

Funktionalismus in Berlin : ein Querschnitt 1920-1930

Autor(en): **Klotz, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **64 (1977)**

Heft 3: **Das Pathos des Funktionalismus = Le pathos du fonctionnalisme**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-49425>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

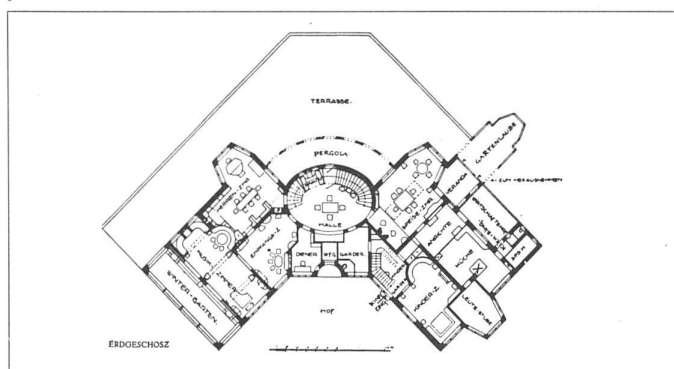
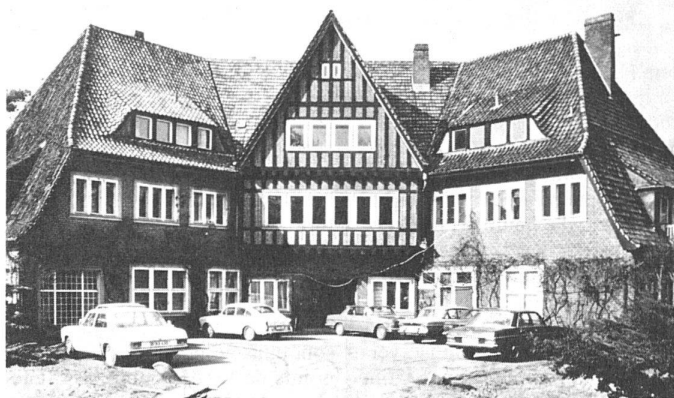
Heinrich Klotz

Funktionalismus in Berlin

Ein Querschnitt 1920–1930

Der folgende Text wurde als Kommentar zu einer Diaserie verfasst, die am IDZ während der Dauer des Berliner Symposions gezeigt wurde. (Die Redaktion)

Draussen in Nikolassee steht das *Haus Freudenberg*, das während der Jahre 1907/08 von *Hermann Muthesius* im Stil englischer Landhäuser erbaut wurde (1). So neuartig den Berlinern der bewegte Baukörper mit seinen schräg vorstossenden, den steilen Fachwerkgiebeln flankierenden Flügeln auch vorkommen mochte, so vertraut war doch die Sprache dieser Architektur. Das hohe Dach zum Beispiel, das sich seitlich herabsenkt, signalisiert die behäbige Würde eines herrschaftlichen Landhauses. Die Fülle der Räume weist auf den grossbürgerlichen Zuschnitt des Lebens, das sich diesen ländlichen Rahmen gab, aber in beinahe höfischem Grundriss residierte (2): im Zentrum die ovale Halle, mit dieser verbunden eine grosse Garderobe, das Zimmer des Dieners und das Empfangszimmer; Räume des Dienens und Bedientwerdens, Räume der Repräsentation. Kein Zweifel, dies ist nicht nur ein sogenanntes Einfamilienhaus, sondern ein herrschaftlicher Familiensitz, dessen Grundriss auf anspruchsvolle



Dans la banlieue de Nikolassee se trouve la *maison Freudenberg*, bâtie en 1907/08 par *Hermann Muthesius* dans le style des maisons de campagne anglaises (1). Cette bâtisse aux formes agitées, avec des ailes latérales surplombant de biais des solives raides, a pu paraître étrange aux Berlinoises, et pourtant il s'agissait là d'un langage architectural qui leur était familier. Le toit élevé, par exemple, s'abaissant latéralement, signale la dignité placide d'une maison de campagne seigneuriale. L'ampleur des pièces rappelle le mode de vie de la grande bourgeoisie, qui, tout en se donnant un cadre campagnard, n'en résidait pas moins d'une façon presque digne d'une cour (2): au centre, l'entrée ovale, flanquée d'une grande garde-robe, de la chambre du valet et du salon: des pièces pour servir, pour être servi et pour représenter. Sans aucun doute il ne s'agit pas là d'une simple maison familiale, mais bien d'une maison de maître dont les plans ont été faits à la mesure de la prétention de ses propriétaires et de ses hôtes.

Bewohner und Gäste berechnet ist. Das Haus Freudenberg übernimmt die grossbürgerliche Tradition des 19. Jahrhunderts.

Schlagartig hatte sich zu Anfang der zwanziger Jahre die Situation verändert. Die *Villa des Arztes Dr. Sternefeld*, 1923 von *Erich Mendelsohn* (3) errichtet, brach mit den herkömmlichen Vorstellungen der Stilarchitektur und konfrontierte die Berliner mit der gänzlich ungewohnten Nacktheit eines scharfkantig-stereometrischen Rechkants, der doch ein Haus darstellen sollte, aber die gewohnten Kennzeichen einer herrschaftlichen Villa vermissen, ja nicht einmal ein Dach sehen liess und abrupt mit einer dünnen Gesimslinie abschloss, gewichtlos, leicht. Die architektonischen Würdesignale der Vergangenheit, schwere Sockel, lastende Friese, tiefe Fensterlaibungen und ein hoheitlicher Eingang, waren aufgegeben. Während im Haus Freudenberg das Ankommen, Eintreten und Empfangen werden zur zentralen Gebärde wird, versteckt sich hier der Eingang in einem wie aus dem Hausblock gefrästen, scharfkantigen Schlitz (4). – Ein glatter, leicht getönter Putz überzieht gleichförmig das kubistische Zusammenspiel der Körper, ohne besondere Materialakzente oder gar Ornamente zuzulassen – mit Ausnahme, und hier gelangt Mannigfaltigkeit in die Strenge hinein –, mit Ausnahme der dünnen Backsteingesimse und Fensterbänder.

Das Haus Sternefeld ist eine der ersten Bauten der Berliner Moderne, die in ihrem fremdartigen Verzicht auf gewohnte Repräsentation den Zorn der Traditionsbewussten auf sich zogen. Es trägt die Kennzeichen eines Stils, der das bildhafte Ornament aus der Architektur verbannte und durch eine rigorose Rückführung auf die geometrischen Primärformen, auf Kubus und Rechkant, die Erneuerung der Architektur darzustellen suchte. Mit ihm verschwanden auch die aufwendigen Räume der Repräsentation. Unter Berufung auf die Vernunft der Zweckmässigkeit und Sachlichkeit ernüchterte sich die Architektur, wurde in ihrem Verzicht auf die repräsentative Hülle lehrhaft, demonstrierte überdeutlich durch kubisches Geschiebe und scharfkantige Einschnitte die Schönheit der einfachen Form. Es fällt schwer, mit



3



4

dem Haus Sternefeld, das die Geste des ersten Protests sehen lässt und eine Besinnung auf die Grundlagen der Architektur realisiert, rückblickend nur noch den Anfang jener Zweckrechnung zu verbinden, die heute als Funktionalismus der Kritik unterworfen ist. Und hier stellt sich die Frage bereits: Kann die Poesie solcher Architektur, deren Ästhetik Verzicht auf Repräsentation ist, verwechselt werden mit jener Utilität, die heute die Bilanzen der Baugesellschaften regiert? Der private Wohnhausbau diente zu Anfang der zwanziger Jahre als Experimentierfeld der neuen Architektur. Hier genügte es, wenn ein einzelner Bauherr sich mit den Absichten der Moderne identifizierte; später kamen die öffentlichen und korporativen Bauträger hinzu, deren Zustimmung schwerer zu gewinnen war.

Schon im Jahre 1922, also ein Jahr vor dem Bau des Hauses Sternefeld, hatte *Mendelsohn* am *Karolingerplatz* eine *Doppelvilla*

formément la combinaison cubiste des corps, excluant tout effet de matériaux et même tout ornement, à l'exception – et ici la diversité s'introduit dans la sévérité – des briques qui forment les minces corniches et les pourtours des fenêtres.

