



Abb. 15: Südostecke. Foto Starek

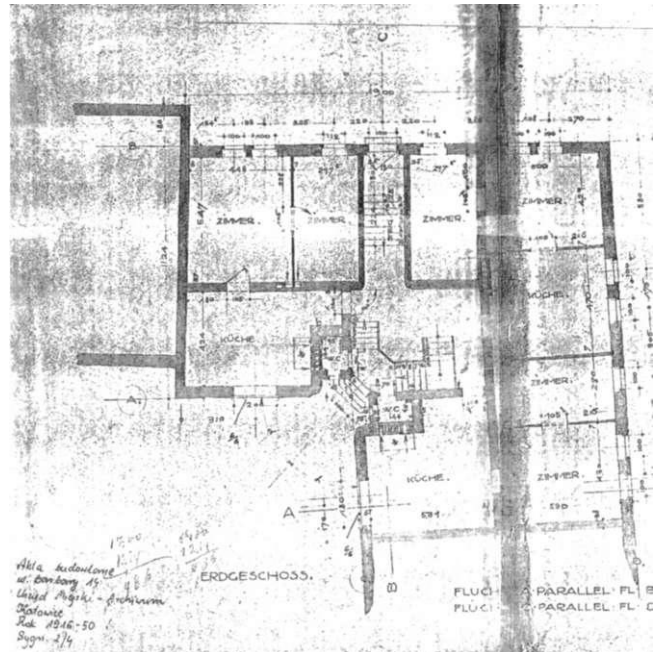
schosses wären mit Kartuschenfeldern zu einer farbigen Reihe als Mezzanin gefaßt worden. (14)

Kurz nach der Durcharbeitung dieses zweiten Bauabschnittes verwendete Taut das Motiv der Portalbildung durch Blendbogen noch einmal beim Entwurf für das

Abb. 16: Hofseite der Südostecke. Foto Speidel



Abb. 17: Südostecke. Grundriß EG. Ausschnitt. Lichtpause. Stadtarchiv Kattowitz





▲  
Abb. 18: Fassadenausschnitt des südöstlichen Eckbaus. Süd- und Ostansicht. Lichtpause. Stadtarchiv Kattowitz. Der rechts anschließende Bau in Sichtbackstein wurde so nicht ausgeführt, vielmehr in einfachem Putz. Das Sockelmotiv ist unterbrochen.

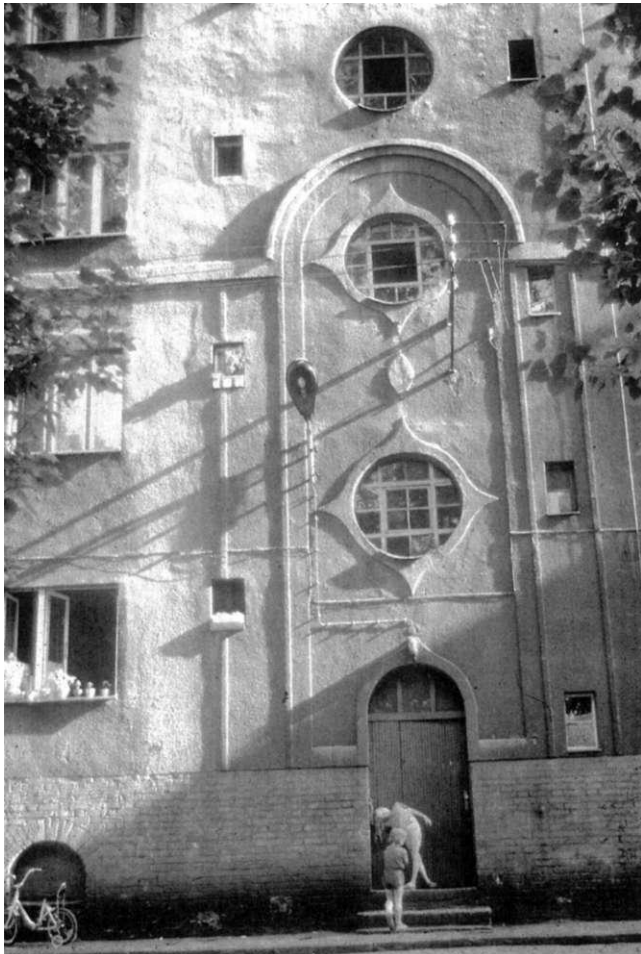
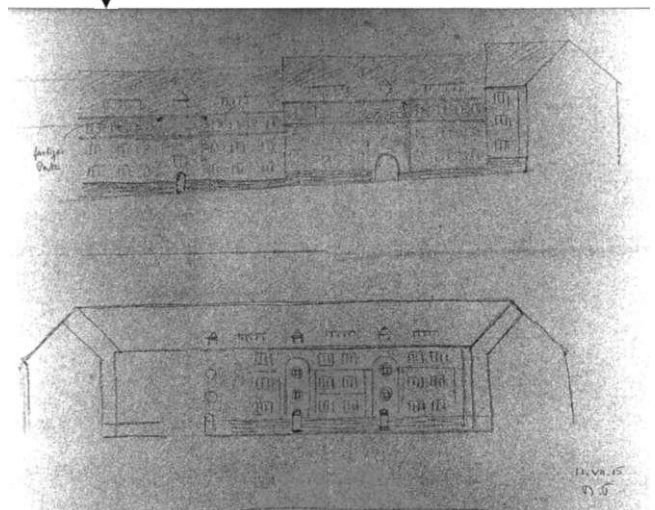


Abb. 19: Hofseite des Südbaus. Auf der linken Seite sind die WC in die Wohnungen eingebaut worden (Beschädigung der Putzleiste), rechts liegen sie noch am Treppenpodest  
◀

Abb. 20: Bruno Taut. Fassadenentwurf. Südliche und östliche Hofseite des Baublocks. Datiert u.r. 11. VII. 15. sign. B. T. Lichtpause. 41/50 cm. Archiv Heinrich Taut  
▼



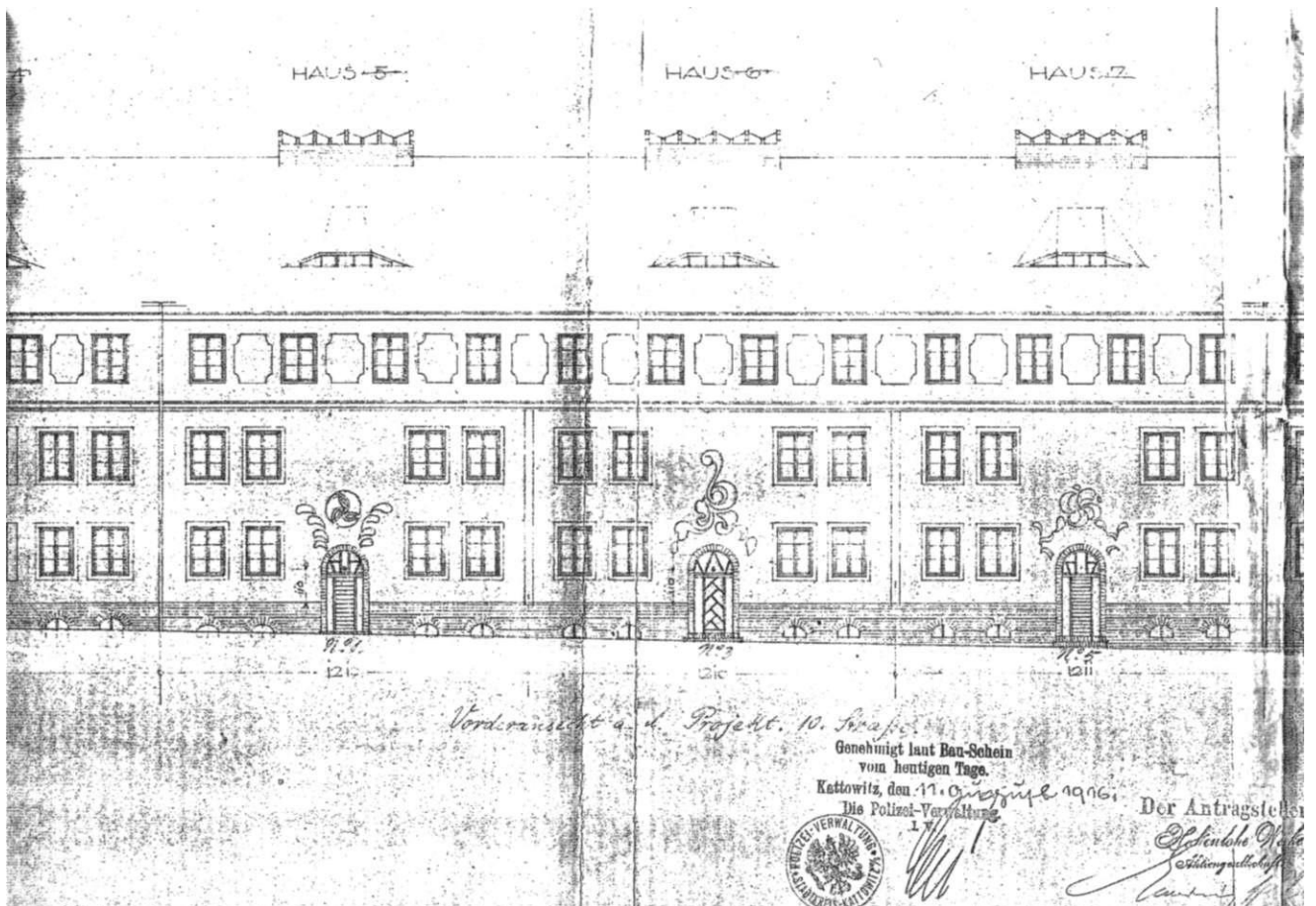


Abb. 21: Ansicht des südlichen Kopfbaus an der Ul. Skalna (10. Straße). Ausschnitt. Lichtpause. Stadtarchiv Kattowitz

Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Die Ähnlichkeit mit arabischen Hausfassaden ist auffallend.

Die Putze an den Südfassaden mit den Jugendstilmotiven wurden wahrscheinlich nicht ausgeführt. Eine schmalhohe Blendfläche über den Türen und einfache

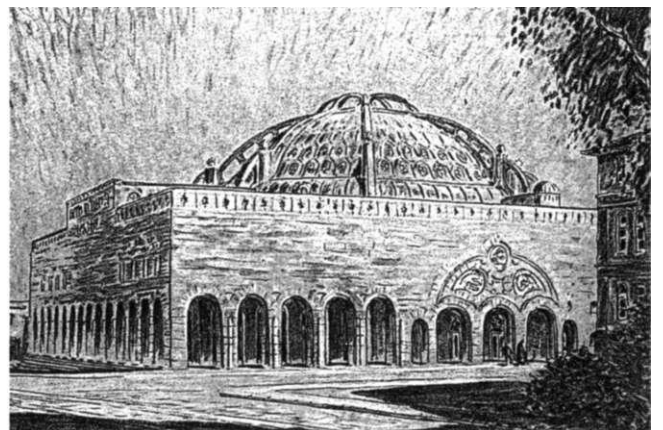
Abb. 22: Südfront. Ul. Skalna (10. Straße). Foto Speidel



Blendfelder im Mezzanin zeigen jedoch, daß die Entwurfsmotive in reduzierter Form aufgenommen wurden.

Spiralformen als abstrahierter Pflanzenschmuck aus Backstein, sowie Füllungen mit Biberschwanzziegeln wurden über der Eingangstür des ersten Hauses an der

Abb. 23: Bruno Taut. Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Wettbewerbsentwurf. 1916





Westseite effektiv in die Sichtbacksteinwand eingesetzt. Zusammen mit der originalen Türe aus aufgesetzten Leisten in der Form sich durchdringender Dreiecke können wir uns ein Bild der geplanten, eigenartig exotischen Wirkung der Eingänge an den sonst einfachen Fassaden machen. Einzelne Felder zwischen Rundbogenfenstern sind mit geometrischen Ziegelreliefs gefüllt, die im Licht- und Schattenspiel wie moderne Kunstwerke erscheinen.

Die ornamentale Umrahmung des Durchgangsportales zum Hof hat ihr Vorbild sicherlich auch in den 1906 von Georg Zillmann gebauten, barockisierenden Formen der Zechenkolonie Nikiszowiez, einem Vorort von Kattowitz, den Taut bei seinen Besuchen gesehen haben muß. Besteht die Kolonie doch auch, wie Tauts Projekt, aus großzügig angelegten, langgestreckten Höfen zwischen einem regelmäßigen Straßennetz. Erker über zwei Geschosse, Erdgeschoß mit Rundbogenfenster und Durchgänge zu den Höfen sind ähnliche Entwurfsmotive bei dieser ganz in Sichtbackstein gebauten Kolonie. Allerdings ist Tauts Komposition der

Portalfassade strenger und nicht historisierend. Das Portal ist Mittelpunkt einer abgeschlossenen Wandkomposition, in welche die Fenster als Paare, durch Pfeiler in hell-dunklem Materialwechsel in die Wand aus roten Ziegelsteinen eingebunden sind. Die Fensterrahmen waren zur Vollendung des Flächencharakters außen in der Wand bündig angeschlagen (trotz konstruktiver Mängel, da sie nach innen aufgingen). Es muß eine anspruchsvolle, wohlproportionierte Flächengliederung gewesen sein. Heute sind die Umrahmungen zu breit und die Fenster ohne ihr ehemaliges Sprossengitter nur große Löcher in der Wandfläche.

Komposition und ornamentale Manierismen gaben den einfachen Bauten vergnügte Tupfer und den eher armseligen und vielleicht auch bald verschmutzten Fassaden eine künstlerische Würde.

Ich möchte noch einmal über den "Brunelleschi" spekulieren. Adolf Behne, der promovierte Kunsthistoriker, könnte aus Vasaris "Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler" die ein-

Abb. 24: Ziegelornament an der Ul. Glowackiego. Foto Starek



Abb. 25: Hauseingang mit Ziegelornament. Originale Haustüre. Ul. Barbary Nr. 8. Foto Starek







Abb. 26: Ul. Barbary Nr. 12. Ziegeldetail am Hof portal. Foto Starek

Abb. 28: Fassadendetail Haus Nr. 12. (M. 1:50) Ausschnitt. Licht-pause. Stadtarchiv Kattowitz

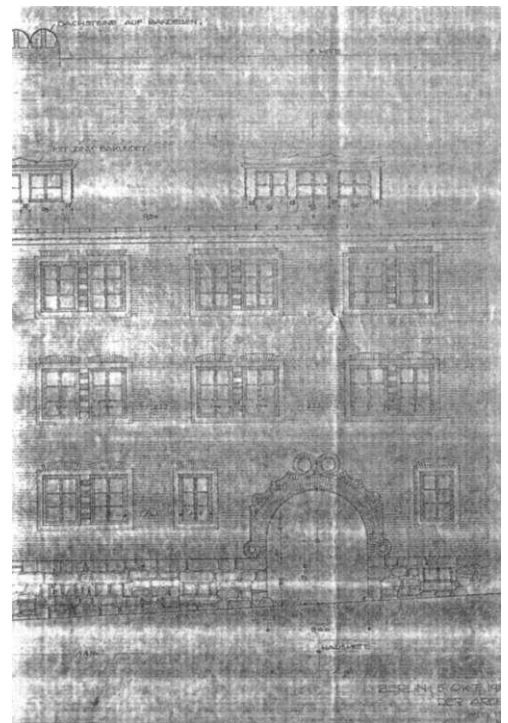


Abb. 29: Georg Zillman. Zechenkolonie Nikiszowiez. 1906. Durchgang zu einem Hof. Foto Speidel

Abb. 27: Ul. Barbary Nr. 12. Durchgang zum Hof. Foto Starek



leitenden Sätze zu Filippo Brunelleschi durchaus auf Bruno Taut angewendet haben angesichts des glanzvollen Kölner Glashauses, aber auch der einfachen Siedlungshäuser von "Falkenberg" und "Reform". Vasari charakterisiert Brunelleschi als "so erhabenen Geist, daß man wohl sagen kann, ihn habe der Himmel uns geschenkt, um der Architektur, die seit Jahrhunderten vom rechten Wege abgekommen war, neue Formen zu geben." Er vergleicht ihn ebenso mit Menschen, welche "was auch immer die Gelegenheit in ihre Hände gibt, mag es so wertlos und gering sein als es will, ... (dieses) zu Schätzung und Ansehen" bringen. (15)

Wollte Bruno Taut an den städtischen Wohnbauten der Oheimgrube einen künstlerischen Aufwand betreiben, der dem Objekt nicht unbedingt angemessen erscheint, so ist sein zweites Bauprojekt in Kattowitz, eine Gruppe von bescheidenen Reihenhäusern für die Oheimgrube in ihrer absichtslosen Direktheit auch heute noch glaubwürdig und bietet einen erfrischenden Anblick.

Im Wasmuth Aufsatz "Drei Siedlungen" schreibt Taut: "Die in der Nähe ausgeführten Häuser der Zalenzer

Halde zeigen die beabsichtigte Ausführung (der geplanten Siedlung). Bei ihnen ist die gesamte Wohnfläche im Erdgeschoß untergebracht, das Dach enthält nur einen Bodenraum." Ein Foto von 1930 stellt diese Häuserreihe wie eine Perlenkette vor den mächtigen Bauten der Oheimgrube dar. Erst ab Mitte 1918 begonnen, wurde die in vier Abschnitte geteilte Zeile entlang des Bahndammes 1920 fertig, die zum Felde hin abschließende Mauer mit eingebauten Schuppen 1921. (16) Die Häuser entsprechen den Zeichnungen, die Taut in seinem Artikel abbildete. Pläne konnten bislang nicht gefunden werden. Wir wissen nicht, wann Taut die Häuser gezeichnet hatte.

Der städtische Block und der ländliche Zeilenbau, die beiden Typen der geplanten Großsiedlung für die Oheimgrube, wurden als "Modelle" gebaut. Ob Taut sie fertig gesehen hat, möchte ich bezweifeln. Fotos scheinen nicht gemacht worden zu sein; publiziert wurden sie jedenfalls nicht. Sicherlich war es ab 1919 auch nicht ratsam, in die von Aufständen bedrohten oberschlesischen Industriestädte zu reisen. 1922 kam Kattowitz an Polen, die Besitztümer der Hohenlohehütte wurden geteilt.

Abb. 30: Oheim Grube und Siedlungszeile der Zalenzer Halde (Zaleska Haida). Foto M. Steckel, um 1930. Schlesisches Museum, Kattowitz





Bruno Taut war in der Zeit des Ersten Weltkrieges in seiner Tätigkeit als Architekt gehemmt, aber selbst die Beschäftigung als Bauleiter in Plau und 1917 und 1918 als Zeichner in der Ofenbaufabrik der Stella Werke in Bergisch-Gladbach haben seine künstlerische Entwicklung nicht unterbrochen. An die Stelle von "Falkenberg" und "Reform" trat die große Planung für Kattowitz. Die Verbindung von städtischer Geschoß- und Blockbebauung mit ländlicher Reihenhaussiedlung wird 1925 in der Britzer Hufeisensiedlung noch einmal zum Thema. Im Vergleich mit den Zeilenbauten von "Reform" 1914 sind die Bauten der Zalenzer Halde in ihrer Gesamtform fließender, im Rhythmus der über den Eingängen aufgestülpten Dachtraufe und der Fledermausgauben beschwingter, bei aller Einfachheit auch eleganter als Paul Schmitthenners Zeilen in Plau aus denselben Jahren. Im städtischen Block entwickelte Taut die Gliederung des Baukörpers durch Anordnung der Fenster - bereits 1909 beim Siemens Etterhaus ein Hauptthema - weiter, akzentuiert mit den Zierkronen über den Türen, die vielleicht wie gotisches Maßwerk die klaren Flächen durchbrechen sollten. Sie sind auch die Vorstufen der Hausbemalung vom Magdeburger Bunten Weg.



Abb. 31: Reihenhäuser an der Zalenzer Halde, Ul. Przejopowa.  
Foto Starek



Abb. 32: Reihenhäuser an der Zalenzer Halde, Ul. Przekopowa.  
Foto Starek

Abb. 33: Paul Schmitthenner. Siedlung für die Pulverfabrik in  
Plau a.d.Havel. 1915. Foto Speidel



Andere, kleine Projekte dieser Zeit weisen ebenso in die Zukunft. Das Stuckrankenwerk im Vestibül der Jenaer Universität von 1906 verwandelte sich über die flammenden Portal motive der Kattowitzer Bauten beim Entwurf zum Eingang des Berliner Sezessionsgebäudes (17) vom September 1915 zu einem schmiedeeisernen Tanz der Lampen, der bis zu dem siebenteiligen Bronzeleuchter in Japan von 1935 nachwirkte.

Das Jahr 1917 bringt mit dem Wechsel von Brandenburg/Plaue nach Bergisch-Gladbach zwar eine noch einengendere Arbeit mit Entwürfen für Ofenplatten, aber Taut konnte dem Kriegsdienst entkommen. Die Stelle hatte ihm Bernhard Kampffmeyer vermittelt, der zusammen mit Jacobus Goettel bei Bergisch-Gladbach die Gartensiedlung Gronauer Wald plante. Kampffmeyer besorgte ihm wohl auch eine Wohnung mit einem kleinen Büroraum in unmittelbarer Nachbarschaft von Goettel. In dieser Umgebung konzipierte er in den freien Stunden die künstlerische Mitte der Gartenstadt als großen, gläsernen Kristallturm. Für seinen Sohn Heinrich, dessen farbige Kinderbilder ihn *"beglücken"*, malt er sie in kräftigen Rot- und Gelbtönen auf einer Lichtpause aus. Die glühend leuchtende Mitte nennt er *"Stadtkrone"* und leitet sie aus mittelalterlichen Stadtkathedralen ab. Diese Gartenstadtkrone, entworfen Mitte 1917, ist in der Anla-

ge auch wie ein indischer Tempelbezirk mit einer gläsernen Stupa im Zentrum. Die Indienbegeisterung reicht bis in die frühen Zwanziger Jahre.

Taut entwickelt 1917 auch den kristallinen Stern des Kölner Glashauses weiter. Im April entwirft er anlässlich einer Berliner Ausstellung in der Galerie *"Der Sturm"* mit Arbeiten des Brandenburger Malers Arnold Topp für diesen einen *"Sternschrein"*, einen fünfeckigen *"Klappaltar"* für ein *"ganz wertvolles Bild"*. Sternschrein und Stadtkrone entheben das Kunstwerk als sakralen Gegenstand dem Alltag. Beide wirken weiter in den Bildern der Alpinen Architektur, die Taut im Frühjahr und Sommer 1918 zeichnet, also in der Zeit als die Bauten in Kattowitz endlich weitergeführt werden. Die Alpine Architektur als Antikriegsmanifest, auch das Vermächtnis des Dichters Paul Scheerbar, entsteht somit erst zweieinhalb Jahre nach dessen Tod im Oktober 1915.

Anfang 1918 ist Taut in Bergisch-Gladbach umgezogen und wohnt zur Miete im Haus einer Professorenwitwe Wittich. Mit ihrer Tochter Erica befreundet er sich. Sie wird seine Lebensgefährtin. Es ist als entzündete sich jetzt, in der Depression des letzten Kriegsjahres, ein Feuer, das über die Nachkriegsvisionen der *"Auflösung der Städte"* und den Briefen der *"Gläsernen Ket-*

Abb. 34: Direktionshäuser, Plaue a. d. Havel 1915





te" schließlich Ende 1920 im farbigen Glasbauspiel feste Formen annimmt. (18)

Warum Bruno Taut in den Jahren, als er für die Bauaufgaben des Wohnungs- und Stadtbaus einen künstlerischen Zusammenhang von Inhalt und Form zu finden versucht, gleichzeitig deren Trennung konzipiert in eine gemeinschaftsstiftende, symbolische Architektur und Kunst - um die Begriffe Hegels zu verwenden - und in Alltagsbauten, die einer organisatorischen Alltagsgemeinschaft entstammen und räumlich dieses andeuten, mag mit einer Wandlung seines Weltbildes in den letzten Kriegsjahren zusammenhängen, die für uns im Dunkeln bleiben wird.

#### ANMERKUNGEN

- (1) Adolf Behne. Bruno Taut, in PAN 3(1913). Nr. 23 (7. März 1913). S. 538-540.
  - (2) Adolf Behne. Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet, in: Kunstgewerbeblatt 27 (1915/16), H. 1 (Oktober), S. 1-4.
  - (3) Die Bauten liegen am südwestlichen Rande der Stadt, nordöstlich der Kopalnia "Wujek" (Oheimgrube). Der Block grenzt mit einem Bauteil von 1907 im Norden an die Ulica Jozefa Ponia-towskiego (Seidlitzstraße) und erstreckt sich im Westen an der Ulica Barbary (Wrangelstraße), im Osten entlang der Ulica Bartosza Glowackiego (Kleiststraße) hangaufwärts und am Süden an die Ulica Skalna (10. Straße). Daran schließt sich im Süden ein weiterer Block mit Wohnhäusern an, der ursprünglich freibleiben, lediglich mit Schrebergärten genutzt werden sollte.
  - (4) Aus Notizen an der Akademie der Künste, Berlin, findet man Hinweise auf Briefe aus und nach Brandenburg und Plaue ab Oktober 1915.
  - (5) Akte Stadtarchiv Kattowitz. 1/79. 1915-1917 .Dokument 96. vom 15.9.1915 und 104 vom 26.2.1916. Entsprechende skizzenhafte Bleistiftkorrekturen findet man in einem Grundriß und einer Ansicht mit dem korrigierten Datum " 16. Januar 1916".
  - (6) Archiv der Stadt Magdeburg. Veröffentlicht in: Annegret Nippa. Bruno Taut in Magdeburg. Stadtplanungsamt Magdeburg, 1995. S. 148. Taut gibt dabei das Jahr 1918 an.
  - (7) Brief vom 15.12.1915 an Karl Ernst Osthaus in: Birgit Schulte: Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie. Hagen 1994. S. 45.
  - (8) Manfred Speidel. Bruno Taut. Natur und Fantasie. Berlin 1995. S. 39.
  - (9) Wasmuths Monatshefte für Baukunst. 4 (1919/20), S. 183-192. Dort steht u.a.: " Für den ersten Bauabschnitt war große Rücksicht auf eine vorhandene Wiese mit einem Teich genommen worden, um den sich die Häuser locker gruppieren... Die Häuser sollen dem Charakter der dortigen, größtenteils polnischen Bevölkerung entsprechen und im ganzen das Bild eines typischen Bergarbeiterdorfs ergeben. Die starke Verwendung der Farbe ist mit Rücksicht auf die Farbenliebe der Polen selbstverständlich."
  - (10) An Herrn Bankdirektor Mankiewitz, Berlin. Deutsche Bank. Wjwodtschaftsarchiv, Kattowitz. Wykonano z zasobu Archiwum Panstowego w Katowicach. Sygn. Hohenlohe Wein - 392 S. 125,126
  - (11) Hohenlohe in Oberschlesien. Fürsten - Bauern - Bergleute. Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg, Stuttgart, 1993
  - (12) Die Zukunft der Hohenloherwerke, in: DeutscheBergwerks-Zeitung vom 17.4.1914. Nr. 89. Wykonano z zasobu Archiwum Panstwowego w Katowicach. Sygn. Hohenlohe S H. 391. S. 200
  - (13) Notiz in der Akademie der Künste, Berlin
  - (14) Im Vergleich zu dem künstlerischen Aufwand der Fassaden bleiben die Grundrisse, insbesondere der Eckbauten, schematisch aus dem Zwang der vorgegebenen, tragenden Mittelwand. Andererseits ermöglicht dies eine gewisse Flexibilität, denn die 7 cm dicken Zwischenwände könnten leicht auch anders gesetzt werden, z.B. zwischen die Fensterpaare. Dem Schema müssen sich auch die Treppen mit WC einfügen, obgleich diese noch durch die Übereck-Führung einen räumlichen Reiz haben. Interessant umständlich ist auch der Treppenverlauf um und über den Hofdurchgang.
  - (15) III. Band. Straßburg 1906. S. 75 und 76.
  - (16) Ul. Przekopowa westlich der Kopalnia Wujek (Oheimgrube)
  - (17) Im Katalog der 27. Ausstellung der Berliner Secession vom Oktober 1915 anlässlich der Eröffnung des neuen Gebäudes auf dem Kurfürstendamm 232 steht unter dem Grundriß auf S. 4 "Portal von Brüder Taut und Hoffmann, Architekten. Dabei ist die Stelle des von Taut gezeichneten "Vorgartens" nicht eindeutig zu ermitteln.
  - (18) Abbildungen sind im Katalog zur Ausstellung zu finden: Manfred Speidel. "Bruno Taut. Natur und Fantasie." Berlin, 1995.
- Die Untersuchung in Kattowitz erfolgte zusammen mit Helena Dobranovicz und Stefan Starek.

Ewa Chojecka

## **OBERSCHLESISCHE ARCHITEKTURTENDENZEN 1900-1939 ALS KONTEXT ZU BRUNO TAUT**

Aus der Sicht des ausgehenden 20. Jahrhunderts wird es zum besonderen Anliegen, das Schaffen Bruno Tauts und der deutschen Moderne zum Ausgangspunkt einer erneuten Betrachtung zu machen. Die in den Vordergrund zu rückenden Fragen betreffen sowohl die Formengeschichte als auch die Formengeschicke moderner Kunst. Die damalige kultur- und ideengeschichtliche Szene - die eschatologischen Zukunftsvisionen einer heilen Welt, linksgerichtete Sozialgedanken, zeitweilig romantischer Kommunismus, utopischer Glaube an industriellen Fortschritt aus Eisen und Glas, der als durchaus vereinbar mit gesellschaftlicher Harmonie und menschenwürdigem Dasein galt, dazu der schier unzerrüttbare Mythos der Sowjetunion, Vorstellungen über Kunst als gesellschaftliche Erneuerin - verlangen nach neuer Exegese.

Der kurze Aufenthalt Bruno Tauts in Oberschlesien und sein im Jahre 1915 geschaffener Entwurf der Kattowitzer Wohnsiedlung Oheimgrube möge als Anstoß einer Erwägung dienen, die Richtlinien oberschlesischer Kunst zwischen 1900 und 1939 zu skizzieren und sie als Art künstlerischer Kontext zu Tauts Wirken darzulegen.

Tauts Kattowitzer Episode mag auf den ersten Blick als mißlungenes Unterfangen erscheinen. Indessen möchte ich versuchen, diese Zeit als Grenze zu betrachten, als Zäsur zwischen Tauts jugendstilhaft-expressionistischer Kunst der Vorkriegsjahre und seiner späteren Periode großartiger funktioneller Stadtanlagen der Weimarer Epoche.

Es soll demnach einerseits eine Rückbesinnung, zum anderen ein Weiterverfolgen der Moderne der Zwischenkriegszeit angestrebt werden.

Entfällt doch die Anwesenheit Tauts in Oberschlesien in einen historisch markanten Augenblick, als die seit anderthalb Jahrhunderten bestehende politische Situation des Landes sich in Kürze radikal ändern sollte.

Es sei daran erinnert, daß vor 1918 das historische Oberschlesien in zwei Teile aufgespalten war, den nördlichen, preußischen (Regenz Oppeln) und einen Restteil im Süden, der nach den Bestimmungen des Friedens von Hubertusburg (1763) bei Österreich verblieb (Troppau, Teschen, Bielitz). Der erste orientierte sich allmählich auf Berlin und Inspirationen aus den Rheinlanden, der zweite pflegte weiterhin die alten Verbindungen zu Wien und Prag.

Von unterschiedlicher Prägung waren die historischen Imponderabilien beider Teile Oberschlesiens: für preußisch - Oberschlesien war es die Tradition der Freiheitskriege, der Gründerjahre und einer rapiden Industrialisierung; österreichisch - Schlesien berief sich auf das Erbe des Völkerfrühlings und die liberale Entwicklung der österreichisch-ungarischen Monarchie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

In beiden Teilen des Landes ging der Moderne eine bedeutende Bausubstanz des Historismus voraus, die, obwohl von der Moderne selbst allgemein verworfen, aus heutiger Sicht für die Kunsterscheinungen des beginnenden 20. Jahrhunderts von Bedeutung ist.

Die Jahrhundertwende erscheint dabei weniger als Umbruch, vielmehr als Intensivierung, zunehmende Verdichtung künstlerischen Schaffens, das anfänglich mehr auf eine neue Auslegung des historischen Erbes denn auf dessen Verneinung hinzielte.

Die künstlerische Landschaft Oberschlesiens wurde durch einen Historismus geprägt, der im preußischen Teil des Landes vorrangig neugotische Formen bevorzugte, die später zum politisch gewerteten Inbegriff des Preußentums wurden, worauf wir noch zurückkommen werden. Die Spannweite reicht dabei von romantischer Neugotik Schinkels (Schloß Kamenz (1)) bis zu rigorosen Formen des Alexis Langer (2) und Julius Raschdorf. (3) Hinzu kommt eine in der Tradition der Gründerjahre verankerte Vielzahl von Konzepten der Neurenaissance (z. B. Brieg, Neudeck, Pless (4)).

Das Erbe des Historismus erscheint insofern von Bedeutung, da die neue Kunst der Jahrhundertwende darin ihren Vorgänger findet, der weniger verneint, vielmehr reinterpretiert werden sollte.

Bedeutsamen Anteil hatte daran die schlesische Tätigkeit von Hans Poelzig und dessen Mitarbeiter. Poelzig leitete seit 1903 die neugegründete Königliche Schule für Kunst und Gewerbe in Breslau, die 1911 in Staatliche Akademie für Kunst und Gewerbe umbenannt wurde und oftmals aufgrund der dort befürworteten Vereinigung von Kunst und Handwerk als das "Bauhaus vor dem Bauhaus" gilt. (5)

Wichtig erscheint eine Reihe von Entwürfen Poelzigs aus den Jahren 1903-1906 zu sein, u. a. seine Einfamilienhäuser (6), vorrangig jedoch der Umbau des Rathauses zu Löwenberg (1905). (7) Die Formgestaltung des Rathauses ist weder traditionellen Vorstellungen des Historismus, noch einer radikalen Moderne zuzuschreiben. Der Bau wird durch malerische, tief herabreichende, steile Dachformen gestaltet, die zusammen mit den schwer wirkenden Laubengängen



eine Andeutung des lokal Heimischen bewirkt, zugleich als Anspielung an historische Formen, ohne deren Zitate zu sein.

Die in Breslau in den Anfangsjahren unseres Jahrhunderts sich anbahnende Formensprache scheint für das gesamte Schlesien Bedeutung zu erlangen. In Oberschlesien entstehen zur selben Zeit, insbesondere in Gebieten der Industrieballungen, zahlreiche Arbeiterwohnsiedlungen, wie beispielsweise Rokitz, Knurów, Makoschau, Kostuchna, Radiin, Annagrube und die wohl bekanntesten Nikischau und Gieschewald nach Entwürfen der Berliner Emil und Georg Zillmann, die der Oheimgrube Tauts unmittelbar vorangehen.

