

Experiment, Utopie und Wirklichkeit

Die Mathildenhöhe und das Neue Bauen in der Weimarer Republik

Olaf Gisbertz

Peter Behrens konzipierte mit dem Theaterintendanten Georg Fuchs die Eröffnungsfeier der Mathildenhöhe als Aufführung des Festspiels „Das Zeichen“. Am 15. Mai 1901 schritt der bekannte Bühnenschauspieler und Opernsänger Friedrich Riechmann im Gewand eines „Verkünders“ die große Freitreppe vor dem Ernst Ludwig-Haus hinunter und enthüllte unter den Augen des Großherzogs den leuchtenden „Kristall der reinen Kunst“. Dazu ertönten Fanfaren und alle Anwesenden der Zeremonie waren von einer seltsamen Ergriffenheit berührt. So berichteten jedenfalls Augenzeugen von dieser festlichen Handlung *neuen Stils*.¹ Der Impetus für eine neue Zeitrechnung in Kunst, Kunstgewerbe und Architektur blieb noch zwei Jahrzehnte später eine wichtige Triebfeder für die Durchsetzung der Ideale eines Neuen Bauens zur Zeit der Weimarer Republik:

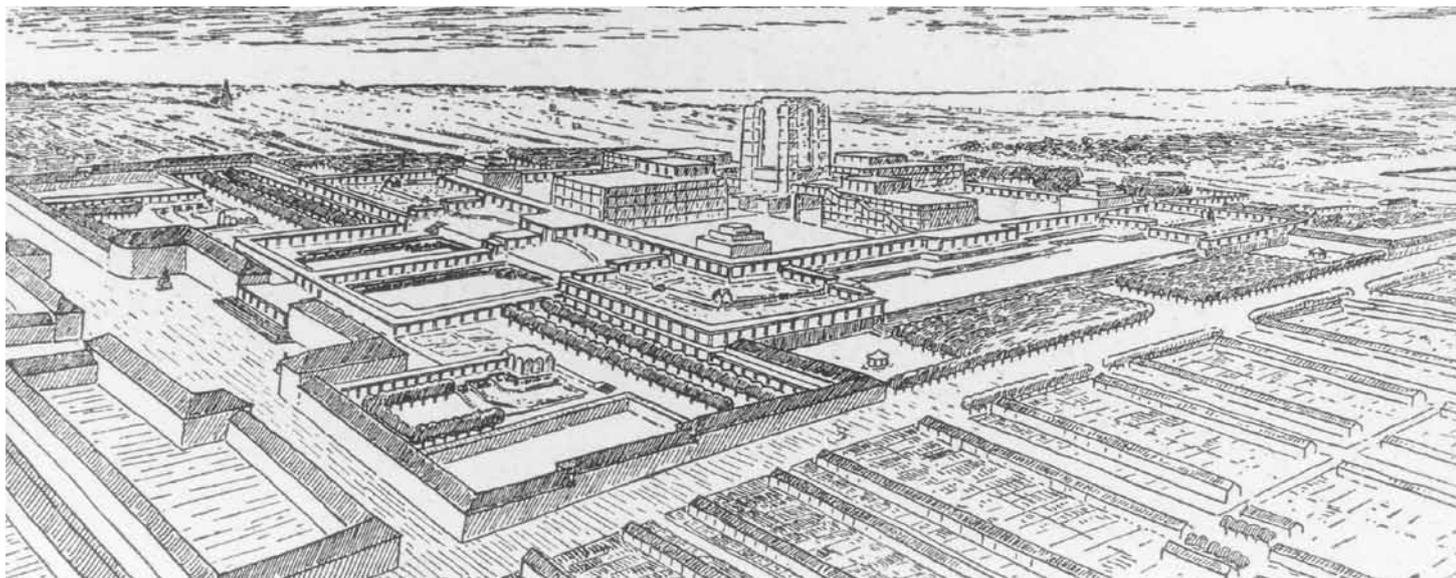
1921 gab die Stadt Magdeburg einen Notgeldschein in Umlauf, auf dem ein Kristall die Mitte der Stadt erleuchtet: links abgebildet der Dom, rechts eine Baustelle mit Handwerkern auf einem Baugerüst als Sinnbild des Neuen in der als *grauen Mietkasernenstadt* bis dato verpönten Elbestadt. (Abb. 1)

