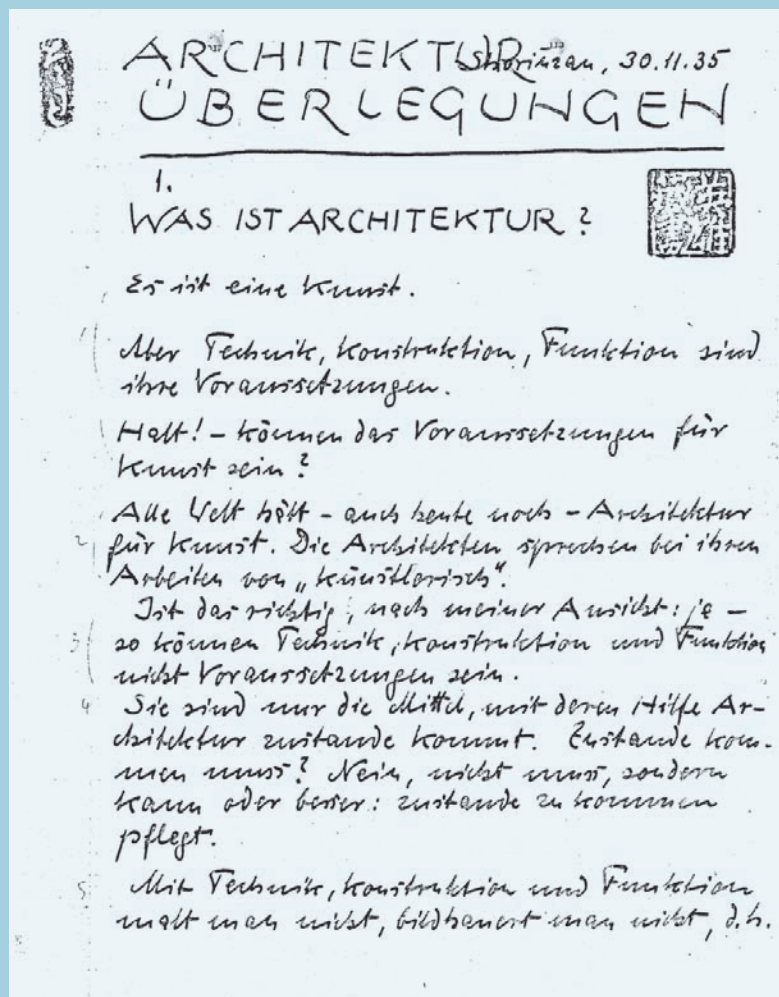


WAS IST ARCHITEKTUR? Bruno Tauts „Architekturlehre“

Manfred Speidel

„Die Architektur ist so tief degradiert, daß es fast nichts bedeutet, ob eines der vielen gebauten Dinge besonders gut ist. Es geht in der Masse des Nichts-sagenden, Kalten und Trockenen unter. Es handelt sich heute nicht um eine Architekturepoche, sondern bestenfalls um eine solche, in der man eine spätere Architekturepoche vorbereitet.“



Erste Seite des Manuskripts der Architekturüberlegungen von Bruno Taut, Shorinsan, Japan, 30.11.35

Als Bruno Taut 1937 am Schluß seiner „Architekturlehre“ dieses pessimistische und zugleich vernichtende Fazit über die zeitgenössische Architektur zog, lag seine Berliner Tätigkeit als Architekt fortschrittlichen, genossenschaftlichen Wohnungsbaus bereits sechs Jahre zurück. Während seines Aufenthaltes in der Sowjetunion von April 1932 bis Februar 1933 mußte er feststellen, daß die avantgardistische Architektur mit ihren geometrisch klaren Formen für das russische Klima ungeeignet war und erlebte zudem, daß die Moderne von einem politisch motivierten Historismus mit klassizistisch-barocken Fassaden verdrängt wurde.

Ähnlich erlebte er die neue Bewegung in Japan, wohin er nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 emigriert war. Zwar war er tolerant gegenüber den Bemühungen der jüngeren japanischen Architektengeneration, doch fühlte er sich immer wieder berufen, deren unreflektierte Übernahme der westlichen Moderne zu kritisieren. Andererseits unterstützte er sie argumentativ im Kampf gegen den neuen monumentalen „Kaiserlichen-Kronen-Stil“¹, mit dem Japan seinen imperialen Machtanspruch in Asien unterstreichen wollte. Insgesamt verbrachte Taut dreieinhalb Jahre in Japan. Er konnte mit der Ausnahme von zwei kleinen Projekten nicht praktisch als Architekt arbeiten. Daher beschäftigte er sich intensiv mit der japanischen Kultur, war schriftstellerisch tätig und verdiente seinen Lebensunterhalt mit Beratung und schließlich mit Entwürfen für handwerklich herstellbare Gebrauchsgegenstände.

Erst als Taut im November 1936 in die Türkei übersiedelte, konnte er wieder große Bauaufgaben übernehmen. Ihm wurde die Leitung des „Baubüros für Schul- und Universitätsbau“ des Landes übertragen, das im türkischen Unterrichtsministerium angesiedelt war.² Insgesamt plante er zehn Projekte für das Ministerium. Baubeginn und -fortschritt von sechs Projekten hatte er noch miterlebt, als er an Weihnachten 1938 im Alter von 58 Jahren plötzlich verstarb. Auch sein eigenes Wohnhaus, das er am Bosphorus in Ortaköy baute, war nahezu bezugsfertig.

Die einleitend zitierte pessimistische Beurteilung der zeitgenössischen Weltarchitektur, die ebenso die Entwicklungen in den USA wie im nationalsozialistischen Deutschland mit einschloß, bot für Taut auch einen Anlaß, seine erfolgreichen Berliner Jahre 1924 bis 1931 einer Prüfung zu unterziehen. War die unbedingte Forderung nach der Brauchbarkeit von Architektur, die er 1929 in „Die neue Baukunst in Europa und Ame-

rika“ formuliert hatte, nicht doch sehr einseitig? Er konnte nach seinen Erfahrungen in Rußland, Japan und der Türkei und aus der Distanz der Emigration diese Zeit lediglich als eine Phase des Umbruchs, als Übergang optimistisch beurteilen und folgerte: „Wir leben in einer Zeit, die für die Neuschöpfung einer Kultur typisch ist.“ Taut ahnte nicht, daß vier seiner Berliner Siedlungen einmal als architektonische Hochleistungen bewertet und in die Liste des Weltkulturerbes aufgenommen würden, so wie er seinerseits 1934 in Japan die Bauten der Ise-Schreine, jene regelmäßig neuerrichteten Holzbauten aus dem 7. Jahrhundert, sowie die aus dem 17. Jahrhundert stammende Villa Katsura in Kioto als „architektonisches Weltwunder Japans“ auf seine persönliche „Welterbeliste“ gesetzt hatte.

