

1

# Vom Kristallinen zum Licht

Architekturvisionen zwischen Expressionismus und Neuem Bauen

von Carsten Ruhl

Mit der Möglichkeit, Glas als Baustoff zu verwenden, beginnt die Ära der modernen Architektur. Bruno Taut gilt als einer der wichtigsten Protagonisten dieser expressionistischen Phase. Mit seinen funkelnden Kristallarchitekturen in den Alpen schuf er zumindest auf dem Papier Visionen von besonderer Strahlkraft. Im Geheimbund »Gläserne Kette« sahen er und seine Mitstreiter sich als Propheten und »übermenschliche Wächter« aller Künste. Die quasi religiös inspirierte Glasarchitektur wurde schon wenige Jahre später im Staatlichen Bauhaus Weimar durch Gropius' ästhetische Rationalität abgelöst.

Als der Dichter und Schriftsteller Paul Scheerbart 1914 von einer leuchtenden Glasarchitektur schreibt, ist dies keineswegs nur als utopische Schwärmerei eines von den Zeitgenossen oft belächelten Sonderlings zu betrachten. Es bedurfte seit der Industriellen Revolution keiner besonderen Fantasie, um den Siegeszug transluzenter Fassaden voraussehen zu

können. Bemerkenswert ist hingegen das poetische Pathos, mit dem Scheerbart seine Beschreibungen einer längst begonnenen Entwicklung gleichsam zu einem religiösen Erweckungserlebnis werden lässt. Euphorisch zelebriert er die »Herrlichkeit« eines kommenden Paradieses, das die Erde in »Brillanten- und Emailleschmuck« kleiden soll.

1 Bruno Taut, Glaspavillon auf der Werkbund-Ausstellung in Köln, 1914.

**Bruno Tauts Höhenflüge: Triumph menschlicher Schöpferkraft über die Natur**

2 Bruno Taut, Alpine Architektur, Hagen 1919.

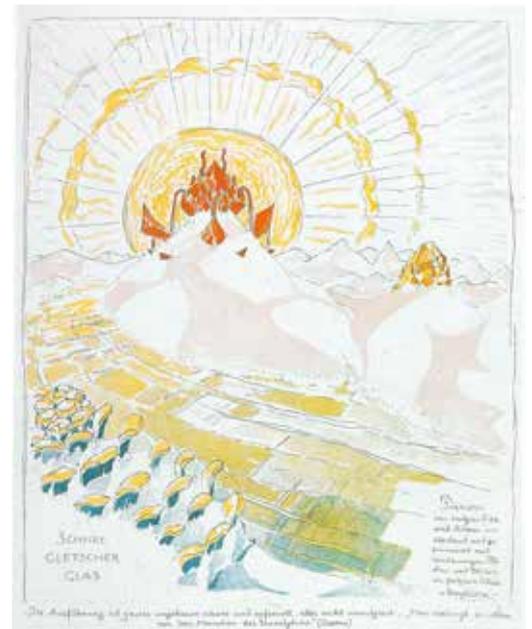
Gewidmet war Scheerbarts *Glasarchitektur* dem modernen Architekten Bruno Taut. Dieser ließ sich nur allzu gern von derartigen Visionen inspirieren. »Das Licht will durch das ganze All und ist lebendig im Kristall« oder »Das Glas bringt uns die neue Zeit, Backsteinkultur tut uns nur leid« lauten die Zitate des Dichters, die Bruno Taut an seinem 1914 für die Deutsche Werkbundausstel- lung in Köln erbauten Pavillon anbringen ließ (Abb. 1). Eigentlich als Reklame für die Produk-tpalette des Deutschen Luxfer-Prismen-Syndikats gedacht, geriet der temporäre Ausstellungsbau zu einem Manifest, das weit mehr als nur Kritik an der Monumentalität konventioneller Repräsen- tationsbauten im Sinn hatte. Er war an der Schwelle zum Ersten Weltkrieg als Vorschein auf eine kommende Architektur gedacht, die – wenn auch nur auf dem Papier – ihrerseits bald schon monumentale Züge annehmen sollte.