Was in der von Bruno Taut gegründeten „Gläsernen Kette“² nur im Verborgenen unter Pseudonymen verhandelt worden war, geriet mit seinen Veröffentlichungen zum „Frühlicht“³ in Magdeburg an die Öffentlichkeit. An prominenter Stelle erscheint darin wieder der Kristall, hier als „Haus des Himmels“ bezeichnet. So konnte Bruno Taut seinem Reformwillen als Stadtbaurat den nötigen Nachdruck verleihen und der Öffentlichkeit sein Architekturprogramm präsentieren. Waren Scharouns wunderbare Aquarelle als reine Kunst zweckfrei von allen realen Bedingungen der Baustelle befreit, verlieh Taut der Zukunft mit dem Motiv des Kristallinen eine realisierbare Vision für eine ganze Stadt: dem Neuen Magdeburg. Hier fand die Weimarer Republik mit der Berufung des „Visionary in Practice“⁴ – wie Tauts Rolle schon damals titulierte wurde – früher als in Celle, Frankfurt oder Berlin einen baupolitischen Ausdruck, der ohne die Ideale der Reformarchitektur um 1900 aus dem Umfeld der Mathildenhöhe kaum denkbar gewesen wäre. Die Künstlerkolonie in Darmstadt und das Neue Bauen in der Weimarer Republik gingen zweifelsfrei in der Architekturgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts eine Symbiose ein.

Die Entwicklung des Neuen Bauens wäre sicherlich ohne den Impuls aus Darmstadt anders verlaufen. Noch vor dem Ersten Weltkrieg begeisterten sich die jungen Architekten einer sich formierenden Avantgarde an dem Projekt. Le Corbusier besuchte das Gelände 1910, Erich Mendelsohn lobte 1922 die monolithische Erscheinung der Eingangsbauten zur Ausstellung als



1 Notgeldschein, Magdeburg, 1921



2 Bruno Taut, Die Stadtkrone, perspektivische Ansicht, 1917

„große dekorative Geste“⁵ und nutzte diese Eindrücke für die eigenen Entwürfe, wie dem Einsteinturm in Potsdam. Und die Brüder Taut gehörten zu den frühen Verehrern der architektonischen und zeichnerischen Werke von Joseph Maria Olbrich. Aber auch Ernst Mays frühe Planungen für den Kleinwohnungsbau entstanden vor der Folie der Mathildenhöhe als Fundament einer neuen Bauära. Der spätere *Chefplaner des Neuen Frankfurt* verbrachte während seines Architekturstudiums ab 1908 „jede freie Stunde in der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe“ und entschloss sich, „seine Lebensarbeit mit voller Kraft in den Dienst dieser Wiederentdeckung der Baukunst zu stellen“.⁶ Nach dem Krieg wurde er Leiter der Schlesischen Landgesellschaft Berlin.

Selbst die Gründung des Bauhauses 1919 wäre ohne Bezugnahme auf die Mathildenhöhe kaum möglich gewesen: Zwar hatte Gropius in Weimar ein introvertiertes, auf die Lehre ausgerichtetes „Bauhütten“-Programm entwickelt, doch es sollte – ebenso wie zeitgleich im Arbeitsrat für Kunst verhandelt – einen ganzheitlichen Charakter unter den „Flügeln einer großen Baukunst“⁷ tragen. Die Idee aus Darmstadt beeinflusste so alsbald vor allem die Architektur und den Städtebau der Weimarer Republik: das Neue Frankfurt, das Neue Berlin und die Werkbund-Siedlung in Stuttgart, wo ebenso programmatische Stadtkonzepte zwischen Utopie und Wirklichkeit verfolgt wurden.

Die von Bruno Taut und Martin Wagner realisierten Siedlungen in der Berliner Peripherie – die 2008 zum Welterbe ernannt wurden – hatte Bruno Taut nur aus seiner Magdeburger Erfahrung heraus realisieren können: Hier hatte er sein Stadtkonzept erprobt, hier

hatte er seine utopischen Stadtphantasien in die gebaute Realität zu übersetzen versucht und hatte damit vor allen anderen Architekten der Avantgarde die einflussreiche Position eines kommunalen Stadtbaurats in der Weimarer Republik erhalten.⁸

Neben programmatischen Rückbezügen gab es vor allem auch personelle Verflechtungen zwischen Magdeburg und der Mathildenhöhe, die anderswo ihresgleichen suchten: Behrens, Bosselt und später Albinmüller wirkten in der Elbestadt und hinterließen hier unübersehbar ihre Spuren.