„Architekturüberlegungen“, 1935–1936, und „Wie kann eine gute Architektur entstehen?“, 1936

Bruno Taut hat zeitlebens schriftstellerisch gearbeitet: um seine Arbeiten und seine Standpunkte zu erläutern, um seine utopischen Visionen zu verbreiten und um die Entwicklung der zeitgenössischen Architektur kritisch zu begleiten. Aber erst in der praxisarmen Zeit im japanischen Exil, in der er sich fortwährend mit den Ergebnissen einer für ihn in vielerlei Hinsicht noch aktuellen, jedoch mit den modernen Lebensformen kollidierenden Tradition auseinandersetzte und mit den japanischen Kollegen diskutierte, deren soziale Stellung weitaus schlechter war als die der europäischen Architekten, schrieb er zum ersten Mal über grundlegende Fragen der Architektur. Dafür unterbrach er sogar die Arbeit an seinem umfassenden Werk „Das japanische Haus und sein Leben“.

Er nannte diese „rein theoretische“ Arbeit „Architekturüberlegungen“. Zwischen dem 2. Dezember 1935 und dem 26. Januar 1936 schrieb er sie – ganz für sich selbst und selbstkritisch – auf 170 Seiten in sieben Kapiteln nieder. Sie wurden bislang nicht veröffentlicht.³

Kurz nachdem er das Buch „Das japanische Haus und sein Leben“ abgeschlossen hatte, faßte er zwischen dem 5. und 12. März 1936 die „Architekturüberlegungen“ unter dem Titel „Wie kann eine gute Architektur entstehen?“ zusammen.⁴ Diese kurze und leicht verständliche Fassung war für Architekten in der Sowjetunion konzipiert. Auch wenn der Text sich konkret auf die russische Situation bezieht, ist er so klar im Aufbau und prägnant in seinen Definitionen, daß er auch als Einleitung zur ausführlicheren „Architekturlehre“ gelesen werden kann.

Die Entstehung der „Architekturlehre“ in der Türkei, 1936–1937

Mit der Niederschrift der dritten, ausführlichen Version, der „Architekturlehre“, begann Taut unmittelbar nach seinem Umzug in die Türkei im November 1936. Sie sollte als Lehrbuch seine Vorlesungen an der Kunstakademie in Istanbul begleiten. Dorthin war er als Leiter der Architekturfakultät berufen worden, zugleich mit dem Auftrag für die Leitung des Schulbaubüros. Eine Woche nach Tauts Tod erschien Anfang 1939 die „Architekturlehre“ in türkischer Übersetzung unter dem Titel „Mimarî Bilgisi“. Bildauswahl, -größen und -anordnung hatte er noch selbst festgelegt.

Tauts Zeitbudget in der Türkei muß von Anfang an angesichts der beiden Aufgabengebiete, Planungsbüro und Hochschulunterricht, sehr knapp gewesen sein. Einerseits ging er mit riesigem Eifer an die architektonischen Planungsarbeiten, die er so lange entbehrt hatte; er konnte auch ehemalige Mitarbeiter aus Berlin für das Büro gewinnen. Andererseits wollte er die Architekturfakultät und ihr Lehrprogramm umstrukturieren. Dafür mußte er neben der inhaltlichen Arbeit vor allem auch Überzeugungsarbeit leisten und die Vorbehalte der Kollegen entkräften.⁵

Daß Taut am 18. Dezember 1936, also bereits einen Monat nach Amtsantritt, dem Akademiedirektor das erste Kapitel („Was ist Architektur?“) seiner „Architekturgedanken oder: Architekturlehre“, so der damalige Titel, vorlegen konnte, und schon am 3. Januar 1937 auch das zweite („Die Proportion“) und dritte Kapitel („Technik“) fertig waren, war nur durch seine Vorarbeiten – die bereits erwähnten, eher persönlich gehaltenen „Architekturüberlegungen“ – möglich.

Trotzdem konnte Taut erst ein halbes Jahr später die Arbeit daran fortsetzen und am 27. August 1937 das letzte Kapitel über die „Beziehungen zur Gesellschaft und zu den anderen Künsten“ fertigstellen.⁶ Ob Taut in der Zwischenzeit oder danach Vorlesungen gehalten und dazu das Manuskript verwendet hat, ist seinem Tagebuch „Istanbul Journal“ nicht zu entnehmen. Ein ehemaliger Student, Mehmet Ali Handan, erinnert sich jedoch: „Er las in den Lehrveranstaltungen öfters Abschnitte aus seiner ‚Architekturlehre‘ vor.“⁷ Taut benutzte sie vermutlich nicht oder noch nicht für eine durchgehende Vorlesungsreihe.

Tauts Schüler berichten in ihren Erinnerungen, daß Tauts Vorgänger Ernst Egli im Unterricht vor allem Technik und Konstruktion als Kriterien für die Entwurfsarbeit herausgehoben habe. Die daraus entstandene „Trockenheit“ und



Titelblatt der „Mimarî Bilgisi“, der posthum erschienenen türkischen Ausgabe der Architekturlehre von Bruno Taut, Istanbul 1938

1) teikan-yô-shiki oder teikan-heigô-shiki („Stil mit aufgesetzter Krone“, „Krone“ bezieht sich auf die Dachform traditioneller Tempel- oder Palastarchitektur). S. Arata Isozaki, „Japan-ness in Architecture“, Cambridge, Mass. 2006, S. 10.

2) Der „Schul- und Universitätsbau“ war Teil eines von Kemal Atatürk initiierten Programms zur Modernisierung des Landes. Manfred Speidel, „Natürlichkeit und Freiheit. Bruno Tauts Bauten in der Türkei“, in: Bir Başkent in Oluşumu, „Ankara 1923–1950“, Ankara 1993, S. 60–65; S. 54–67; Bernd Nicolai, „Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925–1955“, Berlin 1998.

3) Die „Architekturüberlegungen“ werden als Beilage zu dieser Ausgabe erstmals abgedruckt.

4) Der Text wird in der Beilage zu dieser Ausgabe ebenfalls erstmals abgedruckt.