Noch während des Krieges vollendete Taut unter dem Titel *Alpine Architektur* eine aus dreißig Tuschezeichnungen bestehende Bildfolge. Darin entführt er den Betrachter in eine Bergwelt aus funkelnden Kristallarchitekturen (Abb. 2). Unter dem Eindruck von Nietzsches *Zarathustra* symbolisiert sie eine Abkehr von der unvoll- kommenen Gegenwart bei gleichzeitiger Hinwendung zur schöpferischen Natur. Dies geschieht allerdings keineswegs im Sinne einer neuen Bescheidenheit. Steigt der Mensch doch zum titanischen Übermenschen auf, dessen

Werk der göttlichen Schöp- fung erst die Krone aufsetzt. Dies in einem ganz sprichwört- lichen Sinne, wie die mit erha- benen Felsformationen ver- wachsenen Gipfelbauten Tauts zeigen. Kristallen gleich, brin- gen sie die unvollkommene Natur erst zum Funkeln und bezeugen so den Triumph menschlicher Schöpferkraft über die dynamisch-erhabene Natur.

**Die »Stadtkrone« – wie ein glitzernder Diamant über allem**

Mit seiner 1919 veröffentli- chten *Stadtkrone* verließ Taut die luftigen Höhen der alpinen Bergwelt, um sich einer weit- aus bodenständigeren Utopie zuwenden zu können. Erneut stand die Vision einer Archi- tektur aus Glas und Licht im Zentrum der Überlegungen. Angeregt durch die Garten- stadt-Bewegung des späten



2

19. Jahrhunderts entwirft Taut darin gleich eine ganze Idealstadt. Sie erhebt sich über einem kreisförmigen Grundriss mit einem Durchmes- ser von sieben Kilometern. In seiner Mitte befindet sich ein alles überragender Gebäude- komplex, der eher an absolutistische Schlossarchi- tektur, denn an visionäre Utopien denken lässt (Abb. 2). Das massive Fundament der zent- ral platzierten Stadtkrone wird von vier achsen- symmetrisch angeordneten Kulturbauten gebil- det. Sie fassen ihrerseits ein alles überragendes Kristallhaus ein, das der Sonne ähnlich in rot- gelblichem Glas erstrahlen sollte.

Bevor Taut allerdings seinen eigenen Ent- wurf näher erläutert, führt er eine ganze Reihe »alter Stadtbekrönungen« als historische Refe- renzen an, darunter etwa die *Akropolis* in Athen oder die *Piazza del Duomo* in Pisa. Sie dienen dazu, die überzeitliche Notwendigkeit der von Taut entworfenen Stadtkrone als schöpferische Gemeinschaftsleistung einer zukünftigen Gesell- schaft aufzuzeigen, die – so die Hoffnung – einst gestärkt aus den chaotischen Verhältnissen der Nachkriegszeit hervorgegangen sein wird. Das Monumentale wird zu einem Wert an sich, das über jede Instrumentalisierung durch Einzelne erhaben scheint. Es ist als Verkörperung einer nicht weiter benennbaren, kollektiven Idee gedacht, die »wie ein glitzernder Diamant über allem« thront und hierin letztlich »mehr als gewöhnliche Materie« sein will, so fasst es Taut in seiner *Stadtkrone* zusammen.