Utopie: Spiel, Schaffen, Gebet und Weltanschauung

„Wir wollen ohne Scheu, die heute auch Sozialisten oft nur auf allzu bescheidene Gegenwartsziele pochen lässt, wieder Weltverbesserer heißen, Zukunftsgläubige sein,“⁹ hieß es in der 1917 verfassten und 1920 erschienenen „Stadtkrone“. (Abb. 2)

Diese Parole, die mit großem Engagement in den progressiven Berliner Künstlervereinigungen – wie dem Arbeitsrat für Kunst und der Gläsernen Kette – vertreten worden war, bestimmte in besonderer Weise auch das Werk von Bruno Taut als Stadtbaurat von Magdeburg. Mit seiner Amtseinführung erhielt Taut 1921 durch Oberbürgermeister Hermann Beims weitreichende Befugnisse für die Umgestaltung und Reorganisation der städtischen Baubehörde in einzelne Abteilungen. Das betraf seine Personalpolitik, junge begabte Architekten zu beschäftigen, genauso wie seine planerischen Aktivi-



5 Bruno Taut, Carl Krayl, Büro- und Geschäftshaus Kaiser-Wilhelm-Platz: Modell, Magdeburg, 1921

Experiment: Farbe im Stadtbild

In Zeiten vor Einführung der Rentenmark 1923 war kaum an ein reales Bauen zu denken: Nur wenig wie die Halle Land und Stadt oder die Gartenstadt Reform konnten gebaut oder weitergebaut werden. Vielmehr plante man und experimentierte. Und Bruno Taut setzte die Farbe als Mittel zum Zweck ein, tauchte die Stadt in ein Farbenmeer ein, nicht ohne dabei einen übergeordneten Plan zu einem Imagewandel zu verfolgen. Die „lila Rasereien und Blutsymphonien“¹⁶ wurden von zahlreichen Mitstreitern und Mitarbeitern Tauts in Magdeburg – darunter federführend vor allem der junge Carl Krayl¹⁷ – unterstützt, nicht selten aber auch kritisiert. Ihre Initiative hatte einige Vorläufer und blieb dennoch ein einzigartiges Experiment in der Geschichte der modernen Stadt. (Abb. 6)

Obwohl die Kampagne zur Umwandlung Magdeburgs in eine farbige Stadt viele öffentliche Auseinandersetzungen begleitete, waren binnen weniger Monate zahlreiche Hausbemalungen im gesamten Stadtgebiet entstanden.¹⁸ Im Sommer 1922, als Magdeburg zu einem Publikumsmagnet in Mitteldeutschland avancierte, hatten diese Farbaktionen ihren Höhepunkt erreicht. Das Hochbauamt gab anlässlich der Ausstellung einen „Führer zur Besichtigung der Hausbemalungen“ heraus, sodass sich der Ruf Magdeburgs als farbige Stadt rasch verbreitete.¹⁹ Taut stellte dabei selbstbewusst fest: „In Magdeburg über Farbe zu sprechen, hieße Eulen nach Magdeburg tragen, d. h. wenn man annimmt, daß Magdeburg sich anschickt, ein Elbe=Athen zu werden. Ich glaube, daß das der Fall sein wird.“²⁰

Otto Haesler aus Celle zeigte sich besonders angetan und kündigte die farbige Gestaltung seiner Sied-



6 Warenhaus Barasch, Entwurf Fassadenbemalung: Oskar Fischer, Breiter Weg, Magdeburg, 1921/22

lungen Georgsgarten und Italienischer Garten (mit Karl Völker) an.²¹ Auch Ernst May äußerte sich in einem Aufsatz 1922 über diese Bemalung und plante eine ähnliche Anwendung der Farbe in seinen zukünftigen Siedlungsprojekten.²²

Die ganzheitlich gedachte Stadtgestaltung durch den Städtebau, die Architektur und die *Farbe im Stadtbild* begleitete Taut mit einer umfangreichen Kampagne zur Rechtfertigung seiner Projekte vor dem Stadtparlament und der gesamten Magdeburger Öffentlichkeit. Ausstellungen, Wettbewerbe, Vorträge, unzählige Pressemitteilungen und die eigenständige Herausgabe der Zeitschrift „Frühlicht“ unterstützte diese öffentliche Propaganda zur „Verwirklichung des neuen Baudenkens“.²³ Damit bediente sich Taut weitgehend derjenigen Mittel, die sich schon im Berliner Arbeitsrat für Kunst 1918–20 zur „Erziehung des Volkes zur Kunst“ bewährt hatten. Dementsprechend verstand er als verbeamteter Stadtbaurat die Kunst weiterhin als einen universalen Zusammenschluss aller Künste unter den *Flügeln der Architektur* und war sich ähnlich wie Bauhaus-Gründer Walter Gropius bewusst, dass

eine erfolgreiche Durchsetzung dieses künstlerischen Gesamtprogramms in wesentlichen Teilen nur durch eine Reform der Kunstausbildung zu erreichen war. So wiederholten Tauts Vorschläge zur Reformierung der Magdeburger Kunstgewerbeschule 1922 die am Bauhaus ausgegebenen Parolen von einer auf das Handwerk orientierten Lehre, um nicht zuletzt den reformerischen Ansprüchen der Jahrhundertwende gleich ein neues Programm für eine ganzheitliche Lebensgestaltung an die Seite zu stellen.