La maison Sternefeld fut l'une des premières constructions de l'architecture berlinoise moderne qui, dans son étrange renoncement aux formes de représentation habituelle, attira le courroux des traditionalistes. Elle porte les signes caractéristiques d'un style qui bannissait l'ornement de l'architecture et qui, par un retour rigoureux aux formes primaires géométriques, au cube et au rectangle, proposait un renouvellement de l'architecture. Ce nouveau style signifiait également la disparition des coûteuses pièces de représentation. En évoquant la raison de l'adéquation et de l'objectivité l'architecture se dégrisa, devint didactique dans sa renonciation à l'enveloppe représentative et démontra plus que clairement par le déplacement des cubes et par les coupures à angles vifs la beauté de la forme simple. Il est difficile, lorsque l'on considère la maison Sternefeld, premier geste de protestation et premier retour aux fondements de l'architecture, de ne voir en elle, rétrospectivement, que le début de ce calcul d'opportunité que la critique étudie aujourd'hui sous le terme de fonctionnalisme. Et ici se pose déjà la question: peut-on confondre une telle architecture, dont l'esthétique est basée sur le mépris de la représentation, avec cet utilitarisme qui régit aujourd'hui les comptes des entreprises de construction? La construction de maisons privées servit au début des années vingt de terrain d'expérimentation de la nouvelle architecture. Il suffisait alors qu'un seul constructeur s'identifiât aux intentions de l'architecture moderne. Plus tard intervinrent les représentants des institutions publiques et des corporations, dont l'accord était plus difficile à gagner.

Déjà en 1922 – une année avant la construction de la maison Sternefeld – *Mendelsohn* avait achevé une *double villa* (5) à la *Karolingerplatz* qui annonçait le nouveau style: simples cubes à toit plat et des ouvertures de fenêtres à l'horizontale, groupées rythmiquement. Le besoin de décoration se limitait aux bandes

Au début des années vingt la situation se trouva changée d'un coup. La *villa du docteur Sternefeld*, bâtie en 1923 par *Erich Mendelsohn* (3), rompait avec les idées traditionnelles de l'architecture de style et confrontait les Berlinoises avec la nudité inhabituelle d'un parallélépipède rectangle aux arêtes tranchantes, qui était censé représenter une maison, mais ne possédait aucun des points de repère habituels d'une maison de maître, même pas un toit, se terminant par un mince rebord, sans poids, léger. Les signes de dignité architecturale du passé, colonnes lourdes, frises pesantes, encadrements de fenêtre profonds et entrée majestueuse, avaient été abandonnés.

Si, pour la maison Freudenberg, l'arrivée, l'entrée et la réception représentent un geste central, ici l'entrée se cache dans une fente à arêtes vives, qui semble percée dans le bloc même de la maison (4). Un enduit lisse et légèrement teinté recouvre uni-

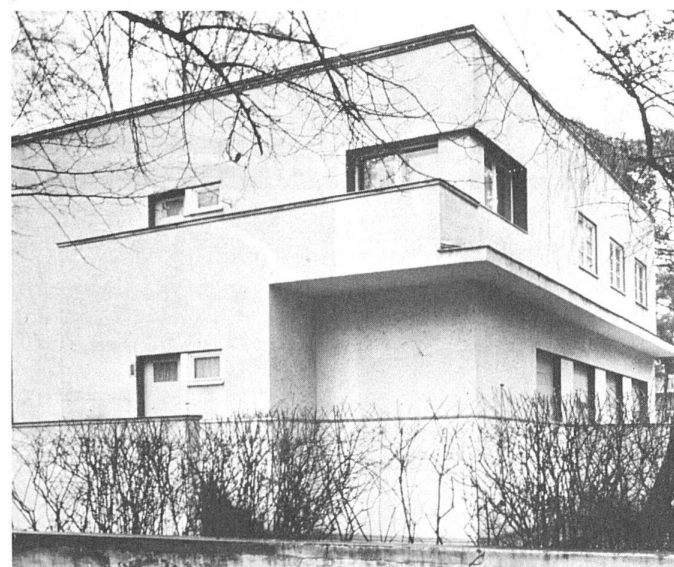
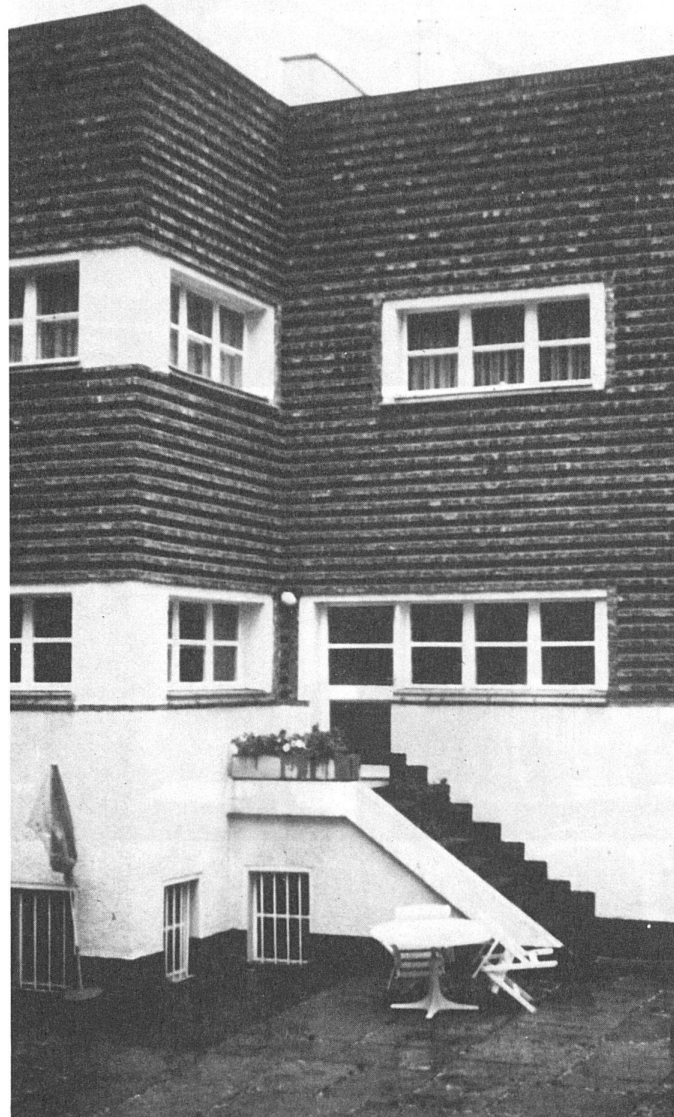
(5) fertiggestellt, die bereits den neuen Stil ankündigt: einfache Kuben mit Flachdach und rhythmisch gruppierten, horizontal liegenden Fensteröffnungen. Das Schmuckbedürfnis hatte sich auf die spröden Klinkerbänder beschränkt, die die Backsteinflächen beleben.

Aber auch dieses ornamentale Relikt, der Materialkontrast von Putz und Backstein, wurde mit den *Einfamilienhäusern* in der *Onkel-Tom-Strasse*, ebenfalls im Jahre 1923 durch *Mendelsohn* und *Neutra* erbaut, ausgeschieden (6).

Die Reduktion auf die Grundform des glatten Quaders war weitergetrieben. Und auch die Tendenz zur Typisierung, wesentliches Anliegen der Wohnbauarchitektur dieser Zeit, zeichnet sich bereits ab: vierfach wiederholt sich dieses Haus, hintereinander an der Strassenfront aufgereiht. Die in der Villenarchitektur zum Ausdruck drängende persönliche Geschmacksanzeige blieb damit unberücksichtigt. Liegt hier bereits der Ursprung einer Monotonisierung der städtischen Umwelt, wenn aus Wirtschaftlichkeitsüberlegung die Repetition einer Grundeinheit an die Stelle privater Vorlieben tritt?

Die Verbindung des Einzelhauses zur Häusergruppe war Thema der 1925 von den *Gebrüder Luckhardt* errichteten *Wohnanlage an der Schorlemerallee* (7). Was Mendelsohn mit der Doppelvilla am Karolingerplatz erreicht hatte, wurde hier sinnemäss aufgenommen: die Gruppenbildung ermöglicht eine interessant gestaffelte Gesamtfigur, in der das einzelne Haus aufgeht.

Reihung und Wiederholung einer Grundeinheit waren neben der Rückführung des Baukörpers auf die stereometrische Primärform ein zweiter wichtiger Programmpunkt der frühen Moderne. Die *Reihenhauszeile der Gebrüder Luckhardt* aus dem Jahre 1928, wiederum an der *Schorlemerallee* (8), bezieht aus der Gleichförmigkeit des einzelnen Hauses das Pathos des verbundenen Ganzen. Doch haben sich die heutigen Hausbesitzer an den Ausdruck des gleichgeordneten Nebeneinanders nicht gewöhnt (9). Besitz ermöglicht Unterscheidung, und wenn es auch nur die Unterscheidungsmerkmale vorgegebener Geschmacksschemata sind: der erste respektiert



discretes de briques maillées animant la surface en brique.

