

Ein im Juni 1931 in der Zeitschrift *Die farbige Stadt* erschienener Artikel Bruno Tauts (1880–1936) mit dem Titel *Die Farbe* lässt das Konfliktpotential erahnen, das die Debatte über die Verwendung von Farbe in der Architektur damals barg: «Vor etwa 10 Jahren», so Taut, «tobte am heftigsten der Kampf um die Farbe, mit dem Resultat, dass die Farbe in der Außenarchitektur den vollen Sieg errang. Selbst Farben, wie Blau und Grün, die man früher für den Außenanstrich unter keinen Umständen zugelassen hätte, konnten seitdem verwendet werden».¹ Gewiss entsprach diese Einschätzung den Überzeugungen des Autors und den Zielen des Herausgebers der Zeitschrift, dem Bund zur Förderung der Farbe im Stadtbild. Tatsächlich begegnete man der großflächigen Verwendung kräftiger Farben für die Fassadengestaltung aber auch damals nach wie vor mit Skepsis.² Mit der als provokant empfundenen Farbigkeit seiner Architektur löste Taut, der als einer der bedeutendsten Vertreter des Neuen Bauens gilt, kontroverse Debatten über die Funktion und Bedeutung von Farbe für den modernen Städtebau und die Architektur im Allgemeinen aus.³ Für ihn war Farbe nicht nur ein kostengünstiges Mittel zur Oberflächengestaltung, sondern hatte den Status «eines nicht zu umgehenden und unentbehrlichen Bau-materials».⁴ Anhand einer nahsichtigen Analyse exemplarischer Siedlungsbauten diskutiert der Beitrag die historischen und ideologischen Voraussetzungen von Tauts Handeln und fragt, inwiefern dem Einsatz von Farbe nicht nur ästhetische, sondern explizit auch soziale und politische Dimensionen zukamen.⁵

Farbpräsenz

Bereits im ersten Siedlungsprojekt Tauts in Berlin, der Gartenstadt Falkenberg, werden zentrale Aspekte seines Umgangs mit Farbe fassbar.⁶ Die genossenschaftlich organisierte Siedlung sollte das Vorzeigeobjekt der damals noch jungen, lebensreformerisch geprägten Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft werden,⁷ die Taut 1913 zum leitenden Architekten ernannt hatte. Die am südöstlichen Stadtrand gelegene Kolonie sollte 7.500 Menschen ein «gesundes» Leben im Einklang mit der Natur ermöglichen. Bis Kriegsbeginn konnten vom umfangreichen Gesamtplan allerdings nur zwei Bauabschnitte umgesetzt werden: der 1913 fertiggestellte Akazienhof mit 34 Wohnungen sowie bis 1916 der zweite Abschnitt am Gartenstadtweg mit 93 Wohnungen. Die Größe der auf verschiedene Reihenhaustypen und Mehrfamilienhäuser im Geschossbau verteilten Wohnungen variierte von einem bis fünf Zimmer, wodurch eine ausgewogene «Mischung der Bewohnerschichten»⁸ ermöglicht werden sollte. Alle Wohneinheiten verfügten zudem über eigene Gärten sowie über den für damalige Verhältnisse ungewöhnlichen Komfort eines Badezimmers mit Innen-toilette. Der soziale Anspruch des Siedlungsprojekts sollte sich nach Taut auch im äußereren Erscheinungsbild ausdrücken:

Es besteht ein lebensvolles Neben- und Miteinander, das soziale Abstände ausgleicht und soziale Werte schafft. Dementsprechend ist das äußere Bild der Kolonie: ein heiterer Wechsel in Hausgröße und Form, zusammengehalten durch die Einheit der Dachlinie und des Materials und belebt durch eine äußerst lebhafte und zum Teil intensive Farbgebung.⁹

Taut erkannte in der Farbe folglich ein Gestaltungsmittel, das sich nicht nur ‚belebend‘ auf die Wahrnehmung der Gebäude auswirkte, sondern das, im Sinne eines symbolischen Ausdrucksträgers, in der Lage war spezifische Wertevorstellungen visuell erfahrbar zu machen. Noch im Jahr der Fertigstellung des Akazienhofs veröffentlichte der Architekturkritiker Adolf Behne (1885–1948), mit dem Taut ab 1918 im *Arbeitsrat für Kunst* zusammenarbeitete, einen Artikel über *Die Bedeutung der Farbe in Falkenberg*. In ihm merkte er an:

Die Farben, die Taut anwendete, sind außer dem Weiß vornehmlich ein lichtes Rot, ein stumpfes Olivgrün, ein kräftiges Blau und ein helles Gelb braun [sic]. Die Verteilung ist so, daß man beim Eintritt in den Wohnhof das leuchtend weiße Querhaus vor sich sieht. Die beiden Häuser an der Chaussee sind hellrot [...] beziehungsweise olivgrün. [...] Zwischen diesen Polen breitet sich die Flucht der Reihenhäuser aus, auf der rechten Seite durch das zurückgesetzte Vierfamilienhaus, das ein ziemlich kräftiges Braun erhielt, noch einmal unterbrochen. Innerhalb der oben genannten Farben wechselt bei den Reihenhäusern im Allgemeinen ein helleres Haus mit einem dunkleren.¹⁰

Behnes Beschreibung verdeutlicht, dass die Wirkung der kontrastreichen Farbgebung, verstärkt durch die unregelmäßige Anordnung der Baukörper, erst in der Bewegung durch den Siedlungsraum zur vollständigen Entfaltung kam. Darüber hinaus nennt Behne die «Gründe», die Taut dazu «bestimmten, die Farbe als Hilfsmittel der Architektur heranzuziehen.» Neben «allgemein-künstlerische[n]», seien diese in erster Linie funktionale gewesen, die sich aus der besonderen Bauaufgabe ableiteten.¹¹ Durch die Variationen in der Farbgebung würden die einzelnen Häuser «individualisiert»¹², zugleich könne die Kolonie aufgrund ihrer für die damaligen Sehgewohnheiten ungewohnten Farbigkeit nach außen hin als abgegrenzte Einheit erkannt werden. Die Farbe wirkte in diesem Sinne als identitätsstiftender Faktor für die dort lebenden Menschen. Tatsächlich erregte die Siedlung aufgrund ihrer Farbigkeit schon kurz nach der Fertigstellung große Aufmerksamkeit und wurde als «Kolonie Tuschkasten» beschimpft oder gelobt.¹³

Im zweiten Bauabschnitt intensivierte Taut seine Farbexperimente nochmals. Erstmals verwendete er hier großflächig für den Wohnungsbau bis dahin untypische Farben wie Schwarz, Blau oder Grün. In einigen Bereichen alternieren schwarze, dunkelrote und gelbe Reihenhäuser, wobei Taut immer wieder mit überraschenden Rhythmuswechseln in der Farbgebung spielte. Eines der großen freistehenden Mehrfamilienhäuser wurde vollständig schwarz bestrichen, lediglich die Trauflinie und die Fensterlaibungen sind durch ein kräftiges Rot abgesetzt und kontrastieren mit den leuchtend weißen Schornsteinen, Pergolen, Fensterläden und Fenstersprossen. Bei diesem und bei zwei weiteren Mehrfamilienhäusern ließ Taut Teile der Fassade zudem mit abstrakten geometrischen Farbmustern bemalen.¹⁴

Aufgrund der fortwährenden Farb- und Formvariationen laden die Gebäude zum stetigen Suchen nach Unregelmäßigkeiten und Variationen ein. Durch den gezielten Bruch mit überkommenen Normen fordern Tauts Gebäude zur bewussten Wahrnehmung der Architektur sowie der Farben und Formen heraus. Der Gang durch die Siedlung wurde zum visuellen Erlebnis, bei dem die Farben eine eigene



1 Der Gartenstadtweg 50, Gartenstadt Falkenberg, 1914–1916.

Präsenz erlangten. Exemplarisch lässt sich dies anhand des leuchtend blau gestrichenen Hauses am Gartenstadtweg 50 veranschaulichen (Abb. 1/Taf. 8): es befindet sich genau dort, wo die natürliche Steigung des Falkenbergs allmählich ihre höchste Stelle erreicht und die Straße in eine leichte Biegung übergeht. Der blaue Baukörper schließt unmittelbar an ein komplett in Weiß gestrichenes Haus an. Da das blaue Haus gegenüber dem weißen zurückgesetzt ist, ist es beim Hinaufgehen des Gartenstadtwegs erst spät zu sehen. Das plötzliche Erleben des intensiven, kräftig leuchtenden Blaus löst im Kontrast mit dem strahlenden Weiß ein heftiges und ungewohntes Seherlebnis aus.