Die von Rudolf Bosselt geleitete Kunstgewerbeschule in Magdeburg geriet so – trotz aller Anerkennung seiner Leistungen – zur Zielscheibe. Bruno Taut forderte massive Veränderungen im Unterricht und in der Führung. 1922 berichtete die „Bauwelt“ zwar etwas voreilig, aber bestimmend: „Stadtbaurat Bruno Taut hat es übernommen, neue Lehrkräfte anzustellen. Prof. Bosselt verlässt demgemäß die Leitung der Schule oder hat sie schon verlassen.“²⁴

Vision: Die Frau als Schöpferin

Als im Inflationsjahr 1923 die Bauaktivitäten in ganz Deutschland weitgehend zum Erliegen kamen, nahm Bruno Taut seine Bibliotheksarbeit für seine nur ein Jahr später veröffentlichte Schrift „Die neue Wohnung, Die Frau als Schöpferin“²⁵ auf. (Abb. 7) Sie fasst in gewisser Weise seine Erfahrungen als Stadtbaurat und seine in diesen Jahren geführte Debatte mit Architekten- und Künstlerkollegen zusammen. Einzelne seiner Magdeburger Projekte, wie zum Beispiel seine Entwürfe zu Rundhäusern von 1922, werden in diesem Buch sogar im Hinblick auf eine konkrete Anwendung im Kleinwohnungsbau erläutert. In Annäherung an die Vorstellungen Jacobus Johannes Pieter Ouds, dem Rotterdamer Stadtbaurat, mit dem Taut einen intensiven Gedankenaustausch in den Magdeburger Jahren pflegte, plädierte Taut für eine Reform des Wohnens nach ökonomischen Gesichtspunkten. Die Organisation der Wohnungsgrundrisse und die Gestaltung der Innenräume sollten nach „zeitgemäßen Notwendigkeiten des täglichen Lebens“²⁶ und der Wohnungsbau unter Berücksichtigung bautechnischer Neuerungen erfolgen. Bruno Taut fand so in Magdeburg den Weg fernab aller mystischer Schwärmerei zum „Wahren“ und „Wirklichen“²⁷, womit er sich in Berlin endgültig der „Realität der Werkstatt und des Bauplatzes“²⁸ zuwandte. Zum 1. April 1924 schied Bruno Taut auf eigenen Wunsch aus dem städtischen Dienst der Elbestadt aus, um in Berlin die Möglichkeit zu suchen, „grössere Bauaufgaben durchzuführen“.²⁹



7 Bruno Taut, Die Frau als Schöpferin, Entwurf Umschlaggestaltung: Johannes Molzahn, Leipzig, 1924

Wirklichkeit: Johannes Göderitz im Stadtbauamt

Es war vor allem seinem engsten Mitarbeiter Johannes Göderitz (1888-1978) vorbehalten, die hochfliegenden Pläne des *imaginären Architekten* und *Weltbaumeisters* Bruno Taut auf ein reales Maß zuzuschneiden. Nach Einführung der Rentenmark setzte er auf Tauts Spuren in allen Bereichen der öffentlichen Architektur ein beeindruckendes Szenario des Neuen Bauens in Deutschland durch. (Abb. 8) Binnen weniger Jahre entstanden zahlreiche Bauten der Kommune, vom Schulbau über Industrieanlagen und dem Krankenhausbau bis hin zum Siedlungsbau. Das alles eingebettet in die Fortschreibung eines wissenschaftlichen Planungsinstrumentariums: eine Generalsiedlungsplanung mit Zonierung durch Baustufen, Grünflächen und Verkehrswege, die er im Laufe der Zeit in eine Landesplanung zu überführen gedachte.

Im Zentrum der Stadt hingegen, dort wo die Elbe sich teilt und den Rotehornpark umarmt, waren bis 1926, trotz aller planerischen Vorstöße unter der



8 Neues Bauen in Magdeburg (unveröffentlichte Broschüre), Entwurf Umschlaggestaltung und Fotomontage: Xanti Schawinsky, 1930