Mais même ce vestige ornemental de la brique contrastant avec le crépi fut éliminé dans les maisons familiales de la *Onkel-Tom-Strasse*, construites également en 1923 par *Mendelsohn* et *Neutra* (6).

La réduction à la forme de base du cube lisse avait été encore plus poussée. De même la tendance à la typisation, préoccupation principale de l'architecture de logements de cette époque, commence déjà à se dessiner: cette maison se répète à quatre exemplaires alignés l'un derrière l'autre au bord de la route. La démonstration du goût personnel, obligatoire dans l'architecture des villas, n'était ainsi pas respectée. Faut-il voir ici l'origine de la monotonie de l'environnement urbain, alors que, pour des raisons économiques, la répétition d'une unité de base prend la place des préférences privées?

La liaison de la maison singulière au groupe de maisons fut le thème des *habitations* construites en 1925 par les frères *Luckhardt* à la *Schorlemerallee* (7). Ce que Mendelsohn obtint avec la double villa de la *Karolingerplatz* fut ici développé dans toutes ses implications: la forme du groupe rend possible une forme d'ensemble échelonnée de manière intéressante, dans laquelle s'insère la maison singulière.

L'alignement et la répétition d'une unité de base furent, à côté du retour du corps du bâtiment à une forme géométrique primaire, un deuxième point du programme de l'architecture moderne à ses débuts. La *rangée de maisons* construite par les frères *Luckhardt* en 1928, également à la *Schorlemerallee* (8), obtient, à partir de l'uniformité de chaque maison, le pathos de l'ensemble. Cependant, les propriétaires actuels ne se sont pas habitués à l'expression d'uniformité d'un même arrangement (9). La propriété rend possible de faire des distinctions même s'il ne s'agit que de caractères typiques de certaines catégories de goûts: l'un respecte l'état original (10), un deuxième ajoute à l'élégant coloris noir et blanc des bords de fenêtre vert gazon et brun chocolat, un troisième fait de la construction moderne modèle une maison de sorcière avec des fenêtres en fer forgé en saillie (11, 12). Le besoin d'individualisme qui accompagne

den fast originalen Befund (10), der zweite fügt der vornehmen Schwarzweissintonation grasgrüne und schokoladebraune Fensterrahmen hinzu, der dritte macht aus dem modernen Musterbau ein Hexenhaus mit Sprossenfenster und Schmiedeeisen (11, 12). Besitzbewusster Individualisierungsdrang relativiert ein architektonisches Prinzip, das ohne individualisierendes Ornament auskommen glaubte. Eine Gesellschaft von Gleichberechtigten, für die die Berliner Avantgarde der zwanziger Jahre zu bauen gedachte, sah und sieht sich in solchem Nebeneinander des Gleichen nur nivelliert.

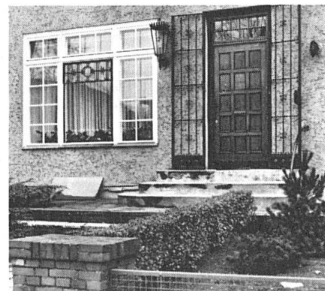
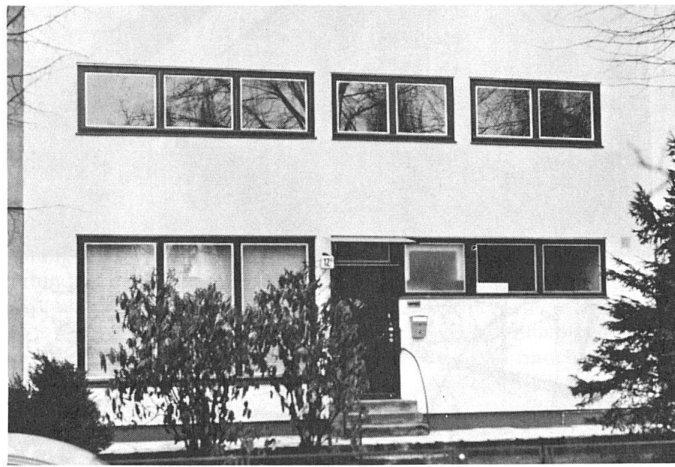
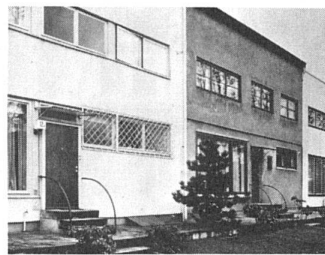
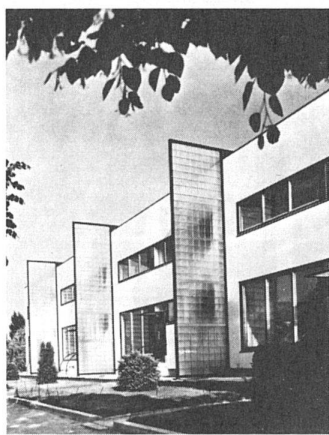
Im Dritten Reich wurde dieser Vorwurf der Gleichmacherei zum Dolchbegriff: Kulturbolschewismus. Eine reaktionäre Propaganda, die die Kunst und Architektur der Moderne als entartet verdammt, ist nicht identisch mit einer Kritik an dem Funktionalismus, der heute unsere Städte in Monotonie erstarren lässt. Eine Kritik, die im weissen Quader von 1922 nur den Funktionsbehälter von heute sucht, lässt unbeachtet, dass die Avantgarde der zwanziger Jahre gegen eine Bourgeoisie kämpfte, die im Repräsentationsornament die eigene Herrschaft verteidigte.

Bruno Taut: Nieder der Seriosismus! (1920):

«Weg mit den Sautertöpfen, den Tran- und Trauerklößen, den Stirnrünzeln, den ewig Ernsten, den Sauerlich-süssen, den immer Wichtigen!

„Wichtig! Wichtig!“ Verfluchte Wichtigtuerei! Grabstein- und Friedhofsfassaden vor vierstöckigen Trödel- und Schacherbuden! Zerschmeisst die Muschelkalksteinsäulen in Dorisch, Ionisch und Korinthisch, zertrümmert die Puppenwitze! Runter mit der ‚Vornehmheit‘ der Sandsteine und Spiegelscheiben, in Scherben der Marmor- und Edelholzkram, auf den Müllhaufen mit dem Plunder! ‚Oh! unsere Begriffe: Raum, Heimat, Stil!‘ Pfu! Deuwel, wie stinken die Begriffe! Zersetzt sie, löst sie auf! Nichts soll übrigbleiben! Jagt ihre Schulen auseinander, die Professorenperücken sollen fliegen, wir wollen mit ihnen Fangball spielen. Blast, blast! Die verstaubte, verfilzte, verkleisterte Welt der Begriffe, der Ideologien, der Systeme soll unsern kalten Nordwind spüren! Tod den Begriffsfläusen! Tod allem Muffigen! Tod allem, was Titel, Würde, Autorität heisst! Nieder mit allem Seriosen!

Nieder mit allen Kamelen, die nicht durch ein Nadelöhr gehen! Mit allen Mammon- und Molochanbetern! Die Anbeter der Gewalt müssen vor der Gewalt zu Kreuze kriechen! Uns ist



le sentiment de propriété relative un principe architectonique qui avait cru pouvoir exister sans ornements individualisants. La société privilégiée, pour laquelle l'avant-garde berlinoise des années vingt avait cru construire, ne se vit et ne se voit que nivelée par ces maisons toutes pareilles les unes à côté des autres.

Lors du 3e Reich, ce reproche de rendre les choses égales fut brandi comme une arme: bolchevisme culturel! La propagande réactionnaire, qui condamnait l'art et l'architecture du mouvement moderne comme dégénérés, n'est pas identique à la critique qui reproche au fonctionnalisme de faire aujourd'hui de nos villes des déserts monotones. Une critique qui ne cherche dans le cube blanc de 1922 que le récipient fonctionnel de notre époque, ne tient pas compte du fait que l'avant-garde des années vingt luttait contre une bourgeoisie qui défendait son propre pouvoir dans l'ornementation représentative:

Bruno Taut (1920):

A bas le sérieux!

