

Regine Prange

DAS KRISTALLINE

ALS KUNSTSYMBOL
BRUNO TAUT
UND PAUL KLEE



OLMS

Studien zur Kunstgeschichte

Band 63

Regine Prange

Das Kristalline als Kunstsymbol

Bruno Taut und Paul Klee

1991

Georg Olms Verlag

Hildesheim · Zürich · New York



Regine Prange

**Das Kristalline als Kunstsymbol
Bruno Taut und Paul Klee**

Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst
und Kunsttheorie der Moderne

1991

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York



Umschlagmotiv:
Bruno Taut, Alpine Architektur, 1919, Matterhorn.

Die vorliegende Studie wurde durch ein Promotionsstipendium gefördert
und im Sommer 1990 am Fachbereich Geschichtswissenschaften
der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

Für die Werke von Paul Klee und Lyonel Feininger
© 1990, Copyright by COSMOPRESS, Genf

© Georg Olms AG, Hildesheim 1991
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

Herstellung: WS Druckerei Werner Schaubruch GmbH, Bodenheim
ISSN 0175-9558
ISBN 3-487-09487-8

Stadt- u. Univ.-Bibl.
Frankfurt am Main

Inhalt

O. Einleitung	1
A. Vorbemerkung	1
B. Der künstliche Kosmos. Zur Ikonographie des Kristallinen zwischen Esoterik und Naturwissenschaft	3
I. Das Kristalline in Kunst und Theorie von der Romantik bis zum Expressionismus	9
A. Die 'kristalline Gotik'. Friedrich Schlegel und Caspar David Friedrich	9
B. Die unendliche Perspektive. Joseph Paxtons <i>Crystal Palace</i>	17
C. Kristallisation als Prinzip des Kunstschaffens	21
1. Kunst und Kern. Gottfried Semper	21
2. 'Wettschaffen mit der Natur'. Alois Riegl	26
3. Organisierung des Anorganischen. Wilhelm Worringer	29
4. Die Ikonologie als Einheitsstifterin. Erwin Panofsky	32
D. Die expressionistische Kristallmetaphorik und ihre Vorgeschichte	38
1. Kristall und 'Expressionismustheorie'	38
2. Paul Scheerbarts 'Kunstnatur'	44
3. Leben als Kunst. Peter Behrens	47
4. Das 'Bauwachsen'. Wenzel Hablik	48
II. Bruno Taut. Vom <i>Weltbaumeister</i> zum Siedlungsarchitekten	51
A. Utopie und Sachlichkeit. Die Forschungsliteratur	51
1. Taut in seinen Traditionen. Ikonographischer Pluralismus	53
2. Die 'utopischen Kristallinen' und das 'Neue Bauen'. Abgrenzungen	57
3. Die Widerspruchsthese oder das Vakuum	59
4. Der sozialistische Taut: Kontinuität	62
5. Form als Symbol. Kontinuität	64
6. Thesen zu Taut	66
B. Das Kristalline als Sinnbild einer zweiten Natur. Zum <i>Kölner Glashaus</i>	67
1. Das Gesamtkunstwerk und der 'soziale Gedanke'. Gotik - Kubismus - Kristall	67
2. Apotheose des Innenraums. Das <i>Kölner Glashaus</i>	72
3. Die Verwandlung der geometrischen Form zum Organismus. Zur Trilogie der Industrietempel	75
4. Vergeistigung des Zwecks. Adolf Behne	78
5. Technik und Phantastik oder Synthese aus Kunst und Zweck im Staunen des Publikums	80
6. Die Kosmosymbolik des <i>Glashauses</i> : 'Befangenheit' in den bestehenden Verhältnissen	83

C. <i>Die Stadtkrone</i>	87
1. Das Bauprojekt	87
2. Das Neue Leben	90
3. Die alte Stadt	91
4. Die Utopie: Unpolitischer Sozialismus oder Kulturindustrie?	92
5. Gesamtkunst und Weltverehrung. Das Kristallhaus als Symbol der okkulten Natur	95
6. "Eure Hütten aber sollen Hütten bleiben". Krieg, Kunst und sozialer Gedanke	98
7. Das Geschichtsbild der <i>Stadtkrone</i>	103
D. <i>Alpine Architektur</i>	107
1. Vorbemerkung	107
2. Vorbilder	107
3. Das Kristallhaus in den Bergen.	109
4. Architektur der Berge. Die visionäre Schau als Quelle des Bauens	110
5. Der Alpenbau. Erlösung im reinen Ornament	112
6. Bauen für den Frieden oder Tod am Matterhorn	114
7. Die 'Kronen' der <i>Alpinen Architektur</i> . <i>Domstern</i> und kristalline Gotik	117
8. Ikonographie der Abstraktion: Der Blick von oben und die Nacht	120
9. Erdrindenbau und Sternbau: Die Reduktion der Baukunst auf die Fläche	122
10. Form als Inhalt. Zur Dynamik der Bilderfolge	124
E. <i>Der Weltbaumeister</i>	127
1. Vom gotischen Dom zum kristallinen All	127
2. Die Form. Filmtechnik und Naturmetaphorik	129
3. Negation der Geschichte und Verwandlung von Produktion und Gebrauch ins Werden	136
4. Das Androgyne	136
5. Bewegung und Erstarrung	138
6. Farbenlicht und Raumklang. Die Fläche als Ursprung des Raums	139
F. <i>Die Auflösung der Städte</i>	141
1. Wiederkehr des sozialen Gedankens?	141
2. Die Erde eine gute Wohnung	143
3. Vom Volkshaus zum Heiligtum des Glühenden	148
4. Der Große Stern	152
5. Der Weg zur Alpinen Architektur	155
6. Bild und Text	156
G. Der Große Bau und seine Auflösung ins 'Kunstwollen'. Zum Arbeitsrat für Kunst	159
1. Vorbemerkung	159
2. Die Verselbständigung der Stadtkrone. Zur Vorgeschichte der <i>Auflösung der Städte</i>	159
3. Der Bau als Objekt und Subjekt des Gemeinschaftssinns. <i>Das Architekturprogramm</i>	161