Re-Semantisierung farbiger Architektur

Mit ihrer gesteigerten Farbigkeit waren die Wohnhäuser der Falkenbergsiedlung ein aussagekräftiges Statement des jungen Architekten, der mit den bis dahin im Außenbereich kaum jemals erreichten Farbinszenierungen von sich reden machte. Dementsprechend besorgt zeigte sich Taut – dem erst bei späteren Projekten wetterbeständige Silikatfarben zur Verfügung standen – hinsichtlich der schwindenden Intensität der Farbigkeit.¹⁵ Sechs Jahre nach Fertigstellung des Akazienhofs stellte er ernüchtert fest: «Leider ist die Pflege der Farbe durch Neuanstrich in diesem Fall noch nicht durchgesetzt, so dass das augenblickliche Bild zwar dem schimpfenden Stadtpublikum sympathischer, aber im Sinne der farbigen Tradition längst erneuerungsbedürftig ist.»¹⁶ Derartige Reaktionen belegen, dass die Präsenz der Farbe nicht nur als provozierend empfunden wurde, sondern dass sie auch ein wirkmächtiges Mittel war, um die Aufmerksamkeit auf die Siedlung und somit auf den Architekten und die Gartenstadtbewegung mit ihrem genossenschaftlichen Ideal zu lenken. Die Widerstände die Taut dabei zu überwinden hatten, lässt eine Passage aus Behnes *Wiederkehr der Kunst* von 1919 erahnen, in der er im Anschluss an eine positive Erwähnung der Siedlung in Falkenberg feststellte:

Die Farbe! Was den heutigen gebildeten Kunstspieler vornehmlich kennzeichnet, ist ja seine Furcht vor der Farbe! Farbe ist nicht *fein*. Fein ist perlgrau oder weiß. Blau ist ordinär, rot ist aufdringlich, grün ist krass [...], die Farblosigkeit ist das Kennzeichen der Bildung, weiß gleich der Farbe europäischer Haut. Auf farbige Kunst, farbige Architektur, sieht der Kulturmensch unserer Zone herab wie auf farbige Leiber – mit einer Art von Grauen. Und woher diese Angst vor der Farbe? Der Spieler ahnt in der Farbe das Elementare, Unmittelbare, Hüllelose.¹⁷

Behne rekurriert hier auf negative Bedeutungszuschreibungen des *«Farbigen»*, die bis zur Antike zurückverfolgt werden können: Das *«Farbige»* wurde seit jeher mit den niederen Instinkten, dem Populären und Vulgären sowie dem Lustvollen, aber auch mit dem Oberflächlichen und der Täuschung assoziiert.¹⁸ Der kritische Verweis auf die Hautfarbe verdeutlicht zudem, wie stark die Beurteilung des *«Farbigen»* auch durch rassistische Vorurteile bestimmt war. In der Architektur verdeckte die Farbe, so ein weiterer Vorwurf, die unter der Oberfläche liegende Wahrheit und verstecke, bezogen auf die Moderne Architektur, die Konstruktion und somit die künstlerische Idee.¹⁹ Noch 1931 schrieb Taut:

Die starke Betonung der Funktion in der Architektur, die Vorliebe für glatteste, einfachste und rein konstruktive Formen, die flachen Dächer und all dergleichen führten dazu, dass die Farbe für ein Stück Romantik gehalten wurde. Weiß war nun die Parole. Weiß als die Farblosigkeit *«an sich»*, oder, anders gesprochen, als die Farbenfülle an sich, Weiß als Glücksbringer des absolut funktionellen Architekten.²⁰

Auch wenn das Bild der sogenannten *«Weißen Moderne»* heute differenzierter gesehen wird als früher,²¹ so ist doch festzustellen, dass sich Tauts Architektur hinsichtlich der Verwendung von Farben fundamental von anderen Beispielen des Neuen Bauens unterschied. Die abstrakte *«Reinheit»* der Farbe Weiß brachte in den Augen vieler ihrer Vertreter die Leitmotive der neuen, international ambitionierten Baukunst – die Technik, die Konstruktion und die Funktionalität – in idealer Weise zum Ausdruck. Sie versinnbildlichte im bewussten Kontrast zu den *«ornamentüberladenen»* Baustilen der Vergangenheit den Bruch mit der architektonischen Tradition und den Beginn eines neuen technisierten Zeitalters. Taut wandte sich vehement gegen die diesbezüglichen Dogmen seiner Zeitgenossen. Stattdessen suchte er nach einer Verbindung der modernen Architektur mit der Vergangenheit. So formulierte er 1918 in einem Bericht über eine Reise ins litauische Kaunas: «Könnten wir uns endlich doch von dieser Zwangsjacke des Schmutzgraus und der Baustile, des Materials und des ganzen Begriffplunders befreien!»²² Hier wie anderswo argumentierte er für eine Re-Semantisierung des *«Farbigen»*, das im Gegensatz zum *«Weißen»* traditionell nicht mit dem *«Intellekt»*, sondern mit den *«niederen Instinkten»* verbunden wurde.²³