Das religiöse Pathos derartiger Beschreibun- gen speist sich allerdings nicht aus dem Chris- tentum. Vielmehr beschwört es einen »Sozialis- mus im unpolitischen, überpolitischen Sinne, fern von jeder Herrschaftsform«. Die Bedeutung, die dem Architekten in diesem Zusammenhang beigemessen wird, könnte kaum größer sein. Er

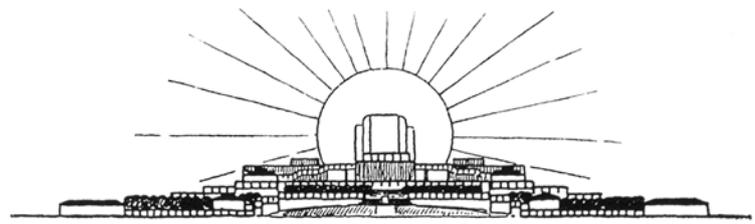
**AUF DEN PUNKT GEBRACHT**

- »Das Glas bringt uns die neue Zeit«, so der Dichter Paul Scheerbart, als Bruno Taut 1914 auf der Deutschen Werkbundausstel- lung in Köln seinen Glas-Pavillon präsentierte.
- Tauts Stadtkrone ist ein Beispiel für die Gleichsetzung von Entwurf und religiöser Emphase, wie sie dem Geheim- bund »Gläserne Kette« vorschwebte.
- Walter Gropius wandte sich von Tauts visionären Weltentwürfen ab und sah die Zukunft der Architektur in der Anpassung an die Produktionsprozesse der Industrie.
- Mit Kunstlicht an Fassaden konnten sich die Baumeister in den Zwanziger Jahren nur schwer anfreunden. Ernst May wandte sich besonders gegen die ausschweifende Verwendung illuminiertes Reklame.

gilt als Erleuchteter, der den neuen Glauben in ein neues Gesamtkunstwerk aus Stein, Glas und Eisen überführen soll. Tauts Stadtkrone, vom Nimbus der Sonne hinterfangen, ist daher nicht weniger als ein Heilsversprechen. Sie soll die finstere Apokalypse, wie sie Scheerbart in Tauts *Stadtkrone* beschreibt, abwenden: »Und die Paläste werden hell.«

### Der Architekt als »übermenschlicher Wächter« – zwischen Entwurf und religiöser Emphase

Von derartigen Visionen einer alles überstrahlenden Glasarchitektur inspiriert, verfasste der spätere Gründer des Staatlichen Bauhauses in Weimar, der Architekt Walter Gropius, einen Text über die Ziele einer noch zu gründenden Bauloge. Der Architekt nimmt darin die Rolle des Propheten und »übermenschlichen Wächters« aller Künste ein, der weit vor allen anderen das Kommende am Horizont aufziehen sieht. Dies vor Augen, ruft Bruno Taut etwa zeitgleich einen Geheimbund ins Leben, der als *Gläserne Kette* bereits im Namen die innige Verschworenheit der Beteiligten sowie das Programm einer gläsernen Architektur zum Ausdruck bringt. Der darin vertretenen Gleichsetzung von Entwurf und religiöser Emphase entspricht die Form der Auseinandersetzung. In der Spontanität des Briefwechsels und der Flüchtigkeit illustrierender Skizzen sollte die empfundene Wahrhaftigkeit des Kristallinen seinen angemessenen Ausdruck finden. »Seien wir mit Bewusstsein imaginäre Architekten!«, heißt es entsprechend in Tauts Aufruf vom November 1919. Tauts fulminantem Auftakt zum freien Spiel der Imagination unter dem Pseudonym *Glas* folgten weitere Architekten und Künstler wie Hans Scharoun, Wenzel August Hablik, Hermann Finsterlin, die Gebrüder Luckhardt, Otto Gröne, Hans Hansen, Paul Gosch und Alfred Brust,