«A bas les renfrognés, les pleurnicheurs et les cafardeux, les fronceurs de sourcils, ceux qui sont toujours sérieux, les aigres-doux, ceux qui se sentent toujours importants!

«C'est important! Maudite pose! Des façades de cimetière et de pierre tombale devant des boutiques de fripiers et de voleurs à quatre étages! Brisez les colonnes de calcaire en style dorique, ionique et corinthien, cassez ces blagues de pantin! Assez de l'«élégance» des grès et des carreaux de glace. En miettes tous ces marbres et ces bois précieux, à la voirie avec tout ce fatras! Ah! nos beaux concepts, espace, patrie, style! Fi donc! Comme ces concepts puent! Défaites-les, anéantisiez-les! Rien ne doit en rester! Dispersez leurs écoles, que les perruques de leurs professeurs volent dans les airs, jouons au ballon avec tout cela! Soufflez, soufflez! Le monde poussiéreux, rétréci et amidonné des concepts, des idéologies, des systèmes aura à sentir passer notre froid vent du nord. Mort aux poux conceptuels! Mort à tout ce qui sent le renfermé! Mort à tout ce qui s'appelle titres, dignité, autorité. A bas tout ce qui est sérieux!

«A bas tous ces chameaux qui ne passent pas à travers le trou d'une aiguille, tous ceux qui adorent Mammon et Moloch! Ceux qui aiment tant la violence auront à ramper devant elle! Toute cette ivresse de sang, toutes ces têtes de bois au petit matin nous rendent malades. Notre aube brille au lointain. Vive, vive, trois fois vive votre royaume de la non-vio-

übel von ihrem Blutsaufen – Katzenjammer im Frühlicht.

In der Ferne glänzt unser Morgen. Hoch, dreimal hoch unser Reich der Gewaltlosigkeit! Hoch das Durchsichtige, Klare! Hoch die Reinheit! Hoch der Kristall! Und hoch und immer höher das Fließende, Grazile, Kantige, Funkelnde, Blitzende, Leichte – hoch das ewige Bauen!»

Der weisse Quader war schön, solange sich mit ihm ein Wunschbild verband und solange er exemplarisch gegen Traditionen stand. An seine schmucklose Einfachheit knüpfte sich die Vorstellung einer neuen Gesellschaft, die Herrschaftskolonaden vermeintlich nicht mehr nötig hatte.

Aber der weisse Quader wurde zum Kasten, sobald ihn profitable Rechnung zum Zweckgehäuse machte, sobald der neuernde Angriff vergessen und allein das Wirtschaftlichkeitskalkül zum Argument geworden war. Die «Moderne» wurde zum «Funktionalismus», als die Bauwirtschaft in diese Ästhetik zu investieren begann. Die Einfachheit wurde Billigkeit.

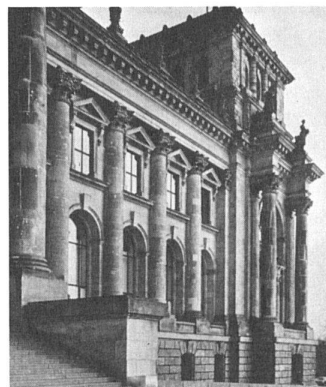
Diese Avantgarde bekämpfte, was wir heute nach der ausgebrochenen Monotonie wieder verteidigen, was heute, zum blossen Formrelikt verharmlost, in einer zunehmend verödenden Stadt zum Anhaltspunkt des Wiedererkennens geworden ist: die Säulen und Rustikasockel der neobarocken Paläste (13).

Der Reichstag von Wallot (14) und der Berliner Dom (15, 16) von Raschdorff mit seinem muskelprotzenden Gigantismus waren schlechthin die Antimonumente der frühen Moderne. Gegen das veranschaulichte Bündnis von neuem Parvenü, der Macht beanspruchte, und einer Aristokratie, die um ihre Macht bangte, richtete sich der Angriff einer auf den Kern der Dinge, auf Nüchternheit und Notwendigkeit zurückgeführten Architektur.

Dem Wilhelminischen Justizpalast, dem Charlottenburger Landgericht (17, 18), heute zum schutzwürdigen Baudenkmal geworden, das wie eine kaiserliche Pfalz des Mittelalters gerüstet scheint, stellten die Neuerer die versachlichte Unbeschwertheit einer im Skelettbau gelichteten Glasarchitektur entgegen, das Reichsknappschaftshaus von Max Taut (19, 20) aus dem Jahre 1929. So folgten die öffentlichen Auftraggeber dem Experiment und dem Avantgardismus einzelner Privater nach.



13



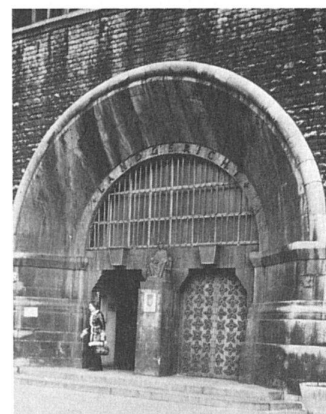
14



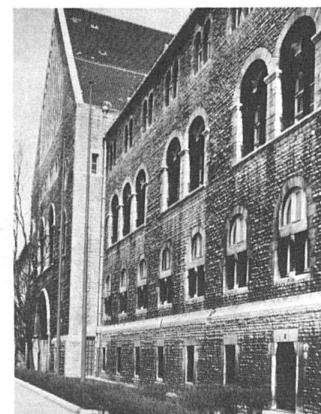
15



16



17



18

lence! Vive ce qui est lucid de et clair! Vive la pureté, vive le cristal! et vive toujours et encore plus haut tout ce qui coule, ce qui est plein de grâce, ce qui a des angles nets, ce qui brille, ce qui étincelle, ce qui est léger – vive la construction éternelle!»

Le cube blanc était beau tant qu'il était lié à un idéal et tant qu'il se dressait comme un exemple contre les traditions. A sa simplicité sans ornements se mêlait l'idée d'une nouvelle société qui – croyait-on – n'aurait plus besoin des colonnades seigneuriales.

Mais aussitôt que le calcul du profit fit loi, aussitôt que les débuts innovateurs furent oubliés et que seul le rendement économique entra en considération, le cube blanc devint une vulgaire caisse. L'architecture «moderne» devint «fonctionnalisme» dès que les intérêts immobiliers commencent à investir dans cette esthétique. La simplicité devint le bon marché.

Cette avant-garde luttait contre ce que nous défendons à nouveau contre la monotonie qui a fait irruption; contre ce qui est reconnu aujourd'hui, réduit à un simple vestige formel, comme un point de repère dans la ville toujours plus désertique: les colonnes et les socles rustiques des palais néo-baroques (13).

Le Reichstag de Wallot (14) et la Cathédrale de Berlin (16) de Raschdorff avec son gigantisme musclé incorporaient les antimonuments de l'architecture moderne. Contre l'alliance concrétisée du parvenu nouveau riche, qui prétendait au pouvoir, et d'une aristocratie, qui craignait pour son pouvoir, l'offensive s'attaquait au fond des choses, pour une architecture ramenée à la sobriété et à la nécessité.

Au palais de justice wilhelminien, le Landesgericht de Charlottenburg (17, 18), aujourd'hui devenu monument protégé, semblant armé comme un donjon impérial moyenâgeux, les innovateurs opposaient la légèreté concrète d'une architecture de verre, rendue légère par une structure en squelette, le Reichsknappschaftshaus de Max Taut (19, 20), de 1929. Ainsi les promoteurs suivirent l'expérience et l'avant-gardisme de certains particuliers.

Il serait cependant faux de ne voir dans l'architecture des années vingt que l'idéal et d'ignorer, dans le pathos combatif de cette époque, les exigences des doctri-

Doch wäre es falsch, in der neuen Architektur der zwanziger Jahre nur das Ideal zu sehen und in dem kämpferischen Pathos dieser Zeit nicht auch bereits die Forderungen der Doktrinäre mitzuhören, die auf die totale Erneuerung unserer Städte und damit auf eine Liquidierung unserer gebauten Geschichte, der historischen Altstadt, drangen. Das Chaos der Grossstadt mit ihrer liberalistisch zustande gekommenen Funktionsmischung – die Fabrik neben dem Altersheim, die Tankstelle neben dem Kindergarten, das Geschäftshaus neben dem Slum – provozierte eine Ordnungssucht, die ins andere Extrem entglitt und die City zu einem Rechenexempel endlos aufgereihter Hochhausblöcke machte.