Taut lehnte das Weiß als alleiniges Ideal moderner Architektur aber schon wegen seiner rezeptionsästhetischen Eigenschaften ab: «aus Weiß wird einfach schmutziges totes Grau, oder, was noch schlimmer ist: die weißen Häuser sehen nach einiger Zeit so aus, als wenn sie schmutzige weiße Hemden anhätten.»²⁴ Ungeachtet solcher Aussagen setzte Taut gleichwohl weiße Putzanstriche zur Steigerung von Farbeffekten ein. Das sich allmählich ins Grau verwandelnde Weiß assoziierte er mit Schmutz und Traurigkeit, wohingegen er bunte Farben mit Fröhlichkeit und *«optische[r] Sinnenfreude»*²⁵ verband. In dem von namhaften Kollegen, wie Peter Behrens oder Walter Gropius, unterzeichneten Aufruf zum *farbigen Bauen*, der zwischen 1919 und 1921 in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht wurde, argumentierte er programmatisch:

Farbe ist Lebensfreude, und, weil sie mit geringen Mitteln zu geben ist, deshalb müssen wir gerade in der Zeit der heutigen Not bei allen Bauten, die nun einmal aufgeführt werden müssen, auf sie dringen [...]. An Stelle des schmutzig-grauen Hauses trete endlich wieder das blaue, rote, gelbe, grüne, schwarze, weiße Haus in ungebrochen leuchtender Tönung.²⁶

Auch wenn der Massenwohnungsbau im Berlin der Weimarer Republik zum viel-beachteten Experimentierfeld der Avantgarde avancierte, so erschließt sich die Radikalität von Tauts Handeln nicht alleine aus den Kunst- und Architekturdiskursen der Zeit; sie wird, wie das letzte Zitat andeutet, erst vor dem Hintergrund ihrer spezifischen historischen Bedingungen fassbar: Die kräftigen Farben der Gartenstadt-siedlung in Falkenberg richteten sich nicht nur gegen die Dominanz der Farbe Weiß in der modernen Architektur, sie bildeten zugleich den größtmöglichen Kontrast zum Grau der überfüllten Mietskasernen der Berliner Innenstadtbezirke.²⁷ Mit rund 4.000.000 Menschen zählte Berlin damals zu den einwohnerstärksten Metropolen weltweit. Die explodierenden Bevölkerungszahlen hatten dort eine wuchernde Bodenspekulation losgetreten und machten eine dichte Blockrandbebauung erforderlich. Als Folge entstanden in Berlin vor und nach dem 1. Weltkrieg in immer größerer Anzahl miserable Wohnquartiere. Diese zeichneten sich nicht nur durch soziale und hygienische Missstände, sondern auch durch eine sich ständig wiederholende Fassadenarchitektur aus, die nach außen hin den Anschein bürgerlichen Wohlstandes vortäuschen sollte.²⁸ In bewusster Abgrenzung zum monotonen Grau der Mietskasernen ermöglichte die provozierende Farbigkeit den in Falkenberg lebenden Menschen die Identifikation mit ihrer Siedlung. Sie wurde, wie Behne schrieb, «zum Ausdruck [...] für die Freiheit des Gartenstädters»²⁹.

Die politische Dimension der Farbe

Hatte sich unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg an den miserablen Wohnverhältnissen der arbeitenden Massen noch kaum etwas geändert, wandelte sich die Situation nach 1924 allmählich. Die galoppierende Inflation konnte mithilfe der Währungsreform gestoppt werden. Zur Förderung des Wohnungsbaus wurde ab 1924 die ‚Hauszinssteuer‘ erhoben. Die durch die Inflation bevorteilten Haus- und Grundbesitzer sollten durch diese Abgabe den Neubau von Großsiedlungen finanzieren und die Wohnungsnot lindern helfen.³⁰ Um die neuen Bauaufgaben bewältigen zu können, wurde auf Initiative des sozialdemokratisch gesinnten Architekten und Stadtplaners Martin Wagner (1885–1957) die *Gemeinnützige Heimstätten-, Spar- und Bau-Aktiengesellschaft* (GEHAG) gegründet, deren leitender Architekt Taut wurde.³¹ Das erste große Wohnungsbauprojekt der GEHAG war der westliche Teil der Großsiedlung Britz, die sogenannte Hufeisensiedlung (Abb. 2).³² Idealtypisch sollten in der Siedlung die sozialreformerischen Forderungen des Neuen Bauens und das Streben nach mehr Licht, Luft und Sonne umgesetzt werden. Wie andere sozialkritisch eingestellte Architekten war Taut der Überzeugung, dass durch innovative und hygienischere Wohnformen das Leben der Menschen nachhaltig verbessert werden könne. Mit Hilfe standardisierter Bautypen mit einfachen Grundrisslösungen sowie einer Rationalisierung der Arbeitsprozesse sollte in Britz eine erhebliche Ersparnis der Baukosten erreicht und in nie dagewesenen Umfang preis- und lebenswerte Wohnraum geschaffen werden. Die Dimensionen werden deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die GEHAG alleine in Britz in nur fünf Jahren rund 2000 Wohneinheiten realisierte. Bis zum 2. Weltkrieg entstanden unter der Ägide Tauts in Berlin annähernd 10.000 Wohneinheiten für die GEHAG.³³