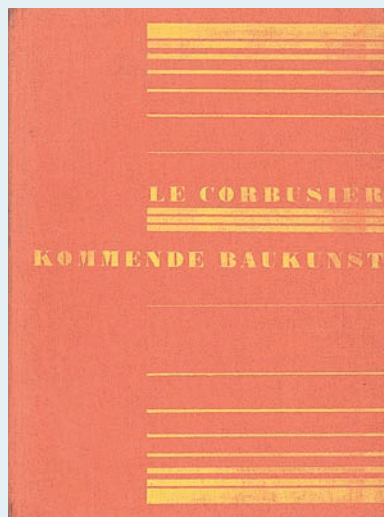
5) S. Anm. 2

6) Das vierte Kapitel „Konstruktion“ entstand vom 1. bis 11. Juli 1937, das fünfte über die „Funktion“ vom 18. bis 25. Juli, das sechste über „Qualität“ vom 5. bis 10. August. Dem Text hätte sicherlich noch eine abschließende, systematisierende Bearbeitung gutgetan.

7) Ömer Gülsen, „Erinnerungen an Bruno Taut“, in: Bauwelt, Jg. 75 (1984), H. 39, 19. 10. 1984, S. 1675 ff.



Titelblatt von Le Corbusiers „Vers une Architecture“, Paris 1923



Titelblatt der deutschen Ausgabe von „Vers une Architecture“, deutscher Titel: „Kommende Baukunst“, Stuttgart 1925

„Blutleere“ der Entwürfe versuchte Taut zu überwinden, indem er den Studenten Architektur als eine Kunst nahebrachte, in der Technik und Konstruktion „lediglich“ die unabdingbaren Gehilfen seien. Diese Argumentation bildet auch das Hauptthema der „Architekturlehre“. Zudem bezog Taut die konkreten Bedingungen eines Bauwerkes in den Entwurfsunterricht ein: Umgebung, Ort, Klima sowie geschichtlichen Hintergrund. Diese Themen, die ausführlich in der „Architekturlehre“ behandelt werden, stellen die Grundlage für Tauts Akademie-Reform dar, die für die Studenten die konkrete Projektarbeit vorsah. Die „Architekturlehre“ kann als Tauts Versuch angesehen werden, für die kommende Architektur ein kritisches Fundament zu legen. Sie ist die Summe seiner Bauerkennntnis, die durch seine Auslandserfahrung eine globale Perspektive erhält und den problembehafteten Übergang von traditionellen zu modernen Gesellschaften berücksichtigt.

Architektur

Unter den deutschen Architekten der „Moderne“ war der Begriff „Architektur“ durch „Baukunst“ oder durch „Bauen“ ersetzt worden. Mit der Wiedereinführung des klassischen Begriffes ging Taut auf Distanz zum Absolutheitsanspruch des sachlichen „Neuen Bauens“ und schloß, bewußt oder unbewußt, gleichzeitig an den Titel von Le Corbusiers „Vers une Architecture“ von 1923 an, der in der deutschen Übersetzung von 1925 entsprechend „Kommende Baukunst“ hieß. Dieses Buch ist wohl die berühmteste Propagandaschrift der Moderne. Solange Le Corbusier Technik-, Maschinen- und Ingenieurbauten als Vorreiter der neuen Zeit darstellt, stimmt ihm Taut zu. Dort, wo Le Corbusier sie jedoch zu suggestiven Bildern oder zu Form-Symbolen der Moderne erklärt, formuliert Taut scharfe Kritik – das gilt für Wolkenkratzer wie für standardisierte Typen oder für standardisiertes systematisches Bauen um seiner selbst willen. Aber es sind vor allem Le Corbusiers formale Avantgardismen, gegen die Taut sich wendet: die Railings an Balkonen, die Fensterbänder, die an Schiffsbauten erinnern, oder das Konzept der Pilotis, das er 1933 beim Schweizer Studentenhaus (1932) in der Cité Universitaire in Paris in der neuesten Version begutachten konnte, als er sich in die Emigration begab. In der „Architekturlehre“ wird dieses Form-

repertoire der Moderne auf seinen Sinn hin befragt.

Erstaunlicherweise sind sich Taut und Le Corbusier einig in der Bedeutung von Proportion und Baugeschichte.

Le Corbusier stellt Produkten des Maschinenzeitalters die Hochleistungen der klassischen Architektur gegenüber – die römischen Großbauten, den Petersdom Michelangelos und das Parthenon, diese „reine Schöpfung des Geistes“ –, und er fordert, die Vereinfachung der Gestalt zugleich mit einer Verfeinerung der Details zu verbinden, sie zu etwas Geistigem und damit zur Architektur zu erheben. Proportion und Profilierung seien die Mittel, die an einem Bauwerk die geheime Beziehung zu kosmisch-göttlichen Gesetzen herstellten. In dieser Denkweise scheinen sich Taut und Le Corbusier erstaunlich nahe zu kommen, auch wenn die Resultate nicht unterschiedlicher sein könnten. Man kann Tauts „Architekturlehre“, vielleicht mehr noch die zuvor in Japan entstandenen „Architekturüberlegungen“ als Kommentar zu und als Abrechnung mit Le Corbusiers „Vers une Architecture“ lesen.

So grundlegend und umfassend Taut den theoretischen Unterricht für die Studenten in Istanbul als Ergänzung zur Projektarbeit wohl gedacht hatte, so bescheiden war der ursprüngliche Titel „Architekturgedanken“, der eine offene, jedenfalls nicht abgeschlossene Debatte zu versprechen schien. Der zweite Titel „Architekturlehre“ verweist deutlicher auf den Unterrichtszweck. Allerdings gliedert den Text nur die Unterteilung in sieben Kapitel – Zwischenüberschriften für die zahlreichen angesprochenen Themen fehlen.⁸

Proportion

Tauts zentraler Begriff für das Wesen und Werden der „Architektur“ über ein bloßes sachliches „Bauen“ hinaus ist die „Proportion“. Er möchte den Begriff umfassend verstanden wissen, was ihn bisweilen sehr abstrakt macht. Die harmonische Teilung und die geometrischen Verhältnisse, die übliche Bedeutung von „Proportion“ also, spielt dabei nicht die Hauptrolle – sie wird aber als Grundlage für die Fähigkeit eines Baumeisters verstanden, auch allgemeiner die Verhältnisse der Dinge zueinander als harmonisch oder nicht harmonisch empfinden zu können. Der von Taut erweiterte Begriff Proportion meint den harmonischen und sichtbar gewordenen

Zusammenhang aller Teile eines Bauwerkes und seiner Beziehungen zur Umgebung, schließt aber auch Entscheidungen über Programm und Kosten oder allgemeiner über die Stellung des Bauwerkes in der Gesellschaft, seine Angemessenheit mit ein.