4. Vom Bauprojekt zum Baugedanken. Architektur als Ausdruck 'der Zeit'	163
5. Der Sozialismus des Künstlers oder der Künstler als kosmisches Auge	167
6. <i>Die Kathedrale des Sozialismus</i>	169
H. Freunde im Werk oder die Kristallisierung des Künstlers.	
<i>Die Gläserne Kette</i>	175
1. Stil aus Weltanschauung. <i>Das Monument des neuen Gesetzes</i>	178
2. Das Ornament als 'symbolische Form'	180
3. Der geöffnete Bau als Magisterium. Zu den Zeichnungen	183
4. Der eine Gestaltungsdrang - Unendliches Werden und souveräne Baukunst. Zur Grundthematik der Briefe	188
5. Baum contra Kristall. Finsterlin	191
6. Abstrakte Architektur. Gösch	193
7. Die Verselbständigung des Kristalls. Allseitigkeit und Typisierung	195
I. Verlust der Mitte. Vom Haus des Himmels zur Hufeisensiedlung	199
1. Gleichzeitigkeit von Utopie und Praxis, Nivellierung von Kult- und Zweckbau	199
2. <i>Das Haus des Himmels</i>	201
3. <i>Die Folkwangschule</i>	204
4. Das Hochhaus. Technik und Ökonomie als neue Inhalte des Kristallinen	207
5. <i>Die Hufeisensiedlung</i> . Verwirklichung der Utopie	210
6. Das Vorbild der <i>Stadtkrone</i>	215
7. Die <i>Hufeisensiedlung</i> als Ware und Utopie	216
J. Kristallsymbolik und Funktionalismus.	
Tauts Architekturtheorie	223
1. Der schöne Gebrauch	223
a) Tauts Deutung der 'Wende'	223
b) Die neue Wohnung. Rationalisierung als künstlerische Aufgabe	224
c) Technik, Ästhetik und Kollektiv	227
d) Der Formwille	231
e) Sachlich bauen ist sozial bauen	232
f) Prismatischer Pluralismus. Die Bauaufgabe als das Ganze	234
2. Das Ende des Siedlungsbaus und die Wiederkehr des Kristallinen	239
a) Renaissance der Stadtkrone	239
b) Gemeinschaft als Funktion	242
c) Die zweite Alpine Architektur. Taut in Japan	243
3. <i>Die Architekturlehre</i>	246
a) Vorbemerkung	246
b) Das Schönheitsgefühl	247
c) <i>Katsura</i> als Vorbild der funktionalistischen Architektur	250
d) Die Proportion als Gestalt und Erzeugerin der Funktion	252
e) Das Abstrakte: sinnliche Wirklichkeit und Symbol	254

III. Das Werk als Genesis. Paul Klee	257
A. 'Ich Kristall'	257
B. Klees Tagebuchtext in Werckmeisters Beiträgen zum Frühwerk des Künstlers	263
1. Benjamins 'Angelus Novus'. Ein Textvergleich	263
2. Klees Konzeption der abstrakten Kunst: Marktstrategie oder pazifistisches Bekenntnis?	268
C. <i>Schöpferische Konfession</i> : Die Rezeption des Abstrakten als wirklichkeitsstiftendes Prinzip	273
D. Klees Bauhauslehre	277
1. Genesis: Kongruenz von Rezeption und Produktion	277
2. Der Ursprung im Punkt	279
3. Aktiv-Medial-Passiv	281
4. Die Perspektive als 'symbolische Form'	282
5. Antithesen und Synthesen	284
6. Bewegung als Eigen-Natur des Werks	287
E. Zum Verhältnis von Theorie und Werk	293
1. Grundlinien der Klee-Forschung	293
2. Die Genesis des Werks: Ersatzbildung für die verlorene Einheit des perspektivischen Bildraums	298
3. Das Abstrakte als das Symbolische	299
4. Der Pfeil als Symbol der Genesis	301
5. Architektur, Raum, Transparenz	311
F. Das Kristalline und der ästhetische Raum	321
1. Vorbemerkung	321
2. Zur Bedeutung einiger Bildtitel im Werk der Kriegsjahre	321
3. <i>Der Tod für die Idee</i>	324
4. Titel und Bild, Figur und Grund. Das Symbolische	328
5. <i>Kosmische Komposition</i> und das 'Auge Gottes'	331
6. Klees 'Kubismus'. <i>Mit dem Ei</i>	333
7. Farbstufungen	336
8. Zur 'wörtlichen' und 'übertragenen' Transparenz	338
IV. Zusammenfassung	345
<hr/>	
Verzeichnis der Abbildungen	363
Literaturverzeichnis	369
Bildteil	383

O. Einleitung

A. Vorbemerkung

Zu einem Schlüsseltext der Postmoderne wurde unlängst Arnold Gehlens 1963 verfaßte Studie 'Über kulturelle Kristallisation' bestimmt.¹ Mit dieser Metapher umschrieb Gehlen einen gesellschaftlichen Zustand, in dem Technik und Industrie zu "Lebensgesetzen"² geworden, Weltanschauung, Philosophie und Ethik als nicht mehr einlösbare Versuche, das Ganze zu erfassen, aufgegeben sind. Kristallisation bezeichnet die Aufsplitterung des Wissens und den Verlust von Erkenntnis, überhöht die ökonomisch diktierte Arbeitsteiligkeit zu einem Ganzen, das den "Detailfortschritt"³ und die statische Anreicherung des Einzelnen positiv gegen eine der Vergangenheit zugeordnete historische Dynamik abhebt. Spenglers Ziel, aus Philosophiestudenten Techniker zu machen, dient als Modell einer Gesellschaft, die sich jenseits von Geschichte wähnt und daran geht, die Ausbildung und Entwicklung des schon Vorhandenen zum Ideal zu erheben. Die kulturelle Führungsrolle der Technik findet im Bild des Kristallinen Bestätigung, das zum einen den Rationalisierungsprozeß in Natur zurückübersetzt, zum andern für den Anschein einer egalitären Gesellschaftsstruktur sorgt, da keinerlei "Überzuständigkeit"⁴ einer Wissenschaft mehr geduldet werde.