Hilberseimers Stadtutopie von 1924 (21) ist die programmatische Illustration des doktrinären Funktionalismus, der die Stadt in zwei Zonen zerlegt: unten wird gearbeitet, oben gewohnt. Und dem Architekten blieb nur übrig, diese beiden Funktionen in gleichförmige Behälter zu stecken: riesige Boxen, glatt, nackt, Fensterreihen wie Rechenkästchen – endlos. Die Avantgarde richtete sich ein, die Welt zu verändern. Ästhetik liess nur noch Ordnung übrig. Rechnender Rationalismus schloss Phantasie, Spiel, schloss Individualität nun gänzlich aus. Hilberseimers Utopie war nicht so sehr Traum als vielmehr die auf einen Nenner zurückgeführte Konsequenz einer auf Totalität dringenden Doktrin. Im Jahre 1924 schien unwirklich, was nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch eine Frage der Organisation kapitalstarker Bauträger war.

Reichows Plan für Stockholm (22) aus dem Jahre 1949 ersetzt die Altstadt durch eine Serie von Hochhausboxen, unter denen ein Kirchturm zur einsamen Traditionsinsel wird.

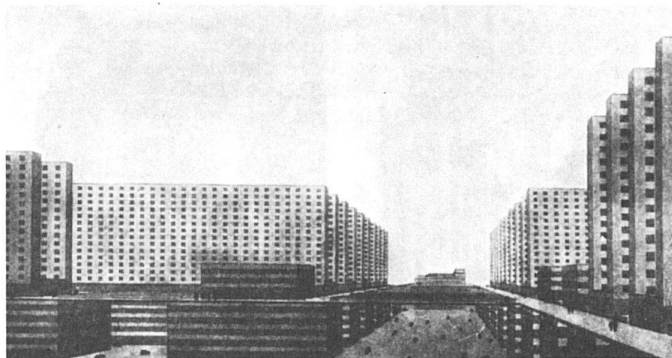
Die Verwirklichung liess nicht lange auf sich warten; die Neustädte und Trabantenstädte der Gegenwart sind die Konkretisierung der von Hilberseimer 1924 in Form gebrachten Utopie, Wohnstädte in Brasilia und Chicago (Taylor Housing), in Amsterdam und Hongkong sind direkte Folge eines Funktionalismus, der Architektur auf die Bereitstellung von nackten Gehäusen herunterrationalisiert. Die für



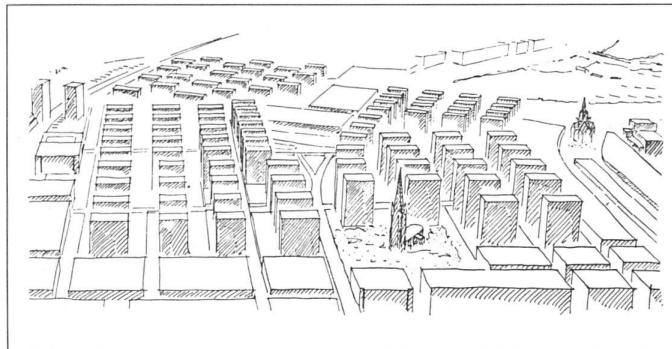
19



20



21



22



23

naires, qui poussaient vers un renouvellement total de nos villes, impliquant aussi une liquidation de notre histoire bâtie, de la vieille ville historique. Le chaos de la grande ville avec son mélange toujours plus anarchique des fonctions – l'usine à côté de la maison pour personnes âgées, la station d'essence à côté du jardin d'enfants, l'immeuble commercial à côté du taudis – provoquait un besoin d'ordre qui tomba dans l'autre extrême et fit de la City un problème d'arithmétique où les blocs des gratte-ciel s'alignent à l'infini.

L'utopie urbaine de Hilberseimer de 1924 (21) est l'illustration programmatique du fonctionnalisme doctrinaire qui divise la ville en deux zones, celle du bas où l'on travaille, celle du haut où l'on habite. Il ne reste plus à l'architecte qu'à mettre ces deux fonctions dans des containers uniformes: des boîtes géantes, lisses, nues, des rangées de fenêtres comme des cases arithmétiques – infinies. L'avant-garde se préparait à changer le monde. L'esthétique ne laissa que l'ordre. Le rationalisme calculeur ferma la porte à la fantaisie, au jeu et à l'individualisme. L'utopie de Hilberseimer ne fut pas tant un rêve que la conséquence réductionniste d'une doctrine visant à la totalité. Ce qui après la deuxième guerre mondiale ne fut plus qu'une question d'organisation de constructeurs bien munis en capitaux semblait encore improbable en 1924.

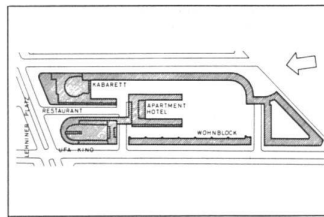
Le plan pour Stockholm de Reichow (22), de 1949, remplace la vieille ville par une série de gratte-ciel en forme de boîtes, parmi lesquels une tour d'église figure comme un îlot traditionnel isolé.

La réalisation ne se fit pas attendre longtemps, les nouvelles cités et villes satellites actuelles sont la concrétisation de l'utopie de Hilberseimer de 1924. Les cités-dortoirs de Brasilia à Chicago (Taylor Housing), de Amsterdam à Hongkong sont la conséquence directe d'un fonctionnalisme qui rationalise l'architecture en la réduisant à la mise en place de bâtiments nus. La cité-dortoir de Hongkong (23), pour 1,6 million d'habitants, représente l'«inferno» du fonctionnalisme. Face aux besoins urgents les constructeurs n'ont même pas respecté la tactique de la séparation en arrangeant les masses gigantesques

1,6 Millionen Menschen gebaute *Wohnstadt von Hongkong* (23) ist das Inferno des Funktionalismus. Angesichts der grössten Not haben die Bauträger nicht einmal die Wiedergutmachungstaktik verfolgt, die gewaltigen Baumassen arrangierend umherzuschieben – wie im *Märkischen Viertel von Berlin* (24) – oder mit ansprechender Farbenexotik das allgemeine Betongrau hinwegzuvisualisieren. Hier kehrt sich das unretuschierte Fazit einer Rechnung hervor, die auch im Märkischen Viertel, in der Sennestadt und in Neu-Perlach enthalten ist. Es ist das Resultat dessen, was schon Hilberseimer, aber auch Le Corbusier, Reichow und andere gewollt haben. Ist damit endlich der Stab gebrochen, und hat die moderne Architektur von Anfang an kein anderes Potential besessen als eben dieses, das sich in der Satellitenstadt der Nachkriegszeit so konsequent verwirklicht hat und den Begriff des Funktionalismus bestimmt: einsame Wohnsiedlungen auf dem Acker hier, geballte Konsumcity dort und weit entfernte tägliche Arbeit an drittem Ort? Dem widerspricht eine Bautengruppe, die Mendelsohn am *Lehninger Platz in Berlin-Halensee* in den Jahren 1926–1928 zur Ausführung gebracht hat (25). Modellhaft ist hier ein Exemplum angeboten, mit dem die moderne Architektur selbst den Funktionalismus widerlegt. Ein grosser Baukomplex, in dem sich Wohnen, Erholen und Einkaufen in innerstädtischem Bereich verbinden, integriert auf engstem Raum mehrere Funktionen. Zur Strasse hin richten sich das ehemalige Ufa-Kino (26), Einkaufsläden, Restaurants (27) und sogar ein Kabarett – weiter im Hintergrund, von der Strasse fortgerückt, steht ein Hotel, eines der ersten Hochhäuser in Berlin (28). Daneben, die Seitenstrasse begleitend, erstreckt sich eine fünfgeschossige Wohnzeile (29). Die Vielfalt der Funktionen bedingt eine Vielfalt der Formen. Visueller Reichtum ist nicht das Resultat einer blossen Entschuldigungsgeste gegenüber monofunktionaler Bauquantität (30). Auch die quer über die Wohnhausfassaden ziehenden Backsteinbänder haben einen ausdrucksstarken Sinn: sie verbinden die einzelnen Balkone, schnüren die lange Wohnzeile zum Ganzen auf und begleiten als dynamische Horizontale die Bewegung auf



