchen eine märchenhaft entrückte Stimmung, die Thiekötter folgendermaßen beschrieb:

Die zweischalige Wölbung der Kuppel, [...] verwehrt den Durchblick nach draußen und verwandelte das einströmende Tageslicht in milde, gestreute, schattenlose Transparenz. Sieben große, milchige Lichtkugeln hingen im Raum und in der Mitte an langer Kette eine Traube aus farbigem Licht [...] [vgl. Abb. 3, S. 676].¹²⁰

115 So z. B. Henry van de Velde, Peter Behrens (1868–1940) und Bruno Tauts Lehrer Theodor Fischer. Vgl. HARTMANN: *Glaspalast*, 56. Adolf Behne schrieb zur vorherrschenden konservativen Grundhaltung bei der Werkbundaussstellung: »Wenn man dann sieht, wie alle Herrschaften nur den Ehrgeiz haben, recht bürgerlich, schlicht und vernünftig zu sein, [...] dann kommt einem tatsächlich das Gruseln«. BEHNE: *Wiederkehr*, 47.

116 HARTMANN: *Glaspalast*, 58 und HARTMANN / BOLLEREY: *Glashaus*, 133.

117 TAUT: *Glasarchitektur* (1921), 1376.

118 Linke, Felix: *Die neue Architektur*. In: *Sozialistische Monatshefte* (1914), 1133ff. Zit. n. HARTMANN: *Glaspalast*, 60.

119 Angelika Thiekötter in *KAT. AUSST.: Kristallisationen*, 26.

120 Ebd.