Die Renaissance der Spenglerschen Geschichtsauffassung benennt nicht nur einen Bezug der Gegenwart zur Ära des Expressionismus; die hier erneut Aktualität gewinnende Kristallmetaphorik berührt auch einen Topos der expressionistischen Kunst. In Feiningers Bildern und einigen Werken Heckels hat er unmittelbar Gestalt angenommen, bei Bruno Taut ist er als architektonische Utopie in Bild und Wort präsent, während Paul Klee ihm eine wichtige Rolle in seinen Reflexionen über die Kunst verlieh.

Das Phänomen des Kristallinen im Expressionismus ist in der kunsthistorischen Forschung bereits umrissen worden; besonders im Rahmen der Taut-Literatur wurden die christlichen, mystisch-okkulten und literarischen Vorbilder des Motivs benannt.⁵ Die vorliegende Studie

1 Arnold Gehlen: Über kulturelle Kristallisation. Studie zur Anthropologie und Soziologie, Neuwied 1963; wiederabgedruckt in: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, hrsg. von Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S.133ff.

2 ibid., S.134

3 ibid., S.140

4 ibid., S.134

5 Wolfgang Peht: Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, 1981, S.37ff.; Iain Boyd White: Expressionistische Architektur. Der philosophische Kontext, in: Kat.Internationale Bauausstellung Berlin 1984-1987, Bd.40: Das Abenteuer der Ideen (1984), S.178. Ausführliche Darstellung der Kristallsymbolik in Literatur- und Religionsgeschichte

widmet sich hingegen der bislang nicht untersuchten kunstimmanenten Funktion des Kristallinen in der Entwicklung zur Moderne und stellt dazu das Phänomen in einen größeren historischen Kontext. Ausgehend vom Werk Friedrichs, den Theorien Sempers, Riegls und Worringers werden die reflexiven Bedeutungen jener naturphilosophisch fundierten Kristallmetaphorik dargelegt und über die expressionistische Periode hinaus bis in die Zwanziger Jahre hinein verfolgt.

Daß das expressionistische Kristallsymbol im 'Stein der Weisen', dem Eckhartschen 'Nichts', aber auch in der Grailslegende seine Vorbilder hat, ist vom Taut-Kreis selbst ausgesprochen und von der Forschungsliteratur bestätigt worden, ohne daß die spezifische Bedeutung dieser religiösen und esoterischen Inhalte im Kontext der Moderne zur Sprache gekommen wäre. Nicht die Rekonstruktion dieser Traditionslinien und die Schilderung ihrer Inhalte ist daher intendiert, sondern die Darstellung ihrer jeweiligen Funktion in den Werken und Kommentaren der modernen Künstler. Um diese Bedeutung zu erfassen ist auch, unabhängig von Selbstdeutungen der Künstler, die Rückführung des Kristallsymbols auf Elemente der Kunst und Theorie des 19. Jahrhunderts notwendig.

Analog zu Gehlens Kristallmetapher, die den Verlust der geistigen Inhalte in der technisierten arbeitsteiligen Gesellschaft überhöhte, stellt der Verweis auf das Kristalline in Kunst und Theorie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts den Versuch zur Beschreibung und Idealisierung des künstlerischen Abstraktionsprozesses dar. Der Verlust des Sujets wird aufgehoben durch die Verkleidung der ästhetischen Form zum 'Sujet', ikonographische Bedeutungen wandeln sich zu Kunstsymbolen. Diese im Topos des Kristallinen vollzogene Umkehrung der Zeichenfunktion, die den Bruch zwischen ästhetischer Form und kodifizierten Inhalten aufzuheben trachtet, ist zudem Grundlage einer Kritik an der Ikonologie, deren Verwurzelung im Expressionismus und seinem Versuch zur Assimilation an die ältere gegenständliche Kunst ebenfalls zum Thema gemacht wird. Die Einbeziehung von theoretischer und künstlerischer Produktion, Architektur und Malerei liegt im Phänomen der Kristallmetaphorik selbst begründet, die, dem Ideal des Gesamtkunstwerks eng verbunden, Grundgesetze der Kunst schlechthin aufstellen und diese zur 'wahren' Natur erheben wollte.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht mithin die in der bisherigen Forschung zur Moderne wenig beachtete Umwertung des konventionellen Motivs, Sujets oder der vom Künstler vertretenen weltanschaulichen Inhalte zu 'Formsymbolen'. Indem es auf Versöhnung des Disparaten zielt,

spiegelt das Kristalline den Paradigmenwechsel von der mimetischen zur abstrakten Kunst, den aufgrund verwandter Prämissen auch die Ikonologie negierte.

Um die neue Qualität der Kristallsymbolik seit der Romantik deutlich zu machen, seien einige Anmerkungen zur ikonographischen Tradition vorausgeschickt, die auch zeigen sollen, warum gerade dieses Motiv zur Reflexion der abstrakten ästhetischen Form herangezogen wurde.