24



25



26



27



28

– comme dans le *Märkisches Viertel de Berlin* (24) – ou en rehaussant le gris uniforme du béton avec des couleurs exotiques intéressantes. Ici se présente sans retouche le résultat d'un calcul qui est également présent dans le Märkisches Viertel, dans le Sennestadt et à Neu-Perlach. C'est le résultat que déjà Hilberseimer, mais aussi Le Corbusier, Reichow et d'autres avaient voulu. La condamnation est-elle définitive, et l'architecture moderne n'a-t-elle eu dès le début aucun autre potentiel que celui-ci, qui s'est réalisé avec tant de logique dans les cités satellites de l'après-guerre, et qui a défini la notion de fonctionnalisme: cités-dortoirs isolées dans un champ d'un côté, city congestionnée pour la consommation d'un autre côté, et le travail quotidien bien loin dans un troisième endroit? Un démenti est donné par un groupe de bâtiments que Mendelsohn réalisa dans les années 1926–1928 à la *Lehninger Platz à Berlin-Halensee* (25). Ici s'offre un exemple modèle dans lequel l'architecture moderne réfute elle-même le fonctionnalisme. Un grand complexe, dans lequel se réunissent habitation, récréation et consommation dans un quartier urbain, intégrant plusieurs fonctions sur un espace minime. Vers la rue se dirigent le *Cinéma Ufa* (26), aujourd'hui disparu, des magasins, des restaurants (27) et même un cabaret. A l'arrière-plan, en retrait de la rue, se trouve un hôtel, un des premiers gratte-ciel de Berlin (28). A côté, longeant la rue transversale, une rangée de logements à cinq étages (29). La multiplicité des fonctions demande une multiplicité de formes. La richesse visuelle n'est pas le résultat d'un simple geste d'excuse envers la masse de construction mono-fonctionnelle (30). De même les bandes de briques s'étirant à travers les façades des maisons locatives ont un sens fortement expressif: elles relient les balcons les uns aux autres, ficellent la longue rangée et accompagnent en tant qu'horizontale dynamique le mouvement dans la rue. Ceci n'est pas de la simple cosmétique de bâtiment comme dans le Märkisches Viertel!

Mélange des fonctions et formes dessinées consciemment se rejoignent dans les constructions de Mendelsohn à la *Lehninger Platz*. Etant donné la solitude de nos villes, la dénonciation de l'or-

der Strasse. Blosser Baukörperkosmetik wie im Märkischen Viertel ist dies nicht!

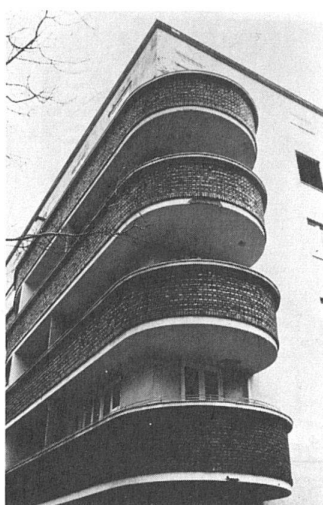
Funktionsmischung und bewusst gestaltete Form vereinen sich in Mendelsohns Bauten am Lehniner Platz. Dass angesichts der Öde unserer Städte die Ornamentfeindlichkeit zur falschen Moral geworden ist, beweist das Heer derer, die zum Gegengift, zum Kitsch, greifen, um Bilder und Bedeutungen um sich zu haben. Lange genug war jede Gestaltung als Fassadenmätzchen, als Formalismus disqualifiziert. Mit dem Ornament gingen auch die bedeutungsvollen Formen verloren, und übrig blieb als letztes Ornament der Schrei des Reklamezeichens.

Was die Wohnblocks im Zentrum Ost-Berlins (31) von ähnlichen Wohnblocks in westlichen Grossstädten unterscheidet, ist ihre Lage. Sie stehen inmitten der Stadt, nahe dem Alexanderplatz, und garantieren eine Funktionsmischung, wie sie der westliche Sozialwohnungsbaumieter nicht einmal erträumen kann. So weit reicht der Unterschied der gesellschaftlichen Systeme: In Ost-Berlin eine Sozialbausiedlung im Kern der Stadt, im Westen ein Vorort auf dem Acker! Doch die zweite Bedingung, Fertigungstechnik vorfabrizierter Bauteile unter gänzlicher Missachtung einer gestalterischen Absicht, macht diesen sozialistischen Wohnungsbau zur Einödländschaft, die an Hilberseimers Utopie erinnert (33). Integration der Lebensbereiche schafft allein noch keine Stadt und ersetzt nicht den Mangel an Form, der Unwirklichkeit auch dort hinträgt, wo für alles andere gesorgt scheint. Sosehr in der bundesdeutschen Architekturkritik die Forderung nach einer gerechteren Verteilung des städtischen Bodens und damit nach einer sinnvollen Verbindung voneinander getrennter Lebensbereiche entwickelt ist, so gering zählt die Phantasie, die jenseits plumper Verpackungsmanöver durch Form über die erzwungene Öde hinausweist.

Die «Wohnung für das Existenzminimum», die während der zwanziger Jahre gegen die Mietskasernenstadt ertrotzt worden war, Siedlungen wie das Hufeisen in Britz oder Onkel Toms Hütte, die «Weisse Stadt» oder der Schillerpark, Siedlungen, die genossenschaftlich finanziert wor-



29



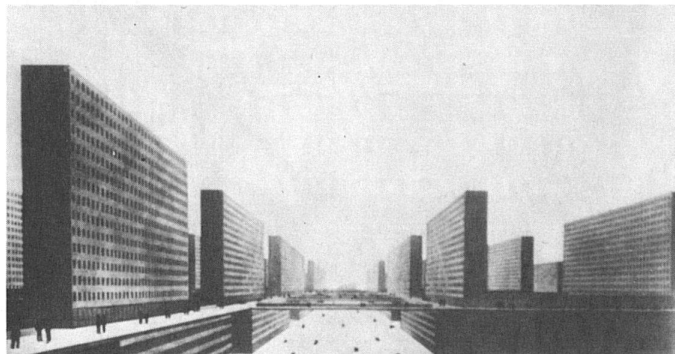
30



31



32



33

nement est devenue une fausse moralité; ceci est bien prouvé par l'armée de ceux qui recourent au contrepoison, au kitsch, pour avoir des images et des significations autour d'eux. Pendant trop longtemps l'on disqualifia comme minauderie de façade, comme formalisme, toute composition. Avec l'ornement se perdirent également les formes signifiantes, et le dernier ornement qui resta fut le cri du signe publicitaire.

Les habitations du centre de Berlin-Est (31) se distinguent d'habitations similaires à l'Ouest par leur emplacement. Elles se trouvent en plein milieu de la ville, près de l'Alexanderplatz, et garantissent un mélange de fonctions, comme le locataire d'immeubles sociaux de l'Ouest ne pourrait en rêver. La différence entre les systèmes sociaux ne va pas au-delà: à Berlin-Est un ensemble d'habitat social au cœur de la ville, à l'Ouest une cité satellite dans un champ. Cependant la technique de finition de parties préfabriquées, en l'absence complète d'une intention formelle, fait de cette construction un paysage désertique et rappelle l'utopie de Hilberseimer (33). L'intégration des différents secteurs de la vie ne suffit pas à faire une ville et ne saurait remplacer le manque de forme, qui crée une atmosphère inhospitalière même là où on a prévu tout le reste. Autant la demande est grande dans la critique d'architecture en Allemagne Fédérale pour une répartition plus juste du terrain urbain afin de relier de façon plus sensée les différents secteurs de la vie, autant est négligée la fantaisie qui va au-delà des manipulations d'emballage et par la forme chasse la désolation forcée.

Les logements pour le «minimum d'existence» qui furent créés dans les années vingt en opposition à la ville-caserne, des ensembles tels que le «Fer à cheval» à Britz ou la «Case de l'Oncle Tom», la «Ville Blanche» ou le parc Schiller, financés par des syndicats et marquant les débuts de la construction de logements sociaux, n'ont pas pu changer la grande ville capitaliste, mais ils représentaient un pas au-delà de la misère des logements-casernes. Ils furent une première garantie pour au moins un minimum d'espace et d'agrément, et il faut bien noter que les victimes des spéculateurs de la construction vivaient bien au-dessous de ces standards.

den waren und am Anfang des sozialen Wohnungsbaus gestanden hatten, haben zwar die kapitalistische Grossstadt nicht verändern können, doch waren sie ein Schritt fort vom Mietskasernenelend, waren erste Garantie wenigstens für ein Minimum an Raum und Lebensannehmlichkeit, unter dem die von Bauspekulanten Ausgebeuteten zuvor gelebt hatten. Und sogar hier, wo Minimalinvestition und Staatszuschuss für minimale Lebenssubsidien reformerisch in Grenzen blieben, überstieg die architektonische Form das Minimale, das nur Notwendige, nur Zweckmässige.