In der Proportion sind die erforderlichen sachlichen Aspekte, wie Zweckmäßigkeit und Haltbarkeit, sozusagen aufgehoben; in gewisser Weise sind sie ihr ein-, zumindest nicht übergeordnet. Werden Technik, Konstruktion und Funktion als formgebende Faktoren in den Vordergrund gestellt, wie die verschiedenen Stilrichtungen der Moderne es propagierten, entstehe – so die Einschätzung Tauts – entweder ein fades und „trockenes“ Bauen oder aber eine formalistische Architektur. Der Architekturkritiker Adolf Behne hat bereits 1923 in seinem Buch „Der moderne Zweckbau“⁹ mit „Funktionalismus“, „Rationalismus“ und „Utilitarismus“ die drei „Stile“ des neuen Bauens herausgearbeitet und ihre Einseitigkeit kritisiert, um am Ende für eine Synthese der drei Ansätze zu plädieren. Für Taut waren diese Formgebungen jedoch allesamt Sackgassen, Formalismen, sofern sie als „Stile“ intendiert und fixiert waren, die keine Entwicklungsmöglichkeiten eröffneten. Um Einseitigkeiten entgegenwirken zu können, führt er im vorletzten Kapitel der „Architekturlehre“ den Begriff der „Qualität“ ein, deren Voraussetzung eine beständige und freie Kritik sei. Dabei verstand er „Qualität“ als ein ganzheitliches Phänomen wie die „Proportion“, das wie diese im engeren wissenschaftlichen Sinne weder faß- noch lehrbar sei. Man könne sich ihr nur mit negativer, d.h. ausschließender Kritik annähern. Waren für Tauts Architekturvisionen der 1920er Jahre die Beziehungen zur Gesellschaft und zu den anderen Künsten von vorrangiger Wichtigkeit, treten sie in der „Architekturlehre“ in den Hintergrund und werden erst an letzter Stelle sehr allgemein behandelt.

Damit leitete Taut, der im Laufe seines Lebens mit apodiktischen Texten verschiedenste Extreme ausgelotet hatte, einen abermaligen Paradigmenwechsel ein: nachdem er in seiner utopischen Phase vor allem die gesellschaftliche Bedeutung und später, während seiner großen Bauvorhaben in Berlin, die Zweckmäßigkeit von Architektur hervorgehoben hatte, versuchte er nun, ihren synthetischen Charakter mit dem Begriff der Proportion zu fassen.

8) Tauts „Architekturgedanken“ wurden von seiner Frau nach Diktat niedergeschrieben. Viele Leerstellen hat Taut später eigenhändig gefüllt oder über mehrere Seiten hin ergänzt.

9) Das Buch erschien erst 1926 in München.

„Die neue Baukunst in Europa und Amerika“, 1929,¹⁰ oder der reine Zweckbau

Man kann Tauts „Architekturüberlegungen“ von 1935 insofern auch als eine Weiterführung und Überarbeitung seines 1929 erschienenen Werks „Die neue Baukunst in Europa und Amerika“ betrachten, das auf dem Höhepunkt seiner Architektentätigkeit in Berlin entstanden war. In jener Zeit hatte er viele Siedlungen und städtische Wohnprojekte mit der GEHAG¹¹ gebaut, ebenso die große Gemeinschaftsschule in Neukölln geplant, eine Versuchsklasse errichtet und das Gewerkschaftsgebäude des Verkehrsbundes in Berlin gebaut.

„Die neue Baukunst in Europa und Amerika“ zieht eine Bilanz der Architekturentwicklung im Hinblick auf das Dogma der Zweckgebundenheit der Moderne. Ähnlich wie Sigfried Giedion in seinem Buch „Bauen in Frankreich“ (1928), beginnt Taut mit den Errungenschaften und Möglichkeiten von Konstruktionen aus den „neuen“ Materialien Eisen und Eisenbeton. Er zeigt aber auch ausführlich, wie neue Bautypen entstehen aufgrund der veränderten Produktions- und Handelsbeziehungen der industrialisierten Welt, aufgrund wachsender Städte und neuer Wohn- und Lebensformen sowie aus dem Gemeinschaftsgefühl eines idealistischen Sozialismus heraus. Taut interessierten dabei nur am Rande die „modernen“ Stilformen, wie sie Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson nur drei Jahre später, 1932, mit der Ausstellung „The International Style“ und dem gleichnamigen Buch definierten. Für ihn waren sie größtenteils vorübergehende „Moden“. Wichtiger erschien ihm als Lösung die Entstehung von wegweisenden Typologien, deren Stil-Zuordnung dabei zunächst zweitrangig war. In dem Buch finden sich daher neben Fotos von den Bauten meist auch die Grundrisse.¹² Zudem erörtert Taut ausführlich die „Kollektivität“ der neuen Baukunst. In der Breite der Darstellung und angesichts der Menge der vorgestellten Bauten und Entwürfe kann man das Buch als eine Ergänzung zu Gustav Adolf Platz' „Die Baukunst der neuesten Zeit“ (1927) betrachten. Dieser Band der Propyläen Kunstgeschichte gilt als eine der ersten „aufgeklärten“ Geschichten der neueren Architektur.

In den „Architekturüberlegungen“ und der „Architekturlehre“ nennt Taut die Architekten, die an der Entwicklung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts beteiligt waren, nur namentlich, ohne ihre Werke zu zeigen. Offensichtlich setzte er beim Leser die Kenntnis der ausführlichen Beschreibung der „Neuen Baukunst“ voraus,

vielleicht fehlte in Istanbul aber auch einfach die Möglichkeit für eine umfassende bildliche Darstellung. Bis auf die wichtigsten eigenen Siedlungsbauten und zwei Beispiele der moderaten modernen Architektur in Frankreich – Tony Garniers Rathaus in Boulogne und Auguste Perrets staatliches Möbel-Aufbewahrungsgebäude in Paris – verzichtete Taut auf Abbildungen guter Bauleistungen der vergangenen 15 bis 20 Jahre.¹³ Einige Ingenieurbauten, Brücken und vor allem historische Baukunst – der Parthenon, der gotische Dom, die türkische Moschee, die japanische Villa Katsura – dominieren. Es scheint, als wollte Taut, daß sich seine Leser, die Studenten, keine neuen Bauten zum Vorbild nähmen, sondern über die universalen, die Geschichte überdauernden Grundsätze der Architektur nachdächten. „Man soll nicht studieren, was die alten Meister machten, sondern was sie suchten“, so zitiert er den größten japanischen Dichter des 17. Jahrhunderts, Basho, im Kapitel „Proportion“.