B. Der künstliche Kosmos. Zur Ikonographie des Kristallinen zwischen Esoterik und Naturwissenschaft

Über die von Taut und seinem Kreis selbst angeführten christlich-mystischen Quellen hinausgehend läßt sich die Wurzel des expressionistischen Kristallsymbols in der frühen Neuzeit ausmachen. Ein regelmäßiges Kristallgebilde, wie es Taut und Wassili Luckhardt im Rahmen der *Gläsernen Kette* zum Sinnbild der künstlerischen Form erklären sollten, findet um 1495 im Porträt eines Mathematikers seine wohl früheste Darstellung. Das mit der Signatur "IACO.BAR." versehene Gemälde *Fra Luca Pacioli und ein Schüler* (Abb.1) zeigt einen vom oberen Bildrand herabhängenden durchsichtigen Polyeder und, neben anderen auf einer Tischplatte liegenden Attributen des gelehrten Franziskaners, einen kleinen undurchsichtigen Dodekaeder. Ähnliche stereometrische Formen, zum Teil als Hohlkörper, zum Teil als feste Körper dargestellt, zeichnete Leonardo da Vinci drei Jahre später für das von Pacioli verfaßte Buch *Divina Proportione*⁶, in welchem die Lehre des Goldenen Schnitts ausgeführt und in das die Schrift Piero della Francesca *De quinque corporibus regularibus* eingefügt war.⁷ Vorlage für die sechzig von Leonardo gezeichneten Illustrationen wie für die stereometrischen Körper im Pacioli-Portrait sind die fünf regelmäßigen Körper, wie sie Plato in seinem Dialog *Timaios* dargestellt und zur Grundlage seiner Kosmologie gemacht hat (Abb.10). Den vier Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde wurden hier die Grundformen Tetraeder, Ikosaeder, Oktaeder und Kubus zugeordnet. Die fünfte, das Dodekaeder, repräsentiert das Weltganze, entspricht also der Quintessenz oder dem 'lapis' der hermetischen Philosophie. Eine Nähe zur Naturphilosophie zeigt sich in der zentralen Wandlungsvorstellung; denn die vier Elemente werden, aufgrund ihres Aufbaus aus elementaren Dreiecken, als potentiell ineinander übergehende vorgestellt.⁸

6 Überliefert ist die zweite Auflage: Luca Pacioli: *Divina proportione*, Venedig 1509

7 dazu Vittorio Sgarbi: *De Divina Proportione*, in: *FMR* 1982, Nr.9, S.101ff. Die Zeichnungen Leonardos sind verloren, erhalten sind lediglich Nachstiche, die hier in Teilen abgebildet sind.

8 siehe hierzu Gernot Böhme: *Symmetrie: ein Anfang mit Platon*, in: *Kat.Ausst.Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Bd.1, Mathildenhöhe Darmstadt 1986, S.9ff., bes. S.14ff. Kepler kam in seinem

Der Dodekaeder im Porträt des Pacioli stellt also ein Weltsymbol dar, das, wie die Konstruktionszeichnung auf der Tafel verdeutlicht, mit den Gesetzen der Euklidischen Geometrie übereinstimmt. Die stereometrischen Gebilde repräsentieren aber nicht nur die Weltgesetze, sondern verweisen außerdem auf die Perspektive als mathematische Grundlage der Künste; um ihre Verankerung in der Architektur wie in der Malerei ging es Pacioli ebenso wie Francesco und Leonardo. Die Perspektive tritt damit in den Rang des naturphilosophischen Kosmosymbols, die mathematisch konzipierte Form meldet Anspruch an auf die selbständige Widerspiegelung der Welt.

Das Reagenzglas des Alchimisten ist ein weiteres historisches Vorbild des künstlichen Kosmos, den Taut in seinem *Kölner Glashaus* (Abb.21) schaffen und in der *Gläsernen Kette* zur Entfaltung bringen sollte. Illustrationen zu einer Sammlung alchimistischer Lehrschriften, die Mitte des 16. Jahrhunderts zu dem berühmten Werk *Splendor Solis*⁹ vereinigt wurden, allegorisierten die Stufen des Magisteriums jeweils im Innern eines gläsernen Gefäßes. Als Kristallisation wurde auch die Gewinnung der Quintessenz durch die Synthese von Quecksilber und Schwefel bezeichnet.

Künstlerisch umgesetzt findet sich die Idee der gläsern umhüllten 'neuen Welt' bei Hieronymus Bosch, wo sie sich mit christlichen Darstellungstypen verbindet. Auf den Außenseiten des Triptychons in Madrid, dem sog. *Garten der Lüste*, ist in Grisaille-Malerei die gemäß dem kosmologischen System der archaischen Naturphilosophie in einer kristallinen Sphära geborgene Erdscheibe dargestellt (Abb.2). Die Psalmworte sowie die Figur Gottvaters in der linken oberen Bildecke sprechen dafür, daß eine Stufe des göttlichen Sechstageswerks dargestellt ist. Im Mittelbild erscheinen Figuren, Gruppen und Paare in transparenten Umhüllungen, die zum Teil kugelförmigen Samenkapseln ähneln, auch Kolbenformen bilden.¹⁰ Der aus pflanzlichen Elementen architektonisch komponierte, halb durchsichtig erscheinende 'Lebensbrunnen' auf dem linken Innenflügel ist mit Glaskugeln geschmückt und steht auf einem von Kristallen und Glasröhren bedeckten Hügel inmitten eines Teiches. Das Gläserne erscheint somit als Gestalt des Äußeren wie auch als Element des Inneren eines Weltentwurfs, der ein Ineinanderübergehen von Natur und Kunst, die wechselseitige Durchdringung organisch-vegetabler und mechanisch regulierter Formen zeigt. Kristall und Glas wie die mit

Werk 'Mysterium cosmographicum' von 1596 auf den antiken 'Kristalhimmel' zurück, indem er die fünf platonischen Körper, eingebettet in Kugeln, zur Erklärung der Abstände der Planeten von der Sonne einsetzte.

9 *Splendor Solis* oder *Sonnenglanz*, Faksimile-Ausgabe hrsg. von Gisela Höhle, Wiesbaden 1972

10 Abbildungen, auch von Details, bei H. Roger Marijnissen: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Weinheim 1988, S.112ff.

diesen Motiven verbundene esoterische Symbolik der 'chymischen Hochzeit'¹¹ spiegeln die Bewegungsmotive der phantastisch-grotesken Bildgestalten: ein permanentes Öffnen und Durchdringen, das Umschlossen-Werden und Aufbrechen von Gefäßen, die Umkehrung des Kleinen ins Große, des Inneren ins Äußere. Auch die Landschaft ist gleichsam durchbrochen, Teiche erwecken durch steile Böschung oder dunkel bewachsene Ufer den Eindruck von Öffnungen.