So widerlegt die Avantgarde der zwanziger Jahre den Funktionalismus von heute.

In einer Wand, die nichts mehr an sich hat und gereinigt ist vom Ornament, ist die Wandöffnung notwendig wie das Licht im Raum, das letzte Gliederungsmotiv das Fenster.

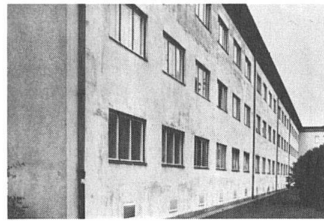
Fenster lassen sich, Öffnung für Öffnung, aufreihen, wie in Marsch gesetzt. Pathos der «Funktionalisten», die die Typisierung geradezu zelebrierten und gegen alles bürgerliche Herkommen verstiessen – wie *Ahrends* (34) in seinen Bauten der «Weissen Stadt» (1929/30) oder *Paul Mebes* (35) in der *Friedrich-Ebert-Siedlung* (1929/31). Es scheint, als habe die Nachkriegsbauwirtschaft diese Herausforderung allein verstanden.

Das reiche Fenstermuster *Otto Salvisbergs* (36), bewusster Kontrast zur Gleichförmigkeit anderer Bauten in der «Weissen Stadt», widersprach hingegen der Normierung und Reihung.

Neben den üblichen Holzrahmenfenstern hat *Paul Mebes* in der *Friedrich-Ebert-Siedlung* flach in der Wandfläche liegende Eisensprossenfenster verwendet, gläserne Erkerkäfige, die um die Hausecke greifen (37, 38).

Mies van der Rohe (39, 40) zieht an seinen Wohnzeilen in der *Afrikanischen Strasse* (1926/27) die wie Augenschlitze blinzeln den Dachbodenfenster zur Mitte des Treppenaufgangs zusammen, so dass sich aus der Fenstergruppierung die in der Zeile aufgehenden Einzelhäuser herausdividieren lassen.

Hugo Häring (41) setzt an seinen Wohnblöcken in *Siemensstadt* (1929/31) das kleinste Fenster neben das grösste und bringt mit dem Wandrelief Rhythmus in



34



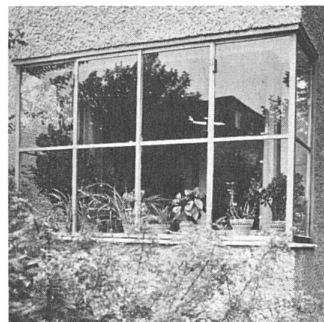
35



36



37



38



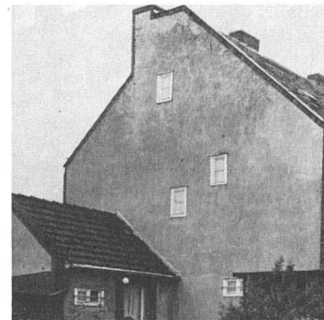
39



40



41



42

Et même ici, où l'investissement minimum et la subvention de l'Etat pour une subsistance minimum restaient limités dans leurs réformes, la forme architecturale dépassait le minimum, le strict nécessaire, le purement utilitaire.

C'est ainsi que l'avant-garde des années vingt réfute le fonctionnalisme d'aujourd'hui!

Dans un mur qui n'a plus rien en lui-même et qui a été nettoyé de tout ornement, l'ouverture est aussi nécessaire que la lumière dans une pièce, le dernier motif de rassemblement: la fenêtre.

Les fenêtres se laissent, ouverture pour ouverture, aligner à pas cadencés. Pathos des «fonctionnalistes», qui célébraient franchement la typisation et se rebellaient contre tout ce qui provenait de la bourgeoisie – comme *Ahrends* (34) dans ses constructions de la «Weisse Stadt» (1929/31) ou *Paul Mebes* (35) ans la *Friedrich-Ebert-Siedlung* (1929/31). On dirait que seule l'économie de la construction de l'après-guerre ait compris ce défi.

Le riche motif des fenêtres de *Otto Salvisberg* (36) contraste consciemment avec l'uniformité d'autres bâtiments de la «Weisse Stadt», contredisant la normalisation et l'alignement.

A côté des habituels encadrements de fenêtre en bois *Paul Mebes* a utilisé dans la *Friedrich-Ebert-Siedlung* des fenêtres en barres de fer fixées à plat sur la surface du mur, et des cages de verre en saillie au coin de la maison (37, 38).

Mies van der Rohe (39, 40), dans ses rangées d'habitations à la *Afrikanische Strasse* (1926/27), resserra les fenêtres des galetas pour en faire des fentes d'œil clignotant au milieu de la montée des escaliers, de façon que les différentes maisons de la rangée puissent être individualisées d'après ce groupement des fenêtres.

Hugo Häring (41) met dans ses habitations à *Siemensstadt* (1929/31) la plus petite fenêtre à côté de la plus grande, et avec le relief du mur donne un rythme à la surface. *Bruno Taut*, finalement (42), parsème la surface irrégulière terminant un lotissement avec des hu tlots qui semblent jetés au hasard, point par point.

C'est *Bruno Taut* (43) qui, malgré la normalisation, élève la fenêtre au rang d'un leitmotiv d'une variation pleine de fantai-

die Fläche. **Bruno Taut (42)** schliesslich besprenkelt die unregelmässige Giebelfläche seines Siedlerhauses mit Luken, die zufällig hingestreut scheinen, Punkt für Punkt.

Bruno Taut (43) ist es, der trotz Normierung das Fenster zum Leitmotiv phantasievoller Variation erhebt: tiefliegende Öffnungen mit gerundetem Gewände stehen gegen die kleinen, flach im Putz liegenden Begleitfensterchen zu seiten: Treppenhaus und WC.

In *Berlin-Brütz*, *Hufeisensiedlung* (1930/31), hat **Taut (44)** das Fenster zu vollkommenen Kompositionen gemacht, Bildern Piet Mondrians vergleichbar.

Wenn sich die Eingangsöffnung mit den Fensteröffnungen zu einer Gruppe verbindet, wie hier an Tauts (45) Wohnblöcken der Siedlung *Freie Scholle* (1929/31) oder am Treppenschacht der *Fritz-Reuter-Allee* in *Brütz* (46), so kommt es trotz sparsamster Einfachheit zu ästhetisch gelungenen Orientierungskompositionen.

Formale Bereicherung haben auch die aus der Wandfläche hervortretenden Elemente des Treppenschachtes und der Balkone ermöglicht:

Scharoun (47) verbindet an seinem Wohnblock in *Siemensstadt* (1929/31) beide Elemente zu einem die Hausachsen vollplastisch gliedernden Achsenmotiv.

Ähnlich auch **Bruno Taut (48)** in der Siedlung *Onkel Toms Hütte* (1926/31).

Bartning (49) in *Siemensstadt* setzt an die Stelle des Treppenschachtes eine Trennwand, an der sich die Balkone wie Rippen an der Wirbelsäule paarig treffen.

Fred Forbat (50) verbindet Balkon und Loggia (*Siemensstadt*).

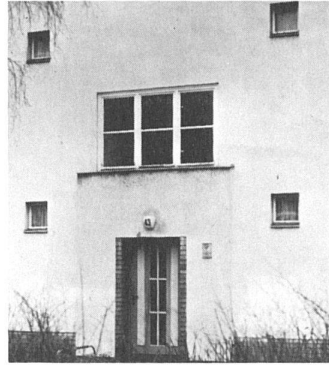
Bruno Taut (51) nutzt die frei hängenden Kästen zur Dramatisierung einer rückspringenden Wohnblockecke (*Schillerpark*, 1924).

Und **Scharoun (52)** wiederum macht den Turm seiner Balkone zu einer an Schiffsaufbauten erinnernden Anspielung. «Panzerkreuzer *Potemkin*» nennt der Berliner Volksmund in treffender Reaktion dieses Haus. Solche Architektur lässt nicht gleichgültig (*Siemensstadt*, 1929/31).

Hugo Häring (53) schliesslich hat die gesamte Fassade seiner Wohnzeilen mit Körben behängt (*Siemensstadt*).