In den genannten Anlagen wird gezielt auf lokale Überlieferung des Dorfwohnbaus zurückgegriffen unter Mitbeziehung von internationalen Ideen der Gartenstadt. (8)

An dieser Stelle scheint es geboten, nochmals auf Breslau zurückzukommen, dessen bedeutsamer Einfluß auf die Gestaltung moderner Kunstszene wichtig erscheint.

Unsere Beachtung verdient der Architekturkomplex der Breslauer Ausstellung vom Jahre 1913 mit Max Bergs Jahrhunderthalle.

Anbei sei bemerkt, daß der großartige Bau in späteren Jahrzehnten zu Unrecht aus seinem ursprünglichen Ideenkontext herausgesondert wurde, zugleich die historischen Vorhaben der Ausstellung selbst übergegangen.

Der Benennung entsprechend war Bergs Jahrhunderthalle als Rückbesinnung auf das Jahr 1813 gedacht. Die Ausstellung sollte demnach das mit den Freiheitskriegen begonnene Jahrhundert verewigen, als homogene Epoche darstellen, welche in einem Atemzug *"deutsche heroische Romantik, die Glorie des Jahres 1870 und die Gründerjahre"* als *"Symbol von Ehre, Macht und wirtschaftlichem Aufschwung"* nennt. (9)

Es mag heute in Verlegenheit setzen, jedoch Tatsache war, daß die Breslauer Ausstellung 1913 und deren Mittelpunkt, die Jahrhunderthalle, ein durchaus propagandistisches Vorhaben war.

Bergs Jahrhunderthalle war demnach nicht lediglich Manifest einer neuen Kunstform, wie dies in Studien zur Genese moderner Architektur geboten wird, sondern in einen damals aktuellen, heute verwitterten politisch-historisierenden Kontext eingegliedert.

Aus der Sicht formengeschichtlicher Werte verdienen die technischen Merkmale in den Vordergrund gestellt zu werden, vor allem die monolithische Eisenbetonkon-

struktion. Es wurde oftmals darauf hingewiesen, daß der Schwerpunkt des Ausdrucks im Innenraum der Halle liegt, der aus den pyramidalen Stufungen der Außenansicht nicht lesbar ist.

Es mag anheimfallen, daß die Breslauer Halle mit Bruno Tauts Leipziger Monument des Eisens zeitlich und teilweise auch formal zusammenfällt. Was indessen in Tauts Leipziger Komposition als gebaut erscheint, wechselt in dem ein Jahr später entstandenen Kölner Glashaushaus zu einer gewachsenen Form über. Beide Eigenschaften des Gebauten und Gewachsenen scheinen in der Breslauer Halle verschmolzen zu sein.

Der kuppelartig-sphärenförmige, durch Rippen und Bögen gestaltete Innenraum ohne Wandsubstanz wirkt als enthüllte, durch nichts abgedeckte Expression von Strukturen, eine Dynamik des Aufstrebens und Übergreifens, ein gotisches Gerüst ohne Gotik, ein Gefüge ineinanderfließender Raumformen unter Mitwirkung eines von außen eindringenden Lichtes, das jene Raumformen mitgestaltet.

In Anbetracht der zu Beginn dieser Aussage erwähnten starken, lokalen Tradition neugotischer Formen sollte dieser Umstand erneut erwähnt sein, zumal kurz vor Entstehung der Breslauer Halle Bergs die Aussagen Wilhelm Worringers zum Thema der Gotik nennenswerte Tragweite erlangten (Abstraktion und Einfühlung 1907, Formprobleme der Gotik 1911). (10)

Aus der Sicht Worringers ist Gotik keine historisch beschränkte Erscheinung, sondern wird als überzeitliches Idiom des Ausdrucks, zugleich einer inneren Erfahrung verstanden. Tradition hört auf, buchstäbliche Narration zu sein und wird zum Werkstoff zur Umformung des Expressiven, einer abstrakt verstandenen Struktur, einer Dynamik von Raum und Gestaltung. Diese Abkehr vom Historismus lief auf dessen Reinterpretation hinaus. Gotik wird als Vehikel des Expressiven gedeutet, als "kristallines Geistesymbol", dem auch die neue Idee des modernen Glashauses nicht fern blieb.

Berg, der moderne Hochhäuser mittelalterlichen Kathedralen ähnlich, scheint im Prinzip seiner Jahrhunderthalle den Vorstellungen Worringers nicht entfernt zu sein. (11)

Auf ober-schlesischem Gebiet indessen sind Neuerungen von der Reichweite der Breslauer Werke kaum zu verzeichnen.

Neben einem Fortbestand eines Historismus werden Überlieferungen der Berliner Schinkelschule gepflegt. Als gutes Beispiel mag die bedauerlicherweise in den 70er Jahren unseres Jahrhunderts abgetragene Villa



Abb. 1: Kattowitz, Villa Grundmann, 1868-69

Grundmann (1868-1869) gelten. Erwähnenswert ist auch der nüchterne Klassizismus des Kattowitzer Stadttheaters (1907-1908) des Kölner Architekten Carl Moritz mit Reliefs der Heroen-Nibelungen. Der Bau ist eine Eisenbetonkonstruktion, die sich unter einem historisierenden Kostüm verbirgt. (12)

Das also war die Sachlage, die Bruno Taut im Jahre 1915 in Kattowitz vorfand. Die Stadt war ein künstlerisches Rand- und Grenzgebiet, dennoch von bedeutender ökonomischer Dynamik, wo sich augensichtlich für einen Architekten von Tauts Format zukunftssträchtige Perspektiven abzuzeichnen schienen.

Die weiteren Ereignisse nahmen einen unvorgesehenen Lauf. Tauts Lebenswerk der zwanziger Jahre ward woanders beheimatet. Dennoch kamen seine Ideen und vieles aus der Formenwelt des "Neuen Bauens" in den darauffolgenden Jahrzehnten in Oberschlesien auf überraschende Weise zur Sprache.

Ehe wir dazu übergehen, noch einige Bemerkungen seien geboten zur Kunstlandschaft des österreichischen Schlesiens, die unterschiedliche Züge aufweist. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert bleibt das Land in enger Beziehung zum benachbarten Mähren und weitgehend auf Wiener Vorbilder orientiert.

Wiener Inspirationen werden dabei in einer für periphere Gebiete eigenen Weise übernommen und umgedeutet, indem allzu radikale Ideen gemieden, neuartige Formen reduziert wurden.

Der Historismus dieses Gebietes, verglichen mit dem schlesischen Norden, weist andersartige Merkmale auf. Die historisierende Architektur entwickelt sich vom Rundbogenstil bis zu verschiedenartigen Formen einer Neurenaissance mit betont italischeren und palladianischen Akzenten. Neugotik zählt hier zu den Ausnahmefällen. (13)

Architektur konzentriert sich in Städten mittlerer Größe. Auch fehlt es an einer maßgebenden lokalen Kunstinstitution von der Art der Breslauer Akademie, so daß Vorbilder unmittelbar aus Wien übernommen und mit einem kosmopolitischen Zug versehen, Merkmale jener lokalen Prägung vermissen lassen, die in Breslau und im preußischen Oberschlesien lesbar sind.

Einen Höhepunkt der Wiener Einflüsse verzeichnet die Kunst österreichisch-Oberschlesiens kurz vor 1914, als Einwirkungen der Wiener Schule Otto Wagners zunehmend an Bedeutung gewannen.

Joseph Maria Olbrich in Troppau (14), Max Fabiani und Leopold Bauer in Bielitz sind bekannte Wiener Archi-



Abb. 2: Kattowitz, Stadttheater, Carl Moritz, 1907-1908



tekten, die die lokale Baukunst maßgebend bestimmten.

Als gutes Beispiel mag die Erweiterung der Bielitzer St. Nikolai-Kirche dienen. Der Bau entstand nach Entwürfen Leopold Bauers in den Jahren 1907-1910, fällt demnach zeitmäßig mit den Breslauer Werken von Poelzig und Berg zusammen, bleibt indessen durchaus unterschiedlich im Ausdruck. (15)

Der an einen gotischen Bau ergänzend hinzugefügte Westteil besteht aus einer neuromanisch stilisierten dreischiffigen Erweiterung, deren äußere Dominante ein hoher Turm bildet, welcher unter einem Kostüm modernistisch artikulierter Wandflächen eine Eisenbetonkonstruktion birgt. Die Gestaltung des Turmes in Anlehnung an eine italienische Campanilla weist auf jene Vorliebe zur Akzentuierung des Südlichen.

Jenes Zurückgreifen auf romanisierende und italisierende Vorlagen, das Berufen auf massive Wandflächen zeugt von andersartigem Formempfinden als die oben erwähnte "ungotische Gotik" der Breslauer Jahrhunderthalle.

In großen Umrissen war dies die Sachlage der schlesischen Kunstlandschaft, in die 1915 Bruno Taut einmündete. Für intensives Schaffen war es eine ungünstige Zeit der Kriegsjahre, anwachsender politischer und nationaler Auseinandersetzungen und Spaltungen, die nach 1918 eine neue Sachlage zustande brachten mitsamt einer neuen Aufteilung des Landes, die die bisherigen, über anderthalb Jahrhunderte bestehenden, Strukturen durchquerte.

Die neue politische Sachlage nach dem 1. Weltkrieg veranlaßt uns, unser Thema aus dreifacher Sicht - als deutsch-tschechisch-polnischen Dreiklang - zu betrachten:

- das oberschlesische Gebiet im Bereich der Weimarer Republik,
- den zur Tschechoslowakei gehörenden kleinen Teil des ehemaligen österreichisch-Schlesien,
- den polnischen Teil, der aus ehemaligen preußischen und österreichischen Gebieten zusammengefügt, nach 1922 als autonome schlesische Woiwodschaft mit Kattowitz als Landeshauptstadt besteht.

Einige Streiflichter seien dazu gegeben:

Die Bausubstanz des deutschen Oberschlesiens in der Zeit der Weimarer Republik war zahlenmäßig bedeutend, was indessen Formgestaltung betrifft, durchaus heterogen.

Die zeitlich früheste Leistung bildet zugleich einen Sonderfall: das Gleiwitzer Seidenhaus Weichmann von



Abb. 3: Bielitz, Stadttheater, Emil v. Förster, 1889-1890



Abb. 4: Bielitz, Hl. Nikolai-Kirche, Leopold Bauer, 1907-1908

Erich Mendelsohn. Die Entstehungszeit des Baues 1921-1922 situiert ihn zu Beginn einer Avantgarde, deren expressive und symbolische Aussagekraft lokal ohne Resonanz blieben. Interessant erscheint aus heutiger Sicht die Eingliederung des Bauwerkes in die restliche Gleiwitzer Stadtarchitektur. Die Elemente der dynamisch gehandhabten Baumassen und Formenrhythmik werden heute als Auftakt zu Mendelsohns weiterer Laufbahn gedeutet, auf ober-schlesischem Gebiet jedoch auf einen Einzelfall beschränkt. (16)

In Anbetracht des Wiederaufbaus des Berliner Mossehauses erfährt dieser Gleiwitzer Inkunabelbau Mendelsohns eine zusätzlich gefühlsbetonte Note.

Die überwiegende Mehrzahl der Bausubstanz besteht aus Wohnungsbauten öffentlicher Hand gemäß dem großen Wohnbedarf und verstärkten Ausbau des Sozialstaates der Weimarer Zeit.

Als Beispiel mag die Michaelertor-Siedlung in Hindenburg aus den späten zwanziger Jahren mit Wohnhof und Torbau-Straßenüberbrückung dienen, die an frühere Anlagen, wie beispielsweise Nikischacht (1906), lebhaft erinnert.

Seltene Beispiel eines zaghaften "Neuen Bauens" sind die Hindenburger Wohnzeilen der DEWOG-Kleinwohnungssiedlung aus dem Jahre 1931.

Große, nur teilweise ausgeführte Stadtsanierungspläne betrafen die als Dreistädteeinheit geplanten Gleiwitz, Beuthen und Hindenburg.

Der Charakter der Bauten ist im allgemeinen eher traditionsgebunden: Backstein als Material, Giebeldächer, symmetrisch angelegte Fassaden, vereinzelte expressionistische Akzente.

Als Musterbeispiel jenes Formempfindens kann die Gleiwitzer Eichendorff-Schule (1924) mit wuchtigem, bugartigem Anbau gelten.

Abb. 5: Gleiwitz, Seidenhaus Weichmann, Erich Mendelsohn, 1921-1922

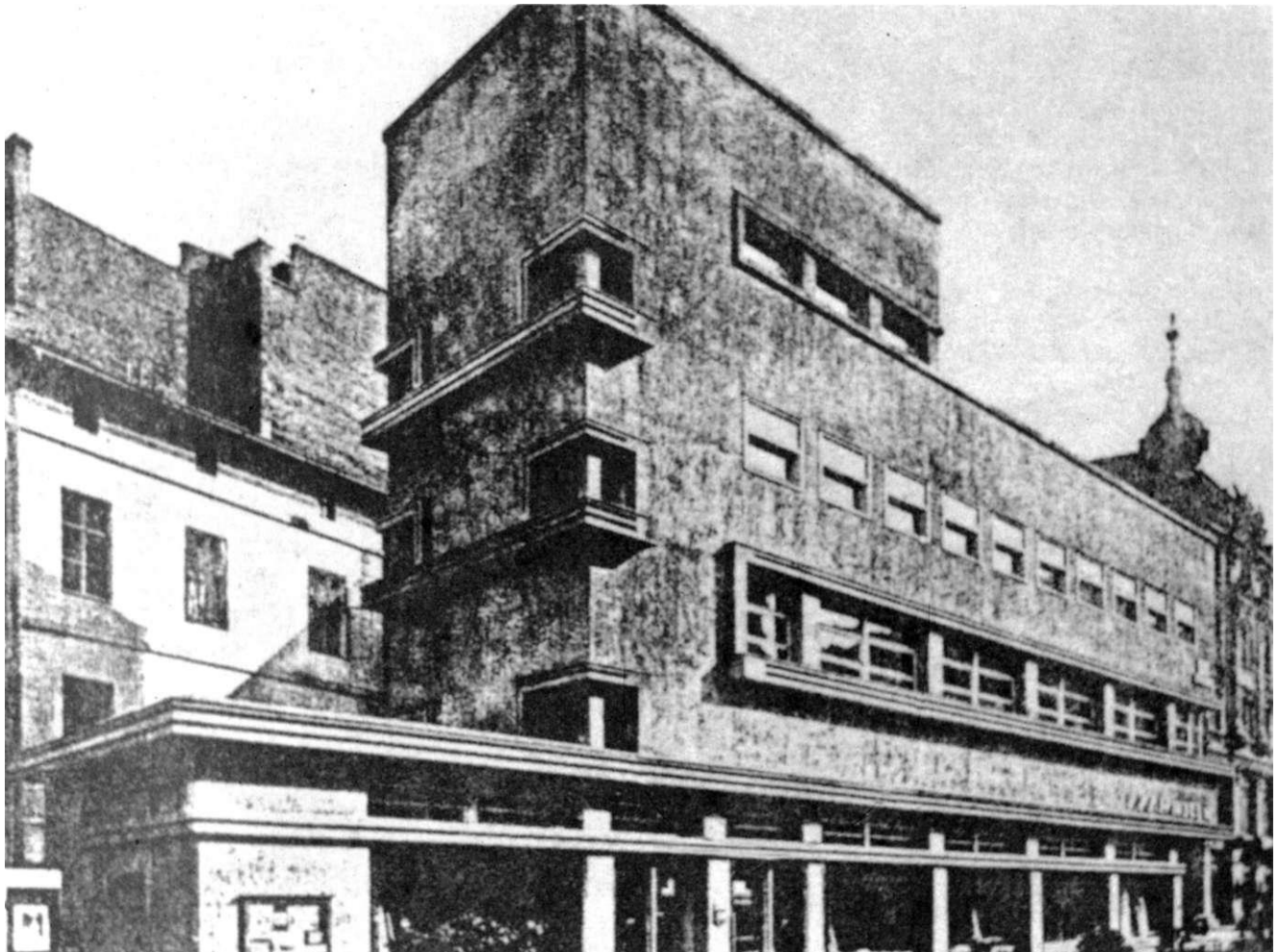






Abb. 6: Gleiwitz, Eichendorff-Schule, 1923-1924

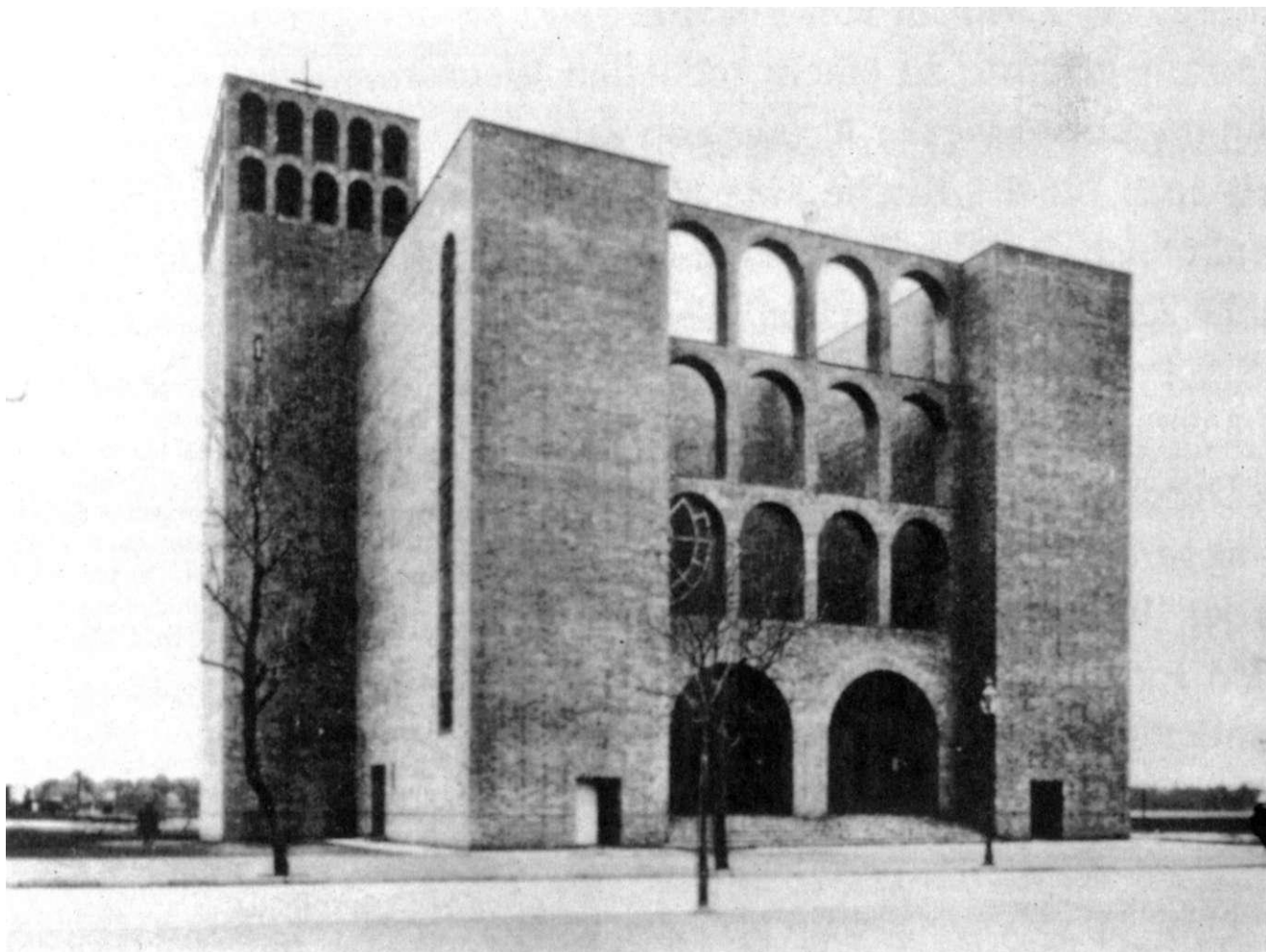


Abb. 7: Beuthen, Oberschlesisches Landesmuseum. 1930

Nennenswert ist auch Beuthens neu entstandenes Kulturzentrum am Moltkeplatz - darunter das Gebäude des Oberschlesischen Landesmuseums (1930) nach dem Entwurf von Goltz, ein nüchterner Zweckbau mit etwas eintöniger Rhythmik der Betonpfeiler.

Zur selben Zeit wählt der Kölner Dominikus Böhm für seine markante Hindenburger Josefs-Kirche eine moderne Ballung der Baumassen, archaisierenden Backstein und monumental wirkende Arkadenwand der großen Vorhalle. (17)

Abb. 8: Hindenburg, Hl. Josefs-Kirche, Dominikus Böhm, 1930



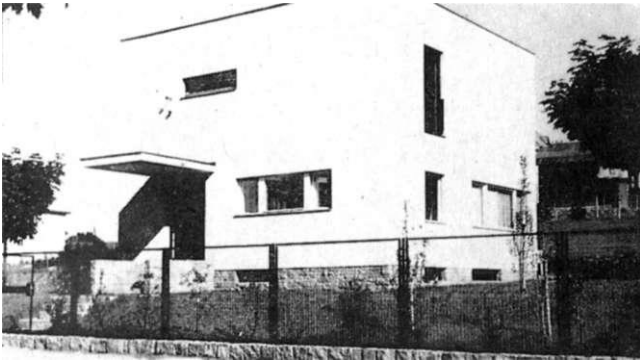


Abb. 9: Troppau, Villenbau, Lubomir und Cestmir Slapeta, 1936



Abb. 10: Weichsel, Schloss des Staatspräsidenten Moscicki, Adolf Szyszko-Bohusz, 1929-1930

Die bedeutendste schlesische Leistung eines internationalen "Neuen Bauens" blieb indessen auf Breslau beschränkt und konzentrierte sich in der Werk- und Wohn-Ausstellung WUWA (1929) ungeachtet der Tatsache, daß entgegen der früheren Stuttgarter Praxis, diesmal nur einheimische Architekten zugelassen worden waren. Obgleich die Resonanz der WUWA in Deutschland in den Dreißiger Jahren allmählich versiegte, fand sie unvermittelt Anklang im tschechischen und polnischen Oberschlesien, wo sie auf Parallelerscheinungen stieß.

Das tschechische Oberschlesien der Zwischenkriegszeit war anfänglich von alten Wiener Traditionen geprägt, von denen das Troppauer Warenhaus Breda & Weinstein (1927-1928) von Leopold Bauer Zeugnis gibt. Auch Otto Reichners Frühwerk "Villa Vogel" (1929) sei dieser Tradition zuzuordnen. (18)

Indessen erfolgte in den frühen dreißiger Jahren ein radikaler Durchbruch zum internationalen Stil des Funktionalismus. Ludomir und Cestimir Slapeta, Schüler von Hans Scharoun, sind Autoren der Troppauer Villen Hesse (1934-1935) und Martinek (1935-1936). Inter-

essanterweise galten die neuen Gestaltungsprinzipien des "Neuen Bauens" durchaus nicht als fremder Import, sondern, von der öffentlichen Meinung akzeptiert, wurden alsbald als heimisch und regionalgebunden empfunden. (19)

Eine mehr kompliziert verlaufende Geschichte verzeichnet die polnische Woiwodschaft Schlesien.

Zu Beginn der zwanziger Jahre wird eine amtlich geförderte Abgrenzung gegenüber dem, was als "preußisch" galt, betrieben, worunter eigenartigerweise nicht die Moderne, sondern die einstige Neugotik des 19. Jahrhunderts verstanden wurde.

Dessen ungeachtet wurde zur selben Zeit auf historisierendes Formengut zurückgegriffen. Diesmal war es ein lapidar klassischer Palladianismus mit Akzenten eines art deco. Beispiel dafür liefern das Kattowitzer Woiwodschaftsamt (20) und das Bielitzer Polnische Gymnasium. (21)

Nur vereinzelt kommen expressionistische Motive zur Sprache, z. B. die Bielitzer Feuerwehr (1928) (22) und das Kattowitzer Bankgebäude BGK (S. Tabenski, 1928). (23)

Eine rege Bautätigkeit setzte nach der Weltwirtschaftskrise in den frühen dreißiger Jahren ein. Man orientierte sich jetzt fast ausnahmslos auf unterschiedlich interpretierte Formen des internationalen Stiles, der, ähnlich wie in tschechischer Praxis, bald als einheimisch aufgefaßt wurde.

Den Auftakt dazu bildet die Errichtung der Bergresidenz des Staatspräsidenten in Weichsel nach dem Entwurf des Krakauer Architekten Adolf Szyszko-Bohusz (1929-1930), ursprünglich mit flachen Dächern, die bedauerlicherweise später umgebaut wurden. Es ist eine *villa rustica* im modern verstandenen castellated style mit einer Innenausstattung von Andrzej Pronaszko: pastellfarbige (rosa, violett, hellblau, grau, gelb) Wände und Chrommetallmöbel mit grauem Antilopenleder im Stil der in der Stuttgarter Weißenhof-Ausstellung 1927-1928 gebotenen Vorbilder Marcel Breuers (24). Zur selben Zeit gestaltet in der Tschechoslowakei auf ähnliche Weise Mies van der Rohe die Villa Tugendhat bei Brünn.

Es gereicht zum Paradox, daß eine ursprünglich zur Ausstattung des modernen Arbeiterwohnhauses erdachte Form des Mobiliars jetzt als elitäres Gestaltungsvorbild in museumsähnlicher Exposition öffentlich zur Schau geboten wird.

Formen eines mehr oder weniger konsequent angewandten Funktionalismus fanden seither allgemeine Verbreitung und Anerkennung.

Das Losungswort für Kattowitz galt: *"moderne Stadt, neugestaltet mit Wolkenkratzern nach amerikanischem Muster"*. (25)

Den ersten Hochhäusern folgten eine Anzahl von Amtsgebäuden, Wohnhäusern, Villenbauten, dazu die interessante Garnisonskirche von Leon Dietz d'Arma, Krankenhäuser, Gewerbeschule, Rundfunk (26), nicht zuletzt das streamlined moderne der Bielitzer Volksschule vom Jahre 1938. (27)

Die Bauten formten indessen keine separate Stadtstruktur, sondern fügten sich in das früher entworfene Straßennetz ein.

Ein besonderer Vermerk gebührt dem Neubau des Kattowitzer Schlesischen Museums nach dem Entwurf von Karl Schayer, dessen weitere Laufbahn ihn als Flüchtling nach 1939 nach Beirut führte. Der in T-Form

angelegte Betonbau war vor Kriegsausbruch fertiggestellt und während des Krieges aus unverständlichen Gründen bis auf die Grundmauern abgetragen. Es ist das einzige nicht erhaltene Bauwerk der Kattowitzer Moderne der Zwischenkriegsperiode. (28)

Die Epoche, die mit Tauts Ableben zu Ende ging, mag uns heute als historisch abgeschlossen erscheinen.

Aus dieser zeitlich erworbenen Distanz sind auch die heutzutage formulierten Fragen zu beantworten. Eine davon betrifft das Gesamtbild mitteleuropäischer moderner Kunst und deren äußere Konnotationen.

Mehr denn je sind wir uns bewußt, daß das Werk Tauts und seiner Zeitgenossen inzwischen zum kulturhistorischen Erbe ersten Ranges geworden ist, auf das das geläufig gewordene Losungswort von der Erhaltung der unlängsten Vergangenheit uneingeschränkt zutrifft.

Abb. 11: Kattowitz, Garnisonskirche, Leon Dietz d'Arma, Jercy Zarzycki, 1930



Abb. 12: Kattowitz, Finanzamtsgebäude, Tadeusz Kozlowski, 1929-1930

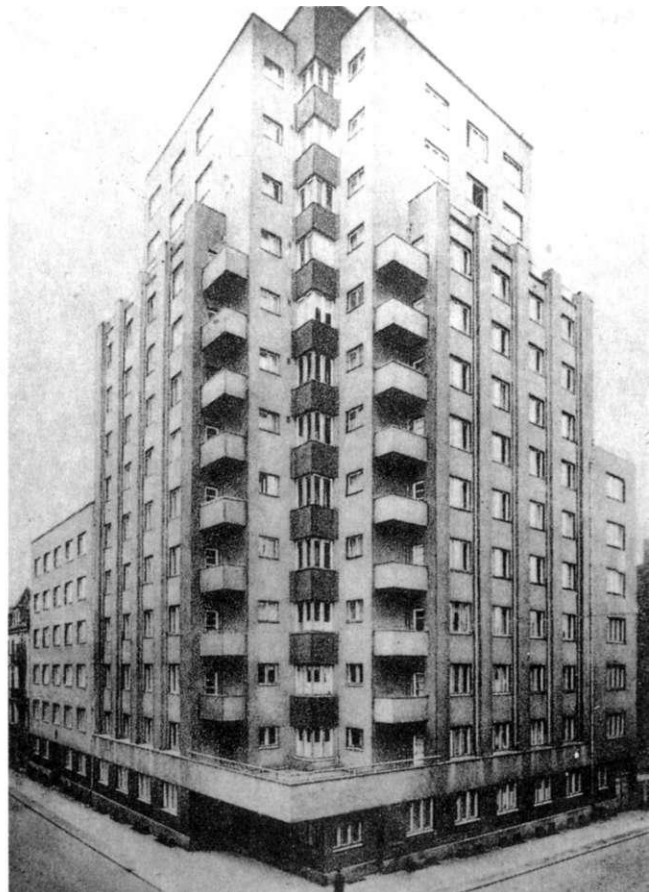
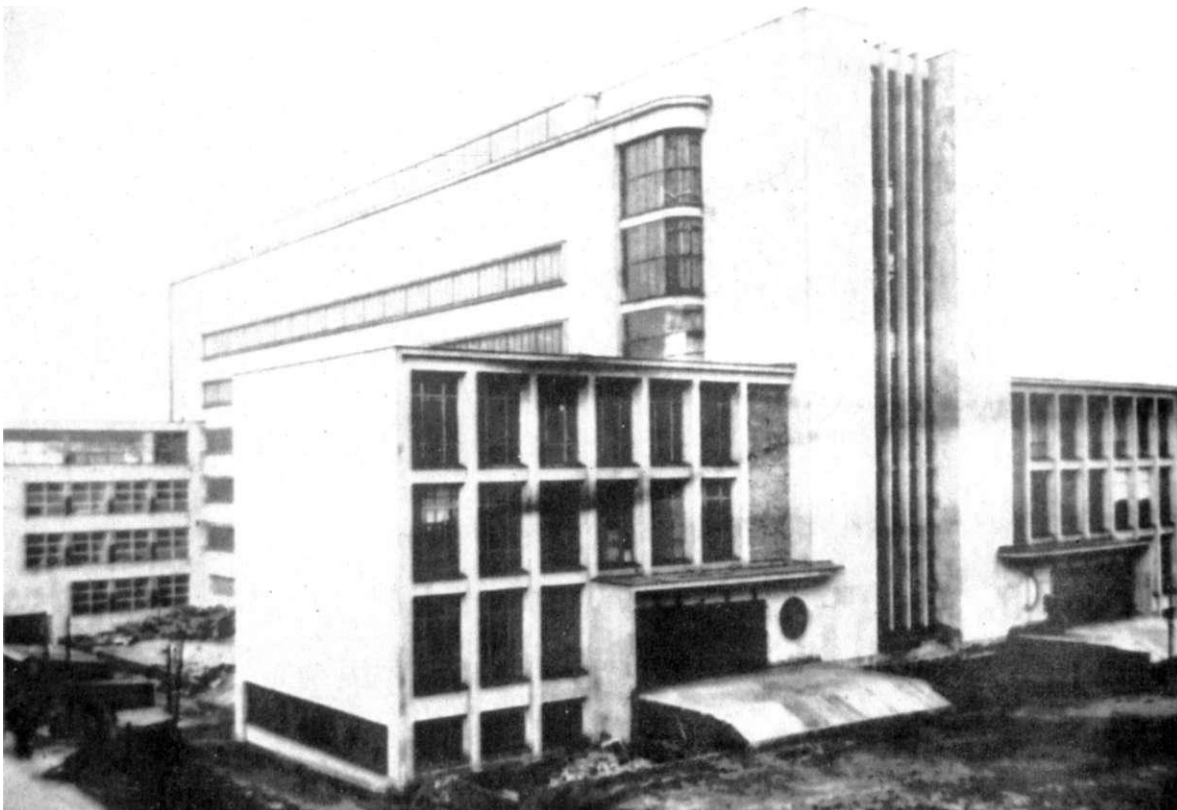






Abb. 13: Kattowitz, Wohnhaus, Tadeusz Michejda, 1930

Abb. 14: Kattowitz, Schinesisches Museum, Karol Schayer, 1934-1936, Zustand von 1939



#### ANMERKUNGEN

Die in den Anmerkungen angegebenen Literaturangaben umfassen selektiv nur die wichtigsten Positionen.

- (1) Anna Borecka, Architektura romantycznego palacu w Kamiehc Zabkowieckim / Die Architektur des romantischen Schlosses in Kamenz. In: Z dziejów sztuki slaskiej, Hg. Zygmunt Swiechow-ski, Warszawa 1978, S. 353-382.
- (2) Agnieszka Zablocka-Kos, Alexis Langer, nieznaný slaski neogoty-cysta 1825-1904; Alexis Langer, ein unbekannter schlesischer Architekt der Neugotik 1825-1904, Wroclaw, im Druck.
- (3) u.a. das Mausoleum der Familie Donnersmarck im Schlosspark von Neudeck, vermerkt von Ewa Chojecka: Die protestantische Kunst in Oberschlesien. Aufstieg und Krisensituationen. Bemerkungen zum gegenwärtigen Forschungsstand. In: Reformation und Gegenreformation in Oberschlesien. Die Auswirkungen auf Politik, Kunst und Kultur im ostmitteleuropäischen Kontext, Ta-gungsreihe der Stiftung Haus Oberschlesien, Band 3, Berlin 1994, S. 162.
- (4) Jan Skuratowicz, Architektura rezydencjonalna na Slasku w XIX i XX wieku. Stan, problemy i postulaty badawcze. Die Residenz-architektur in Schlesien im 19. und 20. Jahrhundert. Forschungs-stand und Forschungspostulate. In: Z dziejów sztuki; Górne-go Slaska i Zagłębia Dabrowskiego, Hg. Ewa Chojecka, Prace Nau-kowe Uniwersytetu Slaskiego w Katowicach, Nr. 494, Katowice 1982, S. 123-130. Jan Skuratowicz, "Wersale północy", czyli o rezydencjach europejskich 2. polowy XIX wieku. Die "Versailles des Nordens", über europäische Residenzen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Sto-warzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1981, S. 241-259.