Die Kristallsphaira der Außenseiten führt diese Gleichsetzung von Innen- und Außenansicht leitmotivisch ein. Als räumlicher Ausblick komponiert, ist die Weltlandschaft zugleich als Inneres des Kristallglobus wahrnehmbar, dem sich der Betrachter, wie der Alchimist seiner 'Schöpfung' im Kolben oder der Mystiker dem Bild seiner Vision gegenüber sieht. Der durch die Schelbengestalt der Landschaft vollzogene Bruch mit der perspektivischen Darstellung scheint zwar zunächst durch die Integration des Orbis in die durch einen Lichtreflex vergegenwärtigte Kristallkugel aufgehoben. Aber auch diese Illusion ist nicht aufrechterhalten, da das Umfeld der Sphaira nicht als Raum verdeutlicht ist, sondern in mittelalterlicher Flächengebundenheit verharret.¹² Durch die Figur Gottvaters und die Schriftzeichen bleibt der Betrachter trotz der illusionistischen Darstellung des kristallinen Globus auf seine emblematische Bedeutungsfunktion verwiesen. Der den Gesetzen der Perspektive folgende Blick auf die Landschaft wechselt zu mystischer 'Innenschau'.¹³

Eine vergleichbare Spannung weist auch die Landschaftsgestalt selbst auf, denn ihre ins Phantastische gewandelten Formen bilden einen Gegensatz zum empirischen Studium der Wolken und der plastischen, atmosphärischen und räumlichen Werte insgesamt. Wie Fraenger¹⁴ bemerkte, ist ihr zudem eine 'animalische' Vitalität eigen, die sich in der Durchdringung vegetabler und anorganischer Materie manifestiert. Bergformen 'gebären' Büsche oder wandeln sich selbst ins Pflanzenhafte, Felsen und überdimensionale Stachelgebilde scheinen ebenso wie die

11 In diesem Sinne deutet Wilhelm Fraenger: Hieronymus Bosch, Dresden 1975, S.135ff., ein Motiv im rechten Vordergrund.

12 Zur Unvereinbarkeit der Raumkonzeptionen vgl. Hans Holländer: Hieronymus Bosch, Weltbilder und Traumwerk, Köln 1975, 1988, S.153

13 Die Anregung, das Gläserne und Kristalline als Hülle und Element einer phantastischen Kunstnatur zu zeigen, ist vermutlich auch von der Kristallomantie des späten Mittelalters ausgegangen, die Kristallkugeln als Hilfsmittel zur Meditation verwendete. Boschs Gemälde *Die Versuchung des Heiligen Antonius* (Madrid) stellt eine solche Kristallkugel am Gürtel des Heiligen dar, dessen starrender Blick einen mystischen Dämmerzustand veranschaulicht. Siehe Fraenger, op.cit., S.305, Abb.96

14 ibid., S.25

Bäume aus dem Boden zu wachsen. Die Schöpfung wird nicht als die bekannte, von Gott 'gemachte', sondern vielmehr als eine sich selbst hervorbringende, ihren eigenen Bewegungsgesetzen folgende Welt gezeigt.

Aus der beschriebenen Verschränkung von Innen und Außen, Zeichen und Abbild geht eine strukturelle Immanenz der Bildschöpfung hervor, die sich tendenziell einer Rückführung auf vorgegebene religiöse Inhalte, seien sie 'orthodoxer' oder 'ketzerischer' Herkunft, verweigert.¹⁵ Die spezifische Bildsprache Boschs scheint lediglich als Analogiebildung esoterischen Vorstellungen zu entsprechen, d.h. die Verlagerung des Ideals von der Transzendenz auf das Leben formal widerzuspiegeln.

Die sowohl in der esoterischen Kristallkugel als auch in den platonischen Körpern verkörperte 'wahre' Wirklichkeit säkularisiert im 18. Jahrhundert zur Welt der Naturwissenschaft, die gleichwohl durch die Fortsetzung christlicher Ikonographie zur Wundererscheinung stillisiert werden konnte. Dies zeigt exemplarisch Joseph Wright of Derbys Gemälde *Das Experiment mit der Luftpumpe*¹⁶, das einen vor Publikum ausgeführten physikalischen Versuch zum Inhalt hat. In einem großen Glasgefäß wird ein Vakuum hergestellt; überdies können die Zuschauer an den Reaktionen eines Vogels im Innern des Kolbens das Heraus- und Hineinpumpen der Luft nachvollziehen. Die hinter Glas verdeckte Kerze entwickelt einen künstlichen, geradezu scheinwerferhaften Effekt, der zur Stillisierung der profanen Szene beiträgt. Eine vergleichbar magische, die Gesichtszüge des Experimentators dramatisierende Lichtwirkung geht in dem Gemälde *Der Alchimist*¹⁷ vom Phosphor aus, dessen Entdeckung hier dargestellt wird. Beide Male repräsentiert das Glasgefäß also einen 'künstlichen Kosmos', der nunmehr durch die moderne Naturwissenschaft geschaffen wird.

Die angeführten Bildbeispiele wiesen eine enge Beziehung des Kristallmotivs zur menschlichen Produktivität, sei es künstlerische, sei es technisch-wissenschaftliche, auf. Das Kristalline umschließt einen von der sichtbaren Natur unterschiedenen 'geistigen Kosmos' oder verkörpert als regelmäßige Struktur die Weltgesetze. Boschs *Weltsphaira* zeigt die perspektivisch konstruierte Landschaft im Modus des 'anderen', vom sinnlichen unterschiedenen Sehens und grenzt sie auch durch ihre phantastische Gestaltung von der gegebenen Welt ab.