Ägide Tauts, lediglich Ansätze zu einer geordneten Gestaltung und baulichen Fassung zu spüren gewesen. Und dies obwohl bereits ein Jahr zuvor die gesamte Bauplanung für die architektonische Zusammenfassung der Ausstellungshallen und die „Errichtung eines Vortragsraums“³⁰ in Angriff genommen worden waren. Für diese Aufgabe hatte die Magdeburger Ausstellungsgesellschaft mit Wilhelm Deffke (1887–1950) einen jungen talentierten Formgestalter und Architekten gefunden.³¹ Deffke, der einige Zeit im Büro von Peter Behrens gearbeitet hatte, machte sich einen Namen als Gebrauchsgrafiker beim Zigarettenkonzern Reemtsma und war seit seiner spektakulären Logoarchitektur für den Likörhersteller Rückforth auf der Mitteldeutschen Ausstellung 1922 auch in Magdeburg längst kein Unbekannter mehr. Seit 1925 leitete er die Magdeburger Kunstgewerbeschule und so waren die Erwartungen, die man an ihn stellte, nicht gerade gering: „Er, der im Ausstellungswesen schon manches Meisterstück geliefert hatte, schien dafür besonders geeignet. Keine bessere Verbindung: Ausstellung ist in einem gewissen Sinne Theater. Daher eine THEATER-AUSSTELLUNG [Hervorhebung im Original]

Ergänzung beider Begriffe. Ausstellung ist aber auch REKLAME [Hervorhebung im Original]. Und da beides, Reklame und Ausstellungswesen um den Namen Deffke kreiste, so schien hier der richtige Mann am richtigen Platz. Deffke nahm, ein erstes Mal überhaupt im deutschen Ausstellungswesen[,] die gesamte künstlerische und architektonische Gestaltung der Ausstellung allein in seine Hand.“³²

Als Deffke im Januar 1926 seine Pläne für die Modernisierung des Ausstellungsgeländes vorstellte, fanden diese jedoch bei seinen Auftraggebern, der Ausstellungsgesellschaft, an der die Stadt die meisten Anteile hielt, vor allem wegen der Kosten wenig Zuspruch. Schon kurze Zeit später kam es trotz intensiver Verhandlungen zum Bruch: Deffke wollte nicht von seinem Gesamtplan ablassen.

Der anvisierte Termin für die Theaterausstellung wurde kurzerhand um ein Jahr verschoben und Albinmüller mit der Planung betraut. Vieles spricht dafür, dass diese Entscheidung auch mit dem geplanten Bau der Stadthalle durch Johannes Göderitz zu tun hatte. (Abb. 9) Er war als kommissarischer Leiter des Hochbauamtes in allen Baugremien vertreten und konnte so



GESAMTANLAGE DER THEATER-AUSSTELLUNG

10 Gesamtanlage der Theater-Ausstellung, Pferdeter und Ausstellungsturm nach Entwürfen: Albinmüller, Magdeburg, 1927

unter Walter Gropius, Mies van der Rohe, die Brüder Luckhardt oder Ernst May – jegliche Bezüge zur Vorkriegstradition ausgeschlossen, weil „jene Zeit ja als die Ursache des geschehenen Unheils angesehen werden musste und weil jedes Erzeugnis jener Zeit mit diesen Kriegsursachen irgendwie zusammenzuhängen schien“.³⁵ Trotz allem, Bruno Taut verwies gleich über mehrere Seiten hinweg auf die Vordenker einer neuen Baukunst, die wesentliche Grundlagen für das Neue gelegt hätten. Das Paradoxon von Tradition und Innovation wird durch die verschiedenen Kontinuitätslinien, denen sich Taut mit Blick zurück auf Paxton, Schinkel und Macintosh bis ins 19. Jahrhundert hinein widmet, geradezu perforiert. Wesentliche Bezüge offenbarten sich Taut vor allem zur Wiener Moderne um Otto Wagner und Adolf Loos, nicht ohne auch auf die Leistungen Joseph Maria Olbrichs einzugehen: „Ein Schüler Otto Wagners, Josef Maria Olbrich, hat durch seine funkelnde Phantasie eine gewisse Ausnahmestellung erobert; sein Ausstellungsgelände auf der Mathildenhöhe in Darmstadt 1903 verbindet ihn unmittelbar mit den stark horizontalen Gliederungen, wie sie beispielsweise heute von Mendelsohn bevorzugt werden, seine Entwürfe in entzückend gezeichneten Skizzen überbieten sich in der Fülle der Anregungen (auch ich müsste für meine ‚Alpine Architektur‘ darin einen Ahnen sehen), und es ist die Art der Zeichnung, die in ihrer linearen Simplizität auf einer Seite zu Tessenow, auf der andern Seite zu Corbusier hin ihre Strahlen zieht.“³⁶

Die Übernahmen einzelner Motive aus dem Werk Olbrichs in Tauts „Alpine Architektur“ sind beim Anblick vieler Zeichnungen offensichtlich, ebenso die Fülle von Ideen, die Mendelsohn aus dem Werk