- (5) Ernst Scheyer, Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll, Würzburg 1961; Poelzig, Endeil, Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911-1932. Ausstellungskatalog der Akademie der Künste, Berlin, Mühlheim an der Ruhr, Darmstadt 1965; Besprechung durch Piotr Lukaszewicz in: Roczniki Sztuki Slaskiej, VI, 1968, S. 139-142; Ernest Niemczyk, Max Berg i Hans Poelzig a poczatkii nowoczesnej architektury Wroctawia. Max Berg und Hans Poelzig und die Anfänge moderner Architektur in Breslau. In: Roczniki Sztuki Slaskiej, XII, 1979, S. 71-79; 200 Jahre Kunstschulen in Breslau. Ausstellungskatalog, Wroctaw 1991.
- (6) Ernest Niemczyk, Architektura Wroctawia w latach 1900-1930, Die Architektur von Breslau in den Jahren 1900-1930, In: Z dziejów sztuki slaskiej, Hg. Zygmunt Swiechowski, Warszawa 1978, S. 419-421; Ernest Niemczyk, Domy wtasne architektów wroctawskich 1900-1934. Utopie kultury i artystyczne wizje. Die Eigenheime der Breslauer Architekten 1900-1934. Kulturutopien und künstlerische Visionen, in: Sztuka dwudziestolecia miedzywojennego. Materiaty Sesji Stowarzyszenia Historików Sztuki, Warszawa 1982, S. 169-189; Beate Störkuhl, Die Pläne zur Breslauer "Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe" von 1904 im Bauarchiv der Stadt Breslau, Archiwum Budowlane Miasta Wroctawia, in: Jahrbuch des Bundesinstituts für Ostdeutsche Kultur und Geschichte, II, München 1994, S. 59-85.
- (7) Piotr Lukaszewicz, Lwöwecka sala slubów, wczesne dzieło Hansa Poelziga oraz zespołu Wroctawskiej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego. Der Löwenberger Trauungssaal, ein Frühwerk von Hans Poelzig und des Kreises der Breslauer Akademie für Kunst und Gewerbe; in: Entre cour et jardin, czyli pomiędzy mecenasem i artystą.. Księga ku czci prof. Andrzeja Ryszkiewicza. Roczniki humanistyczne KUL, XXXV, H. 4, Lublin 1987, S. 277-290.
- (8) Kurt Seidl, Das Arbeiterwohnungswesen in der oberschlesischen Montanindustrie. Zum XII Allgemeinen Deutschen Bergmannstage, Breslau 1913, Kattowitz 1913, passim;- Dorota Gtazek, Giszowiec i Nikiszowiec na tle tendencji urbanistycznych przetomu XIX i XX wieku. Gieschewald und Nikischacht im Kontext städtebaulicher Tendenzen um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts; in: Slaskie dzieła mistrzów architektury i sztuki, Hg. Ewa Chojecka, Katowice 1987, S. 65-82; - Eleonora Bergman, Giszowiecgórnicza wies-ogród. Gieschewald - ein Bergmannsdorf - Garten; in: O sztuce Górnego Alaski i przyległych ziem matopolskich, Hg. Ewa Chojecka, Katowice 1993, S. 223-236.
- (9) Vergl. Schlesisches Jahrbuch, Jahrg. 1913, Hg. Robert Henseling, Berlin 1912, S. 4.
- (10) Vergl. Magdalena Bushart, Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst, Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, München 1990.
- (11) Bushart, o.e., S. 188-194.
- (12) Adolf Dekler, Das Stadttheater in Kattowitz; in: Schlesien, 1907. H.1; Paul Knötel, Das neue Stadttheater in Kattowitz O.S.; in: Oberschlesien, 1907-1908, H. 6.
- (13) Ewa Chojecka, Miasto jako dzieło sztuki. Architektura i urbanistyka Bielska-Biatej do roku 1939. Die Stadt als Kunstwerk. Architektur und Stadtplanung von Bielitz-Biala von den Anfängen bis 1939, Bielsko-Biala 1994.
- (14) Vladimir Slapeta, Jindřich Vybirál, Pavel Zatloukal, Opavská architektura let 1850-1950. Die Troppauer Architektur der Jahre 1850-1950; in: Umeni. Casopis ústavu teorie a dejin umeni Československé Akademie Ved, XXXIV, Praha 1986, S. 229-230. Jindřich Vybirál, Joseph Maria Olbrich 1867-1908. Architektonické dílo. Joseph Maria Olbrich. Architektonisches Werk. Ausstellungskatalog, Brno 1989, passim.
- (15) Ewa Chojecka, Architektura i urbanistyka Bielska-Biatej..., S. 85-86; Leopold Bauer, Die katholische Pfarrkirche in Bielitz; in: Beton und Eisen. Internationales Organ für Betonbau, Berlin-Wien 1911, Bd. 10, H.1.S. 229-232.
- (16) Leszek Jodliński., Dom tekstylny Weichmanna w Gliwicach. Nieznane dzieło Ericha Mendelsohna. Das Textilhaus Weichmann in Gleiwitz. Ein unbekanntes Werk von Erich Mendelsohn. Muzeum w Gliwicach, Seria monograficzna Nr. 4, Gliwice 1994; Kathleen James, Zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit: das Seidenhaus Weichmann in Gleiwitz. In: Oberschlesisches Jahrbuch, 1994, Berlin 1994, S. 153-162.
- (17) Einen historisch orientierten Überblick jener Thematik bietet jüngstens: Die Architektur der Weimarer Republik in Oberschlesien. Ein Blick auf unbeachtete Bauwerke. Fotodokumentation. Beiträge zu einer Ausstellung. Hg. Nikolaus Gussone. Oberschlesisches Landesmuseum, Stiftung Haus Oberschlesien, Ratingen-Hösel 1992, daselbst weitere Literaturangaben.
- (18) Slapeta, Vybirál, Zatloukal, Opavská architektura. ... S. 236-237. Jindřich Vybirál, Opavská architektura w letech 1918-1929. Die Troppauer Architektur in den Jahren 1918-1929; in: Casopis Slezského Muzea, Seria B, Opava 1986, S. 166-184.
- (19) Slapeta, Vybirál, Zatloukal, Opavská architektura. ... S. 238-239.
- (20) Helena Surowiak, Gmach Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach oraz jego program ideowy: Das schlesische Woiwodschaftsamt in Kattowitz und dessen Ideengehalte; in: Nieznane piękno sztuki slaskiej. Slaskie dzieła mistrzów architektury i sztuki, Hg. Ewa Chojecka, Katowice 1987, S. 83-1066.
- (21) Chojecka, Architektura i urbanistyka Bielska-Biatej. ... S. 203-205.
- (22) Chojecka, o.c., S. 206-208.
- (23) Waldemar Odorowski, Architektura Katowic w latach miedzywojennych 1922-1939, Die Architektur von Kattowitz in den Zwischenkriegsjahren, 1922-1939, Katowice 1994, S. 105-106, Abb. 41.
- (24) Zygmunt Swiechowski, Zameczek Prezydenta Ignacego Moscickiego w Wisle i jego wyposazenie. Die Residenz des Präsidenten Ignacy Moscicki in Weichsel und deren Ausstattung; in: O sztuce Górnego Alaski i przyległych ziem Matopolskich, Hg. Ewa Chojecka, Katowice 1993, S. 279-290.
- (25) Waldemar Odorowski, Wieżce Katowic i ich treści ideowo-propagandowe. Die Hochhäuser von Kattowitz und deren propagandistischen Ideengehalte; in: O sztuce Górnego Alaski i przyległych ziem Matopolskich, Hg. Ewa Chojecka, Katowice 1993, S. 267-268.
- (26) Waldemar Odorowski, Architektura Katowic..., passim.
- (27) Ewa Chojecka, Architektura i urbanistyka Bielska-Biatej..., S. 243.
- (28) Dorota Gtazek, Budynek Muzeum Slaskiego w Katowicach w dwudziestoleciu miedzywojennym. Das Gebäude des Schlesischen Museums in Kattowitz in der Zwischenkriegszeit; in: Z dziejów sztuki Górnego Alaski i Zagłębia Dabrowskiego, Hg. Ewa Chojecka, Prace Naukowe Uniwersytetu Slaskiego, Nr. 494, Katowice 1982, S. 27-34.

Thilo Hilpert

## DIE ANDERE MODERNE

### Bruno Tauts Stadtvision und die Hufeisensiedlung Berlin Britz

Das Genialische, das zum Herausheben der Person Bruno Tauts öfter erwähnt wurde und als Effekt synthetisierter Widersprüche sich deuten läßt (Vortrag Heinrich Tauts mit dem Zitat Hegels), soll im folgenden nur interessieren, als es zu einer Voraussetzung der damaligen Architektur wird. An Taut also interessiert uns weniger seine Kraft zur Kompensation als seine Universalität, die widersprüchliche, sogar auseinanderdriftende Begabungen (verbal philosophische oder anschaulich gestalterische Fähigkeiten) zur Reibung bringt. Das Spezifische für die klassische Moderne ist, daß das Austragen einer vielfältigen Begabungsstruktur mit der Definition einer neuen Architektur verbunden wird. Das ist das Bildungsprogramm des Bauhauses, das Persönlichkeitsprofil von Taut - ähnlich dem von Le Corbusier.

Erst die Anerkennung einer derartigen Vielfalt schöpferischer Äußerungen - Schreiben, Malen und Entwerfen - als Grundlage von Architektur macht den gedanklichen Bogen von der Phantasieleistung zum praktischen Bauen möglich. Darin ist Taut ein Moderner (nicht anders, das muß betont werden, als ein anderes Extrem - Leonidow, Tatlin etc.). Er ist also nicht eine *"romantische Ausnahmefigur"*, sondern Teil einer Avantgardebewegung.

Dabei ist Taut weit weniger als seine Zeitgenossen Gropius oder Mies van der Rohe zu einem international wirksamen Repräsentanten der klassischen Moderne geworden. Er hat nach dem Zweiten Weltkrieg keinerlei Rolle für die Ideologie der Moderne; als Städtebauer kehrt Ernst May heim. Taut wird von einer Verzerrung in der historischen Rezeption betroffen, die er mit seinem Freund, dem Kunsttheoretiker Adolf Behne teilen muß, der hinter Sigfried Giedion verblaßt; auch dort, im eigenen Kulturraum, wo keine Sprachbarrieren eine Aneignung verhindern würde. Eine wichtige Frage bleibt zu Taut offen: Wenn die Projekte der klassischen Moderne eine paradigmatische, also Leitbildfunktion erlangt haben - etwa Le Corbusiers "Unité" - warum dann nicht Tauts Hufeisen mit seiner suggestiven, fast ornamentalen Figur?

Die bestimmenden Architekten der Moderne haben in den zwanziger Jahren nicht isoliert geschaffen, lassen sich also in bloß monographischer Betrachtung nicht würdigen. Denken und Projekte sind Ergebnis von Austauschprozessen und Auseinandersetzungen - belegbar an Briefwechseln, Zeitschriften und Kongressen. So ist Tauts Städtebau und Wohnarchitektur ganz kon-

kret verständlich nur als Stellungnahme zu gemeinsamen Fragestellungen.

Anfang der siebziger Jahre hat Julius Posener, um die Auseinandersetzung mit der Moderne differenziert zu machen, uns Studenten an der TU Berlin zu Exkursionen in die Großsiedlungen veranlaßt - von der Hufeisensiedlung über die Siemensstadt bis nach Haselhorst. Rob Krier hat in seiner Abhandlung über den Stadtraum, als die Postmoderne sich anschickt, den Wert traditioneller Stadtstrukturen wiederzuentdecken, einen Hinweis auf Bruno Taut gegeben (Stadtraum 1975, S. 62). Die ökologische Alternativbewegung zu Beginn der achtziger Jahre aber war nie kulturell genug, um Taut für sich zu entdecken.

Offensichtlich liegt 1926 in der ersten Siedlung des öffentlichen Wohnungsbaus der Nachkriegszeit eine räumliche Qualität, die untypisch bleibt für jene Moderne, die sich in den zwanziger Jahren durchsetzt und ausbreitet. Die Motivation für unsere Analyse der Hufeisensiedlung zwischen 1979 und 1980 hing mit jenen in der Funktionalismuskritik der siebziger Jahre beschriebenen negativen Erscheinungen zusammen - dem Verlust des städtischen Raums, Hochhaus, Zeilenbau und "toten Zonen".

Die Hufeisensiedlung interessierte uns - noch ohne von den Polemiken der Zeit zu wissen - als eine historische Alternative zu den Planungsmustern der "funktionalen Stadt". Es entstand ein Forschungsbericht, ein kleines Kompendium zur Stadttheorie, den Prinzipien städtebaulicher Raumbildung, einer Siedlungschronik und einem Anhang mit Texten Tauts, die um Architektur und "Außenwohnraum" kreisten: Thilo Hilpert (Hrsg.): Hufeisensiedlung Britz 1926-1980. Ein alternativer Siedlungsbau der 20er Jahre als Studienobjekt. Berlin 1980 (bei Zitaten und Quellenangaben verweisen die Seitenangaben auf diesen Forschungsbericht).

Die Polemiken gegen Ende der zwanziger Jahre, die Taut führt, "Gegen den Strom", wie er einen seiner wichtigsten Aufsätze nennt (1930, Forschungsbericht S. 148 ff.), richten sich gegen schematisierte Konzeptionen für die räumliche Ausprägung der Minimalwohnung und Rationeller Bebauungsweise, wie sie die CIAM propagieren. Er formuliert dagegen den Begriff vom "Außenwohnraum" (1931; Forschungsbericht S. 140 f.) und fordert eine flexible Nutzbarkeit des Wohngrundrisses und "Skelettbauweise" (siehe: Forschungsbericht S. 29 f.).

Taut nimmt voraus, was die Wohnsoziologie der siebziger Jahre über Wohnverhalten, Territorialität und Orientierung in der Mikroumwelt zu sagen hat (z. B. zu Hauseingängen, Treppenabsätzen, Vorgärten). Technischen Fortschritt hat er nie gleichgesetzt mit architek-



tonischem Fortschritt; einer technoid deterministischen Begründung der neuen Architekturform steht er ablehnend gegenüber. Die Modernität in seinem eigenen Wohnbereich ist eigentlich nach heutigen Vorstellungen keine moderne Konzeption; da ist allenfalls ein Thonet-Stuhl. Der Taut'schen Inneneinrichtung fehlt - mehr noch als seiner Architektur - jede zeichenhafte Verkürzbarkeit auf Modernität. Sie ist irgendwo angesiedelt zwischen dem tabula rasa, dem Wüten der Moderne gegen das Ornament, und der Suche nach neuer Beheimatung.

Nach einer Phase bedeutungsträchtiger Zitate und der Erstarrung der Postmodernen Architektur als "Ding" und nicht mehr räumliches "Medium" verbreitet sich nun die Auffassung, daß Architektur nicht ohne Ereignis sein kann, Raum mit Bewegung zusammenhängt (Bernhard Tschumi) und darum die strukturelle Grundlage des Raums bestimmend ist. Als wir uns in unserer Siedlungsanalyse mit dem Taut des "Außenwohnraums" befaßten, hatten wir eine ausgeprägt soziologische Optik, die als konzeptionelle Grundlage nach der Phase einer "Ate-lierkunst" sich gegenwärtig erneuert.

In der Architekturtheorie Bruno Tauts gibt es einen Beitrag zur modernen Architektur, den in dieser Klugheit kein anderer leistet und der in seiner Architekturlehre von 1937 gipfelt. Taut konzentriert den Anspruch des Rationalismus auf Modernität gerade nicht auf die technische Grundlage, auf die "Funktion" wie Gropius, sondern auf die Frage der Ästhetik, die Geschmacksfrage. Das Dilemma des Rationalismus war es doch, daß er da er Rationalität und Bewertbarkeit von Architektur durch einen von Geschmacksbildung unberührten Kern zu definieren suchte - immer wieder ausgesetzt war dem Wirken unbewußter Mechanismen der Geschmacksbildung, die stärker waren als seine methodisch rationalen Ableitungen, die glaubten, sich von jeder Stilbildung freimachen zu können. Taut hingegen versteht Geschmacksbildung und Entwicklung ästhetischer Normative als eine Form von sozialem Handeln und Übersetzung sozialer Werthaltungen. Nicht anders als der Soziologe Pierre Bourdieu, der solches umwälzend in seiner Abhandlung Ende der achtziger Jahre über die "Feinen Unterschiede" behauptet hat. Danach hängen Geschmacksfragen eng mit sozialen Wertungen und symbolischen Markierungen zusammen - "Schön ist, was man hat", nicht: "Man will haben, was schön ist". Nur so läßt sich Tauts Insistieren bei der Herausbildung des Massenwohnungsbaus auf einem Kollektivismus als stilbildenden Faktor und der gemeinschaftsbildenden Kraft von Architektur verstehen, weil er sie als Polemik gegen einen vorherrschenden Individualismus als stilbildender Kraft richtet (und dessen "Verteidigungspsychosen"). Architektur ist soziale Gestaltstrategie.

Unsere Methode: Anwenden der Strukturanalyse auf einen Gegenstand des Siedlungsbaus. Eine graphische Analyse, die sonst eher der Darstellung architektonischer Einzelobjekte galt, wie etwa Villen von Frank Lloyd Wright oder Le Corbusier (und in Deutschland wenig gebräuchlich blieb). Wie war der Raum komponiert, der Grundriß angelegt, in seiner Siedlung, die der Architekt als ein Manifest zum Städtebau denkt, parallel zu Le Corbusiers Pavillon de l'Esprit Nouveau für die Expo de l'Art Decoratif oder der baukünstlerischen Ausprägung des Bauhauses 1925 in Dessau...?

Es kann doch kein Zufall sein, daß in der Hufeisensiedlung Heinrich Vogeler seinen Wohnort suchte, Erich Mühsam lebte bis zu seiner Verhaftung und Ermordung. Über sie haben wir erst aus den Interviews mit den Bewohnern erfahren (Forschungsbericht S. 86). Anfang der achtziger Jahre war wohl der letzte Zeitpunkt, um mit der Initiativgeneration des Projekts, Zeugen der Moderne, ins Gespräch zu kommen. Die Interviews waren für uns ein zweiter methodischer Schwerpunkt. Mit den durchaus beschränkten Mitteln einer Studienveranstaltung an der TU Berlin, die zur Grundlage der Analyse wurde, war dies wohl das einzige Mal, wo das Verfahren der "spoken history" auf die Geschichte einer Siedlung angewandt wurde.

Noch immer berührt mich die Ausdruckskraft des Vorwortes eines ehemaligen Taut-Schülers, H. H. Waechter aus Creswell, Oregon (Forschungsbericht, S. III) und die Umstände des Zustandekommens; er wußte damals schon von einer Krebserkrankung, die ihn einholen würde noch vor Herausgabe des Buches. Ein Antrieb war sicher, gegen das Vergessen einer kaum entdeckten Generation zu wirken.

Bei der Analyse der Siedlung ging es insbesondere um folgende Fragen:

- welche Rolle hatte die Stadtvision bei Taut für die Herausbildung von Leitbildern und wie ging sie in das pragmatische Entwerfen ein;
- wodurch unterschieden sich auf dieser Ebene des pragmatischen Entwerfens die Prinzipien Tauts für Bebauungsstrukturen von denen des Funktionalismus der klassischen Moderne, etwa Ernst Mays;
- wie wirkt die Raumstruktur als Medium im Alltagsleben bei der Akzentuierung von Handlungsvollzügen und Wertvorstellungen; gibt es eine Verwicklung des Projekts in das Leben der Menschen, die in ihm residieren ("milieubildende Kraft").

Die erste Stadtvision Tauts zur Ausprägung einer "Stadtkrone" von 1919 als monumentalem Kulturzentrum ei-

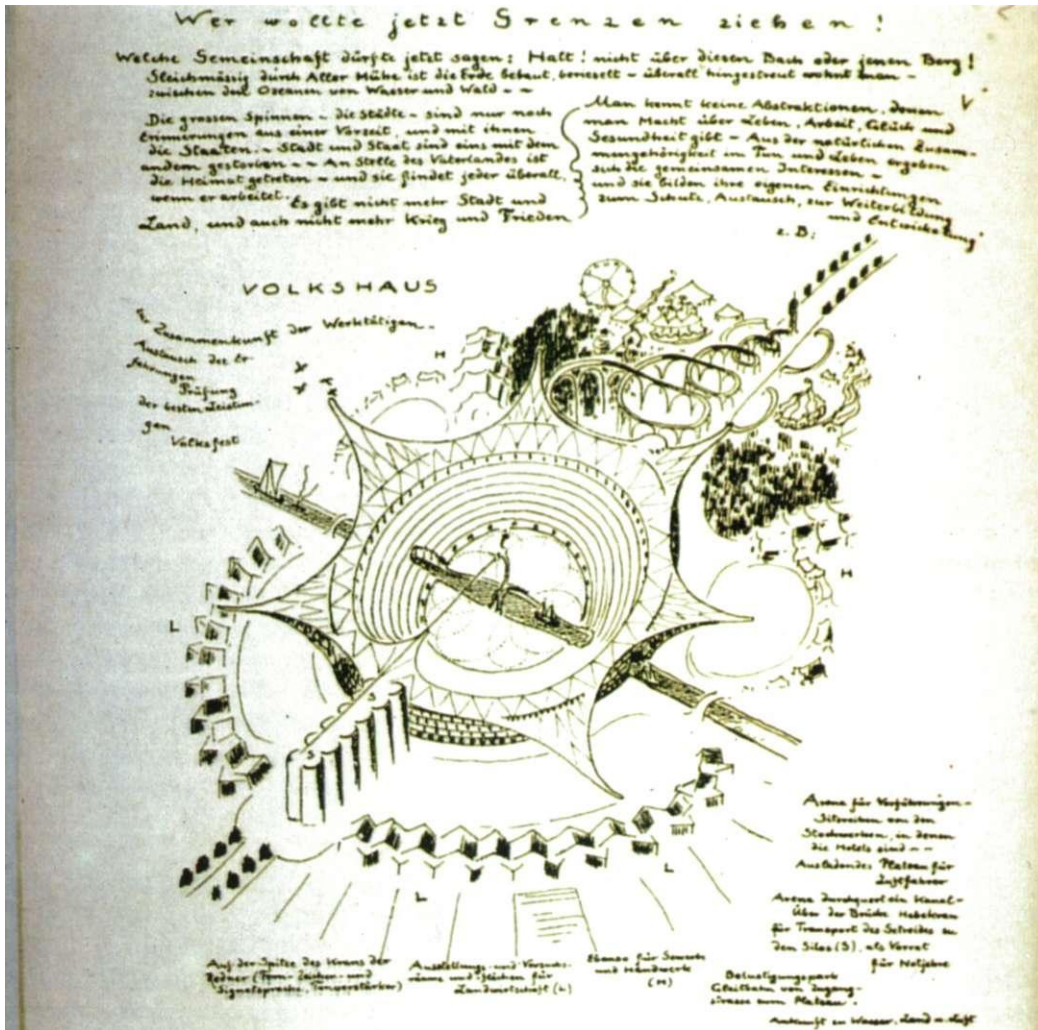
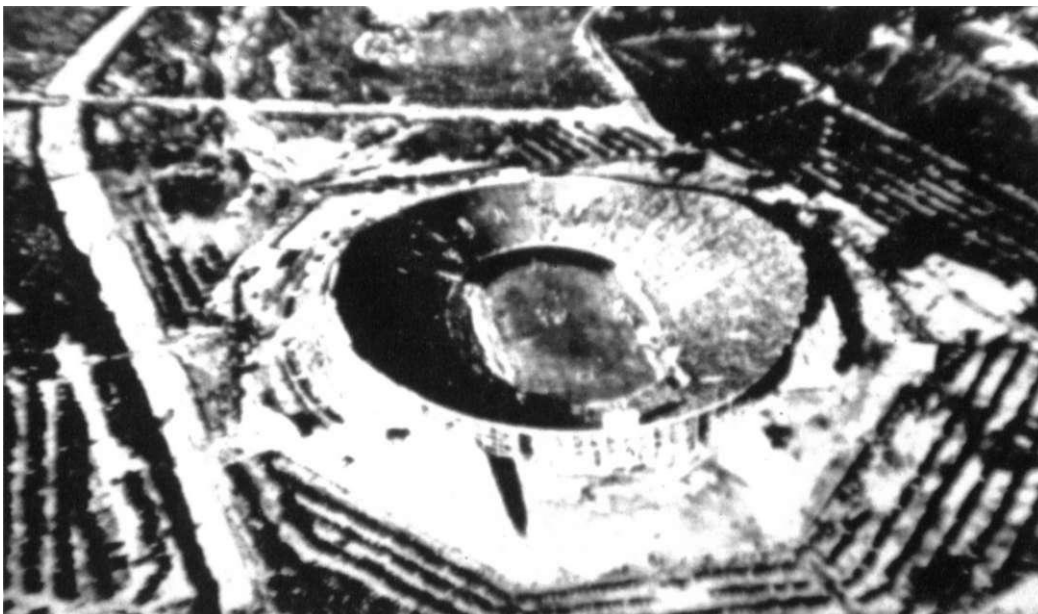


Abb. 1: Volkshaus, aus: Bruno Taut: Auflösung der Städte, 1920.

Abb. 2: Flugblick auf amerikanisches Stadion mit Autopark, aus: Bruno Taut: Die neue Baukunst, 1929.



ner neuen Stadt unterscheidet sich gedanklich nicht von den Gründungsideen des Bauhauses in Dessau: der Bau als Kollektivwerk einer Gesellschaft und als Identitätsstifter (Forschungsbericht S. 5 ff.). Die Vision Tauts gilt der Stadt als Raum sozialer Kommunikation, nicht als Organisation für die Funktionen von Arbeit und Verkehr. Zehn Jahre vor Frank Lloyd Wrights Usonia in den USA prophezeit er 1920 eine "Auflösung der Städte" aufgrund von Motorisierung und verzweigten Straßennetzen (Forschungsbericht S. 10 ff.). Bei Taut wird das Stadion, nicht Tankstellen wie bei Wright, zum neuen Gemeinschaftszentrum. Das Motiv des Stadions wiederholt er mehrfach, bis es zum Theater inmitten der Hufeisensiedlung wird. In der Stadtvision denkt er ein Zelt Dach dazu, das jenes Stadion der Münchener Olympiade vorausnimmt. Daneben ein Vergnügungspark -

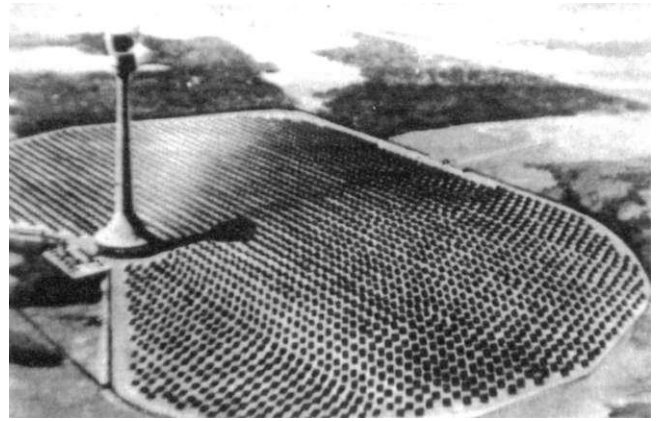
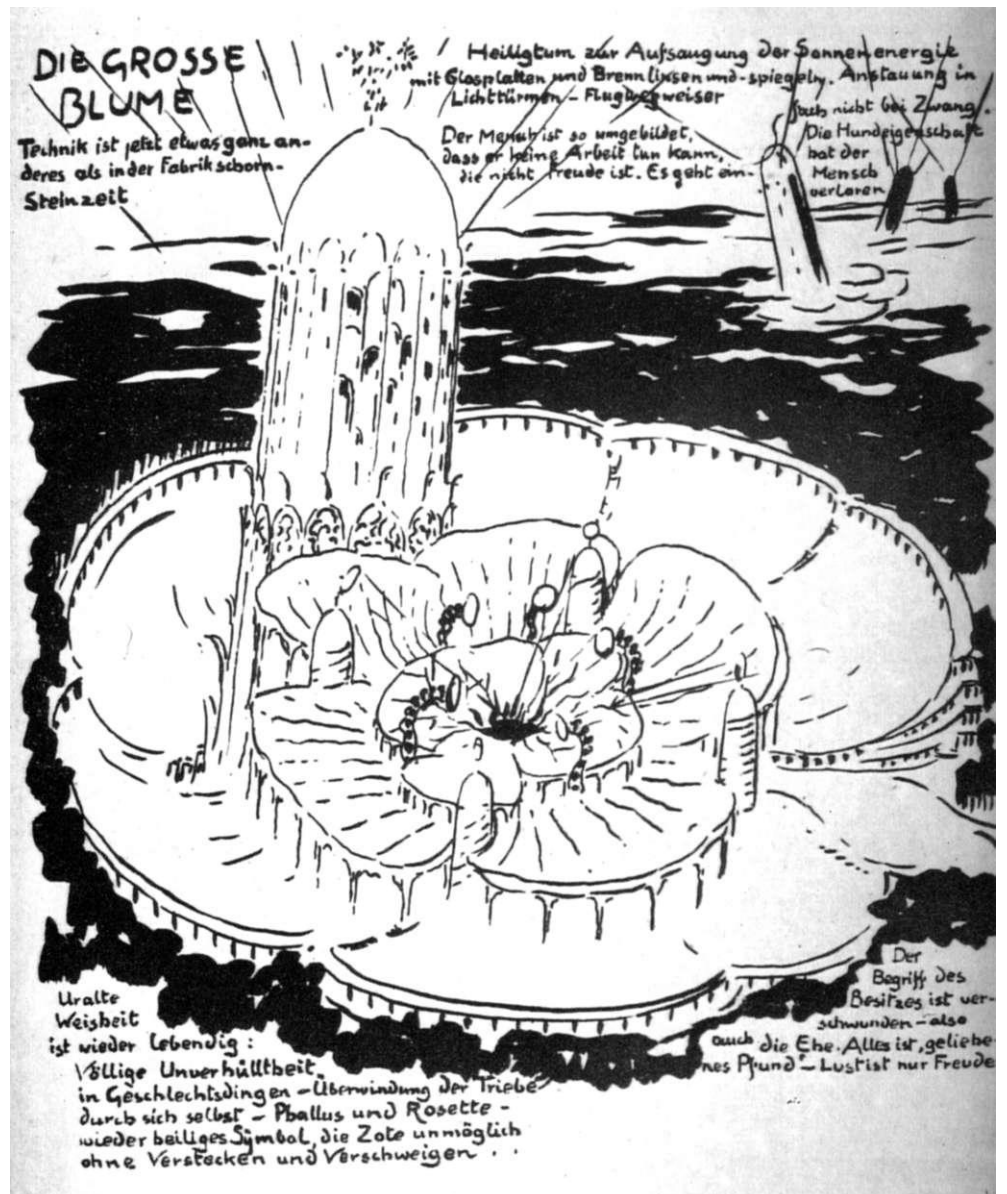


Abb. 3: Sonnenturm-Kraftwerk  
Projekt des Bundesforschungsministeriums, 1980.

Abb. 4: Die große Blume, Heiligtum zum Aufsaugen der Sonnenenergie. Aus: Bruno Taut: Auflösung der Städte, 1920.





das Spiel - ein sich wiederholendes Motiv - ist eine Aktivität, worin sich, wie im Fest, die neue Lebensweise ankündigt (ist da nicht ebenfalls angedeutet, was als mobile oder Festarchitektur bis zu Woodstock und den "open airs" reicht?).

Auch in den Skizzen für ein Sonnenkraftwerk wird eine Erfindung vorausgenommen, die sich erst Mitte der siebziger Jahre konkretisiert (Forschungsbericht S. 14). Hier wird seine Stadtvision zur phantastischen Architektur, die nicht allein auf Vorausnahme gerichtet ist, sondern auf Erfindung durch ungezügelter Phantasie, bei der in der Raumplastik auch das Unbewußte durchbricht. Man möchte sie ein Monument der befreiten Liebe nennen als Gegenwelt zu den "Stahlgewittern", in denen ein anderes Deutschland zurückblickt nach dem 1. Weltkrieg.

Wie beim Sonnenkraftwerk durchdringen sich in den vielen Raumstrukturen der Entwürfe Tauts ein technisches und funktionales Denken mit einem bildhaft sym-

bolischen Denken unablässig, laden sich wechselseitig auf, assoziieren sich und geben der baulichen Lösung eine unterschwellige Zeichenhaftigkeit.

Taut, der vielleicht als einziger Architekt dieser Periode in den spontanen Ansiedlungen und Laubenkolonien eine eigene Ausdrucksform wahrnimmt (Forschungsbericht S. 104), hat zugleich im Ziel des Gesamtkunstwerks seine Gestaltungsverantwortung im Massenwohnungsbau bis zu einer Festlegung von Innenraumfarben getrieben (Forschungsbericht S. 88). Doch erst in dieser Spannung extremer Möglichkeiten kann er zu Themen wie Flexibilität und offener Grundrissgestaltung kommen.

Im Begriff einer Architektur als "Gesamtkunstwerk" ist nicht nur eine auch Details geltende soziale Aufgabenstellung der Kunst gemeint, die ihren Geltungsbereich nicht nur ausweitet, sondern auf eine Bewertung der Form drängt, die soziale Wertigkeit der Form freilegt und freisetzt.