43



45



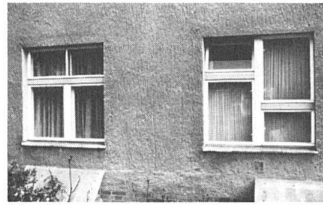
47



49



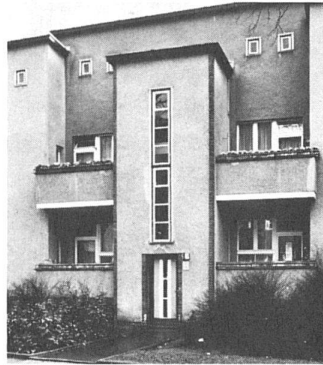
51



44



46



48



50



52

si: des ouvertures encaissées en profondeur, des ouvertures à parois arrondies contrastent avec de petites fenêtres latérales disposées à plat dans le crépi, cage d'escalier et WC.

A *Berlin-Brütz*, dans la *Hufeisensiedlung* (1930/31), **Taut (44)** a fait de la fenêtre une composition complète, comparable aux œuvres de Piet Mondrian.

Lorsque les ouvertures de l'entrée et des fenêtres sont réunies en groupe comme pour les blocs d'habitation de la «*Freie Scholle*» de **Taut (45)** (1929/31) ou dans la cage d'escalier de la *Fritz-Reuter-Allee* à *Brütz* (46), on atteint, malgré une simplicité des plus économiques, à des compositions d'une orientation esthétiquement réussie.

Des éléments sortant de la surface du mur, tels que balcons et cages d'escalier, permirent également des enrichissements formels:

Scharoun (47), dans ses logements à *Siemensstadt* (1929/31), combine les deux éléments pour former un motif très plastique mettant l'accent sur les axes des maisons.

Bruno Taut (48) fit de même dans l'ensemble *Onkel-Toms-Hütte* (1926/31).

Bartning (49) à *Siemensstadt* utilise la cage d'escalier comme mur de séparation, contre lequel viennent s'adosser les balcons comme les côtes attachées deux par deux à la colonne vertébrale.

Fred Forbat (50) relie balcon et loggia (*Siemensstadt*).

Bruno Taut (51) utilise des boîtes suspendues pour dramatiser le coin en retrait d'un bloc d'habitations (*Schillerpark*, 1924).

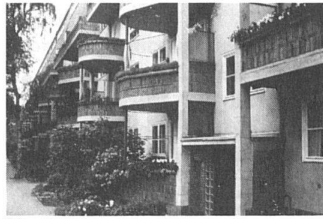
Quant à **Scharoun (52)**, il fait de la tour de ses balcons une allusion rappela rt la superstructure d'un bateau. Saisissant bien la ressemblance, le peuple berlinois a familièrement appelé cette maison le «*Cuirassé Potemkine*». Une telle architecture ne laisse pas indifférent (*Siemensstadt*, 1929/31).

Enfin **Hugo Häring (53)** a suspendu des corbeilles tout le long de la façade de ses rangées de logements (*Siemensstadt*).

Tous les nouveaux lotissements de l'architecture moderne berlinoise ne furent pas des «*villes blanches*», comme Gropius et Le Corbusier en ont fait courir le bruit. Comme dans d'autres occasions, les héritiers ont, dans ce cas, réagi de façon unilatérale et

Nicht alle Wohnsiedlungen der Berliner Moderne waren «Weisse Städte», wie Gropius und Le Corbusier sie propagiert hatten. Wie bei anderer Gelegenheit, so haben auch in diesem Fall die Nachfolgenden einseitig reagiert und allein der vorherrschenden Doktrin Tribut gezollt. Vor allem Bruno Taut hat Farbe zur Gestaltung genutzt und durch feinfühlig abgestimmte Kontraste Akzente gesetzt und Beziehungen geschaffen. Die genormten Hauseinheiten individualisieren sich im betonten Zusammenhang des Ganzen. Die vor- oder zurückspringenden Kopfbauten der Wohnzeile (54) setzen sich farblich ab, bestimmen deutlich Anfang und Ende einer Reihe (Britz, 1926).

Eine zweite Möglichkeit visueller Bereicherung bot sich mit der farblichen Differenzierung der Bauelemente (55): hell heben sich die Wandvorbauten – Balkone, Risalite und Erker – gegen den dunkelblauen Grund ab (Berlin-Zehlendorf, Onkel Toms Hütte, 1926/31). Oder aber der in die Wand gefurchte Treppenschacht versinkt dunkel in der hellen Fläche (56). Die Farbe schafft zusätzlich «Licht» und «Schatten» (Berlin-Britz, Hufeisen, 1925/27). In der Gegenwart ist die Farbe erst dann wiederentdeckt worden, als die grauen Betongebirge immer bedrohlicher geworden waren. Vergleicht man das Wohnhochhaus im Märkischen Viertel (57) mit Martin Wagners (58) Wohnblock in Britz (1925/27), so ist der Widerspruch zwischen einer sinnvoll auf die Bauelemente bezogenen, auch inhaltlich differenzierenden Farbgebung und den beliebig über den Aufzugschacht des Hochhauses getünchten Farbbändern kaum zu übersehen. Für Wagner und Taut hat die Farbe Ergänzung und Interpretation der Architektur bedeutet – dem heutigen Popmeister hingegen hat eine graue Masse entgegengestanden, der durch Farbmuster nach warenästhetischer Verpackungsmanier Erleichterung hat verschafft werden sollen: farbige Donnerschläge, die freilich nur der Reflex dieser geballten, nicht mehr zu bewältigenden Baumasse sind. Gestaltung wird zum korrigierend taktischen Kalkül. Auch dies ein Resultat, dem das oft beschworene Vorbild des Funktionalismus, die Berliner Avantgarde der zwanziger Jahre, deutlich widerspricht.



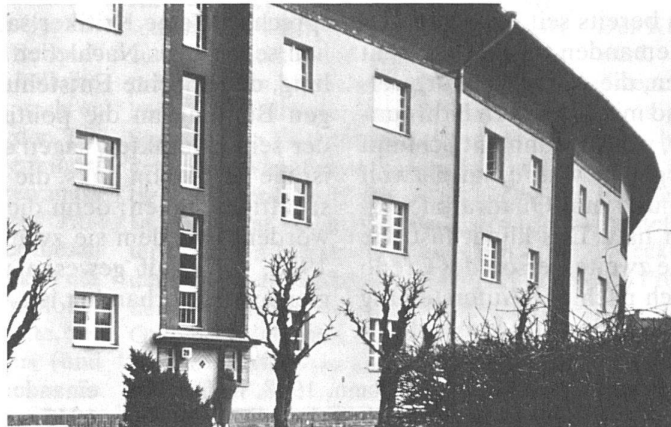
53



54



55



56



57



58

n'ont payé tribut qu'à la doctrine dominante. Bruno Taut surtout a systématiquement utilisé la couleur et a su mettre des accents et créer des relations en travaillant avec des contrastes subtils. Les unités d'habitation s'individualisent dans un rapport chromatique avec le tout. Les constructions – en saillie ou en retrait – se distinguent entre elles par leurs couleurs (54), déterminant le début et la fin d'une rangée de logements (Britz, 1926).

La différenciation colorée des éléments de construction (55) permet une deuxième possibilité d'enrichissement visuel: les balcons et autres éléments en saillie se distinguent en couleur claire sur le fond bleu foncé (Berlin-Zehlendorf, Onkel-Toms-Hütte, 1926/27). Ailleurs la cage d'escalier s'enfonce en couleur foncée contrastant vivement avec la surface claire (56). La couleur ajoute des «lumières» et des «ombres» (Berlin-Britz, Hufeisen, 1925/27). Aujourd'hui, alors que les montagnes de béton gris se font toujours plus menaçantes, on redécouvre la couleur. Cependant, si l'on compare le gratte-ciel résidentiel du Märkisches Viertel (57) avec le bloc d'habitation de Martin Wagner à Britz (58) (1925/27), on est frappé par la différence. D'une part on a des bandes blanches mises au hasard sur la cage de l'ascenseur du building, d'autre part on se trouve en face d'un arrangement de couleurs se référant de façon sensée aux éléments de la construction et créant une différenciation du contenu. Pour Wagner et Taut la couleur représente un complément et une interprétation de l'architecture. En revanche pour le maître du Pop actuel il y avait une masse grise qui, par des motifs de couleur, devait être rendue plus légère, comme on rend agréable l'emballage d'un produit: coups de tonnerre colorés qui, cependant, ne représentent plus qu'un réflexe vis-à-vis de ces masses de construction incontrôlables. La création formelle devient une tactique de correction – ceci aussi est un résultat que contredit clairement le modèle trop souvent invoqué du fonctionnalisme, l'avant-garde des années vingt.

(Traduction: Suzanne Seiler et Irène von Moos)