Vom Zweckbau zur Architektur

In „Die neue Baukunst in Europa und Amerika“ argumentiert Taut, daß die vollständige Zweckerfüllung Einheit und Harmonie garantiere. Architektur sei eine Kunst, deren Inhalt die Brauchbarkeit sei, diese spiegle sich im Bau, und auch umgekehrt gebe der Bau dem Gebrauch eine (neue) Ordnung. Das mündet in der griffigen Formel: „Aufgabe der Architektur ist die Schaffung des schönen Gebrauchs.“ Sie wird in den „Architekturüberlegungen“ im Kapitel „Funktion“ vordergründig nur leicht modifiziert: „Für die Proportion ist die Funktion die schöne Brauchbarkeit, der schöne Gebrauch“, heißt es dort.

Oberflächlich gesehen setzt Taut seine Argumentation der „Neuen Baukunst in Europa und Amerika“ fort, aber genaugenommen handelt es sich wie bereits erwähnt um einen Paradigmenwechsel vom „Funktionalismus“ des „Neuen Bauens“ zur Wiedergewinnung der „Architektur“.

In den „Architekturüberlegungen“ und der „Architekturlehre“ dreht Taut die Hierarchie um: Technik, Konstruktion und Funktion sind nur Diener, sie sind lediglich „Voraussetzungen“, die Herrin aber ist die Kunstform, das Agens der Proportion. Das bedeutet, daß jetzt der (künstlerische) Sinn für Zusammenhänge entscheidet, ob ein Zweck überhaupt angemessen ist oder nicht. Taut wurde damit aus Sicht der „Modernen“ von einem „Funktionalisten“ zu einem „Traditionalisten“.¹⁴

Um Architektur als eigenständiges und vollgültiges Kunstwerk zu „retten“, führt Taut nun einen neuen Schlüssel-

begriff in die Definition ein: „Architektur ist die Kunst der Proportion.“ Er spricht dem Menschen sogar einen eigenen Wahrnehmungssinn der „Proportion“ zu. Man könnte ihn dessen künstlerischen Sinn nennen. Mittels der Proportion könnten die Dinge so geformt werden, daß ihre rationalen Voraussetzungen, also Technik, Konstruktion und Funktion, in der sinnlichen Form aufgingen.

Damit trat nun zwischen die 1929 behauptete „direkte Beziehung zwischen Bau und Zweck“ eine menschliche „Institution“, eine Fähigkeit zur harmonischen Synthese, die letztlich ungreifbar, auch unangreifbar bleibt. Dieser „sechste“ oder „siebte“ Sinn ist weder in der modernen Wahrnehmungspsychologie noch in der Architekturästhetik als solcher verankert. Taut muß sich ihm daher mit vielerlei Umschreibungen annähern, was zum Teil sehr bemüht wirkt. Er benötigt diesen Sinnesbegriff, will er der Architektur glaubhaft nach der 1929 aufgestellten „Brauchbarkeitsthese“ nun wieder die Selbständigkeit eines Kunstwerkes zusprechen, die er ihr zwischen 1914 und 1920 als wichtige Ergänzung zur Zweckwelt des Menschen einmal zugemessen hatte; und er benötigt ihn, wenn er den Wesensbegriff der Architektur allgemeiner als die Theoretiker des 19. und frühen 20. Jahrhunderts oder – gegen die Anschauungen der „Moderne“ – überhaupt noch einmal definieren möchte.

Architektur als autonomes Kunstwerk, 1914–1920

Taut kehrte mit seiner Definition der Architektur als eine autonome Kunst zu jener Position zurück, die er 1914 nach der Realisierung der ersten Gartenstadtsiedlungen Falkenberg bei Berlin und Reform in Magdeburg als „Notwendigkeit“ postuliert hatte: „Bauen wir zusammen an einem großartigen Bauwerk! [...] in dem die Architektur wieder in den anderen Künsten aufgeht. [...] Dieses Bauwerk braucht keinen praktischen Zweck zu haben. Auch die Architektur kann sich von utilitaristischen Forderungen lösen.“ In der „Stadtkrone“ (1917) „besang“ er die Herrlichkeit dieser zweckfreien, die Stadt bekronenden Architektur für eine „interessenlose“ Anschauung. Diese Idee fand 1918 in den Zeichnungen der „Alpinen Architektur“ und 1920 in der „Auflösung der Städte“ für eine ideale Weltgemeinschaft ihren radikalen Ausdruck.

Die „Stadtkrone“ und die „Alpine Architektur“ waren Tauts Versuchsanordnungen für Kants „Streben nach Reinheit“, die es ihm ermöglichten, Architektur als reine Kunstform betrachten zu können, als ein Kunstwerk, das, anders als Plastik und Malerei, den Betrachter



Titelblatt von Bruno Tauts „Die neue Baukunst in Europa und Amerika“, Stuttgart 1929

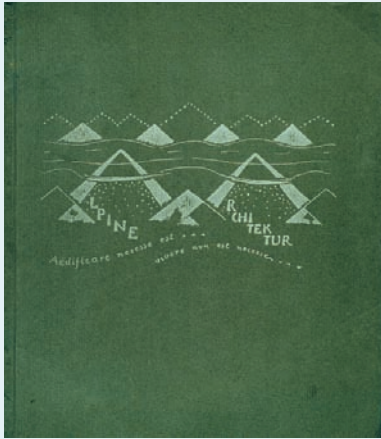
10) Bruno Taut, „Die neue Baukunst in Europa und Amerika“, Stuttgart 1929, Reprint (2. Auflage) Stuttgart 1979. Im Auftrag der englischen Zeitschrift „The Studio“ geschrieben, hieß der englische Titel „Modern Architecture“.

11) Die GEHAG, Gemeinnützige Heimstätten Spar- und Bau-Aktiengesellschaft, wurde am 14. April 1924 gegründet. Sie war das Mitglied eines dreistufigen Verbundes gewerkschaftlicher, genossenschaftlicher Einrichtungen, die Martin Wagner (1885–1957) seit 1919 aufbaute. Die GEHAG vermittelte zwischen örtlichen, der Arbeiterbewegung nahestehenden Genossenschaften und der DEWOG, der Deutschen Wohnungsfürsorge Aktien-Gesellschaft. Die GEHAG war ein Baubetreibungsunternehmen, das Planung, Baudurchführung und Finanzierung für die Siedlungen ihrer Mitglieder übernahm. Wagner gehörte dem Vorstand an, Taut wurde ihr Chefarchitekt und stand dem Planungsbüro vor.

12) In der englischen Ausgabe fehlen sie gänzlich.