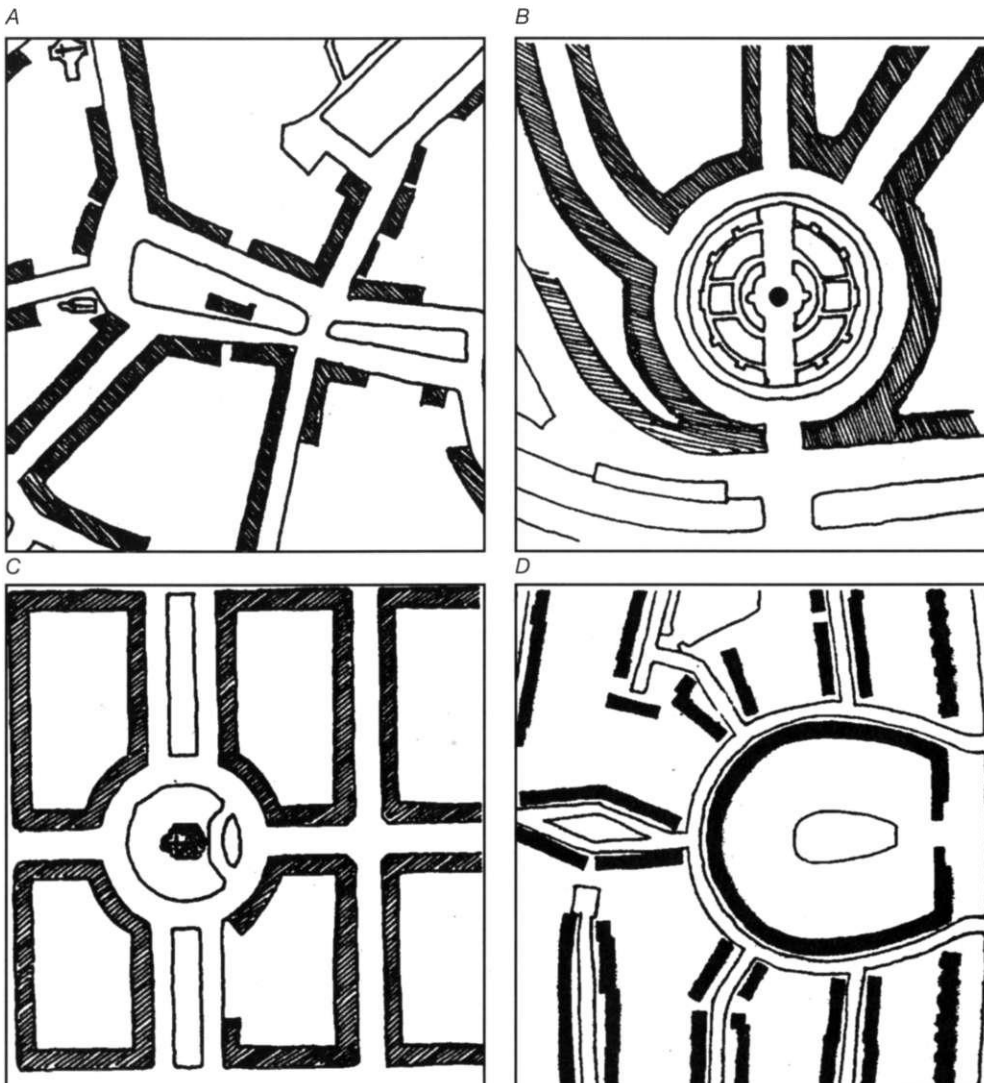


Abb. 5:

A Richardplatz, Neukölln,  
17. Jahrhundert

B Belle Alliance Platz,  
18. Jahrhundert  
(heute Mehringplatz)

C Schillerpromenade, Neu-  
kölln, 19. Jahrhundert

D Hufeisen 1925  
(Alle Abbildungen im glei-  
chen Maßstab)

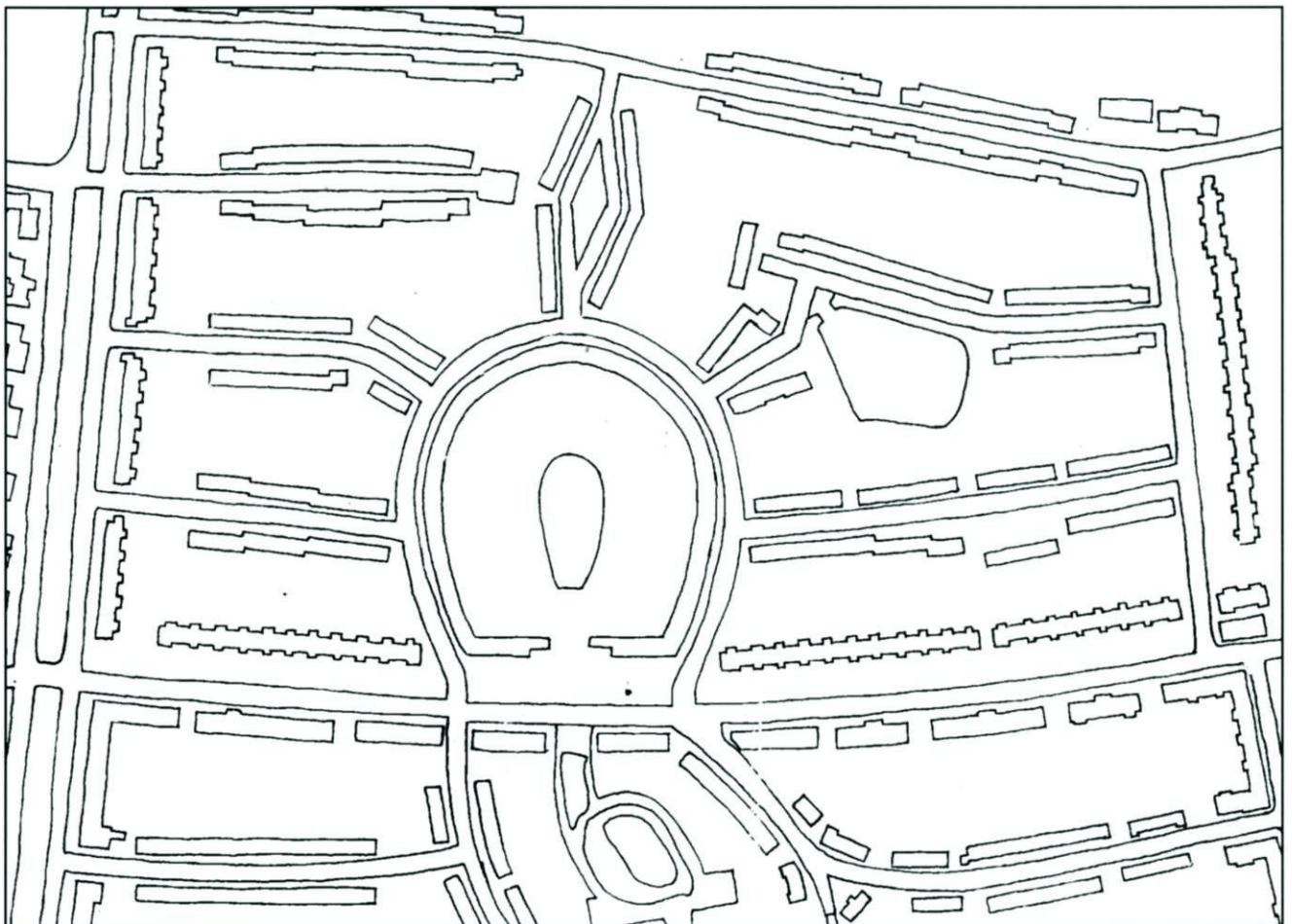
Bereits in der ersten Annäherung an den städtebaulichen Grundriß verdeutlicht sich in der Symmetriefigur des Hufeisens ein Bruch mit spiegelgleicher Ausgewogenheit, das Ausspielen labilen Gleichgewichts im Spannungsgefüge der Komposition. Dann die Straßenräume; nicht eine einzige Straßenachse ist ohne Umleitungsmoment. Das "Malerische" der Gartenstadt wandelt sich zu Bewegungsräumen von Kontrasten und Wendungen. Die Parole Le Corbusiers über die "promenade architecturale", die heute oft wie eine Offenbarung zitiert wird, findet sich bei Taut als stadträumliches System eines wandernden "point de vue" - Durchblicke, Barrieren, Ablenkungen, Umwege, Richtungen und Zentren. Zentrifugale und zentripedale Kräfte bestimmen ein Siedlungsgefüge. Das, was Taut 1929 gegen May, den Zeilenbau und die anderen Konzepte der CIAM schreibt, hat er wirklich entworfen gedacht.

Die Moderne hat die Aufgabe und das höchste Ziel von Gestaltung in der "Erfindung" gesucht. Auch die neue Stadt sollte eine Erfindung sein. Im Vorgehen Tauts ist eine andere Grundoperation faszinierend, die heute we-

sentlich geworden ist - die der Transformation. Er hat Modernität als Umgestaltung in der Gegenüberstellung zweier Bilder 1925 (Die neue Wohnung S. 57) gezeigt. Wie man aus einer kleinbürgerlichen Wohnung eine Wohnung modernen Lebensstils machen könnte, unbelastet von den inszenierten Erinnerungen eines Etui-Menschen (wie Benjamin ihn nennt), indem dem Phantom der Oper durch Umgestaltung der Möbel die Ritzen im häuslichen Leben geraubt werden. Es gibt für Umgestaltung in der Moderne nur noch ein ähnliches Beispiel: die Umnutzung des Thonet-Stuhl durch Le Corbusier, der ein industrielles Massenprodukt durch Anstriche spielerisch variiert und zu einem Gegenstand des Wohnens macht.

Der Grundriß der Hufeisensiedlung ist die kritische Transformation einer städtebaulichen Situation, die für Berlin nicht unüblich ist - der Schillerpromenade in Berlin-Neukölln. Der Bezug darauf ist der Bezug auf einen Erfahrungsraum, von dem sich die Bewohner der Hufeisensiedlung kritisch distanzieren, nicht nur hygienischer Mängel wegen.

Abb. 6: Hufeisensiedlung Britz, nördlich der Fritz-Reuter-Allee.  
Baubeginn: Oktober 1925; Fertigstellung 1. Bauabschnitt:  
August 1926; 2. Bauabschnitt: Juni 1927



In die Mitte des Platzes im Achsenkreuz, der Point de vue und Beobachtungsposten zugleich ist, wird der Straßenraum ausgerichtet auf den Kirchenbau. Es sind jene Beispiele, die Taut von der *"Autokratie als stilbildenden Faktor"* sprechen ließ. Darum bei den Aufgaben des Massenwohnungsbaus die Struktur einer Gemeinschaft als stilbildenden Faktor herausarbeiten zu wollen, lag nahe (Forschungsbericht S. 27 ff.). Wie May verwendet auch Taut später den Ausdruck vom *"Kollektivismus"*, wobei ihm Assoziationen wie die Ernst Mays mit *"Bienen"* und *"Waben"* fremd bleiben (so verwundert auch nicht der Nachdruck Mays, mit dem er in *"Serie"* und *"Standarts"* eine Symbolik des modernen Menschen sehen wollte).

Für Taut sind die Elemente des städtischen Raums ähnlich Akteuren eines sozialen Gefüges. Nicht *"Gleichförmigkeit"*, sondern *"Zusammenspiel"*. Das Haus als Individuum eines Siedlungsgefüges aufzufassen, auch als individuellen Lebensraum und Ort der Individuation, ist eine geläufige Sichtweise der Zeit (dabei war das Haus doch Raum der Familie und die Frau ausersehen als deren *"Schöpferin"*). Indem Taut die Formel des Abbe Laugier über *"Einheit und Vielfalt"* mit der Individualitätsthematik von Einzelem (verstanden als Individuum) und Ganzem (verstanden als Gemeinschaft) verbindet, wird für ihn die Komposition des Siedlungsgefüges aus Häusern zu einer sozialen Manifestation im Raum, Komposition zur Materialisierung eines sozialen Wertgefüges im *"Geschmack"*. So bleibt das Haus immer unterscheidbar auch im Rund des Hufeisens (markiert durch die Linien der Fallrohre). Einmal schreibt er später, daß es in der Architektur keine Unterordnung der Teile geben dürfe, keine dienende Funktion. Gestaltung ist mit den Einzelteilen ein Umgehen nach den Prinzipien der französischen Revolution ... (Die Neue Baukunst. 1929. In: Forschungsbericht S. 128 ff.).

In seiner Ästhetik, worin das kleine Haus mit Garten das ganze Spektrum von Einheit und Vielfalt austrägt, gibt er den Verknüpfungen in der Komposition ein Spektrum, das bei der Entstehung der Siedlung durchaus als zeitgenössische Symbolik nach der Novemberrevolution von den Bewohnern angenommen wurde. In den späteren Jahren kreisen die unterschiedlichen politischen Aneignungsstrategien, die der Siedlung gelten, um diese Frage: Einfamilienhaus und Gemeinschaftsform. In der Weimarer Republik wird das Rund des Hufeisens und sein photographisches Abbild im Luftbild zum Logo, während später die Agitation der Nazis das *"kleine Haus"* betont, gelöst aus seiner Einbindung.

Taut bleibt im Städtebau dieser Thematik verbunden, die auf Vergesellschaftung der Beziehungen im Raum zielt. Er hat Städtebau nie verstanden als Organisation

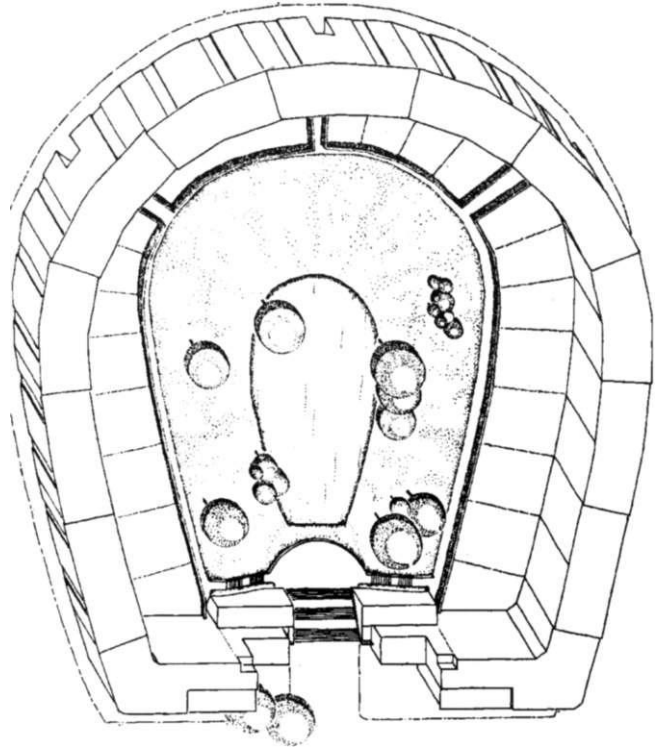


Abb. 7: Hufeisen

von Arbeit und Wohnen, also als eine territoriale Organisation der Ökonomie, wie es die Funktionalisten beim IV. Kongress der CIAM 1933 in Athen in den Vordergrund stellen. Fred Forbat, der als einer der ersten um 1929 die Formqualität einer Gemeinschaftsidee bei Taut verstanden hatte, wird wenige Jahre später in der Vorbereitung des Kongresses von Athen die *"sozialistische Stadt"* als Organisation eines Funktionssystems gleich einer *"Fabrik"* einlösen wollen.

Das *"Hufeisen"* in der Mitte der Siedlung ist zugleich Park, Monument, Platz, Hof, Theater - eine Überlagerung aus verschiedenen städtebaulichen Typen. Dabei wird eine Nachricht über das Verhältnis von Architektur zur Natur vermittelt - Interpretation natürlicher Gegebenheiten aber in Begriffen der Geometrie zu sein. Da wurde nicht einfach Natur parzelliert oder rausgeputzt, sondern es wird eine zivilisatorische Stellungnahme formuliert - Verstädterung ist Interpretation vorgefundener Situationen in der Rationalität eines geometrischen und sozialen Raums.

Die Treppe, die in das Rund geleitet, hat etwas Majestätisches. Auf ihr lassen sich die Bewohner fotografieren. Aber wir verfügen kaum über Aufnahmen aus den ersten Jahren, weil die Handkamera von Leica erst nach 1929 Verbreitung fand. Wir haben die Bewohner nach Fotos gefragt; sie waren noch nicht wohlhabend genug, um ihr Leben zu dokumentieren. Der Mangel an Bildern ist selbst Dokument.



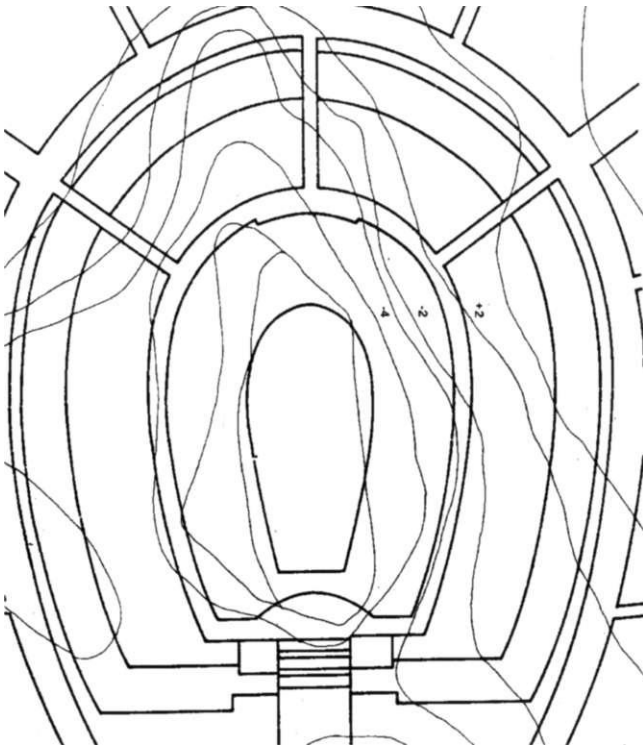


Abb. 8: Hufeisen, Bebauung - Topographie

Die Relation der Gebäudehöhe der umschließenden Randbebauung zur Fläche des "Außenwohnraums" im Hufeisen vom 1 : 10 erscheint zunächst zu groß um den Innenraum noch als Raum wahrnehmen zu können. Bezieht man den Höhenunterschied im Gelände in die Berechnung mit ein, so ergibt sich jedoch eine Relation der herausragenden Teile zur Flächenstreckung von 1 : 7.

"Die Form des Plans... ist aber nicht entstanden aus einer vorgefaßten künstlerischen Idee, sondern aus den sozialen Forderungen und den Bewegungen des Geländes: zwei Senkungen mit Teichen, die eine von Natur ein ziemlich regelmäßiger Kessel und deshalb mit einem ganz regelmäßigen Bogen umbaut, so daß die Form eines Hufeisens entstand..."

Brune Taut: Neue und alte Form im Bebauungsplan. 1926

Die Wohnung wird eingebunden in eine klug gestaffelte Territorialität des Außenraums bis zum Netz der Siedlung.

Eine Architektur, die sich als Ausformung des praktischen Lebens versteht, zielt nicht auf eine Reproduktion des Alltags, sondern auf seine Potenzierung im Medium der Architektur. Die hausnahen Gärten - eine Duplizierung der vertikalen Gliederung des Hauses in der Fläche - mit den Obstbaumreihen, die nacheinander blühen, sind eine solche Versinnlichung des praktischen Gebrauchs und Grund einer unspektakulären Identifikation.

Die Loggien sind Logen. Die jahreszeitliche Einbindung des Lebens, Frühling und Herbst, stehen vor Augen als Aufforderung zum Leben.

Die Bepflanzung ist nicht nur funktional zu verstehen als Obstplantage oder symbolisch als jährlicher Reigen des Reifens. Das Symbolische fußt auf dem Funktionalen. Und das Funktionale wächst aus dem Schmuck. Die Bäume liefern Schmuck zum Essen und bilden ein vegetatives Monument um das eiszeitliche Überbleibsel des Endmoränensees.

Taut spricht vom *"schönen Gebrauch"*... Es gibt einen Funktionalismus in der Architektur, der nicht verstanden werden darf als Fassung exakt beschreibbarer Lebensprozesse oder organisatorischer Abläufe. Ich erinnere mich noch an die Einwände einer lebensklugen Soziologin, als einige Studenten eine Aktivierung, eine neue Nutzung des Sees als Spiel- und Planschteich vorschlugen ... Es gäbe auch Aktivitäten in den Zwischenräumen, den Poren und Unterbrechungen des Alltags, die zu entfalten wären, wandte sie ein. "Handeln", "Aktion", haben in dieser Mitte etwas Verhaltendes, Ereignis etwas Kontemplatives, das eher einer ästhetischen Wahrnehmung als einem zweckgerichteten Tun nahekomme.

Das Biotop (der Ausdruck war Anfang der achtziger Jahre noch ungebräuchlich), worin die Schulkinder stochern auf dem Nachhauseweg, hat in den Erinnerungen der Bewohner tatsächlich eine zentrale Rolle. Das Jahr, als die Frösche wiederkamen, wird erinnert; "... und sie quakten in den sommerlichen Nächten, daß man nicht schlafen konnte"; aber auch Prosaischeres, wie der Anbau von Nahrungsmitteln auf der Wiesenfläche in der Nachkriegszeit.

Architektur ist nicht Form sondern Struktur, tritt zurück als Umriß. Das Photo aus der Frühphase von der Terrasse der Gaststätte hinein ins Rund mit der gerade erst angelegten Bepflanzung verdeutlicht, worum die Geschichte der Siedlung immer kreiste - einen Repräsentationsraum als Mitte oder nicht zu zähmende *"Verwilderung"*. Dieses Biotop, die eigentliche Mitte, behält immer seine vitale Kraft und verhinderte alle Versuche einer zähmenden Einfassung. (Ein anderer Teich hingegen, außerhalb des Hufeisens, am Spielplatz, wird zugeschüttet).

Über die Spanne von Ideal und Wirklichkeit und über die Rolle des Projekts im Alltag der geschichtlichen Ereignisse, von der Verwirklichung des Projekts in kulturelle Neuerungen in den zwanziger Jahren, auch einer neuen Körperlichkeit, wäre, ebenso wie über Form des Widerstands in den dreißiger Jahren, noch einiges zu berichten. Einer unserer Informanten zur Geschichte der Siedlung war Herr Götsch, Kunsterzieher. Wir haben ihn damals fotografiert in seiner Wohnung mit der Kollwitz-Zeichnung an der Wand und einer eher konventionellen, auf Gemütlichkeit bedachten Einrichtung. Daß seine frühere, selbst hergestellte puristische

Wohnungseinrichtung in den zwanziger Jahren einmal als vorbildlich in der "Wohnungswirtschaft" publiziert worden war, hat er nicht erzählt. Die eher biedere Behausung des alten Mannes ist ein körperliches Zugeständnis. Die Kapitulation des Ideals vor dem Leben? Die Moderne, der Purismus, vermögen nicht zu altern, heißt es. Vielleicht wären Möbel, wie sie Taut entwarf, etwas für eine Reifephase der Avantgarde gewesen.

Utopie geht nicht einfach im Leben auf oder darin unter. Utopien sind, hat man Versuche der Verwirklichung vor Augen, eher überflüssig, wenn nicht gar schädlich. Und doch sind sie unentbehrlich, weil es ohne sie keine Formausprägung neuer Gedanken, Erwartungen oder Sehnsüchte gibt. Seit der Moderne sind sie die Vorstufe zum prognostischen Denken; in der Architektur ist keine neue Denkfigur möglich ohne utopische oder visionäre Vorbereitung.



Abb. 9: aus "Wohnungswirtschaft" um 1930

Abb. 10: Wohnung Hans Goetsch, Maler und Kunsterzieher um 1980



Nun läßt sich sehr wohl darüber nachdenken, warum von der Struktur der Hufeisensiedlung, gemessen an anderen Projekten der Moderne, so wenig paradigmatische Wirkung ausging, so wenig visionäre Ausstrahlung als Leitbild. Das "kleine Haus" verselbständigte sich im Treibsand von Wüstenrot oder Levittown. Der "urban sprawl", die Streusiedlungen haben seit den sechziger Jahren immer wieder die Verbreitung der Hochhauses als verheißungsvolle Form für "urbane Dichte", wenn nicht gar "kommunikatives Wohnen" oder "Kollektivität", legitimiert. Im Rückblick auf Taut erneut ein Denken nicht über die Formen sondern die Struktur Urbanen Raums zu eröffnen, blieb sporadisch, aus unterschiedlichen Gründen in West und Ost, wie sich etwa an den Beiträgen im Berlin des Tautjubiläums 1980 zeigen ließe.

Und doch gibt es eine verspätete paradigmatische Funktion der Konzeption Tauts. Sie sind Leitbild nicht im Neubau, sondern bei der Weiterentwicklung von Großsiedlungen. Da gewinnt modellhaft Charakter alles, was Taut zum "Außenwohnraum" gedacht und was er an Ideen entworfen hat. Von unseren Studien vom Anfang der achtziger Jahre ist vieles eingegangen in das Gutachten 1993 "Stadtgründung" zu Marzahn für den Berliner Senat (siehe hierzu: T. Hilpert: Entwicklungskonzept Marzahn, in: SenBauWohn (Hrsg.): Ideenwerkstatt Marzahn, Bericht 25, 1994. Reihe: Architektur und Städtebau, S. 48 ff.). Die französischen Grünplanerinnen, mit denen wir dabei arbeiteten, haben später sogar Raumfiguren aus der Hufeisensiedlung in einem Wettbewerbsprojekt mit Roland Castro ("Urbanisme ou barbarie") für die Urbanisierung der Großsiedlung Argenteuil in den unbelebten Außenraum hineinprojiziert.



Abb. 11: Die Hufeisensiedlung Britz ▲

Abb. 12: Familienphoto, Hufeisensiedlung um 1928 ▼





Bernd Nicolai

### **BRUNO TAUTS REVISION DER MODERNE Stratigraphien aus dem türkischen Exil 1936-1938**

Bruno Taut, eher bekannt durch seine utopischen Architekturentwürfe wie in der "Gläsernen Kette", vor allem aber durch die programmatischen Siedlungen der zwanziger Jahre in Berlin, ist einer jener Architekten, die aufgrund ihres Exils sehr radikal über die Grundlagen ihrer Architektur nachgedacht haben und so schließlich Mitte der dreißiger Jahre zu neuen, theoretisch fundierten Lösungen gelangt sind.

Auch wenn man, im Gegensatz zur Literatur oder der Malerei, nicht von einer Exil-Architektur sprechen kann, so gibt es doch eine Architektur des Exils, entwickelt unter den spezifischen Bedingungen der neuen "Heimat". Das zeigt sich bei ihren Vertretern zuerst an der andauernden Reflexion ihrer Ausgangsposition in Deutschland sowie an der intensiven Auseinandersetzung mit den architektonischen Gepflogenheiten und Traditionen des jeweiligen Gastlandes.

Bruno Tauts türkisches Exil hat Vorstufen in seiner Moskauer Tätigkeit 1932/33, wo er aktiv am sozialistischen Aufbau teilnehmen wollte, aber durch die kulturpolitische Wendung nach 1932, der Hinwendung zu einer neuen historischen Architektur, die Gefahr sah, seine künstlerischen Auffassungen nicht mehr ungehindert vertreten zu können. (1) Diesem öffentlichen Engagement für ein anderes Gesellschaftssystem folgte mit dem tatsächlichen Exil in Japan, 1933-1936, das fast kontemplative Eintauchen in eine neu zu entdeckende Welt der Harmonie von Natur und Architektur, Material und Form. Erste Schritte zu einer Revision der mitteleuropäischen Moderne werden in Japan manifest. (2) Ähnliche Entwicklungen sind für andere Architekten im Exil ebenso zu konstatieren, wie im Falle Ernst May und Erich Mendelsohn. Allgemein spiegelt sich darin aber auch der Wandel im Diskurs um die moderne Architektur seit Beginn der dreißiger Jahre. (3)

In einer ersten Kontaktaufnahme mit dem in die Türkei emigrierten Martin Wagner, durch dessen maßgebliche Hilfe Taut am 10. November 1936 als Regierungsarchitekt und als Professor der Architektur an die Akademie der Künste nach Istanbul kommt, beschreibt er die eher beschaulichen Jahre seines japanischen Exils, um sich dann nach gemeinsamen Freunden in Berlin zu erkundigen: *"Sie sehen, dass auch ich nicht aufhören kann Deutscher zu sein, ebensowenig wie B. T. (Bruno Taut-der Verf.) zu sein."* Dem Bruch mit der Moderne der zwanziger Jahre, der durch die Vertreibung aus dem, was gemeinhin als Heimat umschrieben wird, für Taut,

ebenso wie für Wagner, drohte, begegnete er mit der Stimulierung der universellen Triebfeder seiner Berufung, dem Bauen: *"Vom Bauen zu sprechen, habe ich eigentlich erst angefangen. Das beschäftigt mich am meisten und immerfort, trotzdem ich keinen Auftrag habe."* (4)

Die geradezu explosive Bautätigkeit Bruno Tauts in der Türkei - z. Z. sind insgesamt 23 Projekte nachweisbar, die er als Chef des Baubüros des Unterrichtsministeriums entwirft, - führte nach gut zwei Jahren, Weihnachten 1938, zu seinem jähen Tod. Tragischerweise war es sein letztes Projekt, der Katafalk für Kemal Atatürk, das ihn letztlich sein Leben kostete. (5)

Diese intensive Phase des Bauens und Lehrens konfrontierte Taut mit der Problematik der Transfers von Moderne aus dem mittel- und westeuropäischen Bereich in Länder, die sich, wie Japan und die Türkei, aber auch Palästina oder Mexiko, an der Peripherie der vielschichtigen Diskussion zur Moderne befanden. Den aus sozial-funktionalistischen und künstlerisch-formalen Überlegungen gespeisten Architekturtendenzen der Moderne in Deutschland ging ein hundertfünfzigjähriger Modernisierungsdiskurs voraus, der alle Gesellschaftsschichten und -bereiche erfaßt hatte. Damit unterschied sich die Ausgangslage des architektonischen Modernismus der zwanziger Jahre fundamental von den Modernisierungstendenzen der seit 1923 bestehenden türkischen Republik, die in einer Parforceaktion zwischen 1926 und 1928 den säkularen Staat, Kleiderordnung nach europäischem Muster, Zivilgesetzgebung, Sprachreform zur lateinischen Schrift sowie eine beispiellose Alphabetisierungskampagne, verbunden mit einer tiefgreifenden Schul- und Universitätsreform, von oben durchgesetzt hatte. "Moderne" war in der Türkei von einer schmalen kemalistischen Elite unter Führung des quasi diktatorisch regierenden Gazi Mustafa Kemal Pascha (seit 1936 Atatürk = Vater der Türken) getragen.

In dem von Clemens Holzmeister (1886-1983) in wesentlichen Teilen zwischen 1928 und 1935 errichteten Regierungsforum der neuen Hauptstadt Ankara läßt sich die autoritäre Seite der Modernisierung in Form einer Monumentalarchitektur ablesen, die besondere Verwandtschaft sowohl zur Architektur des italienischen Faschismus nach 1930 als auch zur französischen Nationalarchitektur aufwies. (6)

Dagegen spiegelten die Bauten des Unterrichtsministeriums, der Schul- und Universitätsbau, die emanzipatorischen Bestrebungen der jungen türkischen Republik wider, was sich in der Adaption modernen Formenvokabulars etwa eines Mendelsohn oder Poelzig ausdrückte. Ihr Architekt war der Österreicher Ernst Egli



(1893-1971), der als direkter Vorgänger von Bruno Taut von 1927 bis 1935 zahlreiche Schulen und Institute in Ankara und Istanbul errichtete und gleichzeitig die Ausbildung der Architekten an der Akademie reformierte. (7) Mit Holzmeister und Egli sind zwei, von ihrer Ausbildung eher konservative Wiener Architekten benannt, die in der ersten Phase der Modernisierung als Fachleute für spezielle Gebäudegattungen ins Land geholt wurden und bei der Realisierung ihrer Bauaufgaben eine von ihrem Heimatland völlig unterschiedene Architektursprache entwickelten: das "Projekt des Monumentalismus" durch Holzmeister und das "Konstrukt der Moderne" durch Egli. Entscheidend für Eglis Aufnahme moderner Architektur waren zwei Berlin-Aufenthalte 1929 und 1933.

Die zweite Phase der modernen Architekturentwicklung nach 1935 fällt hingegen mit der - bis heute viel zu wenig im allgemeinen Bewußtsein verankerten - Rolle der Türkei als bedeutendem Exilland zusammen. Insbesondere im Bereich der Wissenschaften sind nach 1933, begünstigt durch die gleichzeitig durchgeführte Universitätsreform und mit Hilfe der Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaftler im Ausland, insgesamt ca. 200 Professoren ins Exil gegangen, so daß fast die gesamte Generation der akademischen Lehrer zwischen 1940 und 1960 in der Türkei von Emigranten geprägt worden ist. (8) Da es vor 1933 einen ernstzunehmenden Wissenschaftsbetrieb eigentlich nicht gab, fehlten auch die dazugehörigen Formen wissenschaftlicher Selbstverständigung. Einzig die seit 1931 von Zeki Sayar herausgegebene Zeitschrift "Arkitekt" (9) bot ein Diskussionsforum, das die Debatten um die kritische Beurteilung von Architektur hätte entfachen können.

Mit Martin Wagner und Bruno Taut kommen 1935/36 gestandene Wortführer der Moderne ins Land, die der kritiklosen Übernahme westlicher Formen bzw. Formeln gleichwohl skeptisch gegenüberstanden. Es sind dies Vertreter einer Avantgarde, welche die Revision der Moderne auch auf theoretischem Gebiet, einleiten. Sie lehnen eine quasi koloniale Bevormundung des einheimischen architektonischen Stils ab und propagieren statt dessen eine Synthese aus mitteleuropäischem Funktionalismus und türkischer Tradition. Interessanterweise geschieht dies in dem Moment, als nach 1936 das Zentrum der Avantgarde in Deutschland zerstört und gleichzeitig die Diskussion über die ausländischen Architekten in der Türkei voll entbrannt ist. Denn bis 1935 wird der größte Teil der öffentlichen Bauten von Ausländern errichtet, wobei die jungen türkischen Architekten nun darauf drängen, selber zu bauen. Tauts zweijähriges Schaffen wird von diesem Konflikt entscheidend geprägt sein.

Im März 1937 beschreibt er selbstbewußt seine zukünftige Position in der Türkei: "Es *sieht so aus, daß die Architektur-Abteilung der Akademie eine Art architektonisches Zentrum der Ministerien wird; bereits jetzt gibt man mir Umarbeitungen für Sachen des Arbeitsministeriums. Eine Autorität in Architekturdingen scheint nicht vorhanden zu sein.*" (10) Tauts zentrale Stellung wird durch ein offizielles Baubüro am Unterrichtsministerium begründet, das im Gegensatz zur Ära Egli mit dem Akademiebüro verschmolzen ist: Ihm gehören - neben den Poelzig-Assistenten Zimmermann und Mundt (11) - seine langjährigen Berliner Mitarbeiter Franz Hillinger und Hans Grimm an sowie ab Mitte 1938 die aus der Gruppe Ernst May kommenden Margarethe Schütte-Lihotzky und Wilhelm Schütte. Von den türkischen Mitarbeitern sind Eyüp Kömürçüoğlu, Asim Mutlu und Mahmut Bilem zu nennen, die alle an der Fertigstellung der Bauten nach Tauts Tod Anteil haben. Die Oberleitung behält Franz Hillinger, der mit Unterbrechungen bis 1954 in der Türkei blieb.