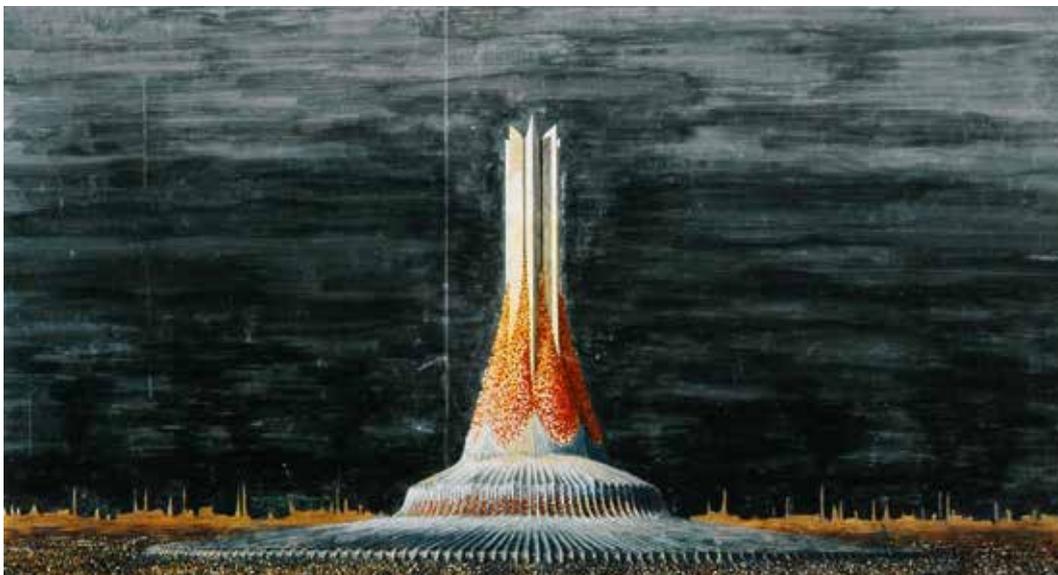


3

die sich ihrerseits unter geheimnisvollen Pseudonymen wie Prometh, Zacken oder Angkor mit Entwürfen größenwahnsinniger Kultbauten an der Diskussion beteiligten. Die aus heutiger Perspektive naive Vorstellung des Monuments als Inkorporation des kollektiven Weltgeistes manifestierte sich allerdings nirgends deutlicher als in Wassili Luckhardts 1919 entworfenem Denkmal der Arbeit (*Abb. 4*). Darin wird der Mensch nun tatsächlich zum Baustoff eines gigantischen, sternförmigen Turmes, in dem das Bauen zu einer religiösen Kulthandlung wird.

Mit der Gründung des Staatlichen Bauhauses in Weimar sah man den Zeitpunkt gekommen, das bis dahin nur erträumte Ideal allmählich in die Realität zu überführen. Die Vorstellung eines monumentalen, durch die schillernde Lichtgestalt des Architekten geschaffenen kristallinen Kollektivkörpers prägte zunächst auch hier die programmatische Ausrichtung der neuen Schule. Das Flugblatt von 1919 proklamiert den Bau dementsprechend als »Endziel aller bildnerischen Tätigkeit«, den Künstler als prometheischen Handwerker, den die »Gnade des Himmels« in »seltenen Lichtmomenten« zu Höherem ermächtigt. Illustriert wird dies durch Lyonel Feiningers berühmten Holzstich. Er zeigt eine aus Licht gebaute Kathedrale, die zum Vorbild für das Kommende wird.

3 Bruno Taut, Die Stadtkrone, Jena 1919.



4

4 Wassili Luckhardt, Denkmal der Arbeit »An die Freude«, 1919.



5

5 Walter Gropius, Bauhausgebäude in Dessau, 1926

6 Fritz Lang, Broadway bei Nacht, 1924.



6

**Walter Gropius und seine Hinwendung zur ästhetischen Rationalität**

Der Blick auf die weitere Entwicklung des Bauhauses zeigt allerdings, dass das poetische Verständnis strahlender Glaskörper und die hiermit verbundene Lichtmetaphorik schon einige wenige Jahre später nicht mehr als ausreichendes Fundament für eine zeitgemäße Architektur betrachtet wurde. Streng genommen hatte sich Gropius schon während seiner Zeit als Mitglied der *Gläsernen Kette* äußerst zurückhaltend an den visionären Spekulationen seiner Mitstreiter beteiligt. Betrachtet man darüber hinaus Gropius' frühe Industriearchitektur, so scheint die darin ablesbare Haltung gegenüber dem neuen Baustoff Glas in völligem Gegensatz zu seiner poetischen Bedeutungsladung bei Taut zu stehen. Tauts Pavillon von 1914 zelebriert die Idee des opulent inszenierten, gläsernen Gesamtkunstwerks, Gropius' benachbarte Musterfabrik die Entmaterialisierung der Wand zur Vorhangfassade (*curtain wall*) (Abb. 5).