Als Gestalt des Elgenschöpferischen besitzt das Kristalline in den genannten Bildern jedoch keine Selbständigkeit, sondern verweist vorrangig auf außerästhetische Inhalte, wenngleich Boschs Bildsprache

15 Abriß der Forschungsgeschichte bei Marijnissen, op.cit., S.84ff.

16 siehe dazu Werner Busch: *Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*, Frankfurt a.M. 1986

17 Derby Museum and Art Gallery, abgebildet bei Benedict Nicolson: *Joseph Wrigt of Derby. Painter of Light*, London/New York 1968, vol.II, pl.106

einen Grenzfall darstellt. Sein Kristallglobus behält dennoch die Bedeutung als Chiffre des göttlichen Schöpfungswerks. Paciollis platonische Körper haben bloße Attributfunktion, die im Kontext der Gattung Portrait Auskunft über den Dargestellten geben. Der Glaskoiben in Derbys Experiment ist, obgleich durch Anleihen an christliche Ikonographie zum Symbol eines geistigen Kosmos überhöht, Abbild eines realen Gegenstands innerhalb eines narrativen Zusammenhangs.

Die im Kontext des historischen Ablösungsprozesses der künstlerischen Form von den ihr zugeeigneten konventionellen Inhalten entfaltete **moderne** Kristallsymbolik bedient sich der skizzierten Bildtraditionen, ohne durch sie eine Erklärung zu finden. Mit dem Verlust des Sujets und des perspektivischen Einheitsraums, so die im folgenden darzulegende These, erscheint das Kristalline als Ersatzbildung, die in Anknüpfung an die Ikonographie des künstlichen Kosmos die freigewordene ästhetische Form nachträglich ins Gegenständliche und Symbolische zu übersetzen sucht. Die in Boschs künstlerischer Verwendung des Kristallinen angelegten Aspekte - zum einen die Analogie zwischen eigenständiger künstlerischer Formfindung und Genesis¹⁸, zum andern die Idee eines übersinnlichen 'reinen Sehens' - werden im Laufe des 19. Jahrhunderts zu Reflexionsvokabeln des künstlerischen Abstraktionsprozesses. Besondere Aufmerksamkeit wird der Beobachtung zukommen, daß Boschs Verkörperung der perspektivischen Landschaftsdarstellung als kristalliner Weltsphaira in der Moderne eine Nachfolge findet, die in diesem Symbol gerade die **Abkehr** von der perspektivischen Anschauung überhöht.

18 Zur aristotelischen Tradition dieser Vorstellung siehe Hans Blumenberg: 'Nachahmung der Natur'. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: *Studium Generale*, 10.1957, S.266ff.. Blumenberg weist auf die frühneuzeitliche Funktion des aristotelischen Mimesis-Begriffs hin, die autonome schöpferische Kraft des Menschen in Ästhetik und Technik der Vorbildlichkeit der Natur zu beugen. Dieser Zusammenhang wird hier auf die Problematik der abstrakten Moderne bezogen, die nicht, wie Blumenberg andeutet, zu einer adäquaten "Konzeption des authentischen Menschen"(S.269) gelangt, sondern als Ersatz für das obsoleete Prinzip der imitatio naturae die naturphilosophische Theorie der Strukturanalogie von Kunst und Natur wiederbelebt.

I. Das Kristalline in Kunst und Theorie von der Romantik bis zum Expressionismus¹

A. Die 'kristalline Gotik'. Friedrich Schlegel und Caspar David Friedrich

Im Kontext der romantischen Gotikbegeisterung erhält das Kristallmotiv jene kunstimmanenten Bedeutungsakzente, welche im Expressionismus zu höchster Entfaltung gelangen. Das Verhältnis von Kunst und Natur wird hier neu definiert. So entfaltet Friedrich Schlegel an der Bauruine des Kölner Doms seine Imagination idealer Gotik, indem er der älteren Auffassung von der Naturverwandtschaft jenes Baustils eine kristallinische Komponente hinzufügt: Während "das Ganze von Außen mit allen seinen zahllosen Türmen und Türmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich sieht, so scheint das ganze Gewächse, wenn man etwas näher tritt, eher einer ungeheuern Krystallisation zu vergleichen. Es gleichen, mit einem Worte, diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selbst. Wenigstens für den Eindruck ist es dasselbe...".²

Dem Kristallinischen entspricht in Schlegels Metaphorik aber auch die "innere Geometrie der Natur", die in "tiefer Berechnung der künstlichen Struktur des ganzen Gebäudes" ausgedrückt sei, während der seine Formen aus der Pflanzennatur entlehrende architektonische Zierrat als vegetabilische Verkleidung dieses mathematischen Strukturgesetzes für die Präsenz des Einzelnen, Charakteristischen und damit für die Mannigfaltigkeit des Ganzen Sorge. Im Unterschied zur inneren, als "Dreieck und Quadrat, nebst der Kugel und Kreuzform" beschriebenen Konstruktion repräsentiert das Ornament die äußere, erscheinungshafte Seite der Natur.³ Somit dissoziiert die in Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster⁴ noch als Einheit aufgefaßte organische Baugestalt in 'Kern' und 'Schale', wobei die Metapher der kristallisierten Natur

1 Dieses Kapitel faßt mehrere Einzeluntersuchungen zusammen, die hier aus Platzgründen nicht vollständig wiedergegeben werden können. Die Studie zur 'kristallinen Gotik' erscheint unter dem Titel 'Reflexion und Vision im Werk C. D. Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum' demnächst in der 'Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft'.

2 Friedrich Schlegel: Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1804/5), in: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, hrsg. von Hans Eichner (Kritische Schlegel-Ausgabe Bd.4), München/Paderborn/Wien 1959, S.178f., Hervorhebung von R.P.

3 *ibid.*, S.179

4 J.W. Goethe: Von deutscher Baukunst (1773), in: Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte, hrsg. von Heinz Nicolai, Bd.1, Hamburg/München/Stuttgart 1971, S.479ff.

wiederum die höhere Einheit beider, des Geometrischen und des Vegetabilen, im Sinne naturmystisch bestimmter Analogie zwischen Geist und Natur andeutet.