An der Akademie versuchte Taut, ein gegenüber Egli verändertes Lehrkonzept durchzusetzen. Es war als Gegenpol zum "New Dessau" von Martin Gropius in Harvard geplant. Ähnlich wie im Dessauer Bauhaus sollten Vorklassen eingerichtet werden und freies Skizzieren die Grundlage der Projekte sein. (12) Der Plan stieß auf Widerstände, besonders beim Akademiedirektor Burhan Toprak. Eine persönliche Krisis, die sich 1938 zeitweise zur Depression auswuchs, war die Folge: "*Position unmöglich, große Krise, größtes Tief*", (13) wie er im "Istanbul-Journal", seinem Tagebuch, schrieb, wechselte mit geradezu euphorischen Phasen. Der im April 1938 von ihm selbst entworfene Arbeitsvertrag sollte seiner - wie Taut meinte - überragenden Bedeutung Rechnung tragen: Mit zehn Jahren Laufzeit, Lohnfortzahlung im Krankheitsfall und einem Architektenhonorar von einem Prozent, bezogen auf die Bausumme, wäre es der weitreichendste Vertrag gewesen, der je mit einem ausländischen Architekten in der Türkei abgeschlossen worden wäre. (Die übliche Laufzeit betrug ein bis drei Jahre). Eine Reaktion des Unterrichtsministeriums, von Tauts Mentor, dem Ministerialdirigenten Cevat Dursunoglu, ist nicht bekannt. (14)

Nach dem Tod Atatürks im November 1938 und dem darauffolgenden Revirement in Regierung und Verwaltung unter dem neuen Präsidenten İnönü war an solche Vertragsabschlüsse nicht mehr zu denken, im Gegenteil: Viele Emigranten wurden abgeschoben. Robert Vorhoezler, der Nachfolger von Taut, bekam einen äußerst restriktiven Arbeitsvertrag für ein Jahr, in vielen Punkten ein Gegenentwurf zu dem Tauts. (15) Die Stellung des anerkannten Stars Taut als des maßgeblichen Staatsarchitekten wurde bei Vorhoezler in die Rolle des bloß ausführenden Architekten als eines Staatsbeamten verkehrt.

Taut hingegen, mit relativ weitreichenden Kompetenzen ausgestattet, konnte daran gehen, sein neues architektonisches Konzept zu entwickeln. Daß er sich dabei auch unter Freunden nicht nur beliebt machte, zeigt folgende Äußerung Wagners an Gropius vom August 1937:

*Bruno Taut, nach dem Sie fragen, hat sich hier wahrlich nicht zu beklagen. Nachdem ich ihn hier in das Bett von Poelzig gelegt und den Vertrag für ihn selbst unterschrieben hatte, als er noch Jammerbriefe aus Japan schrieb und von seinem Glück nichts wußte, greift nach seinem Glück so selbstverständlich, dass er neben seinen großen Projekten etwas anderes nicht mehr kennt und sieht, Russland und Japan haben ihn menschlich gewiss nicht verbessert, und ich finde auch, dass er den grossen Zug in seiner Architektur verloren hat. Schade um diesen Avantgardisten! (16)*

Bevor es zu solch neidvollen Ausbrüchen kam, waren sich beide in vielen Punkten einig. Bereits 1935 hatte Martin Wagner, der als machtloser städtebaulicher Berater in Istanbul lebte und nach Projekten lechzte, die Kriterien zur Auswahl moderner Architektur anhand des von Atatürk in Auftrag gegebenen Seebades Florya am Marmarameer kritisiert:

*Es fehlt ihm (Atatürk - der Verf.) die Sicherheit und der Instinkt für die große Form. Und so schaut er nach Europa und läßt sich Modeschneider kommen. Gropius, wenn sie hier sehen würden, was Corbusier und wie die Modernen sich hier versündigt haben, dadurch, daß sie Modeschneider und nicht Architekten erzogen haben, sie würden alle Nachläufer aus dem Tempel jagen. Die Jugend der Türkei hat in Europa zeichnen, aber nicht bauen gelernt. Ein junger Talmi-Schüler von Poelzig (Seyfi Arkan - der Verf.), der zwei Semester herumgummelt hat, kam nun mit dem Ruf seines Meisters hierher und zeichnet mit überflotter Hand so ein Mischmasch von Corbusier und Mies in die Landschaft. (...) Das Schlimme ist, war, dass solch ein "modernes" Haus gefällt, weil es den Anschein hat, ein "Funktionshaus" zu sein und in Wahrheit von seinen wesentlichen Funktionen weit entfernt ist. (17)*

Während Seyfi, einer der wichtigsten Architekten der türkischen Moderne, funktionalistische Badearchitektur in Anlehnung an Wagners Strandbad Wannsee entwarf, orientierte sich Wagner selbst an der traditionellen Form der Saray Pavillons, der Kösk. Seyfi bekam den Auftrag schließlich direkt von Atatürk. (18)

Bruno Taut, sensibilisiert durch die Erfahrungen seines japanischen Exils, hat das Mißverhältnis einer importierten Moderne und der mangelnden Sensibilität gegenüber der Kultur und den landschaftlichen sowie klimatischen Bedingungen des Gastlandes ebenso gespürt und nicht gezögert, an der Sprach-, Geschichts-

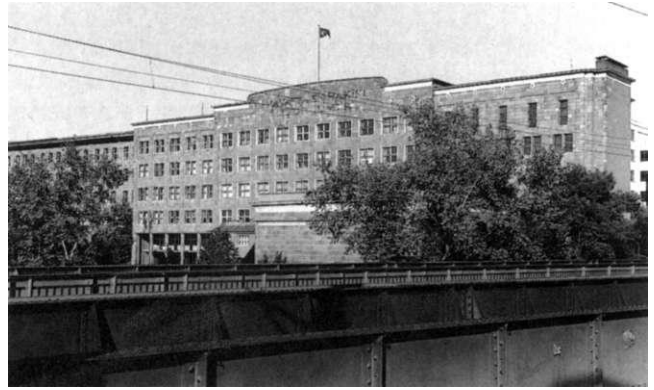


Abb. 1: Ankara, Literaturfakultät, 1937-40, Gesamtansicht

und Geographie-Fakultät, seinem Erstlingswerk in der Türkei, die von ihm geforderte neue Synthese programmatisch umzusetzen. (Abb. 1) An den japanischen Freund Isaburo Ueno schreibt er 1937:

*Jetzt wird der große Bau für die Universität in Ankara angefangen. Da es als Sprach-, Geschichtsinstitut usw. sozusagen das Zentrum der neuen türkischen Kultur sein wird, so hat man für die Architektur sehr schönes Steinmaterial genehmigt, und, was mich besonders freut, mir künstlerisch vollständige Freiheit gegeben. Die Einzelheiten dieser Sache arbeite ich mit meinen Mitarbeitern so aus, wie man Noten einer Symphonie mit verschiedenen Instrumenten usw. aufschreibt. Das wird nicht Kubik (Cubique), das ist hier der Ausdruck für Modernismus. Ich verarbeite dabei sogar verschiedene türkische Motive. (19)*

Gleichwohl werden die Ergebnisse dieses Versuchs von der Forschung fast durchgängig - nicht nur bei Taut, sondern auch bei den Exilbauten von Mendelsohn u. a. - negativ bewertet, was in der nachwirkenden und unhinterfragten Strahlkraft der "Aura der Moderne" begründet liegt. (20)

Es ist ein erstes Suchen nach einer neuen Bauweise, die Erica Taut nach dem Tod ihres Mannes 1939 als Artikulation eines "ganz neuen Brunos" charakterisieren sollte. (21) Auf der kurz vor seinem Tod gezeigten Retrospektive in Istanbul sprach Taut von seinem architektonischen Programm:

*Was wir suchen müssen, ist die Synthese zwischen der alten Tradition und der modernen Zivilisation. Diese sollte jede Einseitigkeit ausschließen. Ich persönlich ging in dieser Meinung soweit und tue es heute noch, daß mir nichts daran lag, an bestimmten äußerlichen Formen festzuhalten und etwa einen persönlichen Stil herauszuarbeiten, auf den man mich sofort abstempeln könnte. Die Vielseitigkeit der alten Meister lehrt mich auch heute noch so wie früher, daß eine solche Absicht nicht zur Qualität führt. (22)*



Abb. 2: Ankara, Literaturfakultät, 1937-40, Eingangsbereich mit Festsaalpavillon

Im Endeffekt formuliert er hier die Absage an einen Funktionalismus, der 1932 durch die bekannte Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, von Henry Russell Hitchcock und Philipp Johnson als "International Style" in das kunsthistorische Stilsystem eingegliedert wurde. Gegen diese Stilisierung wehrte sich Taut in seiner 1937 in Istanbul erschienenen "Architekturlehre":

*Diese nüchternen Theorien (des Funktionalismus - der Verf.) waren wie ein Katzenjammer, der auf den Rausch (historischer Architektur - der Verf.) folgte. Doch waren es eben auch Theorien, die sich nur um das äussere Kostüm der Architektur kümmerten. Sie bekämpften das Vorhergehende und mussten sich wie jeder Kämpfer auf die gleiche Ebene mit dem stellen, was sie bekämpfen wollten. So wurden auch diese Theorien selbst zum Rausch, auf den heute bereits der Katzenjammer gefolgt ist. Man fühlt, dass es auch auf diesem Weg nicht mehr weiter geht. In dieser Situation aber darf man nun nicht mehr dasselbe Spiel fortsetzen, in einen neuen Rausch verfallen und sich, wie heute z. T. in der Sowjet Union, an den historischen Stilen begeistern. (23)*

Damit griff Taut eine Debatte auf, die bereits vor 1933 um den politischen und künstlerischen Charakter des "Neues Bauens" geführt wurde. Zu dem Zeitpunkt, da Le Corbusier "auf das Ja einer Autorität wartet, die will und wacht", drückte der ehemalige Frankfurter Stadtbaurat Martin Elsaesser, der 1935-1938 als Architekt der Sümerbank in Ankara tätig war, angesichts der vermeintlichen Modernität faschistischer Architekturen Benito Mussolini gegenüber sein "Anerbieten zu tätiger Mitarbeit auf dem Gebiet der modernen Baukunst in Italien" aus. Vor Studenten in Rom feierte er 1933 den Faschismus als einheitlichen Sinnstifter, die Diktatur als Garant des Gesamtkunstwerks: "Der Internationale Sozialismus war zu trocken, zu farblos, zu materiell gerichtet, als dass er eine Steigerung des Zweckmäßigen zum allgemeinen Geistigen ermöglicht hätte." (24) Dieser Kniefall vor der politischen Suggestivkraft des

Faschismus ist ein weitverbreitetes Phänomen bei modernen Architekten. Der Wunsch zu bauen ließ die Verpflichtung gegenüber der bürgerlichen Demokratie, deren künstlerische Vorhut sie eigentlich sein wollten, verblassen. Neben Le Corbusier sind Mies van der Rohe, in gewissem Rahmen auch Max Taut und Hans Scharoun zu nennen, die sich die Chance, sich architektonisch endlich ausdrücken zu können, nicht versagten. (25) Bruno Taut hat diese politische Rechtswendung aus der "Krise des Neuen Bauens" niemals mitgemacht, auch wenn er in Istanbul das deutsche Konsulat von seiner "reichswichtigen Stellung" zu überzeugen versuchte. Dies geschah jedoch ausschließlich, um der drohenden Reichsfluchtsteuer zu entgehen, die er aber schließlich mit 23.000 Reichsmark doch noch zahlen mußte. (26)

Architektonisch war er sich darüber im klaren, daß eine "architecture parlante" in diesen Zeiten, zumal unter den Bedingungen des Exils, als sinnstiftendes Element notwendig war. Dabei lehnte er das Ornament im Sinne einer neohistoristischen Dekoration ab und favorisierte Pathosformeln, in Weiterentwicklung der Reformarchitektur um 1910. Theoretisch bezog er sich auf jenen Diskurs, der seit Ende der zwanziger Jahre unter dem Stichwort "Sachlichkeit" gegen einen modischen Modernismus geführt wurde, wobei zu beobachten ist, daß sich dadurch traditionelle und avantgardistische Positionen einander annäherten. (27)

Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, daß Taut die visionäre, ästhetische Seite seines Schaffens aus der Zeit vor 1921 zwar sozial und funktional kanalisiert, jedoch die Vorstellung vom Architekten als Künstler niemals abgelegt hatte. Nur so erklärt sich der gleichsam nahtlose Übergang zu einer neuen Reformarchitektur, die die funktionale Grundrißorganisation beibehält, in den Fassaden jedoch selbstreferentiell auf das eigene Werk, besonders auf die Zeit um 1910, bezogen wird. (28) Bestes Beispiel für den privaten Bereich ist sein eigenes Wohnhaus in Istanbul-Ortaköy, einer ehemals bevorzugten Lage mit grandiosem Blick. Hier wird die Summe der Erfahrungen aus dem ersten, programmatisch aufgefaßten Wohnhaus in Dahlewitz, den japanischen Interieurs und den ganzheitlichen, kristallinen Raumideen um 1918 gezogen. (29)

Die ganz anders ausgelegte Literaturfakultät in Ankara zeigt eine repräsentative Eingangsfront mit Risalit (Abb. 2), dem eine bossierte Haupteinfassade vorgeblendet ist. An den asymmetrisch angefügten Seitenflügeln wird mit verschiedenen Steinschichtungen gearbeitet. Diese "architecture parlante" wird mit einem modernen Schulgrundriß kombiniert, wie ihn Taut 1931/32 in Senftenberg realisiert hatte. Als durchgängiges Motiv werden die repräsentativen Elemente durch

Asymmetrien gebrochen. Der seitlich vorgelagerte Pavillon, die Aula sowie das Entree als Durchgangsraum zum neuen Hochschulviertel sind eigenwillig, überlegt gesetzte Akzente, die an seine Berliner Jahre, auch an Bauten seines Bruders Max (wie das Dorotheenlyzeum in Berlin-Köpenick) anknüpfen. Die großen Hörsäle stehen mit ihrer sichtbaren Rahmenkonstruktion aus Stahlbeton in der Tradition der Berliner Gewerkschaftshäuser von Max und Bruno Taut, von denen das Verkehrsverbundgebäude in Berlin-Mitte, 1930-1932, kurz vor dem Weggang Bruno Tauts in die Sowjetunion entstanden war. (30)

Die Rückfront der Literaturfakultät ist (Abb. 3) - ebenfalls in Anlehnung an Senftenberg - als einfacher Putzbau gestaltet und schlägt in der knappen, modernen Formensprache die Brücke zu anderen Schulbauten, wie dem 1937/39 entstandenen Atatürk Lisesi. Die Detaillierungen der Eingangshalle (Abb. 4) mit den grünen Fliesen und ganz unfunktionalen Details, wie den gedrehten Treppengeländern, zeigt den Rückbezug auf Tauts Konzepte vor 1921. So bilden sowohl das japanisch anmutende Eingangsdach als auch der geschwungene Abschluß des Risalits eine Paraphrase des Eingangsbaus

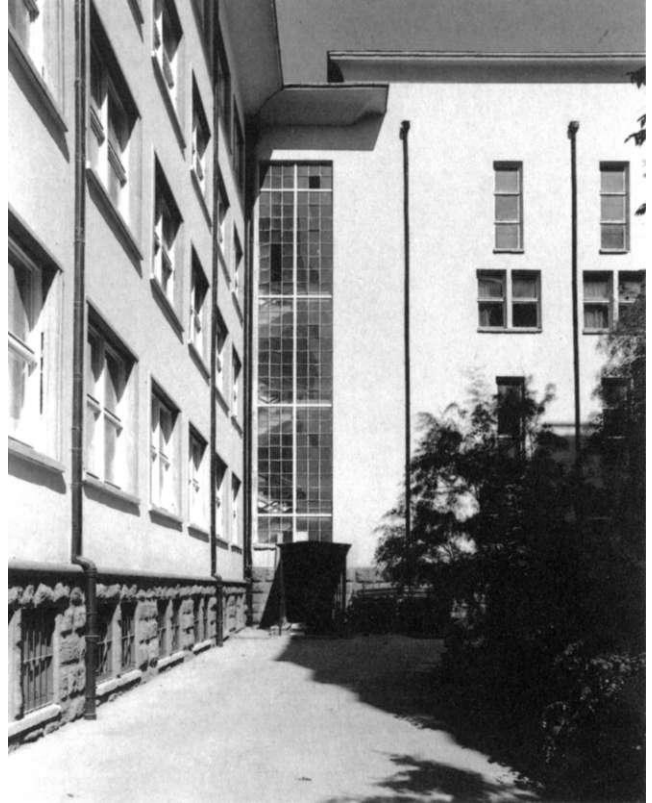
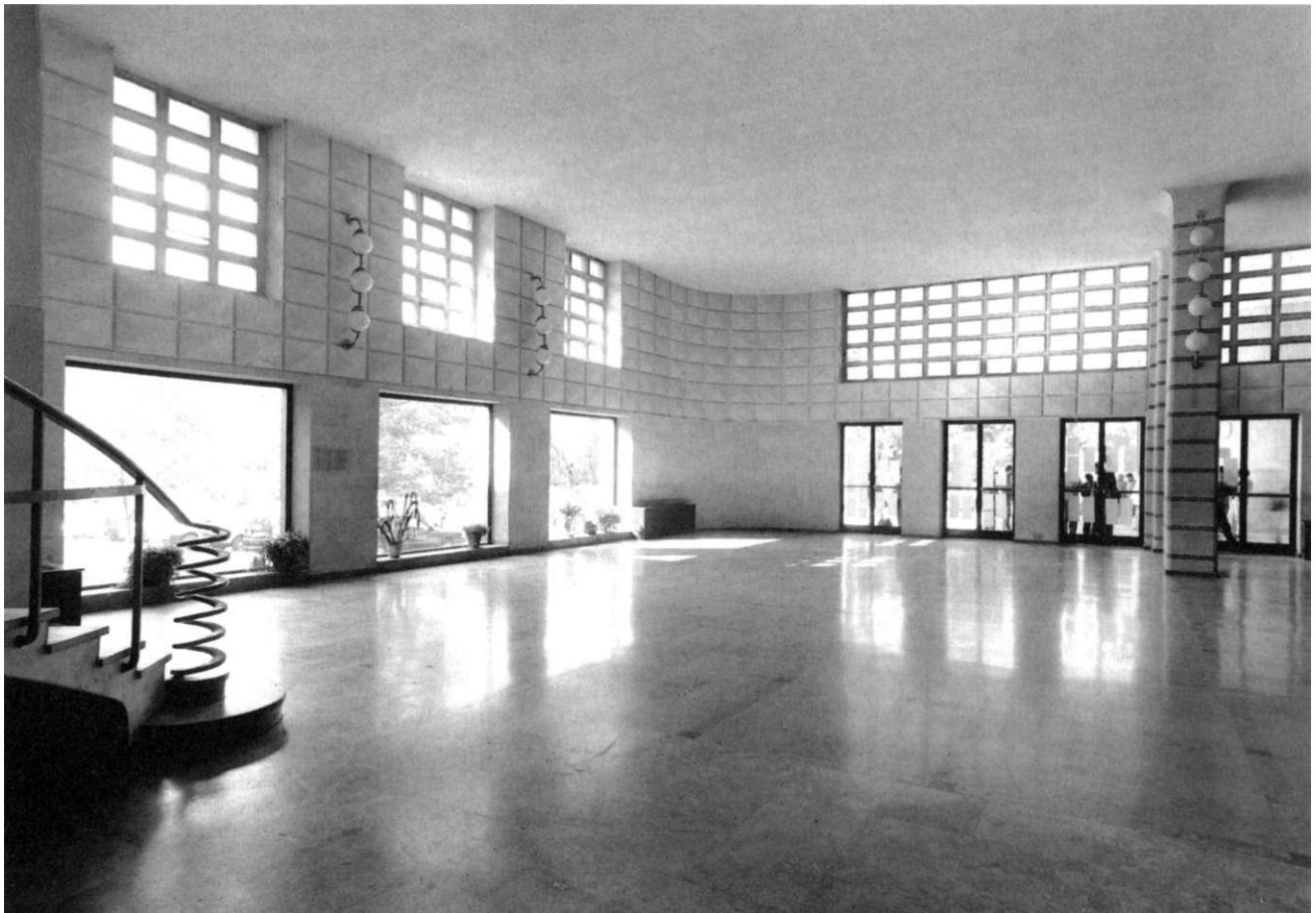


Abb. 3: Ankara, Literaturfakultät, 1937-40, Rückfront ▲

Abb. 4: Ankara, Literaturfakultät, 1937-40, Hauptfoyer ▼





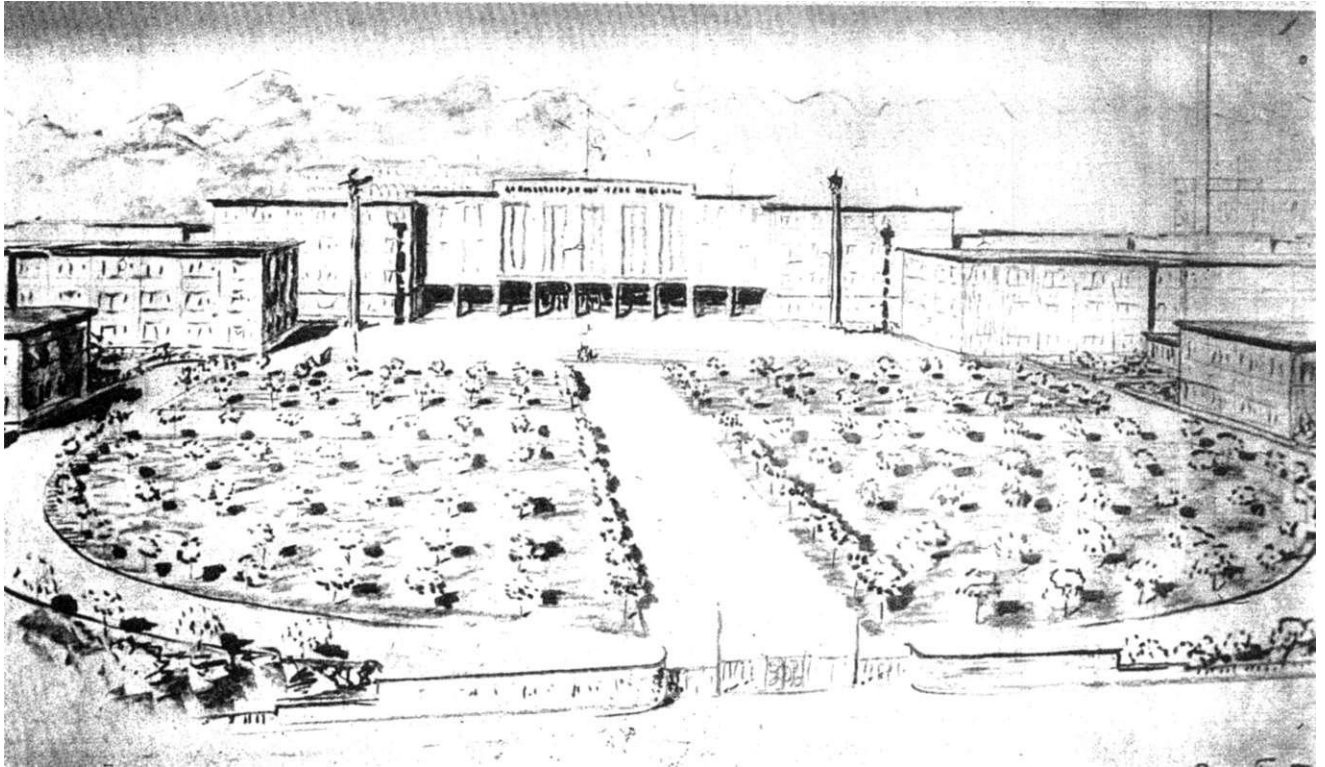


Abb. 5: Ankara, Entwurf zur Technischen Hochschule, Schaubild 1937, nicht ausgeführt

der Jenenser Universität, von der zudem die kombinierte Hausteinfassaden-Seitenfassade übernommen wurde. Insgesamt kann man kaum behaupten, daß dieser Versuch einer Synthese widerspruchsfrei ist, aber Taut hatte im Gegensatz zu anderen Kollegen ein bis ins Detail reichendes Konzept, wie Moderne und Tradition zu verbinden seien. Leichter zu realisieren waren eingängigere Synthesen, wie das Atatürk Lisesi, die Schule in Trabzon oder das Chemische Institut in Istanbul.

Im Projekt für die Technische Hochschule Ankara (Abb. 5) verwendet Taut, gleichsam als Gegenentwurf zu Holzmeisters Monumentalbauten des Regierungsviertels, eine symmetrische Anlage mit zentralem Hauptgebäude, bricht aber die Symmetrie immer wieder durch kleine Unregelmäßigkeiten auf. Diese "asymmetrische Symmetrie" kann schon im Entwurf für ein Theater in Moskau, 1931/32, beobachtet werden und steht als Markenzeichen für Tauts Repräsentationsarchitektur der dreißiger Jahre. Gleichwohl ist hier, oberflächlich betrachtet, die größte Affinität zu den autoritären Architekturen der dreißiger Jahre zu beobachten. In auffälliger Weise nähern sich konservative und reformerische Konzepte einander an, obwohl die Ausgangspunkte sehr weit entfernt voneinander scheinen. Allerdings darf man nicht vergessen, daß eine gemeinsame Wurzel von Architekten wie etwa Kreis, Bonatz, Bestelmeyer auf der einen und Gropius, Taut, Mendelsohn auf

der anderen Seite die Reformdiskussion im Deutschen Werkbund 1907-1919 sowie die Sachlichkeitsdebatte der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre war.

In ähnlicher Art und Weise muß Taut bei dem Theaterprojekt für Ankara vorgegangen sein, das uns aller Wahrscheinlichkeit nach als Grundriß in einem Plan Hermann Jansens überliefert ist. (31) Doch dieses Verfahren fand heftige Kritik bei seinem alten Freund Martin Wagner: "*Sein Entwurf für das neue Theater in Ankara - das Poelzig bauen sollte - hat mich riesig enttäuscht. Von Funktion ist da keine Rede mehr. Er verfällt wie viele, die ins Alter kommen, in die Grundsätze der Renaissance und findet keinen Weg mehr in das Neue!*" (32) Obwohl Wagner selbst das Problem von Tradition und Moderne, Funktion und Form vor dem türkischen Hintergrund thematisiert hatte, kritisiert er nun die Architektur der großen Geste, die dem Werk Tauts immer latent innewohnte. Wagner beharrte auf einem radikal technischen Funktionalismusbegriff der zwanziger Jahre, den er selbst als Stadttechniker vertreten hatte.

Auch seitens der jungen türkischen Architekten wurde Kritik laut, obgleich aus einer anderen Richtung: Das Fremde sei nur eine Mode, die Besinnung auf die türkische Architektur sei notwendig. Gemeint war die stärkere Berücksichtigung der türkischen Architekten gegenüber den Ausländern. Mit Blick auf die Literaturfa-

kultät wendet sich Zeki Sayar (33) gegen eine pseudo-türkische Bauweise: Ziegel und Hausteinfassaden hätten an Betonbauten nichts zu suchen, ebensowenig wie die überstehenden Holzdächer; türkische Motive sollten nicht ohne gründliche Untersuchungen verwendet werden. Damit war sowohl eine Parteinahme für Eglis Bauten im "Style cubique" ausgesprochen als auch für dessen Lehrmethode. Bereits Ende der zwanziger Jahre hatte Egli Sedad Hakki Eldem mit solch systematischen Untersuchungen beauftragt, deren Ergebnisse später in den "Zweiten Nationalen Stil" in Eidems Architektur einfließen. (34)

Auch Egli wandte sich im Rückblick gegen Tauts Versuche einer Synthese: *"Diese Wahl, um dem Bau einen nationalen Anstrich zu geben, den er nie bekam, erinnert mich an die Bemühungen eines Kunstgewerblers (...). Ich möchte es hier klarstellen, dass Taut mir - was die Türkei anbelangt - in nichts vorausging, sondern dass er von meinen langjährigen Bestrebungen an der Kunstakademie Kenntnis erhielt und diese weiterführen wollte, ohne doch den vieljährigen Kontakt mit Land und Leuten gehabt zu haben."* (35)

Natürlich sind diese Äußerungen auch vor dem Hintergrund einer starken Konkurrenzsituation der beiden Architekten zu sehen. Egli hat sich in der Tat beim Bau des obersten Rechnungshofes an den Fassaden türkischer Holzhäuser orientiert und beim Wettbewerb-Projekt der Eytam & Emlak Bank in Ankara 1931 mit farbig verschiedenen geschichteten Steinfassaden gearbeitet. (36) In seinen Schulbauten benutzt er allerdings immer die Stilformen der mitteleuropäischen Moderne, besonders in Anlehnung an Mendelsohn und Poelzig. Höhepunkt dieses Verfahrens ist schließlich der außer Konkurrenz abgegebene Entwurf für das Parlamentsgebäude 1937, der die Idee der idealistisch-sozialistischen Stadtkrone von 1916/19 als repräsentatives Zentrum des autoritären Verfassungsstaats Türkei umformt.

Bruno Taut ist insgesamt bei der Entwicklung seiner Projekte sehr konzeptionell vorgegangen. In Abstufung der Hierarchien der Baugattungen hat er die architektonischen Mittel immer wieder unterschiedlich eingesetzt. Diese Rückbesinnung auf eine Wertung der Bauaufgaben, einer neuen "architecture parlante", darf als typisch in den dreißiger Jahren gesehen werden. Daraus eine Qualitätsdebatte ableiten zu wollen, hieße die Architekturdiskussion der dreißiger Jahre zu enthistorisieren. Für die Entwicklung der republikanisch-türkischen Architektur blieben die Bauten Tauts maßgeblich. (38)

Während seiner zwei kurzen Schaffensjahre im türkischen Exil versuchte Taut, starke Akzente zu setzen und zu einer nicht mehr negierbaren Autorität in architekto-

nischen Dingen zu werden. Dabei hoffte er, daß die Zusammenführung von Architekturabteilung an der Akademie und Baubüro des Unterrichtsministeriums in eine Hand, d. h. in die eigene Verantwortlichkeit, zu einem Zentrum für öffentliche Architektur werden sollte. Nach der relativen Untätigkeit in Japan pflegte Taut diese Vision, die er ohne Schonung seiner Person zu realisieren trachtete. Allein, es blieb eine Vision. Denn mit seinem Tod wurden Akademie und Baubüro wieder voneinander getrennt, und alle Bestrebungen, die begonnenen Bauten durch den Bruder Max zu Ende führen zu lassen, scheiterten. Franz Hillinger stellt resümierend fest: *"Hier hat sich seit seinem Tode vieles verändert. Nachdem nun seine starke Persönlichkeit, die es verstand, die widerstreitendsten Strömungen auszugleichen und immer neue Impulse zu geben, für immer dahin ist, fällt allmählich alles auseinander. Die Gegensätze treten so scharf hervor, dass das Arbeiten unerfreulich wird."* (39)

Gleichwohl kann Tauts Programm einer Synthese innerhalb der Architektur als Initialfunke für den "Zweiten Nationalen Stil" in der Türkei angesehen werden. Allerdings hätte er sich anders, ohne die ab 1940 zu beobachtende Affinität zur Architektur NS-Deutschlands, entwickelt, wobei der wandlungsfähige Paul Bonatz, spätestens seit 1942, als Vorsitzender der Jury des Atatürk Mausoleums die Regie übernahm.

Bruno Tauts eingeschlagener Weg, der zu einer Umformulierung der Architektur der Moderne führte, knüpft an einen Strang der Dreißiger-Jahre-Architektur an, der durch die Fixierung der Nachkriegsdiskussion auf Gropius, Mies van der Rohe und Le Corbusier kaum zur Kenntnis genommen wurde. Allein stand Taut mit seiner Vorstellung nicht: Elsaesser, Mendelsohn und May vertraten ähnliche Auffassungen. Obwohl Ansätze zu dieser Diskussion schon vor 1933 zu verzeichnen sind, begann die tatsächliche Revision der Moderne durch die vertriebenen Vertreter der vormaligen Avantgarde, begann also die Durchsicht und Überarbeitung der Moderne erst unter den Bedingungen des Exils und in Konfrontation mit der Kultur des jeweiligen Gastlandes. Stilistisch läßt sich ein Wandel feststellen - trotz der ganz unterschiedlichen Ausgangspositionen dem vergleichbar, der sich in den siebziger Jahren von der Nachkriegsmoderne zur Postmoderne vollzogen hat.