Olbrichs ableitete bis hin zu direkten Bezügen für den Entwurf der Hutfabrik in Luckenwalde aus dem Eingangsportal der Mathildenhöhe.³⁷ Dass Taut 1929 in einem Atemzug mit dem Hinweis auf Tessenow³⁸ und Le Corbusier zwei diametral sich gegenüberstehende Positionen seiner Zeit benennt, begründet sich vor allem durch die nach der Weissenhof-Ausstellung um sich greifende Architekturkritik: Sie ließ keinen Versuch aus, das Neue Bauen gegen das traditionalistische Bauen auszuspielen. Die Spannungen traten offen zutage und führten zu einem erbitterten Architektenstreit, der nicht mit Polemik sparte, als es um die Bewertung der Bauten der jeweiligen Gegenseite ging. 1928 hatte sich Tessenow als Verfechter und Hauptakteur der GAGFAH-Siedlung Am Fischtalgrund – vis-à-vis der Siedlung Onkel-Toms-Hütte gelegen – einen *Zehlendorfer Dächerkrieg* entfacht, der weite Kreise zog und die Fronten verhärtete; während Le Corbusier, dessen Doppelhaus in der Weissenhof-Siedlung programmatisch das Neue Bauen zur Schau stellte, den CIAM mitgründete. Trotz aller formalen Unterschiede ist die Gegenüberstellung bei Taut als Versuch zu werten, die Wogen zu glätten, gemeinsame Quellen der modernen Architektur zwischen Innovation und Tradition aufzudecken, um die Neue Baukunst in breiten Kreisen zu legitimieren. Selbst Walter Gropius betonte im Rückblick die Kontinuitäten und die Traditionslinien der modernen Architektur.³⁹ Auch Mies van der Rohe sparte nicht mit Anerkennung der Mathildenhöhe, als er 1925 zum Leiter der Ausstellung „Die Wohnung“ in Stuttgart ernannt worden war. Auch er sah deutliche Bezüge und wünschte sich als Leiter der Werkbund-Siedlung auf dem Weissenhof, eine „Bedeutung [zu] erreichen, wie

seinerzeit die Mathildenhöhe in Darmstadt sie seinerzeit erreicht hatte“.⁴⁰

Es offenbaren sich ungeahnte Interferenzen zwischen Darmstadt und dem Neuen Bauen der Weimarer Republik, besonders in der Gegenüberstellung zwischen der Mathildenhöhe als ganzheitliches Sinnbild einer *neuen Stadt der frühen Moderne* und Magdeburg als eine realisierte *Stadt des Neuen Bauens* in der Weimarer Republik. Die verschlungenen Pfade architektonischer Gegensätzlichkeiten markieren die Rezeptionswege des Neuen Bauens zwischen Utopie und Wirklichkeit. Darmstadt wirkte aber in Magdeburg be-

sonders lange nach, wie die Baupläne für die Deutsche Theaterausstellung 1927 belegen. Fußend auf den Idealen der frühen Moderne, erhielt die Elbestadt gar ein neues Corporate Design in Architektur und Städtebau. Verantwortlich hierfür waren Architekten wie Bruno Taut, Johannes Göderitz und Carl Krayl. 1926/27 lotsen sie anlässlich der Deutschen Theaterausstellung auch Albinmüller aus Darmstadt an die Elbe, um eine ganze „Stadt des neuen Bauwillens“⁴¹ zu vollenden. Experiment, Utopie und Wirklichkeit fanden so in Architektur und Städtebau der Weimarer Republik zu gebauten Analogien.

Summary

Experiment, Utopia and Reality – The Mathildenhöhe and “Neues Bauen” (new building) in the Weimar Republic

Reform architecture and “Neues Bauen” (new building) formed a symbiotic relationship in the history of architecture of the early 20th century. The Bauhaus would have been unthinkable without references to the Mathildenhöhe. But the stimulus from Darmstadt has also left a lasting impression on the local architecture of the Weimar Republic. A great place to see this is Magdeburg, next to Frankfurt, Celle and Berlin one of the strongholds of the “Neues Bauen” in the twenties. Based on the ideals of early Modernism, the city on the river Elbe even received a new corporate design in architecture and urban development. This was due to architects like Bruno Taut and Johannes Göderitz. In 1926/27, on the

occasion of the German Theatre Exhibition, they also lured Albinmüller from Darmstadt to the river Elbe, to complete an entire “city of the new will to build”. Thus, experiment and reality in local architecture of the Weimar Republic found their way to built analogies. The talk attends to the interferences between Darmstadt and the local architecture in Germany. Particularly worthwhile seems the comparative analysis between the Mathildenhöhe as a holistic symbol of a “new city of early Modernism” and Magdeburg as a realized “city of Neues Bauen” in the Weimar Republic. Between utopia and reality unsuspected ways of reception become apparent, which would have hardly been possible without the biographical interconnections between the architects. Darmstadt continued to have an especially lasting effect here, as Albinmüller’s buildings for the German Theatre Exhibition in Magdeburg in 1927 verify, which are still well-preserved today.