Die Konsequenz des Schlegelschen Textes besteht in einer Aufhebung des Bruches zwischen Kunst- und Naturform. Mittel hierzu ist nicht allein der Vergleich des Gebauten mit den regelmäßigen Bildungen der anorganischen Natur, vor allem aber der im Zitat hervorgehobene Rekurs Schlegels auf den Augeneindruck, der den Dom, aus der Ferne wie aus der Nähe gesehen, einem natürlich gewachsenen Gebilde gleichstellt. Indem Schlegel seine Phantasie als Wiedergabe eines visionären Seherlebens formuliert, verleiht er dem Gedachten, der architektonischen Rezeption selbst, Naturcharakter. Seine Baubeschreibung liefert ein Rezeptionsmodell, das in den zeitgenössischen Reaktionen auf den *Crystal Palace* wieder erscheinen wird und bis in die Briefe der *Gläsernen Kette* und darüberhinaus wirksam und dazu angetan war, das Bauwerk wie die 'ungegenständliche' Kunst im allgemeinen über die Erfahrung, Empfindung oder Vision als 'geistige Natur' und wie die Natur als unendliche Ausdehnung zu begreifen.

Der bei Schlegel vollzogenen theoretischen Trennung zwischen Konstruktion und Ornament, die der Architekturdiskussion des späteren 19. Jahrhunderts vorgreift, entspricht in der zeitgenössischen Malerei, besonders aber im Werk Caspar David Friedrichs, ein neu aufbrechender Widerspruch zwischen Flächenkomposition und figürlich-gegenständlichem Sujet. Es liegt nahe, im Motivkreis der Domvisionen, in denen der Topos der 'kristallinen Gotik' anschaulich wird, eine verwandte Thematisierung und Lösung jenes Problems zu vermuten, das den Emanzipationsprozeß der künstlerischen Form vom Naturvorwurf bis ins 20. Jahrhundert prägen wird. Die besondere Stellung der idealen Gotik im Gesamtwerk läßt sich nur erfassen, wenn man ihre Bedeutung auf dem Hintergrund der dem Schaffen Friedrichs eigenen Problematik, dem Spannungsverhältnis zwischen Gegenstandsabbildung und autonomer Flächengliederung, untersucht.⁵

In den ästhetisch radikalen Werken Friedrichs ist ein homogener perspektivischer Bildraum als das die Bildgegenstände zur Einheit versammelnde Prinzip nicht mehr gegeben. Die Landschaft wird einer abstrakten Flächenordnung unterworfen; dem auf Skizzen vor der Natur fundierten charakteristischen Einzelmotiv widerspricht seine Normierung durch symmetrische Formationen und Reihungen sowie seine prinzipielle

⁵ Vorausgesetzt sind hier die Ergebnisse der grundlegenden Arbeiten zu formalen Kriterien im Werk Friedrichs von Helmut Börsch-Supan: Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich, München 1960 und Michael Brötje: Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 19. 1974, S.43ff.

'Zitierbarkeit'. Ein wesentliches Kriterium besonders der frühen Landschaftsbilder ist die qualitative Unterscheidung zwischen Raum und Körper, Nähe und Ferne, die sich nicht mehr in einem räumlich-atmosphärischen Kontinuum vereinen, sondern einander feindlich gegenüberstehen. In dieser Diskontinuität des Bildraums zeichnet sich eine Doppelfunktion der einzelnen Linie⁶ ebenso wie der Flächenstruktur insgesamt ab: Die gegenstandsbeschreibende Linie grenzt ihren Inhalt einerseits scharf gegen die Bildfläche ab, andererseits gleicht sie sich übergreifenden symmetrischen Strukturen an, die den gegenständlichen Charakter des Sujets negieren und dem flächigen Hintergrund eingliedern. In der Zusammenfügung der Landschafts- oder Gegenstandsbereiche zeigt sich dieselbe Verdoppelung der Linienfunktion: Durch die scharfe horizontale Grenzziehung wird das Naturganze zerstückelt, durch formale Analogien und Symmetrien aber zugleich die Einheit der getrennten Zonen hergestellt. Diese vom Einzelmotiv ausgehende, in zwei Etappen gesteigerte Desillusionierung des räumlichen Sehens aktiviert den Betrachter; der Bildraum wird gleichsam in den Prozeß der Wahrnehmung verlegt. Einander überlagernde Symmetrien und Reihungen ersetzen tendenziell die perspektivische Raumeinheit und dynamisieren die Bildrezeption, die sich vom Sujet lösen und jenen Flächenordnungen nachgehen muß, um das Bild als Einheit zu erfassen.

Zwei der häufigsten Sujets Friedrichs, das Fenstermotiv und die Rückenfigur, thematisieren die Wahrnehmung des Bilds als Ausblick in den Raum, zugleich aber wird diese traditionelle Seherwartung getäuscht durch die Flächenbindung der Motive. Die Anonymität und tendenzielle Flächigkeit der Rückenfigur etwa in *Frau vor der untergehenden Sonne* (um 1818, BS⁷ 249) läßt keine Einfühlung im psychologisch konkreten Sinne zu. Trotz ihrer relativen Größe hält die Bildfigur kaum das Interesse fest, das sich vielmehr sogleich dem Hintergrund zuwendet und die Figur eher wie den eigenen Schattenwurf erscheinen läßt. Die genau bildparallele Aufrichtung der Rückenfigur, die - wie auch in Friedrichs Bild *Der Mönch am Meer* (1808/10, BS 168) - in keinem 'realistischen' Größenverhältnis zur Landschaft erscheint, zeigt, daß es sich nicht um eine der Bildwelt angehörende Figur, sondern um die innerbildliche Reproduktion des Betrachters handelt. Der Aufforderung folgend, sich in das Bildinnere zu versetzen und dieses nunmehr als Außenraum, als Blick in die Weite der Landschaft, zu erfahren, sieht sich der Betrachter wiederum vor die Bildfläche verwiesen: Der Weg, auf dem die Frau steht,

⁶ vgl. Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S.320ff., zum 'Falschzeichnen' bei Carstens

⁷ Unter der Abkürzung BS wird auf die Katalognummern der Monographie von Helmut Börsch-Supan und Karl-Wilhelm Jähmig verwiesen: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973

führt wie in anderen Darstellungen nicht in den Bildraum hinein, sondern scheint plötzlich zu enden. Die den Landschaftsraum übergreifende Rückenfigur definiert durch ihre achsensymmetrische Ausrichtung den Bildraum als Fläche und verstellt so die Raumerfahrung. Dadurch wird der im Sujet zunächst unmittelbare Bildraum zwischen Betrachter und Bild, in den potentiell unendlichen, sich selbst reflektierenden Prozeß der Wahrnehmung, verlagert.