## ANMERKUNGEN

- (1) Hierzu mit sehr positiver Sicht Kurt Junghanns, Bruno Taut 1880-1938, Berlin 1983, S. 101-103, S. Ilf.; vgl. Barbara Kreis, Bruno Tauts Verhältnis zum Bauen in der Sowjetunion und seine Tätigkeit in Moskau, in Ausst.-Kat. Bruno Taut, Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 104-119, bes. S. 115.
- (2) Vgl. Manfred Speidel, "Ich liebe japanische Kultur", in: Bruno Taut retrospective. Nature and fantasy, Sezon Museum, Tokyo 1994, (Gap.), dt. Beiheft, hrsg. v. Manfred Speidel, Aachen 1994, S. 66-69; dort finden sich beispielsweise Äußerungen aus Tauts "Japan-Journal" zitiert wie: "Die weiße Kiste ist aufgebrochen." Tauts hauptsächliche Tätigkeit war publizistischer Natur, vgl. "Houses and people of Japan", London 1937, oder "Architecture nouvelle au Japon", in: L'architecture d'aujourd'hui, Nr. 4, April 1935, S. 48-83. Es ist Speidels Verdienst, den Blick erstmals wieder auf die mehr als 300 kunstgewerblichen Objekte gerichtet zu haben, die Taut ab 1934 in dem Staatlichen Gewerbeinstitut in Sendai für den Unternehmer Fusaichiro in Takasaki entworfen hatte.
- (3) Siehe dazu z. B. die Position Martin Elsaessers, der in den 30er Jahren ebenfalls für die Sümerbank in der Türkei gearbeitet hat, aber kein Emigrant war, bei: Stefan Germer, Die italienische Hoffnung. Rolle und Rezeption rationalistischer Architektur in Deutschland, in: Guiseppa Terragni, hrsg. v. Achim Preiss u. Stefan Germer, München 1992, S. 73-103.
- (4) Bauhaus Archiv, Berlin, Brief Tauts an Wagner vom 24.6.1936; GN 9/367-369.
- (5) So jüngst Manfred Speidel, Natürlichkeit und Freiheit. Bruno Taut in der Türkei, in: Ankara 1923-1950, hrsg. v. der TMMOB (Türkische Architektenkammer, Abt. Ankara), Ankara o. J. (1994), S. 60-65. Die ältere Literatur zu Tauts Tätigkeit in der Türkei: Kurt Junghanns: Bruno Taut 1880-1938, Berlin (2. Aufl.) 1983, S. 110-114, 268; Abb. 313 - 331; İnci Aslanoglu, Bruno Tauts Wirken als Lehrer und Architekt in der Türkei, in: Ausst.-Kat. Bruno Taut, Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 143-150; Afife Batur, To be modern: Search for a Republican Architecture, in: R. Holod u. a. (hrsg.), Modern Architecture in Turkey, Philadelphia 1984, S. 68-94; die türkischen Arbeiten ohne Kenntnis des Nachlasses von Taut.
- (6) Zur Modernisierung allgemein: Ferroz Ahmad, The making of modern Turkey, London/New York 1993, bes. S. 52-64; zu Holzmeisters ideologiegebundener Architektur liegt noch keine kritische Untersuchung vor, sie wird einen gewichtigen Teil in meinem Forschungsprojekt Moderne Architektur unter Kemalismus und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925-1955 darstellen, das als Habilitation Ende 1995 abgeschlossen sein wird. Vgl. die Materialübersicht bei Clemens Holzmeister, Bauten, Entwürfe, Handzeichnungen, Salzburg/Leipzig 1937, bes. Kap. Ankara.
- (7) Dr. Schoukri, Arbeiten von Ernst Egli und seiner Schüler, in: Die Bau- und Werkkunst 7, 1931, S. 317-330; sowie Arbeiten von Prof. Ernst Egli, in: Das Werk, 1938, S. 275-278. vgl. Bernd Nicolai, Ernst Egli und das Konstrukt einer modernen Architektur in der Türkei 1927-1940, in: Bernhard Klein (Hrsg.), Ernst Egli, Architekt, Städteplaner, Literat, erscheint Zürich 1995.
- (8) Vgl. Regine Erichsen, Die Emigration deutschsprachiger Naturwissenschaftler von 1933 bis 1945 in die Türkei in ihrem sozial- und wissenschaftshistorischen Zusammenhang, in: Herbert A. Strauss (Hrsg.), Die Emigration der Wissenschaften, München 1991, S. 73-104; vgl. den allgemeineren Überblick bei Jan Cremer/Horst Przytulla, Exil Türkei. Deutschsprachige Emigranten in der Türkei 1933-1945, München (2. Aufl.) 1991.
- (9) 1931-1934 unter dem Titel "Mimar", d. h. Architekt, erschienen in Ankara bis 1981 unter Zeki Sayar.
- (10) Archiv der Akademie der Künste, Sammlung Bruno Taut, Brief an Walter Segal vom 7.3.1937; zur Rolle der ausländischen Architekten s. Batur, 1984.
- (11) Hans Poelzig hatte 1936 den Ruf als Nachfolger von Ernst Egli angenommen, nachdem er 1935 bereits den 1. Preis im Wettbewerb des Istanbuler Opernhauses gewonnen hatte. Poelzig starb über dem Entschluß, ins Exil zu gehen, 1936 auf gepackten Koffern in Berlin (vgl. Theodor Heuss, Hans Poelzig. Das Lebensbild eines Baumeisters, Stuttgart 1938, S.).
- (12) Bauhaus Archiv Berlin, Brief Tauts an Gropius vom 19.2.1938.
- (13) Istanbul-Journal, 2.7.1938, an dieser Stelle möchte ich Herrn Junghanns für die Überlassung der Kopie sehr herzlich danken.
- (14) Kopien aus den in Japan verwahrten Teilen des Nachlasses, besonders den Türkei Jahren im Archiv Manfred Speidel, Aachen, dem ich zu großem Dank verpflichtet bin.
- (15) Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Personalakte Vorhoelzer des Kultusministeriums, MK 43329/2, Vertragsabschrift von dem am 18.4.1939 ausgefertigten Original in Ankara.
- (16) Bauhaus Archiv Berlin, Korrespondenz Wagner-Gropius, Brief Wagners vom 29.8.1937, 736/16.
- (17) Korrespondenz Wagner-Gropius, GN 7/23/506-537, Brief Wagners vom 20.08.1935.
- (18) Wagner bekam, wie kaum ein anderer, in den Konflikten die eigene Machtlosigkeit zwischen den staatlichen Instanzen wie auch die Weigerung der türkischen Kollegen zu spüren, sich auf einen Diskurs einzulassen: Im Mai 1937 schreibt er kurz vor seinem Weggang nach Harvard resignierend an Gropius: "Eine türkische Architekten-Organisation, die sich mit einer eigenen Meinung hervorwagen könnte, gibt es im Lande der Diktatur nicht und die Tagespresse ist jedem Fremden völlig unzugänglich." (Bauhaus Archiv Berlin, Korrespondenz Wagner-Gropius, 18.5.1937, Nr. 736/8).
- (19) Sammlung Bruno Taut, Akademie der Künste, Berlin, Kasten 3, Brief an Isaburo Ueno vom 6.11.1937.
- (20) So jüngst noch einmal eindringlich Julius Posener in einem Gespräch über das Exil von Taut und Mendelsohn.
- (21) Sammlung Bruno Taut, Archiv der Akademie der Künste, Brief Erica Tauts (Wittich) an Isaburo Ueno vom 1.2.1939.
- (22) Vollständig in der Sammlung Bruno Taut, teilweiser Abdruck, in: Ausst.-Kat. Taut.
- (23) Bruno Taut, Architekturlehre, hrsg. v. Goerd Peschken und Tillmann Heinisch (nach dem Originalms.), Hamburg 1977, Einleitung (Erstaufflage in türkischer Übersetzung, Istanbul 1938).
- (24) Plansammlung der TU München, Nachlaß Elsaesser, Mussolini Denkschrift, 1933, Begleitschreiben; s. a. Germer, 1992 (wie Anm. 3).

- (25) Vgl. Winfried Nerdinger, Bauhaus Architekten im 3. Reich, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Moderne unter dem Hakenkreuz*, München 1993, S. 103-124.
- (26) Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes Bonn, Botschaft Ankara Nr. 750, Briefwechsel Dt. Generalkonsulat Istanbul mit AA Berlin, mit Rechtfertigungsschreiben von Taut 22.5.1937-20.1.1938.
- (27) Schon Curt Walther Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils*, Stuttgart 1927, S. 60, charakterisiert den werdenden neuen Baustil als einen technischen, "der die Segnungen der Kunst erst noch bekommen" muß. Neben den oben genannten Äußerungen von Elsaesser bleibt für unseren Zusammenhang ein Plädoyer von Hans Weigert zu Beginn der NS-Zeit, *Die Kunst von heute als Spiegel der Zeit*, Leipzig 1934, S. 121 f., typisch: "So muß die Kunstpolitik außerhalb der Arbeitsstätten (i. e. Industriebau) eine Baukunst fördern, die der Sachlichkeit, dem Selbstzweck des Funktionellen, wieder einen Sinn einprägt, sie zum Gefäß und Symbol übersachlicher Gehalte erhebt."
- (28) Manfred Speidel, 1994.
- (29) Vgl. Bettina Zöller-Stock, *Bruno Taut. Die Innenraumentwürfe des Berliner Architekten*, Stuttgart 1993, S. 68 f.
- (30) Zu Senftenberg und dem Haus des Verkehrsbundes, s. Manfred Speidel, in: *Ausst.-Kat., Sezon Museum, 1994, Beiheft*, S. 58, 60 f.
- (31) Plansammlung TU Berlin, Nachlaß Jansen, Inv. Nr. 22820, Plan Nr. 4176, datiert vom 16.5.1938.
- (32) Bauhaus Archiv Berlin, Korrespondenz Wagner-Gropius, Brief Wagners vom 29.8.1937, GN 736/16.
- (33) Zeki Sayar, in: *Arkitekt* 8, 1938, H. 2; s. Tauts Notiz im *Istanbul Journal*, S. 124, vom 4.6.1938.
- (34) Vgl. Sibel Bozdoğan, Suha Özkan u. a., *Sedad Eldem. Architect in Turkey*, London, Singapur 1989, S. 45-55; Batur 1984.
- (35) Brief Eglis an Kurt Junghanns vom 4.2.1966, zum Vorherigen vgl. Brief Eglis an Junghanns vom 23.12.1965.
- (36) Projekt bei Schoukri, 1931.
- (37) *Ausst.-Kat. Taut*, 1980, Nr. 198, 1-3; erstmals publiziert in: *Arkitekt* 8, 1938, S. 130 f.; s. a. Junghanns, Abb. 313.
- (38) Vgl. die Architektenstimmen bei Omer Gülsen, *Erinnerungen an Bruno Taut*, in: *Bauwelt* 77, 1984, S. 1675 f., 1683 f.
- (39) Archiv Manfred Speidel, Franz Hillinger an Walter Segal, 16.4.1939.

#### FOTONACHWEIS

- 1-4: Markus Hilbich, Berlin  
5: Archiv Manfred Speidel, Aachen

#### HINWEIS

Der Beitrag von Bernd Nicolai erschien in gleicher Fassung in: *Innen-Leben. Ansichten aus dem Exil*. Hrsg. Hermann Haarmann, Verlag Fannei & Walz, Berlin 1995. Der Abdruck in der Dokumentation "Symposium BRUNO TAUT" erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verlages.



## **TEIL 2**

### **Geistige Quellen und Freunde im Geiste**

Mechthild Rausch

## DER GLASPAPA

### Paul Scheerbarts architektonische Phantasien im Hinblick auf das Werk von Bruno Taut

Den Kennern des Werkes von Bruno Taut muß man Paul Scheerbart nicht vorstellen. Sie wissen, daß Taut sein Glashaus auf der Werkbundaussstellung 1914 in Köln auf einer eigens angebrachten Tafel dem Dichterfreund widmete und daß dieser dem Architekten im selben Jahr sein Manifest "Glasarchitektur" zueignete. Die Taut-Fachleute wissen darüber hinaus, daß Scheerbarts Einfluß auf Taut nicht nur von dem Bändchen "Glasarchitektur", sondern auch von anderen Werken dieses in der deutschen Literatur einzigartigen Architekturdichters ausging. Bruno Taut hat darauf vielfach hingewiesen. So schrieb er z. B. 1920 in dem Artikel "Glasbau und Glaserzeugung": *"Mein Glashausprojekt für Köln führte mich ja mit dem Dichter Paul Scheerbart zusammen, der schon lange vorher in seinen großen Werken immer und immer wieder die Befreiung des Bauens vom Hergebrachten und deshalb nicht mehr Entwicklungsfähigen gepredigt und mich als seinen Verehrer auf mittelbarem Wege zu dem Plan eines Glashauses gebracht hat."* (1) Daß dieser sich in einem Brief an Taut aus dem Jahr 1914 mit "Dein Glaspapa" (2) unterschrieb, sagt wohl mehr als sachliche Beweisführungen. Das volle Ausmaß des Scheerbartschen Einflusses - oder sagen wir vorsichtiger: der Reflexion seiner Ideen in Tauts konzeptionellem Schaffen - ist aber, wie mir scheint, selbst von den Experten bislang nicht erkannt, bzw. nicht dargestellt worden.

Dieses Defizit erklärt sich sicher auch aus der Tatsache, daß Scheerbarts Werk noch immer nicht hinreichend bekannt und erforscht ist. So existiert bislang keine zitierfähige Werkausgabe und keine vollständige Bibliographie. Es fehlen ferner gesicherte biographische Daten; statt dessen kursiert eine Reihe vager, teils sogar falscher Angaben, die von Kritikern und Literaturwissenschaftlern stets ungeprüft übernommen wurden. Ich habe diesen Notstand in den vergangenen 18 Jahren ein wenig zu beheben versucht, indem ich Teilbereiche des Scheerbartschen Werkes - seine Theaterstücke, Zeichnungen und Briefe - sammelte und edierte. (3)

Außerdem brachte ich zwei Romane neu heraus, welche die Stoffgebiete Orient und Glasarchitektur erschließen. (4) Schließlich bemühte ich mich um eine sukzessive Vervollständigung der Bibliographie und veröffentlichte die Ergebnisse meiner Recherchen jeweils im Anhang meiner Ausgaben. Als vorerst letztes Projekt habe ich soeben eine Teilbiographie von Scheerbarts gänzlich unerforschten Anfangsjahren abgeschlossen,

die 1996 erscheinen wird. Bei der Vorbereitung dieses Projekts entdeckte ich nicht nur zahlreiche unbekanntete Texte, sondern konnte auch neue und interessante Einblicke in Scheerbarts Verhältnis zur Architektur gewinnen.

Mein Referat gliedert sich in drei Abschnitte: Im ersten geht es um Scheerbarts Annäherung an die Architektur und die Herausbildung eigener Vorstellungen in seinen journalistischen Anfangsjahren. Es folgt ein Überblick über Architekturbeschreibungen in seiner Dichtung - wobei vor allem solche berücksichtigt werden, die sich in Tauts Schaffen widerspiegeln. Zum Schluß soll der weltanschauliche und psychologische Hintergrund von Scheerbarts architektonischen Phantasien erörtert werden, der Taut vermutlich auch nicht unbeeindruckt ließ.

Paul Scheerbart wurde 1863 als Sohn eines Zimmermanns, also eines im Baugewerbe tätigen Handwerkers, in Danzig geboren. Seine Mutter stammte aus einer Altonaer Pietistenfamilie, die sich zur Glaubensgemeinschaft der Herrnhuter bekannte. Obwohl er beide Eltern früh verlor, blieb er, in gewisser Hinsicht, lebenslang der väterlichen und mütterlichen Interessensphäre verhaftet. Nach eigener Mitteilung zog er als Heranwachsender u.a. die Berufe des "Baumeisters" und des "Missionars" in Erwägung. Eine mehrfach unterbrochene, wenig erfolgreiche Schulkarriere, die ohne Abschluß endete, vereitelte aber das eine wie andere. Wie viele vorzeitig Gescheiterte mit literarischen Neigungen landete er beim Journalismus. Zwischen 1885 und 1895 verdiente er sich seinen Lebensunterhalt im wesentlichen durch die Mitarbeit bei Zeitungen und Zeitschriften und dies hauptsächlich als Kunst- und Kunstgewerbekritiker. Wie schon Wolfgang Pehnt feststellte (5), liegt vielen Romanen Scheerbarts das Schema einer Ausstellung zugrunde. Das in seinen Dichtungen so häufige entzückte Schweifen von einer optischen Sensation zur anderen datiert also aus seiner frühen beruflichen Praxis.

Das Hauptinteresse des Kunstkritikers Scheerbart galt eindeutig der *a n g e w a n d t e n* Kunst, also dem Kunstgewerbe und, ganz besonders, dessen übergreifender Gattung, der Architektur. Diese Vorliebe nährte sich, von häuslichen Anregungen abgesehen, aus zwei Quellen: Die eine bildete das Erlebnis des historischen Danziger Stadtbildes. Die alte Hansestadt mit ihren prächtigen Renaissance- und Barockfassaden, den organisch gewachsenen Straßenzügen und den alles überragenden gotischen Kirchen erschien ihm als der Inbegriff städtebaulicher Schönheit.

Mit dem Danziger Stadtbild vor Augen entwickelte er in den frühen Neunziger Jahren in mehreren Aufsätzen seine Kritik an der modernen Großstadt: an der Uniformität ihrer Hausfassaden, der monotonen Frontarchitektur, der schnurgeraden Straßenführung - Elemente, die er als *"militaristisch"* brandmarkte. (6) (Nebenbei bemerkt: Auch diese reichlich eigenwillige Deutung moderner Großstadtarchitektur entstand unter dem Eindruck der Danziger Verhältnisse. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war die altertümliche Handelsstadt zur preußischen Garnison bestimmt und mit entsprechenden Bauwerken bestückt worden. In Scheerbarts Kindheit errichtete man gegenüber dem Elternhaus einen größeren Kasernenkomplex nebst Exerzierplatz. Die Militarisierung der geliebten Heimatstadt legte vermutlich den Keim für seinen späteren Antimilitarismus.)

Scheerbarts Verehrung für die Gotik findet in der *"Glasarchitektur"* deutlichen Ausdruck. Dort wird der *"gotische Dom"* als *"Präludium der Glasarchitektur"* bezeichnet und von dieser heißt es, sie mache die *"menschlichen Wohnstätten zu Kathedralen"*. (7)

In dieser Verehrung wirkte die von der Mutter übernommene Religiosität mit, sie nährte sich aber auch aus dem Anblick imposanter Sakralbauten, die sich gewissermaßen vor der Haustür auftürmten. Im gleichen Straßenabschnitt wie sein Elternhaus stand die mächtige gotische Trinitatiskirche, neben ihr das säkularisierte Franziskanerkloster, das in den achtziger Jahren ein Kunstgewerbemuseum aufnahm. In einer späten Erzählung mit dem Titel *"Der Franziskaner"* fabulierte Scheerbart über einen früheren Bewohner dieses Klosters, der, unzufrieden mit der beschränkten Verwendung des Glases, bereits im Mittelalter eine total verglaste Kapelle errichten läßt. (8)

Der Kirchenbau galt Scheerbart in doppelter Hinsicht als ideales Bauwerk: einmal als *"allseitig durchgebildete Architektur"* die ein größeres Maß an Phantasie- und Prachtentfaltung erlaubte als der profane Bau, zum anderen als ein Ort, der zur Sammlung und Erhebung einlädt. So verwundert es nicht, daß er als Architekturkritiker Mitte der Neunziger Jahre lobende Worte für zwei Berliner Kirchenneubauten fand - die Gnadenkirche und die Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche - und in ihnen ein architektonisches Experimentierfeld sah; zwar bemängelte er den historisierenden Stil, aber bestimmte bauliche Details - etwa die rhythmische Gliederung, die reichliche Verwendung von Farbe, Ornamenten, buntem Glas und Mosaiken - begeisterten ihn geradezu. (9)

Die imitierte Frühgotik der Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche gefiel ihm auch deshalb, weil sie ihn an die bewunderte Baukunst der Araber erinnerte. Damit sind wir bei der zweiten Quelle, aus der Scheerbart architektonische Inspirationen bezog: der islamischen Baukunst. Woher dieses Interesse kam, ist noch nicht völlig geklärt. Es sieht aber so aus - und er selbst hat auch darauf hingewiesen -, daß er wesentliche Anregungen aus der Literatur gewann, vor allem aus Alfred von Kremers *"Kulturgeschichte des Orients unter den Chalifen"* (1877) und Friedrich Adolf von Schacks *"Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien"* (1865). Diesen beiden Büchern, die auch detaillierte Architekturbeschreibungen enthalten, entnahm Scheerbart nicht nur epische Elemente, die er in seinen arabischen Romanen und Erzählungen verwendete, sondern auch Anregungen für sein Konzept einer phantastischen Architektur als eines gebauten Paradieses. Vor allem Schacks verbale Beschwörung der untergegangenen arabischen Baukunst im südlichen Spanien, eines romantischen Sehnsuchtsorients, beeindruckte Scheerbart nachhaltig und hinterließ in seinem Werk zahlreiche Spuren bis hin zur *"Glasarchitektur"*. Auch für Scheerbart gilt also die Devise *"ex oriente lux"*.

Als Architekturkritiker trat er erstmals 1890 im Rahmen seiner Tätigkeit als Lokalreporter beim *"Danziger Courier"* hervor. In dieser Funktion berichtete er hauptsächlich über städtische und kommunale Ereignisse, er gebrauchte und mißbrauchte die Lokalspalte aber auch, um bei jeder sich bietenden Gelegenheit zu architektonischen Fragen Stellung zu nehmen. Geradezu leidenschaftlich setzte er sich für die Erhaltung und Wiederherstellung des alten Stadtbildes ein. Dieses sah er besonders durch die seinerzeit anstehende Schleifung der Festungswälle gefährdet und so plädierte er in der wohl kuriosesten Stellungnahme zu diesem städtebaulichen Problem für den Erhalt der Wallanlagen. Natürlich wollte er nicht alles beim alten lassen, vielmehr schwebte ihm die Umwandlung des Wallterrains in einen grandiosen Lustgarten vor. Er denke, schreibt er in seinem Artikel, an *"Grottenwerke, Kaskaden, Treppen- und Hallengänge, rauschende Springbrunnen, die Abends in bunte elektrische Licht erglänzen, an Statuen und Marmorbänke, an alle Baumarten der Welt, an Blumenbeete und Rosenhaine, an Kioske, Galerien, Säulen, Estraden, künstliche Ruinen, kleine Teiche mit Steingestalten und grünen Broncen etc.ect."* - mit einem Wort: an einen modernen Garten Eden. (10) In der Diskussion um die Gestaltung des neuen Zentralbahnhofs sprach er sich entschieden für ein Gebäude in Danziger Neorenaissance aus. (11) Beide Stellungnahmen zeigen, daß Scheerbart eher ein geträumtes als ein reales Danzig im Sinn hatte, was sich wiederum aus seiner emotionalen Bindung an die Architektur erklärt, auf die wir noch zu sprechen kommen werden.

Danzig sollte so bleiben, wie es war oder es sollte sich, wie er in seinem Artikel über die Wallanlagen wörtlich schreibt, in eine "Idealstadt" verwandeln. Für die Erfordernisse des modernen Städtebaus hatte er keinen Sinn und kein Interesse.

Eine Reihe von architekturkritischen Beiträgen veröffentlichte Scheerbart von 1891-93 als Mitarbeiter der neugegründeten Zeitschrift "Das Atelier", die sich intensiv um die Förderung des Kunstgewerbes bemühte. In dem Aufsatz "Die Polychromie in der Frontarchitektur" (12) plädierte er dafür, die Farbe nicht nur als bescheidenen Zierrat, sondern als dominantes Gestaltungsmittel zu verwenden - für die damalige Zeit sicher ein mutiger und origineller Standpunkt. In einer grundlegenden Betrachtung zur Gartenbaukunst (13) propagierte er, unter Berufung auf den Orient, für den künstlichen Garten, mehr noch: das reich gegliederte Landschaftskunstwerk und polemisierte gegen die Vorherrschaft der Naturparks. In dem Beitrag "Die Modernen Städte" (14) kritisierte er deren Schablonenhaftigkeit, wobei er erstmals den Ausdruck "*Militarismus in der Architektur*" gebrauchte. Als positives Gegenbild erwähnte er wiederum Danzig, die, so wörtlich, "*künstlerisch vielleicht bedeutendste Stadt Deutschlands*", und protestierte noch einmal heftig gegen den Abriß der Wallanlagen. Im vierten Beitrag warb er zum ersten Mal expressis verbis für "Die Glasarchitektur". (15) Genauer gesagt warb er dafür, das Glas als Baustoff zu verwenden und beklagte, daß die Architekten die künstlerische Bedeutung dieses Materials nicht erfaßten. Die Ursache liege darin, daß sich das neue Material nicht in gewohnter Weise verbauen lasse. Aber gerade das erschien ihm auch als ein besonderer Vorzug: "*Die Glasarchitektur*", so schreibt er, "*würde den Bauten einen ganz neuen Formen- und Rhythmencharakter aufzwingen.*"

Mit diesem Aufsatz aus dem Jahr 1893 war Scheerbart endgültig bei der modernen Architektur angekommen, als deren Krönung er die Glasarchitektur verstand. Als Dichter hatte er schon einige Jahre früher das gläserne Bauwerk propagiert. Die früheste Hymne auf das Glashaas findet sich in seinem 1889 erschienenen Erstlingswerk "Das Paradies, die Heimat der Kunst". In diesem merkwürdigen Buch, dessen Titel nicht zufällig an Erbauungsliteratur erinnert, verarbeitete Scheerbart zwar auch persönliche Erlebnisse wie seine unglückliche Liebe zu Rosa Gerlach, aber eigentlich handelt es fast nur von der Beglückung durch permanenten Kunstgenuß. Scheerbarts "*Paradies*" ist vor allem das gelobte Land der Baukunst, einer von ihm erfundenen, wohl bemerkt. Einmal erfaßt sein Blick "*Hunderte von Palästen*", die gleichsam aus der Landschaft herauswachsen. Es scheint, als habe er den Ehrgeiz gehabt, eine Mustersammlung phantastischer Architektur zu präsentieren, wobei er sich vor allem, wie sein spanischer Zeit-

genosse Antoni Gaudi, an Naturformen anlehnte. So beschreibt er einen "*Tropfsteinpalast*", ein "*Eisblumenschloß*", eine "*Schwerterburg*", ein "*Tannadelhaus*" samt zugehörigen Interieurs. Die "*herrlichste Burg*" aber besteht aus Glas und wird in feierlich gebundener Rede vorgestellt, die übrigens auch dem Bayreuther Meister und Schöpfer des Gesamtkunstwerks Tribut zollt:

*"Der Diamant!  
Die Blinkeburg!  
Sternethau!  
Strahlgebäude!  
Perlgeschmeide!  
Glanzblitz!  
Kantekegel,  
Würfelkronen,  
Wunder wohnen  
In den Spiegelsteinen;  
Heller scheinen  
die Flimmerlichte,  
Schimmergedichte  
Glühen im gleiteglatten  
Glasedach."* (16)

Auch in den meisten späteren Romanen und Erzählungen spielt die Architektur eine wichtige Rolle. Dies gilt selbst für jene Werke, in denen sie nicht ausdrücklich thematisiert wird, sondern nur den Hintergrund und das Kolorit abgibt wie z. B. in den "arabischen" Novellen und Romanen aus den Neunziger Jahren.

In ihnen schweigt der Erzähler in erfundenen Prunkgemächern und idyllischen Gartenanlagen, wobei er sich detailverliebt in die Beschreibung edler Materialien und ihrer Farb- und Lichteffekte vertieft. Scheerbart selbst teilte im Vorwort zu den "Machtspäßen" mit, er habe sich "*lange Jahre sehr leidenschaftlich mit dem sogenannten Kunstgewerbe beschäftigt - nur um orientalische Kulturromane und Kulturromane schreiben zu können.*" (17)

In vielen Romanen und Erzählungen Scheerbarts besitzt die Architektur aber nicht nur eine beiläufige, sondern eine hauptsächliche Bedeutung. Im Mittelpunkt dieser Werke stehen betuchte Exzentriker oder erfolgreiche Architekten, die allesamt der - um einen Begriff von Taut zu zitieren - der "*höheren Baulust*" frönen. "Rakkóx, der Billionär" (1900), der sein Geld "*in Zentnersäcken verschwendet*", schwärmt zunächst für "*martialisches Unternehmen*", bis ihn ein junger Erfinder überredet, in den Anden, unter Einbeziehung der natürlichen Gegebenheiten, eine gigantische Gebirgsarchitektur auszuführen.

In dem Roman "Die Seeschlange" (1901) baut ein ehemaliger Kapitän am Strand der Ostsee den Elementar-



geistern eine ausgedehnte, größtenteils unterirdisch situierte Tempelanlage. Zwar geht es in diesem - wie auch in anderen Romanen Scheerbarts - hauptsächlich um das Thema Tod und Verwandlung, aber die Beschreibung der bizarren, unter reichlicher Verwendung von Glas gestalteten Bauwerke nimmt den größten Teil des Werkes ein.

In zwei Büchern machte Scheerbart den legendären Freiherrn von Münchhausen zu seinem Propheten. Im ersten (Münchhausen und Clarissa, 1906) berichtet der Lügenbaron von einer fiktiven Weltausstellung in Melbourne, wo des Autors phantastische Ästhetik längst künstlerische Praxis geworden ist. Die auf der Ausstellung gezeigte Architektur besitzt im wahrsten Sinn des Wortes einen besonderen Dreh:

*"Dreißig Riesentürme umgeben da in drei Kreisen einen mittleren Kolossalturm, der hundertfünfzig Stockwerke besitzt, während die anderen Türme nur hundertzwanzig, achtzig und vierzig Stockwerke haben - entsprechend den drei Kreisen, von denen der äußerste der niedrigste ist. Nun denken Sie sich diese sämtlichen Stockwerke durch lange Brücken miteinander verbunden. Und dann müssen Sie sich im Innern dieser Stockwerke Salons denken, die wie Fahrstühle auf und ab und auch über Brücken fahren. Dazu dreht sich jeder Turm ständig um sich selbst. Und in dieser Drehscheibenarchitektur können Sie nun in einem einzigen Zimmer überall herumfahren. Das nennt sich natürlich >bewegliche Architektur.<"* (18)

Als weitere architektonische Errungenschaften werden schwimmende Häuser, eine terrassierte und geflieste Gebirgslandschaft und eine mit Hilfe von Fesselballons und Elektrizität inszenierte Lichtarchitektur geschildert. Die Glasarchitektur tritt erst im zweiten, 1912 erschienenen Münchhausenbuch mit dem Titel "Das große Licht" auf den Plan. In ihm läßt der Baron für sich und seine Gefährtin ein gläsernes Wohnhaus bauen, eine amerikanische Glasfirma sponsert das Unternehmen. Auch wenn der Bauherr Münchhausen heißt, erscheint das Projekt doch als realistisch und machbar. Es besitzt doppelte farbige Glaswände und mit Glas ummantelte Säulen, zwischen denen Heizung und elektrisches Licht installiert sind, und einen Steinmosaikfußboden. "Nachts", bemerkt der Autor, "sah das kleine Schloß auch von außen wie ein Juwel aus." (19) Von hier bis zu dem Sachbuch "Glasarchitektur" war es nur noch ein kleiner Schritt.

Bezeichnenderweise steht denn auch in Scheerbarts letzten Architekturroman "Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß" (1914) ein veritabler Baumeister im Mittelpunkt des Geschehens. Dieser reist mit einem Luftschiff um die Erde und baut selbst in den entlegensten Weltgegenden Glasbauten - z. B. ein Erholungsheim für

Luftschiffer auf den Fidji-Inseln, eine Lichtturmstraße in der Arktis, hängende Häuser für einen chinesischen Nabob auf den Kurian-Murian-Inseln. Auch die Landschaft wird unter Einsatz des Glases verschönt - etwa durch freistehende Windschirme und verglaste Erdeinschnitte oder Bergwände. Es ist kein Zufall, daß nur Einzelobjekte und keine Siedlungen vorgestellt werden. Dies entsprach Scheerbarts Konzept einer "dezentralisierten" Wohnweise, das er bereits 1897 zusammen mit dem gläsernen Wohnhaus in dem Roman "Ich liebe Dich!" propagierte. In Manifest von 1914 heißt es dann klipp und klar: *"Die Glasarchitektur wird erst kommen, wenn die Großstadt in unserem Sinne aufgelöst ist."* (20)

Natürlich baut der Architekt im "Grauen Tuch" auch für sich selbst ein gläsernes Domizil und zwar auf der Isola Grande im Lago Maggiore. Es besitzt unter anderem einen Turmsalon, der mit einer Art Minarett bekrönt ist. Möglicherweise hatte Scheerbart bei der Beschreibung dieses Ortes das Glaushausmodell seines Freundes Taut vor Augen. Für gläserne Kuppeln schwärmte er allerdings schon als Architekturkritiker. Die Kuppel des soeben fertiggestellten Berliner Reichstags entlockte ihm 1894 die optimistische Prognose: *"Wir nähern uns, das kann kein Einsichtiger bestreiten, einer Aera der Glaspaläste."* (21)

Soweit der kursorische und keineswegs vollständige Überblick über Architekturbeschreibungen in Scheerbarts dichterischen Werken. Der Inhalt des Buches "Glasarchitektur" mit seinen vielfältigen Überlegungen zur Schaffung einer gläsernen Umwelt darf in diesem Kreis wohl als bekannt voraus gesetzt werden. Auf die extraterrestrische Architektur in Scheerbarts Werken werde ich gleich im Zusammenhang mit den ideologischen und psychologischen Hintergründen seiner Bauphantasien zu sprechen kommen.

Scheerbarts zweites großes Thema war das Leben im Weltall, das er in seinen "astralen" Dichtungen ausfabiulierte. Eigentlich muß es heißen: das Leben d e s Weltalls, denn in Anlehnung an den Naturphilosophen Gustav Theodor Fechner hielt er den gesamten Kosmos in abgestufter Form für beseelt. An der Spitze dieser Bewußtseinshierarchie standen für ihn die Himmelskörper, die sich, wie er meinte, verehrungsvoll umkreisten und ein Dasein in Schönheit und Eintracht führten. Vom Menschen, den er wie Fechner für einen Teil des irdischen Wahrnehmungsapparates hielt, forderte Scheerbart, er solle sich dem Willen seines Sterns unterordnen, d. h. sich weiter entwickeln, nach Höherem streben.

*"Lebe in Harmonie mit deinem Stern!"* schrieb er in einem Büchlein über seine angebliche Erfindung eines Perpetuum mobile. (22) Scheerbart gab Fechners Kos-

mosophie in seinen astralen Romanen und Erzählungen künstlerische Gestalt. In enger, teilweise wörtlicher Anlehnung an Fechners Hauptwerk "Zend-Avesta" schuf er in dem 1913 erschienenen Roman "Lesabendio" die eigenwilligste Version des expressionistischen 'neuen Menschen'. Die Bewohner des Asteroiden Pallas, die die menschliche Gestalt als eine niedere Stufe der Evolution hinter sich gelassen haben, führen ein Dasein ohne Krieg, Not und Unterdrückung, ohne Klassenschranken und Geschlechtsdifferenzen. Der Sorge um das tägliche Leben durch eine freigebige Natur und eine wohlthätige Technik enthoben, widmen sie sich dem Ausbau ihres Himmelskörpers und der Erforschung des Universums. Bei letzterer spielt ein technisches Bauwerk eine entscheidende Rolle. Der Held Lesabendio möchte mit Hilfe eines gigantischen Stahlgerüsts, eines überdimensionalen Eiffelturms, ins Universum vorstoßen, während die Mehrzahl der Bewohner sich mit der Verschönerung ihres Planeten zufriedengibt. Am Ende siegt die Partei der Forscher und Ingenieure über die der Künstler.

In dem Roman "Die große Revolution" aus dem Jahr 1902 streiten auf dem Mond die Partei der "Erdfreunde" und der "Weltfreunde" darüber, ob sie in Zukunft durch ihre Fernrohre die Vorgänge auf der Erde studieren oder ob sie, durch den Bau eines gigantischen Teleskops, dem Mond ein "Auge" schaffen und durch dieses in die Tiefen des Universums blicken sollen. Angewidert von der menschlichen Brutalität, insbesondere von dem gerade auftrumpfenden Militarismus, einigen sich die Mondleute schließlich auf letzteres. Übrigens haben auch sie ihren Stern durch eine vielgestaltige Landschaftsarchitektur in ein astrales Kunstwerk verwandelt.

Nichts anderes wollte Scheerbart letztlich mit der Glasarchitektur erreichen. "Es wäre so", schreibt er in seinem Manifest, "als umkleide sich die Erde mit einem Brillanten- und Emailschnuck. Die Herrlichkeit ist gar nicht auszudenken. [...] Wir hätten dann ein Paradies auf der Erde und brauchten nicht sehnsüchtig nach dem Paradiese im Himmel auszuschaun." (23) Das gläserne Wohnhaus sollte das Leben seiner Bewohner nicht nur verschönen. Aus der Verehrung für den Kosmos entstanden, sollte es auch seine Bewohner zu dieser Weltanschauung bekehren. Es sollte, wie Scheerbart in seinem Manifest ausführt, die Menschen empfindsamer und friedlicher machen und ihr Gefühl für die Großartigkeit des Universums stärken.