2 Luftbildaufnahme der Hufeisensiedlung, um 1928.

Eine der Herausforderungen bestand folglich darin, einer monotonen Aneinanderreihung standardisierter Wohneinheiten entgegenzuwirken und trotz der Typisierung eine wohnliche Atmosphäre zu erschaffen. Die Farbe zählte für Taut dabei zu den entscheidenden Gestaltungsmitteln. Gegenüber Falkenberg weist Tauts Farbenkonzept in der Hufeisensiedlung allerdings entscheidende Differenzen auf: Zwar setzte er auch hier hin und wieder auf von Haus zu Haus virierende Farbwechsel und hob einzelne Häuser, wie etwa die dunkelblauen Kopfbauten, markant heraus.³⁴ Zumeist wurden in Britz aber ganze Straßenzüge weitestgehend einheitlich farbig gestaltet. Anstatt wie in Falkenberg die Individualität des einzelnen Hauses herauszustellen, wurde in der Hufeisensiedlung mithilfe der Farbe das Ideal des Kollektivs betont.

Als emblematisches Zentrum der Siedlung entwarfen Taut und Wagner um einen eiszeitlichen Pfuhl herum ein großes hufeisenförmiges Gebäude, welches diesem Teil der Britzer Großsiedlung seinen Namen gab.³⁵ Mit drei Stockwerken überragt der flachgedeckte Bau die mit Satteldächern versehenen zweigeschossigen Einfamilienhausreihen, die strahlenförmig auf das Hufeisen ausgerichtet sind. Die gemeinschaftsbildende Kraft der Architektur sollte durch die farbige Gestaltung des Hufeisens zusätzlich untermauert werden: Zu den Einfamilienhäusern hin umschließt ein «blaues Band», das von einem «weit auskragendem Dach beschirmt» wird, «das Hufeisen»³⁶ und fasst es zu einer Einheit zusammen. Im Inneren des Hufeisens sind die Wandflächen dagegen einheitlich weiß verputzt, wobei nur die Innenseiten der Loggien einen dunkelblauen Anstrich erhielten. Winfried Nerdinger spricht in diesem Zusammenhang treffend von einem «inszenierte[n] Blick [...] in die weiße Welt der genossenschaftlichen Gemeinschaft».³⁷

Neben dem Hufeisen ist es aber vor allem die Häuserfront an der Fritz-Reuter-Allee, die durch die Traufhöhe, das Flachdach und die ausdrucksstarke Farbgebung aus dem Gesamtplan heraussticht. Vom U-Bahnhof Blaschkoallee kommend, entsteht der Eindruck einer nahezu undurchdringlichen Barriere, welche den Blick in die Siedlung verwehrt (Abb. 3/Taf. 9). Dies liegt unter anderem daran, dass die Enden der einzelnen Gebäuderiegel aufgrund des leicht gekrümmten Straßenverlaufs von hier aus nicht sichtbar sind. Risalitartig nach vorne aus dem Baukörper herausgezogene Treppenhäuser mit einer Vielzahl kleiner rechteckiger Fenster verleihen den dreistöckigen Wohnblocks eine wehrhafte Wirkung. Der hellrote Anstrich hebt die nach vorne gezogenen und über die Traufhöhe hinausgeführten Treppenhäusern deutlich aus den dunkelroten Baukörpern hervor. Anstatt an den

repräsentativen Eingang einer einladenden, von Licht und Sonne durchflutenden Wohnsiedlung im Grünen scheint man sich vor eine bedrohliche Wehranlage versetzt. Entsprechend wurden die Gebäude entlang der Fritz-Reuter-Allee schnell als «Rote Front» bezeichnet, was nicht zufällig an die gleichnamige, damals vom Roten Frontkämpferbund herausgegebene Zeitschrift erinnerte.

Dass der ‹moderne› Stil der Gebäude in Kombination mit dem farbigen Anstrich eine dezidiert ideologische Aussagedimension besaß, erschließt sich aber erst, wenn man sich vor Augen führt, dass vis-à-vis der «Roten Front» zur gleichen Zeit die Krugpfuhlsiedlung errichtet wurde.³⁸ Im Gegensatz zur Hufeisensiedlung, deren Bau die sozialdemokratisch orientierte und gewerkschaftlich geprägte GEHAG verantwortete, entstand die ebenfalls zur Großsiedlung Britz gehörende Siedlung um den Krugpfuhl unter Leitung der konservativen, von Beamten- und Angestelltenvereinen gegründeten *Deutsche Gesellschaft zur Förderung des Wohnungsbau* (DeGeWo).³⁹ Die von Emil Fangmeyer und Ernst Engelmann konzipierte Siedlung wurde bewusst in einem historisierenden Stil mit expressionistischem Dekor, sowie zahlreichen Giebeln und Erkern gebaut. Taut und Wagner setzten diesen am ‹Heimatstil› orientierten Bauten bewusst die Sachlichkeit und Funktionalität des Neuen Bauens entgegen. Die symbolisch aufgeladene Formensprache der «Roten Front» kann ebenso wie ihre Farbigkeit somit als ein eindeutiges politisches Statement verstanden werden.