13) Taut standen offensichtlich nur wenige Zeitschriften zur Verfügung. Er bezog wohl die L'Architecture d'Aujourd'hui aus Paris, für die er unter Julius Poseners Herausgeberschaft 1935 „Neues Bauen in Japan“ veröffentlichte. Zwei Staatsbauten der Nationalsozialisten, das Olympiastadion in Berlin und ein Detail des Reichsparteitag-Stadions in Nürnberg, sowie eine Heimatstil-Wandmalerei stehen für die negativen Beispiele der Gegenwart.

14) Vgl. Kritik von Martin Wagner in: Bernd Nicolai, Anm. 2, S. 147.



Titelblatt von Bruno Tauts „Alpine Architektur“, Hagen i. W. 1919



Titelblatt von Bruno Tauts „Die Stadtkrone“, Jena 1917

bzw. Benutzer selbst ins Ästhetische verwandelt. Er scheint diese Konzeption im Verlaufe der reichen Bautätigkeit der 20er Jahre nicht mehr weiterverfolgt, wenn nicht gar aufgegeben zu haben. Er sprach nicht mehr von ihr, aber sie blieb doch sein „Hintergrund“.

In der „Architekturlehre“ wird auch der Skulpturenreichtum indischer Tempelbauten, der für Taut 1917 noch Resultat höchster menschlicher Leistung darstellte, nur noch als eine Sonderform üppiger Dekoration bewertet. Zwar sah er bei der Flucht aus Berlin nach Zürich Anfang März 1933 in der streng-sachlichen Architektur der jungen Schweizer Architekten den Erfolg der modernen Bewegung: „Die Qualität und damit auch die architektonische Wirkung entsteht ausschließlich aus der Funktion.“ Das ist als ein Lob auf das „freie Bauen“ in der Schweiz zu verstehen, aber bereits einige Tage später notierte er in seinem Tagebuch, daß „angesichts der Weltkrise“ die Ziele der „Alpinen Architektur“ noch berechtigter erschienen als damals im Jahre 1918, als er angesichts des nicht enden wollenden Krieges mit emphatischen Worten ein Bauen jenseits aller Nützlichkeit gefordert habe. Im Anblick der Berge rief er sich nun die damalige Euphorie wieder ins Gedächtnis: „Die funktionelle Architektur für Alltagszwecke ist richtig, aber sie muß sich als Selbstzweck totlaufen und braucht deshalb ihren großen Hintergrund.“¹⁵ Der „große Hintergrund“ ist Tauts Weltbild, dem er durch zweckfreie architektonische Kunstwerke einmal Gestalt gegeben hatte. Das lustvolle Architektur-Wollen, das in der „Stadtkrone“ 1917 eine Konzeption fand und in der „Alpinen Architektur“ künstlerisch ihren Höhepunkt erfuhr, wird in den „Architekturüberlegungen“ 1935 nicht mehr erwähnt.

Das Wesen der Architektur

Tauts „Architekturüberlegungen“ und die „Architekturlehre“ sind jedoch auch der Versuch, eine Antwort zu finden auf die Frage: „Was ist Architektur?“¹⁶

Welchen Zweck verfolgt diese Frage nach dem Wesen der Architektur?

Im Grunde begibt sich Taut damit auf das klassische Gebiet der Architekturtheorie, die die Architektur als eine eigenständige Kunst mit eigenen Gesetzmäßigkeiten zu etablieren sucht, um sie gegen die „freien“ Künste wie Plastik und Malerei abzugrenzen. Die Architektur, gemeinhin als eine „dienende“, weil zweckgebundene Kunst angesehen, wird

– unter Verweis auf die gotische Kathedrale und das Zusammenspiel der Künste im späten Barock – in der Argumentation häufig zur Mutter der Künste erklärt. Mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert und den spektakulären Bauten der Ingenieure hatte sich der Berufsstand der Architekten auch gegen diese abzugrenzen und zu behaupten. Zu diesem Zweck wurde die Kantsche Forderung nach einer „Schönheit als Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ bemüht. Ein Gebäude könne nur Kunst sein, wenn es keinem wie immer gearteten Zweck diene.

Um die Selbstständigkeit und Reinheit der Kunstform Architektur beweisen zu können, mußten nur ihr zugehörnde Merkmale definiert und diese nur innerhalb ihrer eigenen Medien geschaffen werden. Das schien mit der Einführung des Raumes als ästhetisches Objekt der Architektur möglich.¹⁷

Taut folgt einerseits dieser Tradition und definiert Architektur im Kantschen Sinne als „reine“ und eigenständige Kunst, für die der Architekt zuständig sei, andererseits versucht er den „Raum“ als Schlüsselmerkmal zu umgehen, der ihm zu abstrakt und zu eng erscheint. Stattdessen stellt er die Form in den Mittelpunkt, fordert aber beim Formbildungsprozeß „Elastizität“ – im Kapitel „Proportion“ zeigt er die Metamorphose eines Zeppelin bei einer Erdumrundung, die ihn einmal schmaler, einmal dicker aussehen läßt. Dadurch will er eine „Lebendigkeit“ der Gestalt sowie eine Befreiung aus der Starre der systematisierenden und trockenen Form erreichen, die die industrielle Produktion und ökonomische Forderungen mit sich zu bringen scheinen. Der Begriff der „Proportion“ soll Taut diese „Lebendigkeit“ garantieren: das Aufgehen der unterschiedlichen Zwecke in einem Beziehungsgeflecht, das Formen ermöglicht, bei denen die Zwecke zwar ablesbar bleiben, aber sich nicht gegenseitig verdrängen. Er spricht davon, „in der Form die Funktion genießen“ zu können. Die Definition des Begriffs der „Proportion“ bleibt offen.

Arbeit an der Proportion

Wir haben bereits über den Begriff der Proportion in der „Architekturlehre“ gesprochen und dabei festgestellt, daß Taut den Begriff in seinem umfangreichen Schriftwerk so gut wie nie verwendet. Auch als er nach den „Architekturüberlegungen“ sein Buch „Das japanische Haus und sein Leben“ fortsetzte und im

Abschlußkapitel „Das Bleibende“ als Höhepunkt den Besuch und die Analyse der Villa Katsura schildert, verwendet er seinen neuen Hauptbegriff „Proportion“ nur für die schlichten Ankleideräume des Kaisers, die, ohne jeglichen Zierrat, ein Zeichen der „Feinheit des Geschmacks“ darstellten, die „ausschließlich aus den unübertrefflichen edlen Proportionen“ spreche.