Auf die kosmosophische Weltanschauung gründet sich übrigens nicht nur die Verwendung des Glases. Von der erwähnten "Drehscheibenarchitektur" in "Münchenhausen und Clarissa" erhoffte Scheerbart z. B., daß sie in ihren Benutzern ein planetarisches Bewegungsge-

fühl erzeugen werde. Von der "Dezentralisierung der Wohnstätten", also vom Leben in über den ganzen Erdball verstreuten gläsernen Eremitagen, erwartete er, der die Menschen für die Sinnesorgane des Planeten hielt, eine größere Sensibilisierung des Erdballs. Schließlich sei noch erwähnt, daß Scheerbart als Verehrer der altorientalischen Astralreligionen im Licht nicht bloß eine physikalische, sondern eine sakrale Erscheinung sah. Er schätzte das Glas nicht zuletzt deshalb, weil es das göttliche oder, wie er es mit seiner Scheu vor pathetischen Worten nannte, das "große Licht" einfing und ausstrahlte. "Das Licht will durch das ganze All I und ist lebendig im Kristall" lautete einer der Sprüche, den er für den Fries des Tautschen Glashauses dichtete.

Scheerbart maß der Glasarchitektur also nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine religiöse bzw. spirituelle Bedeutung bei. Das gläserne Wohnhaus galt ihm in letzter Konsequenz als Begegnungsstätte mit dem Weltgeist. Von Zeitgenossen wird berichtet, daß der Dichter in seinen frühen Jahren, wenn er betrunken war, in komischer Verzweiflung den Schrei ausstieß: "Weltgeist, wo bist du?" Im Glashaus mußte er ihn nicht länger suchen.

Scheerbarts außerordentliches Interesse an der Architektur wirft die Frage nach persönlichen und psychologischen Hintergründen dieser Fixierung auf. Eine Antwort findet sich in dem 1901 erschienenen Roman "Liwüna und Kaidöh", der den Untertitel "Ein Seelenroman" trägt. Tatsächlich entblößte der Autor in diesem Werk seine Seele mehr als in jeder anderen Dichtung. Die Selbsterforschung ist in das Schema einer phantastischen Reise gekleidet und führt den Helden Kaidöh in die Weiten des Weltalls. Als Führerin fungiert ein weibliches Wesen namens Liwüna, das zunächst die Züge der drei vom Dichter geliebten Frauen trägt, sich später aber zu seiner "Sehnsucht" dematerialisiert. Auf dieser kosmischen Reise erlebt Kaidöh eine solche Fülle phantastischer Bilder, Worte und Töne, daß sich seine Sinne verwirren: Er sehnt sich nach einer "gewaltigen Stunde", dann wieder einer "stillen"; er will sich mit dem Allgeist vereinen, will sterben. In diesen Wünschen spiegelt sich der pietistische Drang nach Erweckung, aber auch Todessehnsucht. Am Ende erkennt er, daß er in einer "einfachen" Welt aufgehen möchte. Er findet sie in einem astralen Bauwerk, einem Architekturstern, mit dem er sich vereinigt und in die Weiten des Universums entschwebt.

Warum mußte es ein Architekturstern sein, hätte nicht ein bloßer Stern genügt? Vielleicht erschien ihm die Verschmelzung mit einem natürlichen Himmelskörper als Sakrileg, vielleicht auch als zu realistisch. So entschied er sich für ein Kunstgebilde, einen bearbeiteten Himmelskörper. Über seine emotionale Bindung an die

Architektur geben besonders die Notizen zum Roman *Auskunft* (24), die besser als das fertige Werk erklären, warum Kaidöh bei einem Bauwerk Zuflucht sucht: Er will dem Rausch, Unbeständigkeit entfliehen, er will "Klarheit und Stille", er will "Boden unter die Füße bekommen". Die astrale Welt steht für Ekstase und Entgrenzung, die Architektur für Ruhe und Sammlung.

Die emotionale Besetzung der Architektur entstand allerdings nicht erst infolge der psychischen Turbulenzen, die Scheerbart in dem Roman verarbeitete, auch nicht erst im Zuge seiner beruflichen Tätigkeit als Kunstkritiker, sie reichte offenbar bis in seine Danziger Kindheit zurück. Darauf deutet nicht nur seine Liebe zum historischen Stadtbild hin, dies geht auch aus dem ursprünglich geplanten Anfang des Romans hervor, in dem die beiden Seelen um einen am Meer gelegenen "gotischen Dom" schweben sollten. Für den frühverwaisten Jungen, der als einziges Mitglied einer dreizehköpfigen Familie übrig geblieben war, der das Elternhaus verlassen und mit seiner Stiefmutter im Nachbarhaus ein bescheidenes Logis beziehen mußte, repräsentierte die Architektur das Bleibende und das Bergende. Ähnlich war auch sein Interesse am Kunstgewerbe motiviert. In der "Glasarchitektur" bemerkt er zu diesem Punkt: "Wenn die Häuslichkeit so ist, daß in ihr auch die kühnsten Phantasien realisiert erscheinen, dann hört die Sehnsucht nach dem Andern einfach auf." (25) Paradoxaer Weise gab er sogar den Glashäusern eine bergende Funktion, indem er sie mit doppelten farbigen Glaswänden ausstattete. Seine Begründung lautete: "Wenn ich in meinem Glassaale bin, will ich von der Außenwelt nichts hören und nichts sehen."

Die Architektur repräsentierte für ihn aber auch die Idee des Versteinerns und Sterbens. Dies geht ebenfalls aus den Notizen zum "Seelenroman" hervor, der ursprünglich mit einer Doppelapotheose enden sollte. Scheerbart notierte: "Kaidöh und Liwüna werden zur Weltarchitektur u[nd] nun lebt das Tote." Faktisch gesehen bewirkt diese Metamorphose natürlich das Gegenteil: sie tötet das Lebendige ab, um es zu verewigen. Im fertigen Roman unterzieht sich der Held allein der letzten Verwandlung. Das astrale Bauwerk, in das er eingeht, erweist sich bei näherer Betrachtung als ein orientalisch anmutendes Architekturensemble, das ein wenig an die andalusischen Träumereien des Grafen Schack, aber auch an Scheerbarts Vision von den künstlerisch umgewandelten Danziger Stadtwällen erinnert. Ein Zitat aus der Schlußpassage des Romans: "Kaidöh ist nicht geblendet: er sieht seine Welt in einem neuen Licht. Die Bergnasen sind keine Gletscher mehr, es sind bunte Fliesenterrassen mit bunten Wasserfällen und bunten Springbrunnen, mit Blumenheken und spiegelnden Teichen, mit Turmkanten, Galerien, Säulenhallen, blanken Treppen."

*Ein glänzendes Fliesen reich. [...] Und Kaidöh jauchzt Diese Welt ist einfach.*

*Mit dieser einfachen glänzenden Terrassenwelt kann er sich verbinden - mit all den bunten Fliesen, die so einfach sind, kann er eins werden." (26)*

"So einfach" ist diese Welt ja nicht, und die in der Literatur wohl einmalige Architekturwerdung eines Menschen kann erst recht nicht als "einfach" bezeichnet werden. Für Scheerbart war die Architektur einfach, weil sie das Leben mit seinen Komplikationen aussparte. Insofern hat sie bei ihm durchaus etwas von einer Grabbaukunst. Nicht zufällig empfand er tiefe Bewunderung für die imposantesten Grabmäler der Menschheitsgeschichte, die Pyramiden. Bezeichnend ist auch, daß ihn die Kuppel des Tautschen Glashauses an "Mameluckengräber" erinnerte. (27)

Das Glashaus seiner Vorstellung wirkt ja eher wie ein Behältnis für Astralleiber, denn wie eine Bleibe für lebendige Menschen. (Daß Dichter und Architekt sich auch in diesem Punkt nahestanden, beweist Tauts Definition des Glashauses als "Gewand für die Seele". (28)

Wenngleich Scheerbarts architektonische Ideen Fachleute beeindruckten und etwas von ihnen auf Umwegen in die Praxis des Bauens eingeflossen ist, so sind sie doch, wie seine astralen Fiktionen, in erster Linie gestaltgewordene Phantasie. Als Phantasiegebilde hatten Weltall und Glashaus für Scheerbart aber eine durchaus reale Funktion: sie boten dem ewigen Kind, dem versponnenen Außenseiter, dem Habenicht, dem Eremiten, eine dauernde Zuflucht. Für Tauts Glashaus dichtete Scheerbart bekanntlich den Spruch: "Ohne einen Glaspalast ist das Leben eine Last." Ohne seine Architektur- und Weltraumphantasien wäre für ihn das Leben nicht nur eine Last, es wäre ihm sicher unerträglich gewesen.

## ANMERKUNGEN

- (1) Glaserzeugung und Glasbau. In: Qualität 1(1920), H. 1/2, S. 9.
- (2) Brief vom 20.2.1914. In: Frühlicht 1(1920), H. 3. Neudruck (Auswahl) Berlin, Frankfurt/M., Wien 1963, S. 23.
- (3) Revolutionäre Theaterbibliothek / Regierungsfreundliche Schauspiele. Gesammelte Arbeiten für das Theater. 2 Bände. München 1977. Jenseitsgalerie. Gesammelte Zeichnungen. München 1981. 70 Trillionen Weltgrüße. Eine Biographie in Briefen. Berlin 1991. (Die Ausgabe ist vergriffen. Einzelne Exemplare können von der Herausgeberin bezogen werden.)
- (4) Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman. München 1986. Der Tod der Barmekiden. Arabischer Haremsroman. München 1992.
- (5) Paul Scheerbart, ein Dichter der Architekten. In: Glasarchitektur. Neuausgabe München 1971, S. 160.
- (6) Der Militarismus in der Architektur. In: Amsler & Ruthardt's Wochenberichte 3(1894/5), H.9, S.79-80.
- (7) Glasarchitektur, a.a.O., S. 43, S. 91, S. 109, S. 130.
- (8) Der Franziskaner. Eine Novelle aus dem Mittelalter. In: Hamburger Fremdenblatt, Nr. 172, 25.7.1911, S. 5
- (9) Die Gnadenkirche. In: Adels- und Salonblatt 3 (1894/5), H. 24, S. 380-381. Die Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche. In: Adels- und Salonblatt 3 (1894/5), H. 30, S.467-468.
- (10) Die Danziger Festungswälle. In: Danziger Courier, 13.7.1890, 2. Blatt, S. 1, Sp. 1-4.
- (11) Vom Zentralbahnhof. In: Danziger Courier, 13.8.1890, S. 2, Sp. 3-4.
- (12) Das Atelier 1 (1890/1), H. 7, S. 5-7.
- (13) a.a.O., 1 (1891/2), H. 13, S. 3-4.
- (14) a.a.O., 2 (1892/2), H. 31, S. 3-4.
- (15) a.a.O., 3 (1892/3), H. 56, S. 3.
- (16) Das Paradies, die Heimat der Kunst. In: Gesammelte Werke, Bd. 4, Linkenheim 1988, S. 178.
- (17) Machtspäße. Arabische Novellen. Neuausgabe München 1981, S. 5.
- (18) Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman. In: Dichterische Hauptwerke, hrsg. von Else Harke, Stuttgart 1962, S. 394.
- (19) Das große Licht. Ein Münchhausen-Brevier. Leipzig 1912, S. 131.
- (20) Glasarchitektur, a.a.O., S. 127.
- (21) Kunstbrief aus Berlin. In: Amsler & Ruthardt's Wochenberichte 3 (1894/5), H.1, Beilage "Kunst aus aller Welt", S. 4.
- (22) Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung. Leipzig 1910.
- (23) Glasarchitektur, a.a.O., S. 42.
- (24) Die bisher noch nicht veröffentlichten und ausgewerteten Aufzeichnungen aus Scheerbarts Nachlaß befinden sich im Besitz des Insel-Verlags in Leipzig.
- (25) Glasarchitektur, a.a.O., S. 131.
- (26) Liwüna und Kaidöh. Ein Seelenroman. Neuausgabe (Suhrkamp-Taschenbuch Nr. 1652) Frankfurt/M. 1990, S. 89 f.
- (27) Glashäuser. In: Technische Monatshefte 4 (1914), Nr. 4, S. 106.
- (28) Glaserzeugung und Glasbau, a.a.O., S. 14



Thomas Greifeid

### **ARNOLD TOPP - Ein Maler in guter Gesellschaft Lebensskizze / Werkstattbericht**

Sehr geehrter Herr Prof. Dr. Taut,  
Sehr geehrter Herr Prof. Dr. Speidel,  
Sehr geehrte Damen und Herren,

Ich danke Ihnen herzlich für die Einladung und die Gelegenheit, Ihnen einen der vielen, durch die Zeitläufte verloren gegangenen Künstler, sowie Zeitgenossen und Freund BRUNO TAUT's - allerdings in diesem Werkstattbericht nur sehr fragmentarisch - näherbringen und damit einen kleinen Beitrag zur Vervollständigung des kulturellen Erbes dieser wichtigen Zeit leisten zu können.

Ein Foto von ARNOLD TOPP zeigt ihn auf einer STURM-Künstlerpostkarte aus dem Jahre 1921 (Abb. 1), die mit Hinweisen auf Werke des Künstlers von der Galerie zu Werbezwecken von den von ihr vertretenen Künstlern vertrieben wurde.

Ich stelle meinen Ausführungen zur Einstimmung ein Zitat von Kurt Gerstenberg aus dem CICERONE zu der vom ARBEITSRAT FÜR KUNST 1919 in der Galerie Israel Ber Neumann, Berlin veranstalteten Ausstellung 'UNBEKANNTE ARCHITEKTEN' voran, die ja, nachdem Gropius diese Aufgabe abgegeben hatte, von Taut organisiert war. In der Ausstellung waren zwei Arbeiten von ARNOLD TOPP mit den Titeln TOTENTEMPEL und KASKADENTURM ausgestellt.

Leider sind die Arbeiten nicht überliefert, aber die Beschreibung gibt einen guten Eindruck von dem in dieser Ausstellung auch von ARNOLD TOPP geleisteten - allerdings noch expressionistischen - Beitrag zu einer neuen von allen geistigen Strömungen der Zeit durchdrungenen Architektur, der Verknüpfung von Malerei und Architektur wieder:

*"ARNOLD TOPP weiß aus dem neuen Material neue Wirkung zu ziehen. Sein Totentempel, ein Zentralbau aus Glas und Eisen, hat außen zinnoberrrote, innen blaue Glaswände und infolgedessen eine violette Beleuchtung des Inneren. Opalartige, sehr helle Plastiken sollen darin aufgestellt werden.*

*Diese geschmackvolle Leistung wird noch überboten in dem Entwurf zu einem Kaskadenturm. Zirkel und Reißschiene sind beiseite gelassen. Topp will das Märchen vom gläsernen Berg wahr machen. Riesige Schalen wölben sich wie ein Bergrücken zusammen, aus dem kristallinischer Spitzkegel aufsteigt. Im Inneren sind prächtige domartige Hallen. Der Turm ist vom weißen bis zum Kristallteil besteigbar, sagt die Beischrift dieser Bauphantasie." [255 f.] (1)*



Abb. 1: Foto ARNOLD TOPP Galerie Der Sturm, Berlin 1921, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung.

Ich habe diesen Werkstattbericht mit dem Titel: 'ARNOLD TOPP - ein Maler in guter Gesellschaft' überschrieben. Zu dieser 'guten Gesellschaft' gehörte auch BRUNO TAUT.

Bezüge zu BRUNO TAUT lassen sich durch fehlende Originalquellen, Archivalien oder primäre Lebenszeugnisse allerdings bisher kaum erschließen.

Die vorliegenden Belege für die Freundschaft von BRUNO TAUT und ARNOLD TOPP sind die persönlichen Lebenserinnerungen des Sohnes von BRUNO TAUT, Professor Dr. Heinrich Taut und wenige überlieferte materielle Zeugnisse dieses Kontaktes.

Dazu gehören Werke ARNOLD TOPP's: Die Bilder 'GEBURT', dieses Bild wird in der hier laufenden Retrospektive TAUT's gezeigt (2), und das Aquarell mit dem Titel 'WAHRHEIT' (Abb. 2) mit einer Widmung für die Ehefrau TAUT's, HEDWIG TAUT, gehört dazu.

Abb. 2: ARNOLD TOPP, 'WAHRHEIT' 1918. Privatbesitz.







Abb. 3: ARNOLD TOPP, 'DAS BLAUE HAUS' 1917-  
Nationalgalerie, Berlin.

Eine 1917 in der Galerie Der Sturm in Berlin aufgelegte Lithographie-Mappe mit 6 Lithographien mit bisher unbekannter Auflage und mit einer persönlichen Widmung des Künstlers wiederum an Frau TAUT, reiht sich in diese kleine Auflistung ein. Eine besondere Rarität stellt die im TAUT-Katalog abgebildete Lithographie 'KAMPFNACHT' (ebd.) dar, da diese außerhalb der Mappe erschienen ist.

Auch das von TOPP BRUNO TAUT gewidmete Buch von PAUL SCHEERBART, 'GLASARCHITEKTUR', versehen mit einem extra neu gestalteten Einband von ARNOLD TOPP mit einer Widmung - auch im TAUT-Katalog - sind die wenigen Hinweise auf das persönlichere Verhältnis der beiden Künstler (ebd.).

Von BRUNO TAUT existiert in umgekehrter Richtung der im Katalog abgebildete und für die TAUT-Ausstellung auf der Grundlage einer überlieferten und mit Widmung versehenen Blaupause Taut's erstmals realisierter Entwurf des 'STERNENSCHREINS' - vermutlich gedacht als Bilderrahmen für ein Werk ARNOLD TOPP's (ebd.).

Herr Prof. Dr. Speidel schreibt zum Kontakt TOPP - TAUT im TAUT-Katalog:

*"Arnold Topp war vielleicht seit 1915 mit Bruno Taut befreundet, als dieser für die Bauleitung an der Pulverfabrik in Plaue, dem Nachbarort, angestellt war und in*

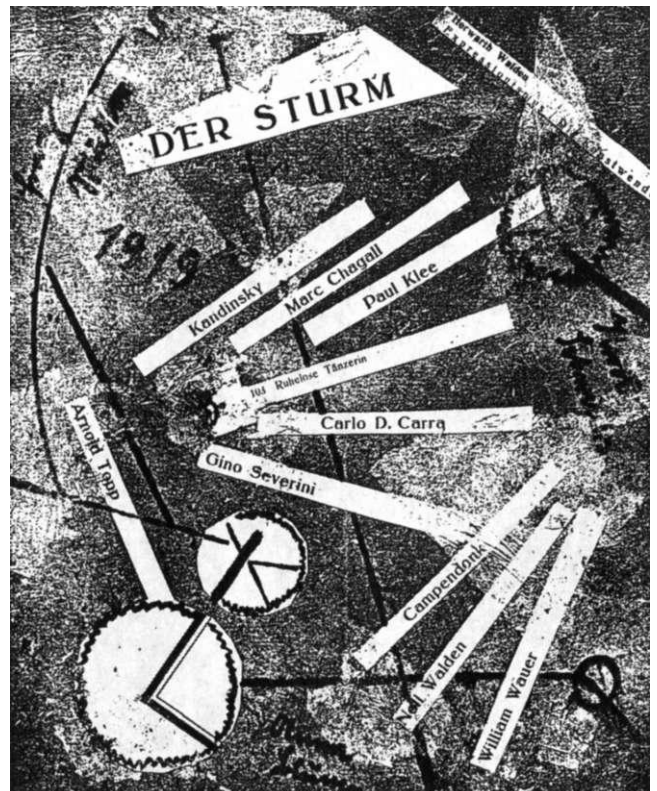
*Brandenburg in der Schützenstraße wohnte. Topp war (oder wurde durch Taut) ein begeisterter Verehrer Paul Scheerbarts. Seine Graphikzyklen von 1916 und 1917 nehmen dessen kosmische Themen auf. Topp widmet Tauts Gattin Hedwig die Mappe mit Lithographien, die er 1917 im April in der Galerie "Der Sturm" in Berlin ausstellte ...." [S. 149] (ebd.).*

Laut dem Ausstellungskatalog der Galerie Der Sturm, Berlin von 1917 gab es noch die Arbeit 'KATZEN' von TOPP im TAUT'schen Besitz (3).

Ich gebe ein zeitgenössisches Zitat von Heinrich Jäker aus der 'Westfalenpost' aus den zwanziger Jahren zur Malerei von ARNOLD TOPP das im Blick auf das Werk 'Das blaue Haus' 1917 (Abb. 3), das den speziellen Aspekt der Architektur und der Häuser, der in den Werken TOPP's immer wieder auftaucht, und den Bezug zur Stadt in seinen Bildern thematisiert:

*"Die Wesensart der Dinge, (...), finden bei ihm in gänzlich abstrakter Form ihre Äußerungen. Verwinkelte Gassen und kubische Häuser schieben sich zu einem Bildganzen zusammen. Der braun-grau-grüne Farbton aller seiner Werke ist von wundervoller Harmonie in der Gesamtwirkung". (4) und er trifft damit sehr schön den Klang Topp scher Arbeiten.*

Abb. 4: KURT SCHWITTERS, 'DER STURM' 1919- Hanne Bergius,  
Das Lachen Dada, Berlin 1989.



## Zur zeitlichen Orientierung für Sie

ARNOLD TOPP wurde 1887 geboren und ist zum Kriegsende 1945 58jährig verschollen und laut Auskünften des DRK wohl in sowjetischer Gefangenschaft verstorben.

Eine Collage von Kurt Schwitters von 1919 - 'Der Sturm' - als Titelblatt für die Zeitschrift 'Der Sturm' und für ein im gleichen Zeitraum erschienenenes Buch Herwarth Waldens mit dem Titel 'Expressionismus. Die Kunstwende', auf der neben Kandinsky, Marc Chagall, Paul Klee, Carlo D. Carra, Gino Severini, Campendonk, Neil Waiden, William Wauer auch Arnold Topp in Form eines ausgeschnittenen Namensstreifens aufgeführt wird, bestätigt die 'gute Gesellschaft', in die ARNOLD TOPP integriert war. (Abb. 4)

1926, auf der jährlichen 'Großen Berliner Kunstausstellung' und noch 1930 wird ARNOLD TOPP bei Oscar Neriinger als Mitglied der Gruppe 'DIE ABSTRAKTEN' - später 'DIE ZEITGEMÄSSEN' nachgewiesen. Diese Gruppe war 1924 eine Gruppenneugründung aus der um die Galerie 'Der Sturm' in Berlin herum gegründeten 'Internationalen Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Futuristen e.V.

Zwei Arbeiten von insgesamt 10 Werken, die 'ROTE VORSTADT' und 'HÄUSER' - leider teilweise, wie einige weitere folgende Werke, sind nur in schwarz/weiß - weil nur so überliefert - zu zeigen. Sie waren auf der 'Großen Berliner Kunstausstellung' 1926 ausgestellt und zeigen TOPP's Präsenz in diesen Zusammenhängen. (5)

Abb. 5: ARNOLD TOPP, 'KOMPOSITION' 1916. Privatbesitz.



## Zur Forschungslage

Wie schon oben angezeigt: originale Nachweise und Lebenszeugnisse zum Leben und Werk ARNOLD TOPP's sind außerordentlich schwierig oder gar nicht zu finden. Das spätere Atelier (nach 1941) in Meseritz im ehemaligen Westpreußen und damit alle damals noch vorhandenen Werke, persönlichen Gegenstände und sonstigen Hinweise zu Leben und Werk ARNOLD TOPP gingen 1945 durch Kriegseinwirkungen vollständig verloren. Ein Gesamtbild läßt sich daher über den Künstler nur aus wenigen und verstreut zu findenden Materialien sehr fragmentarisch und vorläufig zusammenfügen. Dieser Tatbestand ist deswegen besonders zu beklagen, weil es Hinweise gibt, daß ARNOLD TOPP kontinuierlich gemalt hat. D. h. das Oeuvre muß wesentlich größer gewesen sein, als das, was zum bisherigen Zeitpunkt nachzuweisen ist.

ARNOLD TOPP war fünfzig Jahre eine Leerstelle der lokalen Geschichtsschreibung seiner Lebens- und Bezugspunkte Soest, Brandenburg und Berlin, wie auch der Kunstgeschichtsschreibung zum Expressionismus der '2. Generation' und der Folgejahre.

## Überblick zur Malerei und Inhalten

Ich gebe Ihnen im Folgenden einen kursorischen Überblick zu den verschiedenen bildnerischen Möglichkeiten und Lösungen, die ARNOLD TOPP in der Auseinandersetzung mit den Fragen seiner Zeit und zu der zeitgenössischen Kunst gefunden hat.

Bedeutsam ist dieses bisher bekanntgewordene Lebenswerk des Künstlers deshalb, weil es exemplarisch den Verlauf der Kunstentwicklung von der Entwicklung der klassischen Moderne, folgender Strömungen und deren jeweiligen formalen Mittel der Malerei - angefangen vom Kubismus über den Expressionismus, Konstruktivismus zur Neuen Sachlichkeit - zu einem frühen Zeitpunkt nachzeichnet und der Künstler zu eigener Formen- und Bildersprache findet.

In der Veränderung der Themen und der Darstellungsformen zu der 'ersten Generation' des Expressionismus von 'Brücke' und 'Blauem Reiter' (Stichwort wäre u. a.: das Verbleiben im Gegenständlichen) und den gleichzeitigen wie nachfolgenden ersten frühen Schritte in die Abstraktion ist der Werkverlauf des TOPP'seheren Werkes in seiner wechselhaften Entwicklung durchaus seismographisch und exemplarisch für diese Bewegungen zu nennen.

Der 1. Weltkrieg verschärft und beschleunigt in der Zerschlagung geistiger und seelischer Orientierung, Verfaßtheiten und Werte die Entwicklung in der Bilden-



den Kunst - getragen vor allem auch von einem breiten Strom lebensreformerischer-politischer wie okkulterspirituelle Suche, begonnen schon vor der Jahrhundertwende.

Eine frühe expressive 'KOMPOSITION' aus dem Jahre 1916 verweist auf den TOPP'schen Weg in die Abstraktion. (Abb. 5)

Für konstruktive Ansätze im Werk des Künstlers können zwei Zeichnungen zur Anschauung gegeben werden. 'KONSTRUKTIVISTISCHE ZEICHNUNG' 1920 und 'ZEICHNUNG' aus der Zeitschrift 'Der Zweemann', Hannover 1920.

Die beiden Arbeiten - 'BLUMENVASE AUF WEISSER TISCHDECKE' (Abb. 6) und 'STILLEBEN MIT VASE' - wie auch die beiden nächsten Bilder - 'HÄUSER MIT STROMMASTEN' und das Hinterglasbild 'STILLEBEN MIT BLAUER VASE' - stellen die Verbindungen zum Kubismus her.

Die späteren Kohle-Zeichnungen 'BRÜCKE IM PARK' und 'ASKANIERSTRASSE BRANDENBURG', geben beispielhaft realistische Auseinandersetzungen mit seiner unmittelbaren Umgebung im Oeuvre wieder.

### Zu den Inhalten der Werke

Alle zeitgenössischen Topoi und 'Inventare' expressionistischer Kunst, abstrakte und dynamisierte schräg ins Bild gesetzte Formen, expressive Farbigkeit, Sterne, Mond, Sonne, (schwankende) Häuser, Flora und Fauna, die verschiedensten Kreaturen und Natur, Kosmos, Vulkan/Krater, Jahrmarkt finden sich in dem hier vorzustellenden Werk.

Die «STADT/ORGANISATION DER DIAGONALEN' und eine frühe Zeichnung - 'DAS KARUSSEU (Abb. 7) von 1916 dokumentieren die dynamisch schräg und frei von konkretem Raum organisierte Malerei.

Dr. Adolf Behne einer der wichtigen und fortschrittlichen Kunsthistoriker und Propagandisten für eine 'Neue Kunst' und Mitbegründer des 'Arbeitsrats für Kunst' formuliert aus Anlaß einer Ausstellungsbeteiligung ARNOLD TOPP's in einer "3-Tage-Ausstellung" 1919 in der Galerie I.B. Neumann, Berlin, in der Zeitung 'DIE FREIHEIT' vom 5. Mai 1919 - das diese Galerie - ich zitiere nach der Zeitschrift 'Der Sturm' aus dem Jahrgang 1919/20: "... jetzt fraglos Berlins wagemutigste Ausstellungen bringt, und (...) bei freiem Eintritt für drei Tage einige junge Künstler ihre Arbeiten, (zeigen)." (...) und "Topp in seinen Aquarellen reinigt die Farben" [S. 42] (6) ist die passende Beurteilung des Bildes 'DIE SCHLÄFER' (Abb. 8) aus dem Jahre 1918 in Bezug auf die Farbe

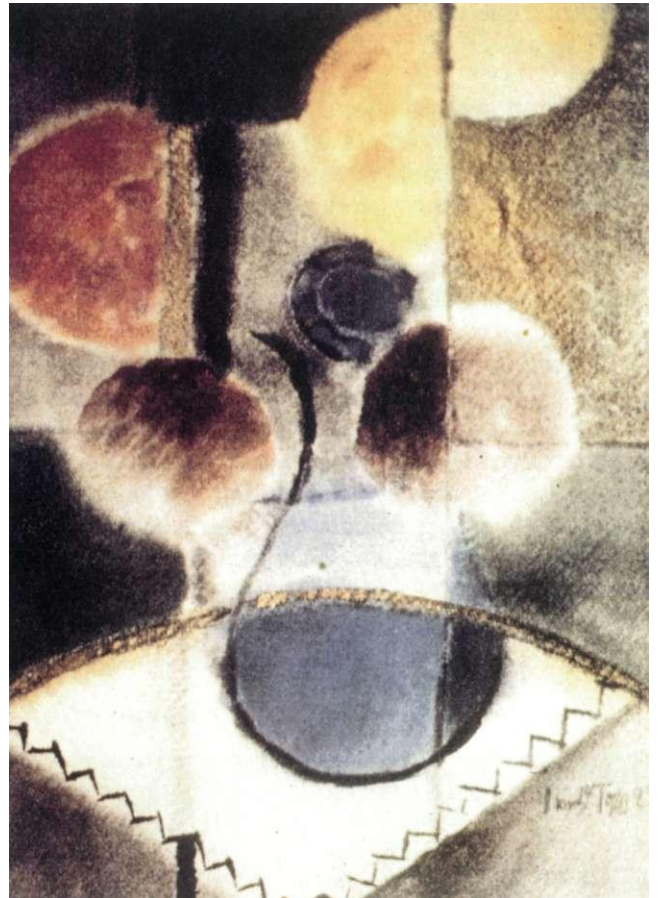


Abb. 6: ARNOLD TOPP, 'BLUMENVASE AUF WEISSER TISCHDECKE' 1925. Privatbesitz.

Abb. 7: ARNOLD TOPP, 'KARUSSEL' 1915. Stadt Soest.





aber auch das Verhältnis von Mensch und Natur sind hier Thema.

Zu den zeitgenössischen Topois der expressionistischen Kunst gehören auf jeden Fall die Begriffe: Explosion, Ekstatisches, strahlenförmig aufgesplitterte - in kristalline Formen verdichtete Formensprache als zentrales Gestaltungselement des Expressionismus v.a. der zweiten Generation. Sie sind zeittypische Inventare auch in der Malerei TOPP's.

Die Lithographie aus dem Taut-Katalog (2), die ganz sicherlich Eindrücke und Erlebnisse des Krieges zu verarbeiten sucht, gehört, wie das Bild 'HÖHE 304' von 1916, das sich in den USA befindet, auch zu den Werken, in denen sich der Mensch den verschiedensten existentiellen Lebenssituationen ausgesetzt sieht. Sie sind damit Synonym einer quasi erzwungenen wie gewünschten Authentizität in der Zeit - geboren aus der unmittelbaren Betroffenheit. Einige weitere Titel von

Werken des Künstlers, dokumentiert in den verschiedensten Katalogen, die bisher nicht auffindbar sind, gehen in diese Themenrichtung.

Auch die vielfältigen religiösen und spirituellen Suchen der Zeit finden sich im Werk von TOPP vertreten. Das Bild 'DER ROTE BETER' und das Hinterglasbild 'ENGEL UND DIE HIRTEN' verweisen auf solche Themen.

Die aus Bremen stammende Deutschamerikanerin Katherine S. Dreyer, die mit Marcel Duchamp u.a. Gründerin der für die Durchsetzung der modernsten und zeitgenössischen deutschen und europäischen Kunst der zwanziger Jahre in Amerika so wichtigen 'Société Anonyme', war, bezeichnete ARNOLD TOPP als 'einen der ersten abstrakten deutschen Maler'. (16)

Katherine S. Dreyer kauft fünf Arbeiten von ARNOLD TOPP für die Sammlung der 'Société Anonyme' und verweist in einem Begleittext im Katalog der Sammlung

Abb. 8: ARNOLD TOPP, 'DIE SCHLÄFER' 1918. Privatbesitz.



der Société Anonyme auf den starken Bezug TOPP's zu Chagall, (ebd.)

Die Arbeit 'SELBSTPORTRAIT' von 1918, befindet sich in der Sammlung der 'Société Anonyme' und lässt sich direkt auf Chagall zurückführen, denn ein konkretes '(Vor-)Bild' von Chagall heißt 'Ich und das Dorf', wo es auch die Kombination eines Selbstbildnisses mit einem Schaf oder einer Kuh gibt. Die Vorbildhaftigkeit Chagalls für TOPP und vieler seiner Zeitgenossen lässt sich vor allem auch in seinen Drucken deutlich erkennen (vgl. Abb. 14). Das Bild 'VERLASSENE STADT' mit vermutlich gleichartiger kubistischer Flächen- und Farbenbehandlung ist bisher nicht wieder aufgefunden. Eine Recherche dazu läuft noch.

Eine Zwischenbeurteilung aus der wichtigen Kunstzeitschrift der zwanziger Jahre 'DAS KUNSTBLATT' sei hier angeführt:

*"Im "STURM" war TOPP ausgestellt (Dezember 1919, TAG). Topp ist koloristische Begabung von bemerkenswerter Differenziertheit. Er hat Elastizität genug, sich einzufühlen in neuartige Möglichkeiten, wie sie Klee und vor allem Chagall heute bieten. Ein Kolorismus, der sich unzulänglich nur entfalten kann im gerahmten Staffeleibild. Topp ist letztlich Gestalter, er ist Schmuckk nstler, Gehilfe und Diener des Architekten, der dahin zu streben hätte, mit beschwingten Farbspielen Wände zu rhythmisieren."* [S. 62] (7)

Diese Hinweise auf die Orientierung zur Architektur, die Verbindung von Neuer Malerei und der bebauten Umwelt der Menschen in der Neuen Kunst begegnet uns immer wieder im Werk ARNOLD TOPP's. Zudem war in der Mitte diesen Jahres die wichtige Ausstellung 'Unbekannte Architekten' unter Beteiligung ARNOLD TOPP's schon gelaufen.

 lgem lde, Aquarelle und Zeichnungen mit Zeichen und Buchstaben, vollständigen Schriftzügen und Interieurs, die wiederum an kubistische Anklänge und Rezeption denken lassen, gehören zum Werkzusammenhang, zum Topp'schen Bildervokabular.