Epilog: Die rezeptionsästhetische Wirkung der Farbe

In den letzten Jahren vor seiner Flucht ins Exil nach Japan und in die Türkei beschäftigte sich Taut verstärkt mit der rezeptionsästhetischen Funktion der Farbe. Als paradigmatisch hierfür gilt der zwischen 1929 und 1930 westlich des Hochsitzwegs errichtete Bauabschnitt V der am Rande des Grunewalds liegenden Waldsiedlung Zehlendorf.⁴⁰ Im Gegensatz zu anderen Siedlungen orientierte sich Taut bei der Wahl der Fassadenfarben hier verstärkt am einfallenden Tageslicht und seiner Wir-



3 Die «Rote Front», Hufeisensiedlung Berlin Neukölln, 1925–1930.

kung. Seine diesbezüglichen Erkenntnisse fasste er in dem bereits zitierten Artikel *Die Farbe* wie folgt zusammen:

Sie [die Farbe] hat auf Grund ihrer besonderen optischen Eigenschaften die Fähigkeit, eine Wandfläche dem Auge sehr angenehm oder im Gegenteil sehr abstoßend zu machen; sie kann vermöge ihrer Aktivität oder Passivität bewirken, dass eine Hauswand mehr zurückzutreten scheint oder wiederum im Gegensatz dazu dem Beschauer entgegentritt, sie kann dem Auge Ruhe und Erholung geben oder auch umgekehrt das Auge beruhigen, blenden usw. [...]. Es ist sehr verständlich, dass ein richtiges Spiel [mit den Farben] [...] hinauslaufen muss auf die Harmonie des Bauwerks überhaupt, auf die Übereinstimmung zwischen Zweck und Form. Jede Siedlung beruht auf ganz bestimmten Voraussetzungen ihrer Gesamtkomposition, die sich im Wesentlichen in der Art der Wohnungen, also im Bebauungsplan aussprechen. Der diese Komposition leitende Gedanke muss bis zum Schluss durchgeführt, er darf also nicht bei der Wahl der Farbe vergessen werden.⁴¹

Es wird deutlich, dass die Farbe für Taut niemals einen Eigenzweck erfüllte. Ihr Einsatz war für ihn stets an konkrete Voraussetzungen gebunden und musste an die jeweiligen Gegebenheiten und Erfordernisse angepasst werden. Es ging ihm weder um die Etablierung einer streng wissenschaftlich aufgefassten Farbenlehre noch um symbolische Farbeninterpretation mit fest etablierten Farbsemantiken. Im Vordergrund stand für ihn vielmehr eine der Funktion der Gebäude angepasste Farbwirkung. Taut war davon überzeugt, dass durch den «richtigen» Einsatz von Farbe soziale Prozesse in Gang gesetzt werden konnten. Mithilfe kräftiger, ungebrochener Farben verwandelte Taut die von ihm konzipierten Siedlungen in ästhetische Erfahrungsräume. Die Farbe war für ihn, wie «die Backsteine oder das Eisen und der Beton des Skelettbaues» ein Werkstoff, der nicht «aus dem Bauvorgang auszuschalten ist» und mit dem «ebenso logisch und konsequent wie mit jedem anderen Material gearbeitet werden» muss.⁴²