Die Zukunft der Architektur wird jetzt in einer Anpassung an die Produktionsprozesse der Industrie gesehen. Der neue Baustoff Glas ist ebenso wenig wie Stahl und Beton hiervon ausgenommen. Er unterliegt jetzt einer ästhetischen Rationalität, die sich im Gegensatz zu Tauts visionären Weltentwürfen im Einklang mit den funktionalen und technischen Realitäten der eigenen Zeit wähnt.

**Ablehnung des Kunstlichts: Angst vor Untergang der modernen Architektur im »Raketener« der neuen »Flammenschriften«**

Jenem Sinn für die neuen technischen Errungenschaften widerspricht allerdings, dass sich Gropius und andere prominente Architekten des Neuen Bauens wie Ludwig Mies van der Rohe mit den Vorzügen des Kunstlichts für die neue Glasarchitektur schwertaten. Zwar konnte niemand ignorieren, wie sich die Städte mit der Erfindung der elektrischen Beleuchtung seit den 1880er Jahren zunehmend veränderten. Allerdings betrachteten zahlreiche moderne Architekten die neue Transparenz und Transluzenz der Fassaden beharrlich als eine Sache des natürlichen Lichts. Die Verwirklichung einer autonomen Baukunst als Spiel der Formen unter dem Licht, wie sie etwa Le Corbusier in seinem Manifest einer zukünftigen Architektur *Vers une Architecture* (1923) zelebrierte, schien die Metamorphose vom Taggesicht zum Nachtgesicht der Architektur gleichsam auszuschließen. So schwiegte sich auch Gropius konsequent über die gestalterischen Möglichkeiten des Kunstlichts im Zusammenspiel mit Glas aus. Hugo Häring, prominenter Vertreter einer organischen Bauauffassung, sah die moderne Architektur gar im »Raketener« der neuen »Flammenschriften« untergehen.

Und Ernst May, Architekt des *Neuen Frankfurt*, bemängelte noch 1928 in einem kurzen Text mit dem Titel *Städtebau und Lichtreklame* die Verunstaltung der Fassaden durch die ausschweifende Verwendung illuminierten Reklameschriftzüge. Allein in der Ordnung der »Lichtmassen« unter der strengen Hand des Architekten sieht May noch eine Möglichkeit, die moderne Stadt von der gestalterischen Willkür des neuen »Bau-materials« zu befreien. Der Siegeszug einer neuen Lichtarchitektur, wie sie der Naturwissenschaftler Joachim Teichmüller erstmals Mitte der Zwanziger Jahre unter dem Eindruck der illuminierten Metropolen (Abb. 6) definierte, ließ sich durch derartige Ressentiments allerdings nicht mehr aufhalten. Schon längst wetteiferten die modernen Metropolen um den Titel der »electrically most important city«. ●



**Der Autor**

**Prof. Dr. Carsten Ruhl**, 47, lehrt nach Professuren an der Ruhr-Universität Bochum und der Bauhaus-Universität Weimar seit 2013 Architekturgeschichte am Kunstgeschichtlichen Institut und ist derzeit dessen geschäftsführender Direktor. An der Frage des Lichts in der Architektur interessiert ihn dessen Bedeutung als Medium des Entwerfens und Wahrnehmens von Bauwerken.

[ruhl@kunst.uni-frankfurt.de](mailto:ruhl@kunst.uni-frankfurt.de)