Zwei Arbeiten TOPP's: 'LOTTE' und 'SCHOTTCHEN IST TOT' - aus den frühen zwanziger Jahren, die bei Alfred Flechtheim - noch in Düsseldorf - ausgestellt waren und die bisher nicht aufgefunden werden konnten, beinhalten die Verwendung der Schrift.

Bei Dr. Adolf Behne heißt es in einem biographischen Abriß zu ARNOLD TOPP:

*"Die Dichtung Paul Scheerbarts war das bestimmende Erlebnis dieser Zeit. ... Sternenreiche Träume, in denen viel der Komet eine Rolle spielte" und "Topp entfaltet in diesen Bildern eine bl hende Innigkeit und*

*Ausdruckssch nheit der Farbe, eine regenbogenhafte Reinheit."* (8)

Die Komposition - 'SCHWARZ-WEISS-ROT' von 1919 (Abb. 9), die diese Zeichen und Buchstaben enthält, Kosmisches anklingen lässt und rätselhaft bleibt, sei für die "Sternenreichen Träume" angeführt.

Abb. 9: ARNOLD TOPP, 'SCHWARZ-WEISS-ROT' 1919. Staatsgalerie Stuttgart.



Im CICERONE aus dem Jahre 1922 heißt es:

*"Die Januar-Ausstellung des "Sturm" bringt neben bedeutenden Einzelwerken von Chagall, Marc, Heemskerck, Kokoschka, Feininger, u. a. eine große Kollektion von Ölgemälden, Aquarellen, Glasbildern, Holzschnitten des (...) Arnold Topp. Die kubistischen Linienberschneidungen lassen dem Gegenständlichen einen Spielraum. Die darin angedeuteten Dinge führen ein stilles beschauliches Dasein. Vom Alltäglichen gelangen wir zum Metaphysischen. Dann steigern sich die sonst gedämpften Farben aus Blau-Grau in leuchtendes Rot und Gelb. Topp ist kein himmelsst rmendes Talent, aber er redet in seiner anspruchlosen, kubistisch gegliederten Einfachheit eine sympathische Sprache."* [S. 86.] (9)

Eine kubistische Collage, in der absoluten Flächigkeit fast hermetisch abgeschlossen, hoch verdichtet, heißt: 'DIE HÖFE DER MIETSKASERNEN' aus dem Jahr 1920.





Abb. 10: ARNOLD TOPF, 'ZEICHNUNG' 1916. Privatbesitz.

Sie läßt vom Thema her auch etwas von dem durchaus sozialen Bezug der 2. Generation des Expressionismus ahnen.

Kolorierte Holzstiche, Collagen, Zeichnungen und Druckgraphik komplettieren die breite künstlerische Palette, wie der Holzschnitt aus dem Buch 'Expressionismus. Die Kunstwende' von Herwarth Waiden 1918 oder die expressionistische Zeichnung 'O.T.' von 1916 aus dem Besitz der TAUT-Erben (Abb. 10).

In Bezug auf die späten Schaffensphasen der letzten 15 Lebensjahre, die ARNOLD TOPF nach 1930 noch verbleiben, sind beim momentanen Stand der Forschungen, bedingt durch die Atelierzerstörung, keine Werke nachzuweisen.

Eine Katalogseite aus der ersten 'Kollektiv'-Ausstellung (so wurden zeitgenössisch die Einzelausstellungen mit Werkquerschnitten genannt) aus dem Jahre 1917 in der Galerie 'Der Sturm', Berlin zählt die Titel der ausgestellten Arbeiten auf. Titel wie: Scherbenbild, Nächtliche Landschaft, Artistin, Geburt, Kometenbild, Gellendes Schreien, Bild mit roter Form in Blau ..., verweisen auf die inhaltliche, spirituelle und thematische Einbettung, Rezeption und emotionale wie geistige Gestimmtheit TOPF's in seiner Zeit, mit dem, was Thema ist. Das ganze läßt sich ein wenig ironisch zusammenfassen unter den emphatischen Worten: 'Oh Mensch, Oh Kosmos'. (6)

Die Situation der Künstler nach Kriegsende 1918 war sehr schwierig. Orientierungslosigkeiten, kollektive Traumatisierungen hatten viele aus den gewohnten Bahnen geworfen. Es begann eine intensive Suche nach neuen Formensprachen und Ausdrucksmöglichkeiten. Und: die kollektiven Erfahrungen sowie die politischen Bewegungen ließen naheliegend erscheinen, sich in der Suche nach dem NEUEN zusammenzuschließen. ARNOLD TOPF war von dieser Situation ebenfalls betroffen und an einigen dieser Zusammenkünfte direkt beteiligt.

Ich gebe hier eine kurze Situationsschilderung zu den Wegen, Orientierungs- und Anknüpfungspunkten der Künstler zum Kriegsende von Kührt beispielhaft an der 'Internationalen Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Futuristen' aufgezeigt:

*"Nach dem Kriege hatten sich viele der 'Sturm-Künstler' neu organisiert unter der seltsamen, hochtrabenden Bezeichnung 'Die Abstrakten - Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten, Futuristen und Konstruktivisten'.*

*Der Name war lang aber doch treffend, denn hier hatten sich die meisten Künstler vereinigt, die den von 'Brücke' und 'Blauen Reiter' aufgerissenen Weg weiter beschritten. Die meisten hatten vollends die Brücken zur Realität bewußt abgebrochen. Die abstrakte Gestaltung bestimmte Charakter und Richtung ihrer Arbeit. Das ganze organisatorische Gebilde war nicht sehr festgefügt. Viele der (...) Künstler der neuen modernistischen Richtung fühlten sich dieser Organisation verbunden."* [S. 187 f.] (10)

Ich habe nun schon sehr weit voraus gegriffen in dem chronologischen Abriss, den ich Ihnen geben wollte. Ich wollte Ihnen aber vorab einen ersten Einblick in die Vielfalt TOPF'scher künstlerischer Produktion geben.

1887 - dem Geburtsjahr vieler Künstler und Vermittler des Expressionismus, z.B. Kurt Schwitters - mit dem er sich später in der Galerie DER STURM in Berlin vereint sah, oder der berühmte, in den späten zwanziger Jahren nach Amerika emigrierten, Galerist I. B. Neumann in Berlin, bei dem er dreimal in wichtigen kultur- und kunstpolitischen Ausstellungen teilgenommen hatte, wurde ARNOLD TOPF in Soest/Westfalen am 8. März geboren.

Soest, eine westfälische Stadt, in der viele Künstler aufgewachsen bzw. für kürzer oder länger heimisch wurden, bildete das geistige Klima für die ersten Schritte in die spätere Profession zum Maler. Schmidt-Rottluff, für kurze Zeit Emil Nolde, Wilhelm Morgner, mit dem er seit 1904 befreundet war, der Maler Eberhard Viegener, der Bildhauer Wilhelm Wulff und wohl auch Johan-



nes Molzahn, der später rechtzeitig in die USA emigrierte hielten sich in Soest auf bzw. gehörten zu seinem frühen Freundeskreis. Mit einigen von ihnen hat er mehrfach ausgestellt.

ARNOLD TOPP wächst mit drei Brüdern auf, so daß eine weitverzweigte Familie entsteht in der trotz der prekären Überlieferung von Werken des Künstlers sich einige wenige Arbeiten in Privatbesitz erhalten haben, wie das Bild 'ZINIEN', das erst im Herbst des vergangenen Jahres im Familienzusammenhang in Ostberlin entdeckt werden konnte.

## Rückblende

Die erste Lebensphase nach der Schulzeit war von 1901 bis 1907 durch eine Ausbildung zum Volksschullehrer mit kurzer Tätigkeit als solchem im Sauerland ausgefüllt.

Von 1909-1910 absolvierte er seine Militärausbildung in Münster und ging 1911 nach Düsseldorf, wo er eine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule zum Zeichenlehrer bei Lothar von Kunowski bis 1913 durchlief.

Mehrere Hinweise in unterschiedlichen Quellen deuten daraufhin, daß ARNOLD TOPP mit der sehr akademisch ausgerichteten Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie nicht sehr gut zurechtkam. Eine spätere Äußerung zu einer Umfrage des ARBEITSRATS FÜR KUNST im Jahre 1918 u. a. zur möglichen Sinnhaftigkeit einer akademischen Ausbildung von Künstlern deutet noch auf eine Verschärfung dieses dann durchaus zeittypischen Antiakademismus und der Suche nach dem Genie und der Sehnsucht nach dem Ursprünglichen und Unverfälschten des Künstlers und der Kunst, das in der Phase der expressionistischen Malerei sehr im Vordergrund der Suche der Künstlerinnen stand hin:

*"ordentliche Künstler" so TOPP, "lernen überhaupt nichts von anderen, sie probieren einfach und können dann was". "Das Technische (Leinwand aufspannen, Farbe anrühren, die verschiedenen Malweisen mit den verschiedensten Materialien) erlernt man bei jedem biederen Handwerker. Ja, - und das andere - kann man oder man kann es nicht" (11)*

Das Bild 'MALVEN' (1916), eines der wenigen erhaltenen Hinterglasbilder von denen ARNOLD TOPP viele gemalt hat und 'DIE SONNE IST GROSS UND GEFALLEN', das ein Zitat einer Gedichtzeile des expressionistischen Dichters Adolf Allwohn darstellt, das eines der typischen Ölbilder aus dem Jahre 1925 ist, sind leider bis heute verschollen.

Wir verlassen nun die rheinisch-westfälischen Lebensstationen:

### Brandenburg an der Havel

Die erste Station seines beruflichen Werdeganges ab 1913 - er wurde Oberschullehrer für Zeichnen und Turnen am 'von Saldern- Reformgymnasium' - war in Brandenburg an der Havel. Das hauptsächliche Atelier/Wohnungs-Domizil in Brandenburg existiert, z. T. mit den vom Künstler vorgenommenen Einbauten versehen, heute noch unverändert.

Die beiden Bilder - 'TOR ZUM SCHULHOF' und 'TOR' von 1921 (Abb. 11) zeigen den Schulhof des 'von Saldernschen Reform-Gymnasiums' und die Johanniskirche in Brandenburg im Ausschnitt aus leicht unterschiedlichen Perspektiven. Das Schulgebäude existiert nicht mehr und die Kirchenruine wird gerade gesichert.

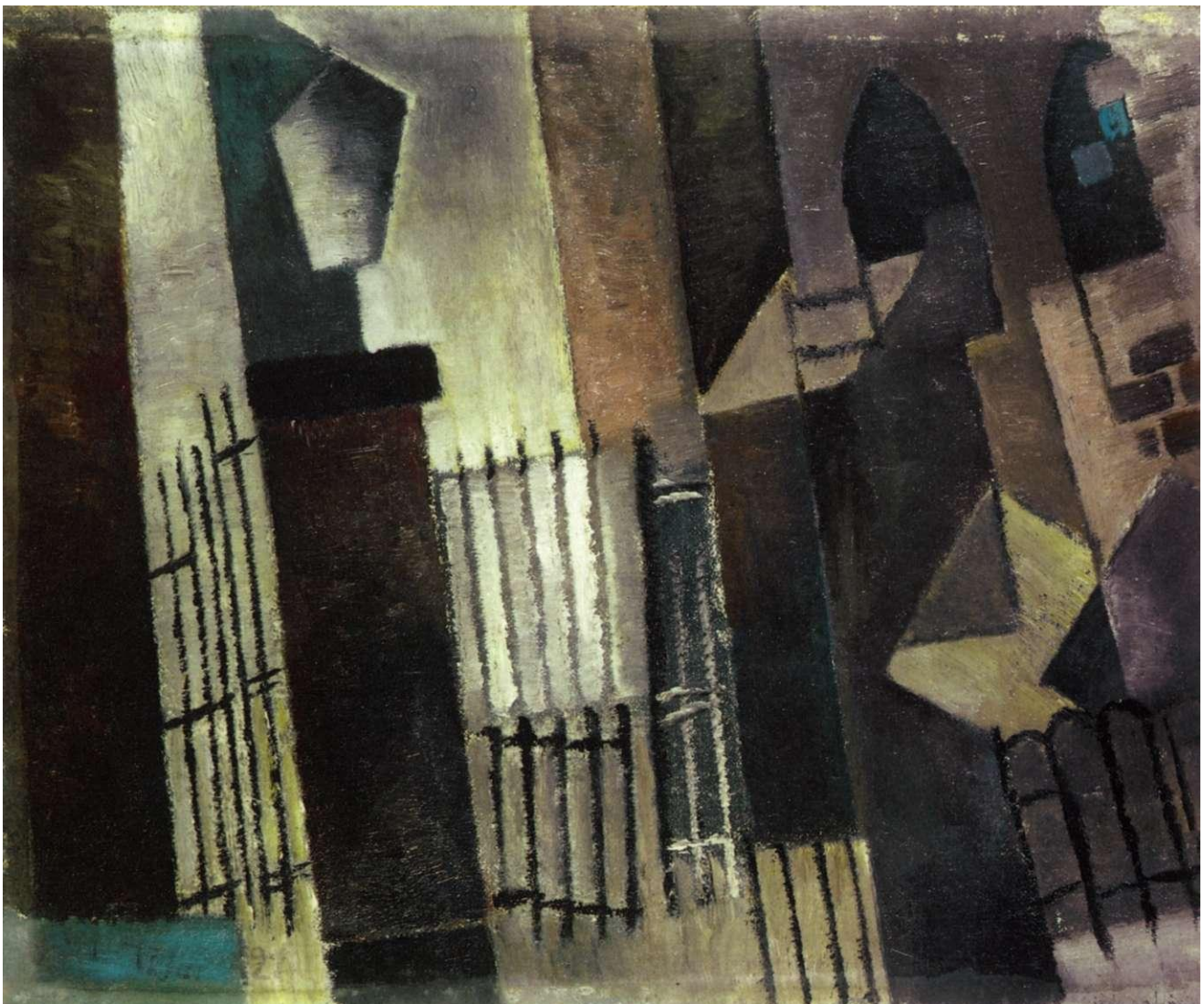
Zu dem Bild 'TOR ZUM SCHULHOF' gibt es in dem schon erwähnten Katalog der GBK von 1926 eines der wenigen überlieferten Selbstzeugnisse von ARNOLD TOPP. Ich zitiere und meine, der Text gilt für beide Arbeiten gleichermaßen, zumal ein Bildtext 1994 in einem Auktionskatalog zu dem erhaltenen Bild 'TOR' mit dem Verweis auf Fritz Lang und expressionistische Film- bzw. Bühnenarchitektur auf gleichen interpretatorischen Wegen wandelt, wie der Künstler selbst:

*"Tor zum Schulhof, ein Versuch, wiederholt gefühlsbetonte eigene exzentrische Emanationen zu einem Bildorganismus zu vereinigen.*

*Die Formen sind kulissenartig auf die Fläche projiziert und bieten so eine Möglichkeit für die Aufnahme mehrerer zart nuancierter Farbreihen, die dem Bildganzen den Charakter einer Monotonie verleihen ...". (12)*

1914 heiratet ARNOLD TOPP ELSE HOLLERBAUM, mit der er 2 Söhne haben wird und die ihn - obwohl zwi-

Abb. 11: ARNOLD TOPP, 'TOR', 1921. Privatbesitz.

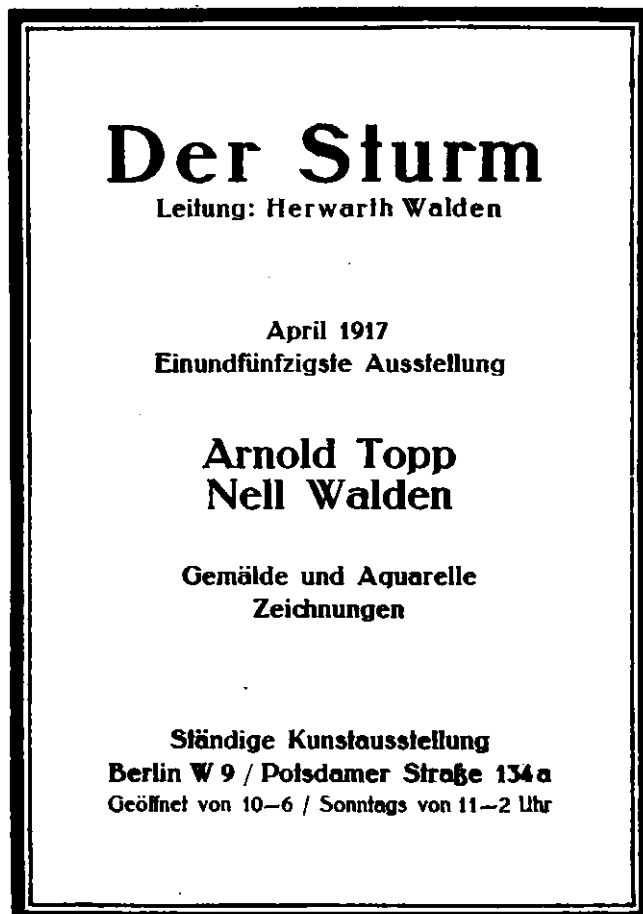


schendurch von ARNOLD TOPP geschieden und 1934 stattgefundenen Wiederverheiratung - durch schwierige und komplizierte Zeitläufte begleitet wird. Holzschnitte von 1920 mit einer persönlichen Widmung an seine Frau versehen, sind überliefert.

Unterbrochen wurde diese erste Zeit seiner künstlerischen, sowie beruflichen Arbeit und der Zeit der Familiengründung durch den Kriegsdienst im Osten und Westen - v. a. Frankreich.

Zwischen dem 2. April und dem 6. Mai 1916 verwundet (so aus Briefen rekonstruiert) schreibt er aus verschiedenen Lazaretten (Bensheim, Wünsdorf und Soest) wie später auch aus dem Felde offensichtlich regelmäßig an Herwarth Waiden - Inhaber der Galerie "Der Sturm" in Berlin. Die Privatsammlung von Neil und Herwarth Waiden, in der TOPP schnell mit einer ganzen Reihe von Arbeiten vertreten ist, bezeichnet TOPP in einem dieser Briefe als:

Abb. 12: Deckblatt Ausstellungskatalog Galerie Der Sturm, Berlin 1917. Staatsbibliothek Berlin Preußischer Kulturbesitz. Sturm-Archiv.



"unser(er) Heimat Garten, und die Pflanzungen aus deutschen Garten, (sind) die Sturmausstellungen in großen und kleinen Städten". (13)

Das Titelblatt des Kataloges zur ersten Einzelausstellung im Jahre 1917 zeigt diese frühe Aufnahme in der Präsentation durch die Galerie. (Abb. 12)

Wenige dieser Briefe sind erhalten. TOPP beschreibt naiv den Soldatenalltag, diskutiert die Vorzüge der verschiedenen Handgranaten mit kleinen Skizzen, beschreibt die lyrischen Aspekte und auch das Grauen eines Luftkampfes und den Absturz eines Engländer.

Mit dieser naiven und im Grunde genommen unendlich unpolitischen Haltung und Faszination ist er auch hier noch mit vielen seiner Malerkollegen im Felde in 'guter Gesellschaft', bis erste Verunsicherungen auftreten, wenn er über Waiden erschüttert von dem frühen Tod Franz Marc's erfährt.

Und er berichtet von seiner Malerei und kümmert sich - noch zu Kriegszeiten - um seine ersten Ausstellungen im STURM (ab 1915).

Er pendelte in seiner Brandenburger Zeit - ja manchmal verschwindet er einfach - häufig nach Berlin, dies geht aus vereinzelt Briefen und Hinweisen aus der Familie hervor.

Die Mühen mit dem akademischen Lehrbetrieb und der Anpassung scheinen sich - hie in die Mühe einer bürgerlichen Existenz: verheiratet, Kinder und als Lehrer 'traditionell' eingebunden - dort die vielfältigen Berliner Möglichkeiten: Boheme, Kontakte und das künstlerische Forum bzw. die Öffentlichkeit des Berliner Kunstlebens - immer wieder anarchisch Bahn zu brechen.

Um solches Geschehen wirklich zu verstehen, muß man sicherlich auch an die revolutionären Versuche zur Veränderung des *ganzen* Lebens denken, die in den 10er Jahren und 20er Jahren - vermittelt auch durch die schon seit der Jahrhundertwende wirkenden Lebensreformbewegungen - auch im Geschlechterverhältnis - ausprobiert wurden.

ARNOLD TOPP ist in Berlin kunstpolitisch aktiv. Er wird im Herbst 1918 Gründungsmitglied des 'Arbeitsrates für Kunst' und in dessen künstlerische 'Arbeitsgemeinschaft' berufen. Auch die oben schon erwähnte 'Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten und Futuristen e.V.' um die Galerie "Der Sturm" herum begründet er mit und wird dort Schriftführer.



1919 erschien von Dr. Adolf Behne das Buch "Wiederkehr der Kunst" zu dem ARNOLD TOPP den Einbandschuf. (Abb. 13)

Darüber hinaus gründet TOPP mit 17 anderen Künstlern die AGDE.

Ich zitiere:

*1924/5 schlossen sich siebzehn Künstler in Berlin zur "AGDE, Arbeitsgemeinschaft der Expressionisten" zusammen. (...) Zu den Mitgliedern gehörten: Albrecht, Fuhrmann, Itten, Kesting, Kroll, Langenstrass-Uhlig, Le Wek, Neriinger, Ring, Röhl, Schwerz, Schwitters, Topp und Wauer.(...) Diese Arbeitsgemeinschaft hat eine Vermittlungsstelle eingerichtet, die eine Selbsthilfe-Organisation von 17 namhaften Künstlern ist.(...) Die "AGDE" machte es sich zur Aufgabe, der Geschäftswelt einen Zugang zu der Quelle expressionistischer Reklamekunst zu verschaffen". [S. 288/89] (14)*

Die GALERIE Der Sturm wird von nun an das Gravitationszentrum - neben den Kontakten im 'Arbeitsrat für Kunst', der 'Novembergruppe', der 'Gruppe der Abstrakten' und den wenigen anderen Ausstellungen außerhalb des Sturms - für die künstlerische Entwicklung und für die Möglichkeit zur regelmäßigen Ausstellung und seinen persönlichen Künstlerinnenkontakten werden. Er wird 'STURM-KÜNSTLER'.

*"Sturm-Künstler waren als solche Künstler, deren Bedeutung für die neue Kunst Herwarth Waiden früh erkannte, die er rief und die ihm ihre Werke anvertrauten, für die er sich gegen die damals herrschende grundsätzliche Ablehnung in Ausstellungen und Publikationen einsetzte. Deutsche oder in Deutschland wirkende Künstler waren: (...), Arnold Topp, (...)." [S. 422] (15)*

In zwei Jahrgängen der Zeitschrift 'Der Sturm' erscheinen eine ganze Serie von direkt vom Stock gedruckten Holzschnitte, die z.T. auch als Titelblätter erscheinen. (Abb. 14).

Zu diesen Kontakten bzw. starken Prägungen gehören nachweislich Chagall (s.o.), Maria Uhden, Heinrich Campendonk, wobei er mit den beiden Letzteren Arbeiten tauscht, Georg Muche, Oskar Kokoschka, Bruno Taut, Fritz Stuckenberg, der flämische Dichter Paul van Ostaïjen und natürlich wohl über längere Zeit das Ehepaar Waiden.

Ein Bild mit dem Titel 'An Chagall' gewidmet und andererseits ein Ölbild, daß sich mit dem Titel - 'LIWUNÄ' - auf einen Seelenroman von Paul Scheerbart - 'Liwunä und Kaidoha' - bezieht, dem expressionistischen Dichter, auf dessen Publikationen und neue Weltentwürfe, z.B. die 'Glasarchitektur' sich so viele Künstlerkollegen TOPP's beziehen und auf den ja hier auf der Tagung noch eingegangen wird, dokumentiert die persönlichen Bezüge.



Abb. 13: ARNOLD TOPP, Umschlagentwurf für 'Wiederkehr der Kunst' von Dr. Adolf Behne. 1919. Landesmuseum Oldenburg.

Von 1915 an, beteiligt an einer Ausstellung mit Grafiken, Zeichnungen und Aquarellen, bis in das Jahr 1926 wird er 9 Jahre an fast allen Ausstellungen der Galerie Der Sturm teilnehmen. Die wohl letzte Ausstellungsankündigung mit ARNOLD TOPP in der Galerie 'Der Sturm' bezieht sich auf eine gemeinsame Präsentation mit Kurt Schwitters und Lajos Ebner (Abb. 15).

Eine Grafik aus der verdienstvollen Monographie von Volker Pirsich über den 'Sturm' zeigt die umfassende und weltweite Ausstellungstätigkeit der Galerie 'Der Sturm', von der ARNOLD TOPP natürlich durch seine kontinuierliche Teilnahme profitierte. (16)

Insgesamt sind um die 96 Ausstellungen - zwei davon als 'Einzel'-Ausstellungen - für ARNOLD TOPP nachweisbar, wobei seine letzte Ausstellungsbeteiligung vor dem Krieg für 1933 in der Kunsthalle Basel angesehen werden muß.





Abb. 14: ARNOLD TOPP, O.T. (Haus mit untergehender Sonne). 1918. Holzschnitt. Zeitschrift Der Sturm, 8. Hft. November 1918. Reprint.

Abb. 15: Einladungskarte zur 153. od. 155. Austellung in der Galerie Der Sturm, Berlin. November 1926. In: H. Gassner Wechselwirkungen - Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, Marburg 1986.

**Kunstaussstellung Der Sturm**

Berlin W 9 / Potsdamer Straße 134a

November 1926

Kurt Schwitters liest am 31. Oktober, nachm. 5 Uhr

**Kurt Schwitters**

**Lajos Ebneth**

**Arnold Topp**

Eröffnung 31. Oktober 5 Uhr

Monstre Merz Muster Messe

Sonntag den 31. Oktober nachmittags 5 Uhr

5 Uhr-Tee: Vorlesung **Kurt Schwitters**

Während des Krieges wird ARNOLD TOPP - mit einer bisher bekannten Ausnahme - nur noch im Ausland - in der Schweiz und in den USA gezeigt.

Bei dieser Ausnahme handelt es sich um eine Ausstellung mit Aquarellen, die laut Auskunft eines Schülers des Künstlers aus Meseritz, in der Umgebung der Stadt entstanden sind und in dem Zeichensaal der Schule 1943/44 - möglicherweise inoffiziell - gezeigt worden sind.

Über die Ausstellungsbeteiligungen in der Galerie Der Sturm hinaus ist TOPP von 1920 an und noch 1931 als Lehrer an der sog. 'Sturm'-Schule, die Zeichen- und Malkurse für Laien anbot, tätig.

Durch die nationalsozialistische Kultur- und Kunstpolitik wurde er - wie viele seiner künstlerischen Weggefährten - als 'entarteter Künstler' vom offiziellen Kunstleben ausgeschlossen. Nach heutigem Stand der Forschung sind mindestens 5 Werke von ihm bei verschiedenen Beschlagnahmewellen in Museen (u. a. Wiesbaden, Wuppertal und Münster) der Aktion 'Entartete Kunst' zum Opfer gefallen und bis auf eine Arbeit, einem 'Bauhaus-Druck', verschollen. Dieser Druck - 'Abstrakte Komposition' von 1920 - erschien in der Mappe Nr. III des Bauhauses mit weiteren 14 Druckgraphiken berühmter Zeitgenossen aus dem Umfeld der Galerie 'Der Sturm', zur Solidarität des unter starkem reaktionären politischen Druck stehenden Bauhauses. (Abb. 16)

### Noch einmal zurück nach Brandenburg

Eine Reihe von Arbeiten, die in Brandenburg entstanden sind: 'DER KIEZ IN BRANDENBURG' 1925, 'DREI BLUMEN IN GLASVASE' 1925, 'SELBSTBILDNIS' 1927, 'INTERIEUR mit Blumen' 1928, 'INTERIEUR mit Blumen' 1928, von ARNOLD TOPP und eine Zeichnung 'LYZEUMSHOF', einer Mädchenschule in Brandenburg von 1929, sind erhalten.

In den Erinnerungen eines Schülers wird von dem künstlerischen Unterricht u.a. an Stilleben, die von ARNOLD TOPP arrangiert wurden, berichtet.

Er wirkte in Brandenburg an der Havel, wie in Berlin, kulturpolitisch initiativ. Laut Auskunft des Stadtarchivars Dr. Heß und anhand erst kürzlich aufgefundener weniger Unterlagen war ARNOLD TOPP u. a. Vorsitzender des Vereins der Brandenburger Künstler und organisierte z.B. 1927 mit dem Theater zusammen eine 'Kulturwoche' auf der er auch selber Arbeiten ausstellte.

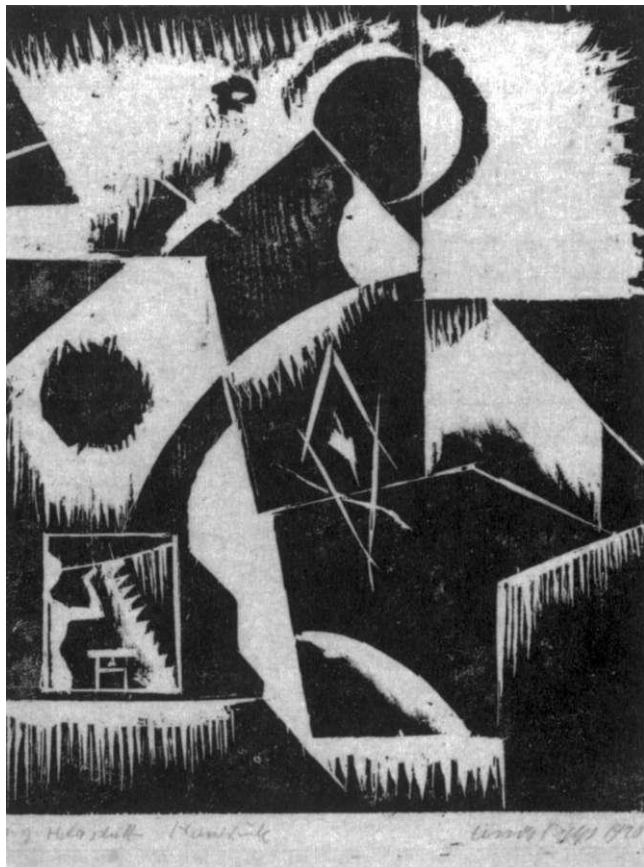


Abb. 16: ARNOLD TOPP, 'ABSTRAKTE KOMPOSITION' 1920. Bauhaus Mappe 111/13. Orig. Handdruck-Holzschnitt. Dr. Heinz Peters, Die Bauhaus-Mappen. Neue europäische Graphik 1921-1923, Köln 1957.

Ein zeitgenössisches Zeugnis der Wirkung der TOPP'schen Arbeiten gibt Hans Warnke, im Brandenburger Anzeiger vom 18.12.1925 zur Ausstellung des Vereins Brandenburger Künstler im Textil- und Modemuseum Sigmund Haagen':

*"An die Grenze des Expressionismus führt uns Arnold Topp. Wenn die gemäßigten Expressionisten die Form überhöhen und verstärken, so löst T. die Form ganz auf und hat seine Freude nur am Rhythmus der Flächen und am Klang der Farben. Und wenn eine Besucherin der Ausstellung in dem oberen Glasbild das Leuchten und Glitzern des Tannenbaumes zu erkennen glaubt, so wird sich der Künstler diese Deutung sicher gefallen lassen."* (16)

Ein eigenes kleines Kapitel sind die Freundschaftsbilder:

Neben den schon erwähnten Bildern für Bruno Taut ist auf das kleine Gemälde 'AN CHAGALL GEWIDMET' hinzuweisen. Es gibt eine kleine Portrait-Federzeichnung von TOPP's Freund Paul van Ostaijen, einem flämischen Dichter, der in den 20er Jahren in Berlin ge-

lebt hat und mehrere Werke Topps besaß, die bisher verschollen sind.

Auch eine Zeichnung TOPP's von 'HERMANN AUF DEM TOTENBETT' zeugt von persönlichem Kontakt. Essig war auch ein expressionistischer Dichter, der längere Zeit zum 'Sturm-Kreis' gehörte und sich dann - nach einer bitterbösen Satire auf den 'Sturm' - 'Der Tai-fun' - mit Herwarth Waiden überwarf.

Auch für den Dichter Adolf Allwohn, von dem in der Zeitschrift 'Der Sturm' ein Gedicht auf ARNOLD TOPP abgedruckt ist, existiert ein mit einer Widmung versehenes Bild, daß erst im letzten Jahr auf einer Auktion den Besitzer wechselte.

### Meseritz

Ein Ölgemälde mit dem Titel 'BRÜCKE' von 1921 soll uns als Brücke zur letzten Station ARNOLD TOPP's in Meseritz dienen.

Im Jahr 1941 wurde er als 'entarteter' Künstler in gleicher Funktion wie in Brandenburg an eine Schule nach Meseritz/Westpreußen 'strafversetzt' - so die Charakterisierung des Umzuges nach Meseritz aus der Familie.

Zum Glück sind mehrere Fotos von ARNOLD TOPP und seiner Schule wie Aufnahmen aus dem Unterricht, die aus dem persönlichen Besitz von ehemaligen Schülern stammen, überliefert.

ARNOLD TOPP's Leben endete als 58-jähriger 1945 in den Schrecknissen des Kriegsendes als Volkssturmmann bei Frankfurt a.d. Oder.

Nach 1945 wird ARNOLD TOPP nur sehr sporadisch u. a. im Zusammenhang mit der Präsentation der (ehemaligen) Sturm-Sammlung NELL WALDENS und den unterschiedlichen Wanderausstellungen der o. e. 'Société Anonyme' in den USA an den verschiedensten Orten v. a. im Ausland und eben im letzten Jahr auf der großen BRUNO TAUT-Retrospektive in Japan immer mit wenigen gleichen Bildern gezeigt.

Bisher sind etwas über 400 Werke in der laufenden Forschung in der Literatur nachgewiesen. Ca. 120 Werke sind in Museen und Privatbesitz erschlossen und geben einen sehr guten Überblick bzw. Querschnitt zum künstlerischen Schaffen ARNOLD TOPP's.

### Vorläufiges Resümee

ARNOLD TOPP war in der Künstlerschaft, wie viele KunstkollegenInnen - ein tendenziell und wie in der damaligen aufgewühlt-unübersichtlichen Zeit über-