Anmerkungen

- Vgl. die Ausführungen der Eröffnungsfeier am 15. Mai 1901 von Alexander KOCH in: Wolfgang PEHNT, *Deutsche Architektur seit 1900*, Ludwigsburg/München 2005, S. 27.
- Oswald Mathias UNGERS/Udo KULTERMANN, *Ausst.-Kat. Die Gläserne Kette. Visionäre Architektur aus dem Kreis um Bruno Taut 1919–1920*, Berlin/Leverkusen 1963; Ausstellung im Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich und in der Akademie der Künste/Berlin; zuletzt: Ralph MUSIELSKI, *Bau-Gespräche. Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der „Gläsernen Kette“*, Berlin 2003.
- Manfred SPEIDEL/Karl R. KEGLER/Peter RITTERBACH, *Wege zu einer neuen Baukunst*, Bruno Taut, Frühlicht. Konzeptkritik und Rekonstruktion, Berlin 2000.
- Hermann George SCHEFFAUER, Bruno Taut. A Visionary in Practice, in: *Architectural Review*, Vol. LII (1922), S. 155–159.
- Brief von Erich Mendelsohn an Luise Mendelsohn vom 19. August 1922, zitiert nach: Regina STEPHAN (Hrsg.), *Erich Mendelsohn. Gebaute Welten*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 204.
- Justus BUEKSCHMITT, Ernst May. Bauten und Planungen, Stuttgart 1963, S. 18f., hier zitiert nach: Werner DURTH, „... seine Entwürfe überbieten sich in der Fülle von Anregungen“. Zur Rezeption Olbrichs bei May, Mendelsohn, Taut und Le Corbusier, in: Ralf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), *Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne*, Ostfildern 2010, S. 401–413, hier S. 402.
- Arbeitsrat für Kunst, 1919, zitiert nach: Ulrich CONRADS, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, (2. Nachdruck), (Bauwelt Fundamente, Bd. 1), Gütersloh/Berlin/Basel 2013, S. 42. Vgl. auch Rolf BOTHE (Hrsg.), *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar, Ostfildern-Ruit 1994.
- Olaf GISBERTZ, Bruno Taut und Johannes Göderitz in Magdeburg, *Architektur und Städtebau in der Weimarer Republik*, Berlin 2000.
- Erich BARON, *Aufbau*, in: Bruno TAUT, *Die Stadtkrone*, mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne, Jena 1919, S. 101–105.
- Martin WARNKE, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, (2. Aufl.), Frankfurt am Main 1979.
- Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen i. Westf. 1919.
- Gustav Adolf PLATZ, *Die Baukunst der neuesten Zeit*, (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 9), Berlin 1927, S. 54.
- Karl SCHEFFLER, *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917.
- N. N., Taut spricht zu den Leuten vom Bau, in: *Magdeburger Zeitung* vom 3. November 1921, abgedruckt in: Annegret NIPPA, Bruno Taut in Magdeburg, (Landeshauptstadt/Stadtplanungsamt Magdeburg, Bd. 20), Magdeburg 1995, S. 126.