Wenn Taut nun auf den ersten Seiten der „Architekturlehre“ Architektur als die „Kunst der Proportion“ definiert, so stellt er seinen Beitrag in die Reihe der klassischen Architekturtheorien seit Vitruv und setzt mit seinen Überschriften die Vitruvsche Triade „Festigkeit“, „Bequemlichkeit“ und „Anmut“ fort, wobei er „Anmut“ durch „Proportion“ ersetzt und die anderen beiden durch die in seiner Zeit üblichen Begriffe „Konstruktion“ und „Funktion“, erweitert durch „Technik“. In diesem Rahmen versucht Taut eine Art Gesamtbetrachtung der Weltarchitektur, indem er bedeutende Bauwerke der Vergangenheit den drei Begriffen zuordnet und zeigt, wie sie im Rahmen ihres „Pensums“¹⁸ erst über die Wirkmacht der Proportion zu Architektur werden: demzufolge entsteht die griechische und japanische Architektur aus der Technik, die Gotik und die türkische Baukunst aus der Konstruktion und die Villa Katsura aus der Funktion. Anschließend erörtert er das Thema von Achse und Symmetrie, zu denen auch optische Korrekturen gehören. Unter diesen Gesichtspunkten betrachtet er kritisch die gesamte neuere Baukunst.

Im Laufe des Textes bemüht Taut den Begriff „Proportion“ allerdings zeitweise so häufig, daß er zu einer Hülse zu werden droht. Wichtiger ist jedoch, wie er die Arbeit des Architekten bestimmen wird, über die er 1929 noch lapidar sagt: „Ursache zu guter Architektur kann heute nur die Arbeit sein“, und: „Zum Kern gelangt man nicht durch das Gefühl oder (die) Begeisterung, nur durch strengste Arbeit.“¹⁹ Diese rein verstandesorientierte Herangehensweise modifiziert er im entscheidenden 2. Kapitel der „Architekturlehre“ über die Proportion („Architekturüberlegungen“: 3. Kapitel). Demnach leistet der Verstand nur die erste Stufe der Entwurfsarbeit. Der Kopf muß selbstverständlich zuerst ganz sachlich arbeiten; er muß alle Voraussetzungen praktischer Natur verarbeiten und zunächst zu einem Schema kommen. Für Tauts Berliner Siedlungen und Wohnbauten hatte

15) Tagebuch „Bis Japan“, in: Bruno Taut, „Ex Oriente Lux“, hrsg. von Manfred Speidel, Berlin 2007, S. 185–220.

16) Kari Jormakka widmet der Wesensfrage in seinem Buch „Geschichte der Architekturtheorie“, Wien 2003, ein eigenes Kapitel, S. 169 ff. Überzeugend wird die Frage von August Schmarsow bereits 1894 in „Das Wesen der architektonischen Schöpfung“ und erschöpfend von Hermann Sörgel 1921 in „Architektur-Ästhetik“ beantwortet: Architektur sei die Kunst des Raumes. Jürgen Joedicke widmet ihr mit dem Buch „Raum und Form in der Architektur“, Stuttgart 1985, ein anschauliches und analytisch vollkommenes Werk. Texte finden sich in: Fritz Neumeyer, „Quellentexte zur Architekturtheorie“, München 2002, S. 318 ff. und 384 ff.

dies das Büro der GEHAG vorbereitet. Das sachliche Ergebnis vor Augen, konzentriert der Architekt schließlich sein Gefühl auf die Sache. Das geschieht am besten nachts. Und schließlich – nach einer Zeit des geduldigen Wartens und Betrachtens – gibt der Kopf die Hand frei, und das Gefühl haucht dem Schema „Leben“ ein. Die Arbeit an der „Proportion“, der zweite kreative Prozeß, beginnt dort, wo die Realität Spielräume zuläßt. Der Kopf ist nun ausgeschaltet. In diesem Zustand modifiziert und bereichert Taut die Anordnungen im Lageplan, er gestaltet die Außenräume, die „wohnlich“ und individuell sein sollen, und bezieht in diesen Prozeß auch die Gliederung der Fassaden mit ein. Diese ist für ihn vor allem bei dem neuen Massenwohnungsbau wichtig, wo Standards verlangt werden und die Gefahr besteht, daß sich gleiche Haustypen und Hausformen aneinanderreihen und stumpfsinnig wiederholen. Er ist davon überzeugt, daß erst, wenn er alles Schematische mittels des künstlerischen, vom Kopf frei gegebenen Gefühls hinter sich lasse, ein Kunstwerk entstehen und auch „ein besseres und schöneres Leben ermöglichen“ werden könne.²⁰

In der Arbeit an der Proportion ist auch die Arbeit am Sinn der eingesetzten Mittel und Formen enthalten. Das hat Taut bereits 1929 in der „Neuen Baukunst in Europa und Amerika“ formuliert, in der er von „Taktfragen“ der Architekten spricht. Er meint damit die Angemessenheit des Aufwandes, deren Fehlen er bemängelt, wenn er die einseitige Betonung einer Funktion, wie der Hygiene, oder das unvernünftige Beharren auf einer „Lieblingskonstruktion“ kritisiert. „Jedes Einzelne wie das Ganze erhält seine Form aus dem Sinn, den es hat. Sinnlos ist alles dies, wenn es nicht zu gebrauchen ist oder wenn seine Wirkung nicht im Verhältnis zu seinen Kosten steht.“²¹ Dieser Sinn- oder Verhältnissbezug fließt nun zusammen mit der künstlerischen Leistung in den Überbegriff der „Proportion“ ein.

1934, nach seinem zweiten Besuch in der Katsura Villa in Kioto, zeichnete Taut mit dem Pinsel 28 analytische Bilder von Bau- und Gartenanlage. Auf das Bild 14, in der Mitte der Folge, schrieb er seine neue Formel mit großen roten Buchstaben: „KUNST IST SINN“, und kleiner: „In der größten Einfachheit liegt die größte Kunst.“ Das folgende Blatt verweist darauf, daß es dafür eines überragenden Künstlers bedarf. Wie Goethe vor dem Straßburger Münster den Baumeister Erwin von Steinbach pries, so lobt Taut den vermuteten Erbauer von Katsura: Kobori Masakazu von Enshu:

„Wir bewundern Dein Bauen: letzte notwendigste Einfachheit, Bescheidenheit und deshalb Freiheit.“ In der Türkei fand Taut in Sinan den genialen Baumeister der Moscheen und nannte ihn den „türkischen Kobori Enshu“. Die drei Großen der Weltarchitektur in der „Architekturlehre“ sind Steinbach (Gotik), Kobori Enshu (Japan, 17. Jahrhundert) und Sinan (Osmanisches Reich, 16. Jahrhundert). Taut schließt damit die großen Baumeister der italienischen Renaissance – Brunelleschi, den er sich noch 1915 zum Namenspatron machte, oder Michelangelo, den Le Corbusier an höchste Stelle setzte – zumindest namentlich aus.