Anmerkungen

- 1 Bruno Taut, Die Farbe, in: *Die Farbige Stadt*, 1931, Bd. 6, Heft 3, S. 29–30.
- 2 Für eine Verortung von Tauts Umgang mit Farbe im weiteren zeithistorischen Kontext siehe u. a. Reiner Wick, *De Stijl, Bauhaus, Taut. Zur Rolle der Farbe im Neuen Bauen*, in: *Kunstforum International*, 1983, Bd. 57, S. 60–74; Eckhard Herrel, Farbe in der Architektur der Moderne, in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, hg. v. Vittorio Magnago Lampugnani u. Romana Schneider, Stuttgart 1994, S. 98–115, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, 1994; Klaus Jan Philipp, Farbe. Raum, Fläche. Architektonische Farbkonzepte von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, in: *Die Farbe Weiss. Farbenrausch und Farbverzicht in der Architektur*, hg. v. ders. u. Max Stemshorn, Berlin 2003, Ausst.-Kat., Ulm, 2003, S. 16–47, hier S. 40–42; Thomas Danzl u. Konrad Scheuermann: Zwischen Tradition und Moderne – Ein Fachgespräch. Zur Einordnung Bruno Tauts in die Epoche farbiger Architekturkonzepte des 20. Jahrhunderts unter denkmalpflegerischen Aspekten, in: *Gesprächs-Stoff Farbe. Beiträge aus Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*, hg. v. Konrad Scheuermann u. André Karliczek, Köln 2017, S. 446–459.
- 3 Zu Leben und Werk Tauts siehe grundlegend Kurt Junghanns, *Bruno Taut, 1880–1938. Architektur und sozialer Gedanke*, 2. Aufl., Leipzig 1983 (Leipzig 1970) sowie *Bruno Taut, 1880–1938*, hg. v. Barbara Volkmann, Berlin 1980, Ausst.-Kat., Berlin, 1980; *Bruno Taut, 1880–1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, hg. v. Winfried Nerdinger u. a., Stuttgart/München 2001.
- 4 Taut 1931 (wie Anm. 1), S. 30.
- 5 Dank der Restaurierungskampagnen der vergangenen Jahrzehnte können viele der Siedlungen Tauts heute wieder in ihrer intensiven Farbigkeit erlebt werden. Maßgeblich hierfür waren die Initiativen der Architekten Helge Pitz und Winfried Brenne, die ihr Tun mit zahlreichen Publikationen begleiteten. Siehe exemplarisch *Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin*, Beiheft 1, *Bezirk Zehlendorf, Siedlung Onkel Tom*, hg. v. Helge Pitz u. Winfrid Brenne, Berlin 1980; Winfried Brenne, *Wohnbauten von Bruno Taut. Erhaltung und Wiederherstellung farbiger Architektur*, in: Nerdinger u. a. 2001 (wie Anm. 3), S. 275–289.
- 6 Zur Siedlung siehe u. a. Kristiana Hartmann, Bruno Taut, der Architekt und Planer von Gartenstädten und Siedlungen, in: Nerdinger u. a. 2001 (wie Anm. 3), S. 137–155; *Siedlungen der Berliner Moderne*, hg. v. Jörg Haspel u. Anne-Marie Jaeggi, München/Berlin 2007, S. 29–37; *Bruno Taut. Meister des farbigen Bauens in Berlin*, hg. v. Winfried Brenne, [Berlin] 2008, S. 56–61.
- 7 Grundlegend hierzu Kristiana Hartmann, *Deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsform*, München 1976.
- 8 Bruno Taut, Drei Siedlungen, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1919/20, Bd. 4, Heft 5/6, S. 183–185, hier S. 183.
- 9 Ebd.
- 10 Adolf Behne, Die Bedeutung der Farbe in Falkenberg, in: *Gartenstadt*, 1913, Bd. 7, Nr. 12, S. 248–250, hier S. 249.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd., S. 250.
- 13 Vgl. Taut 1919/20 (wie Anm. 8), S. 184. Die Bezeichnung geht auf einen Artikel im Tageblatt zurück.
- 14 Vgl. Brenne 2001 (wie Anm. 5), S. 280–283.
- 15 Vgl. Taut 1919/20 (wie Anm. 8), S. 183.
- 16 Ebd., S. 184. Siehe hierzu auch Behne 1913 (wie Anm. 10), S. 249.
- 17 Adolf Behne, *Wiederkehr der Kunst*, Leipzig 1919, S. 102.
- 18 Für die frühe Tradition siehe Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereikurs* (= Zephyr, 1), Emsdetten/Berlin 1998, bes. S. 429–437. Für die spätere Zeit Philipp 2003 (wie Anm. 2), S. 20.
- 19 Vgl. Louisa Hutton: On Colour and Space, in: *Sauerbruch Hutton Archive*, Baden 2006, S. 181–189, hier S. 181–182.
- 20 Taut 1931 (wie Anm. 1), S. 29.
- 21 Vgl. Herrel 1994 (wie Anm. 2), bes. S. 112–113; Philipp 2003 (wie Anm. 2), S. 40–42; Andreas Haus, Schwarz-Weiß. Architekturfotografie des «Neuen Bauens», in: *Schwarz-Weiß als Evidenz*, hg. v. Monika Wagner u. Helmut Lethen, Frankfurt am Main/New York 2015, S. 171–190.
- 22 Bruno Taut, Eindrücke aus Kowno, in: *Sozialistische Monatshefte*, 1918, Bd. 24, Heft 16, S. 897–900, hier S. 899.
- 23 Philipp 2003 (wie Anm. 2), S. 20.
- 24 Taut 1931 (wie Anm. 1), S. 29.
- 25 Bruno Taut, Aufruf zum farbigen Bauen, in: *Fröhlichkeit*, 1921, Heft 1, S. 28.
- 26 Ebd. Des Weiteren erschienen in *Die Bauwelt*, 1919, Jg. 10, Heft 38, S. 11, und *Das Hohe Ufer*, 1919, Bd. 1, Heft 11, S. 272.
- 27 Zu den Berliner Mietskasernen siehe u. a. Hartmann 1976 (wie Anm. 7), S. 8–14; Hans Jörg Duvigneau, Die Bedeutung der Berliner Großsiedlungen für die Wohnungsversorgung – damals und heute, in: *Vier Berliner Siedlungen der Weimarer Republik. Britz. Onkel Toms Hütte, Siemensstadt. Weiße Stadt*, hg. v. Norbert Huse, Berlin 1987, Ausst.-Kat., Berlin, 1984/1985, S. 13–20, hier S. 13–17; Rudolf Baade, *Kapital und Wohnungsbau in Berlin 1924 bis 1940. Die öffentliche Förderung in der Weimarer Republik und im NS-Staat*, Berlin 2004.