- 15 Ebd.
- 16 Adolf BEHNE, Expressionismus als Selbstzweck, in: Sozialistische Monatshefte, 28. Jg. (1922), H. 10, S. 578-582.
- 17 Gabriele KÖSTER/Michael STÖNEBERG (Hrsg.), Ausst.-Kat. Bunte Stadt – Neues Bauen, die Baukunst von Carl Krayl, Berlin/München 2016.
- 18 Hans Jörg RIEGER, Die farbige Stadt – Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910-1939, (Diss.) Zürich 1976, S. 65-103; vgl. DERS., Bruno Taut en het Bonte Magdeburg, in: Jan DE HEER (Hrsg.), Ausst.-Kat. Kleur en Architectuur, Rotterdam 1986, S. 40-56; Rainer WICK, De Stijl, Bauhaus, Taut. Zur Rolle der Farbe im Neuen Bauen, in: Kunstforum International, 10. Jg. (1983), Nr. 57, S. 60-74, hier S. 60-64.
- 19 Die Bemalungen wurden 1922 sogar in einigen amerikanischen Zeitungsaufstellungen erwähnt. Brief von Dr. Walter J. Briggs, International Trade Developer (Chicago, Abendpost), Berlin, an Bruno Taut vom 21. September 1922 (Stadtarchiv Magdeburg [im Folgenden: StaM], Rep. 35, Ha 19, Bl. 2).
- 20 Bruno TAUT, Die Farbe im Stadtbild, in: Stenographische Verhandlungen des Städtetages der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt 1922 in Magdeburg, o. O. 1922, S. 68-78, hier S. 68.
- 21 Otto HAESLER, Mein Lebenswerk als Architekt, Berlin-Ost 1957, S. 5; vgl. Christian BORNGRÄBER, Bruno Taut a Magdeburgo e Otto Haesler a Celle, in: Casabella, Nr. 463/464 (1980), S. 31-42.
- 22 Ernst MAY, Angst vor der Farbe, in: Schlesisches Heim, 3. Jg. (1922), S. 193.
- 23 Bruno TAUT (Hrsg.), Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens, Magdeburg 1921/22, (Nachdruck) Berlin 2000.
- 24 In einem Brief an den Herausgeber kritisierte Taut diese Veröffentlichung, sah er darin doch eine Behinderung seiner Reformversuche in Magdeburg. Brief von Taut an Friedrich Paulsen vom 23. Dezember 1923 (StaM, Rep. 35, Ha 19, Bl. 15).
- 25 Bruno TAUT, Die neue Wohnung, Die Frau als Schöpferin, (2. Aufl.), Leipzig 1924.
- 26 Ebd.
- 27 Ernst BLOCH, Geist der Utopie (Gesamtausgabe Ernst Bloch, Bd. 3), bearb. Neuaufg. der 2. Fassung von 1923, (2. Aufl.), Frankfurt am Main 1985, S. 13.
- 28 TAUT (Anm. 11), S. 54.
- 29 Brief von Hermann Beims durch das Presseamt an alle hiesigen Zeitungen, 24. Januar 1924 (StaM, Rep. 28. 339, Bl. 83).
- 30 Brief vom Magistrat an die Stadtverordnetenversammlung vom 19. September 1925 (StaM, A III. 41.5 W, Beiheft 2, Bl. 144).
- 31 Vgl. zu Leben und Werk: BRÖHAN DESIGN FOUNDATION BERLIN (Hrsg.), Wilhelm Deffke. Pionier des modernen Logos, Zürich 2014.
- 32 Erich FELDHAUS, Magdeburger Ausstellungsbauten, in: Die Maske, 1. Jg. (1926), o. S.
- 33 Albin MÜLLER, Joseph Maria Olbrich, in: Illustrierte Zeitung, Nr. 3398 vom 13. August 1908, S. 263, hier zitiert nach: Babette GRÄFE, Im Schatten des Meisterarchitekten Albin Müller und Joseph Maria Olbrich, in: Ralf BELL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867-1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 379-385, hier S. 382.
- 34 Bruno TAUT, Neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1929.
- 35 Ebd., S. 43.
- 36 Ebd., S. 24.
- 37 Vgl. hierzu DURTH (Anm. 6), S. 403.
- 38 1916 hatte Tessenow bei Bruno Cassirer sein Buch „Hausbau“ vorgestellt. Vgl. ebd., S. 405.
- 39 Norbert HUSE, „Neues Bauen“ 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik, (Architekturgeschichte – Denkmalpflege – Umweltgestaltung), (2. überarb. und erw. Aufl.), Berlin 1985, S. 9.
- 40 Ludwig Mies van der Rohe in einem Brief an Gustaf Stolz vom 11. September 1925, zitiert nach: Karin KIRSCH, Die Weissenhofsiedlung – Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“ Stuttgart 1927, Stuttgart 1999, S. 45.
- 41 Johannes GÖDERITZ, Magdeburg. Die Stadt des neuen Bauwillens. Die städtischen Hochbauten der letzten Jahre, in: MAGISTRAT DER STADT MAGDEBURG (Hrsg.), Deutschlands Städtebau, Berlin 1927, S. 26-34.

Bildnachweis

- 1 Stadtarchiv Magdeburg (StaM), Neg.-Nr. Rep. 39/40
- 2 Aus: Bruno TAUT, Die Stadtkrone, Jena 1919, S. 74, Foto: Archiv des Verfassers
- 3 Aus: Bruno TAUT, Die Bebauung des Elbufers in Magdeburg, in: Der Neubaubau, 6. Jg. (1924), H. 8, S. 86, Foto: Archiv des Verfassers
- 4 Aus: Bruno TAUT, Alpine Architektur, Hagen i. Westf. 1919, S. 19, Foto: Archiv des Verfassers
- 5 StaM, Neg.-Nr. 1054
- 6 StaM, Neg.-Nr. 833
- 7 Privatsammlung
- 8 StaM, Neg.-Nr. 5017
- 9 Aus: Günther WASMUTH (Hrsg.), Wasmuths Lexikon der Baukunst, Bd. 4, Berlin 1932, S. 657, Foto: Archiv des Verfassers
- 10 Aus: Erich FELDHAUS, Neuere Arbeiten von Prof. Albinmüller, (Neue Baukunst, Bd. 121), Berlin/Leipzig/Wien 1928, Foto: Archiv des Verfassers