Ich denke, daß die Architektur Erfahrungen auf seiner Flucht von Deutschland nach Japan Tauts Denken nachhaltig beeinflusst haben. Erst das Erlebnis des Parthenons und die Bewunderung der von den Bauformen der Antike befreiten Moscheen Istanbuls, vor allem aber die Entdeckung der japanischen Architektur und die sorgfältige Analyse der Villa Katsura ließen in ihm die Idee – vielleicht muss man es auch den Mut nennen – reifen, einen Paradigmenwechsel im Architekturverständnis einzuleiten und die Architektur als Kunst der Proportion zu verstehen. Mit dieser Volte gelingt es Taut, darzulegen, wie die sachlichen Voraussetzungen des Bauens einerseits erfüllt und andererseits als sinnliche Erscheinung aufgehoben werden können. Das Konzept erlaubt es ihm auch, seine eigene Arbeit über drei Jahrzehnte hinweg theoretisch zu fassen.

Der Begriff der Relativität

Tauts Abneigung, in der Proportion nur eine technische Anleitung zur Herstellung von Harmonie zu sehen, mündet in einem neuen Verständnis von Funktion, die ja das Leitmotiv der modernen, rationalen Architektur war. Aus der zunächst einschränkenden Erkenntnis, die Funktion sei eine relative Größe, die kein langes Leben habe, wird die positive Konzeption, Funktion müsse als eine elastische Größe verstanden werden, die durch einen Reichtum an Beziehungen oder Zusammenhängen gekennzeichnet sei.

Fragen wir nach der Herkunft des Relativitäts-Konzeptes, so finden wir bei Taut eine frühe Beschäftigung mit dem bescheidenen „Buch vom Tee“ von Kakuzo Okakura, den Taut 1923 in Vorträgen zitierte, wohl um die Uneinheitlichkeit und Offenheit seiner eigenen Magdeburger Entwürfe zu erklären: „Der dynamische Charakter der taoistischen und zennistischen Philosophie legte das Hauptgewicht auf den Prozeß, durch den die Vollkommenheit erreicht werden sollte, und nicht auf die Vollkommenheit selbst. Das

wahrhaft Schöne ließ sich nur von dem entdecken, der denkend das Unvollendete vollendete. Die Kraft des Lebens und der Kunst lag in ihren Möglichkeiten zu wachsen [...]. Uniformität im Entwurf galt verhängnisvoll für die Frische der Phantasie.“²²

Taut gebrauchte damals jedoch noch nicht den Begriff, mit dem Okakura den philosophischen Hintergrund dieser Ästhetik kennzeichnete: die Idee der Relativität. „Die Gegenwart ist die sich bewegende Unendlichkeit, die legitime Sphäre des Relativen“, und weiter: „Das taoistisch Absolute war das Relative.“ Und schließlich: Taoismus sei „Kult der Relativität.“²³ Erst bei der genauen Analyse der Villa Katsura im Jahre 1934 fragt Taut: „Wie soll man eine solche Architektur benennen?“, und er antwortet: „Es ist ein Stil der Beziehungen, sozusagen seine gebaute Relativität.“²⁴

In den „Architekturüberlegungen“ wie in der „Architekturlehre“ ist Relativität die Voraussetzung für die „Proportion der Funktion“. Im Kapitel „Funktion“ erreicht Taut mit der Konzeption der Relativität den Höhepunkt seiner Argumentation. Damit glaubte er einen Weg in die Zukunft gefunden zu haben, ohne die Vergangenheit verleugnen zu müssen. Er hat dabei auch den engeren Begriff der „Tradition“, das Erstarren von einmal in der Entwicklung berechtigten Formen, in den offeneren der „Kontinuität“ überführt. Relativität liefert aber keine leere Großform, die beliebig gefüllt werden kann. Vielmehr erfordert sie die Anstrengung zu einer Formwerdung, in der sich der Reichtum der Beziehungen als „schöner Gebrauch“ manifestiert.



Titelblatt von Kakuzo Okakuras „Das Buch vom Tee“, Inselbücherei 274, Leipzig 1919

17) Jormakka argumentiert zu Recht: Wäre „Raum“ das ausschließliche Wesensmerkmal der Architektur, müßten große Werke, wie der Parthenon, wegfallen. Die Gleichsetzung des architektonischen Wesens mit dem „objektiven“ Raum schließe viele Bauwerke der Geschichte aus, eine Gleichsetzung mit „erfahrenem“ Raum sei jedoch zu offen, da letztendlich auch Kleidung, Zelt oder Auto mit einbezogen werden müßten. Zudem seien Künstler wie Moholy-Nagy in den 1920er Jahren bereits aus dem engen Raumkonzept ausgebrochen und hätten in ihren Entwürfen Raum als „Beziehungssystem“ und „dynamisches Kräfteverhältnis“ propagiert.

18) Ein Begriff von Hugo Häring. Vgl. Hugo Häring, „neues bauen“, 1946, in: ders., „Schriften, Entwürfe, Bauten“, hrsg. von Heinrich Lauterbach und Jürgen Joedicke, Stuttgart 1964, S. 51 ff.

19) „Die neue Baukunst in Europa und Amerika“, Anm. 10, S. 54 und 59.

20) Vgl. Julius Posener in diesem Heft. Siehe auch ders., „Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur“, 1979/1980, Arch+ 48, „Großsiedlungen“, und Arch+ 53, Kapitel 11: „Bruno Taut I – Vor 1914“. Posener sieht die Erweiterung des Begriffes „Proportion“ sehr skeptisch, auch deshalb, weil sie, an Stelle der rational erscheinenden geometrischen Regulationen, nun das „konzentrierte Gefühl“ einführen müsse. Die „absichtslose“ Absichtlichkeit der wie gewachsen erscheinenden Siedlungsabschnitte, diese den Bewohnern vorgesetzte Kunstform, kann er, trotz der durchgängig positiven Aussagen der Bewohner, nicht voll akzeptieren in einer Zeit, in der Bewohnerbeteiligung das A und O der Planung war.

21) „Die neue Baukunst in Europa und Amerika“, Anm. 10, S. 50.

22) Kakuzo Okakura, „Das Buch vom Tee“, Inselbücherei Nr. 274, ab 1919, S. 50.

23) Ebenda, S. 28, 31, 35.

24) Bruno Taut, „Das architektonische Weltwunder Japans“, in: Bruno Taut, „Ich liebe die japanische Kultur“, hrsg. von Manfred Speidel, Berlin 2003, S. 99.