- 28** Vgl. Tilman Buddensieg, Messel und Taut. Zum «Gesicht» der Arbeiterwohnung, in: *archithese*, 1974, Heft 12, S. 23–29.
- 29** Behne 1913 (wie Anm. 10), S. 250.
- 30** Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes*, Bd. 1, Berlin 2010, S. 324.
- 31** Vgl. Markus Steffens, *Die Wohnungsbaugesellschaften GEHAG und DeGeWo in Britz 1925 bis 1952*, in: *Das Ende der Idylle? Hufeisen- und Krugpfuhlsiedlung in Britz vor und nach 1933*, hg. v. Udo Gößwald u. Barbara Hoffmann, Berlin 2013, S. 36–64, bes. S. 39–41; Wolfgang Schäche, *75 Jahre GEHAG, 1924–1999*, Berlin 1999, bes. S. 25–38.
- 32** Zur Siedlung siehe Annemarie Jaeggi, *Hufeisensiedlung Britz*, in: Huse 1987 (wie Anm. 27), S. 111–136; Haspel/Jaeggi 2007 (wie Anm. 6), S. 49–61; Brenne 2008 (wie Anm. 6), S. 90–97; Magnago Lampugnani 2010 (wie Anm. 30), S. 326–331; Katrin Lesser, *Die Hufeisensiedlung – ein Wohnungsbauprojekt der Moderne*, in: Gößwald/Hoffmann 2013 (wie Anm. 31), S. 14–31; Ben Buschfeld, *Bruno Tauts Hufeisensiedlung*, Berlin 2015.
- 33** Vgl. Schäche (wie Anm. 31), S. 30.
- 34** Vgl. Helge Pitz, *Die Farbigkeit der vier Siedlungen – Ein Werkstattbericht*, in: Huse 1987 (wie Anm. 27), S. 59–80, hier S. 63–64.
- 35** Vgl. Regine Prange, *Die Hufeisensiedlung im Spiegel des Glashauses*, in: *Kristallisationen, Split-terungen. Bruno Tauts Glashaus*, hg. v. Angelika Thiekötter, Basel/Berlin/Boston 1993, Ausst. Kat., Berlin, 1993/1994, S. 134–138, bes. S. 137–138.
- 36** Pitz 1987 (wie Anm. 34), S. 63.
- 37** Winfried Nerdinger: »Ein großer Baum muß tiefe Wurzeln haben«. Tradition und Moderne bei Bruno Taut, in: Nerdinger u. a. 2001 (wie Anm. 3), S. 9–24, hier S. 13.
- 38** Vgl. Barbara Hoffmann, *Die Krugpfuhlsiedlung – architektonischen Traditionen verpflichtet*, in: Gößwald/Hoffmann 2013 (wie Anm. 31), S. 32–35.
- 39** Vgl. ebd. Zu den politischen Gesinnungen der Wohnungsbaugesellschaften siehe Markus Steffens, *Die Wohnungsbaugesellschaften GEHAG und DeGeWo in Britz 1925 bis 1952*, in: Gößwald/Hoffmann 2013 (wie Anm. 31), S. 36–64, bes. S. 36–44.
- 40** Zur Siedlung siehe u. a. Pitz/Brenne 1980 (wie Anm. 5); Pitz 1987 (wie Anm. 34), S. 64–74; Axel Büther: Bruno Taut – Interaktion von Farbe und Form, in: *Aesthetics and Architectural Composition. Proceedings of the Dresden International Symposium of Architecture*, hg. v. Ralf Weber u. Matthias Albrecht Amann, Mammendorf 2005, S. 197–201; Brenne 2008 (wie Anm. 6), S. 120–125; Magnago Lampugnani 2010 (wie Anm. 30), S. 329–331.
- 41** Taut 1931 (wie Anm. 1), S. 30.
- 42** Ebd.