Tragende Funktion kommt in diesem künstlerischen Verfahren Friedrichs der Darstellung von Architektur zu, die, im Motiv des Fensterausblicks wie im Sujet der Ruine, vorwiegend auf das Prinzip der Wandöffnung reduziert wird. In *Frau am Fenster* (Abb.5) scheint die Fensterwand zunächst den Raum eindeutig zu umreißen, indem sie zwischen Innen und Außen, Nähe und Ferne vermittelt. Der Bildschwerpunkt liegt jedoch auf der großen Fensteröffnung, die das darunter dargestellte Motiv des realen Fensterausblicks in direktem Bezug zum Bildbetrachter wiederholt, ihm jedoch den Ausblick verweigert. Das in sich und zur Bildfläche völlig symmetrische Fensterkreuz nämlich macht die von der Wand akzentuierte Zäsur zwischen Innen- und Außenraum wieder zunichte, die Öffnung wird auch für die Wahrnehmung zum Element der Bildfläche, negiert also jede Raumillusion. Entsprechend verneint die an den Bildachsen ausgerichtete Rückenfigur in *Frau vor untergehender Sonne* eine räumliche Erfahrung der Landschaft. Eine Umkehrung der Funktion räumlicher Gliederungsmomente findet hier statt, insofern Fensterkreuz und Rückenfigur nicht mehr zur Verdeutlichung der Landschaftsgestalt beitragen, sondern auf die ästhetische Flächengestaltung zurückverweisen.⁸

Architektur dient in ihrer partiellen Gestalt als Fensterwand der bildimmanenten Reflexion der Rezeption; ihre Darstellung folgt einem formalen Prinzip, das als ästhetische oder 'metaphorische Transparenz'⁹ gekennzeichnet werden kann: Das Fensterkreuz in *Frau am Fenster* markiert zum einen die räumliche Grenze zwischen Gegenstand und Raum, erweist sich aber dann als kongruent mit der symmetrischen Flächenordnung des Bildganzen. In Negation ihrer raumbildenden Funktionen tendiert Architektur selbst - als Fensterwand wie als Ruine - zur Flächengestalt und verweist zusätzlich, im Motiv der Öffnung, auf den planar Bildgrund. Zum Beispiel unterstreicht die bildzentrale Position

8 vgl. Brötje, op.cit., bes. S.57

9 Die Verwendung dieses Begriffs geht zurück auf Colin Rowe und Robert Slutzky: *Transparenz. Le Corbusier Studien 1*, Basel, Stuttgart 1968. Ausgehend von der kubistischen Malerei unterscheiden die Autoren von einer stofflich begründeten Transparenz die ästhetisch überlegene übertragene Bedeutung, die nicht wie im Sprachgebrauch Klarheit und Eindeutigkeit, sondern Mehrdeutigkeit meint. Ihr ist nicht eine bestimmte metaphorische Inhaltsbestimmung zugeordnet, sondern die Aktivierung der räumlichen Bezüge, wie sie nur in der ästhetischen Struktur möglich ist.

der Bogenöffnung in *Ruine im Riesengebirge* (1830/34, BS 415) diese Aufgabe der Architektur als eines Flächen- oder Formsymbols. In der Bogenöffnung der Ruine ist, unterstützt durch die Einbindung des Bauwerks in die lineare Flächenstruktur, die Bildfläche selbst versinnbildlicht.¹⁰

Das Motiv des Kristalldoms, exemplarisch ausgebildet in *Vision der christlichen Kirche* (Abb.3) und *Die Kathedrale* (Abb.4), ist aus dieser werkimmanenten Aufgabe der Architekturdarstellung abzuleiten. Während im Motiv der Wandöffnung die Spannung zwischen Gegenstandsabbildung und Flächenkomposition ausgetragen wird, hebt die transparente, als Aufriß gezeigte Domgestalt jene Spannung in sich auf. Während die gotische Ruine die Einführung des Fensterzitats in die Landschaft erlaubte, ohne den Wirklichkeitszusammenhang der Landschaftsteile zu stören, kommt den Darstellungen vollendeter, ins Gotische gestelgter Kathedralen ein phantastisch-idealer Charakter zu, der die ästhetische Transparenz des Fenstermotivs zu einer mystischen, im Gegenstand selbst gegebenen wandelt. Die Werkrezeption, im Motiv des Fensterausblicks bzw. durch die Rückenfigur als ein in sich gebrochener Wahrnehmungsprozeß thematisiert, wird im Bildthema der *Vision* zu einem reflexionslosen Einheitserleben umgedeutet. Während Ruine und Fensterwand dem gegenständlichen Vordergrund angehören und von hier aus in Beziehung zum Flächenganzen treten, ist die kristalline Gotik immer ein Teil des flächig behandelten Hintergrunds; sie ist also gleichsam die Vergegenständlichung des Raums wie der Bildfläche und harmonisiert somit jene konträren Qualitäten.

In *Winterlandschaft mit Kirche*¹¹ (1811) deuten sich diese formalen Eigenschaften der Domthematik erstmals an. Während z.B. die Ruine in *Abtei im Eichwald* (1809/10, BS 169) sich dem Betrachter als integratives Element der Landschaft anbietet und erst im Verlauf der Bildbetrachtung ihren Flächencharakter entfaltet, ist die Domgestalt von vornherein als

¹⁰ Friedrich nimmt durch diese innerbildlich hergestellte Analogie zwischen Architektur und Flächenkomposition die Ende des 19. Jahrhunderts von Hildebrand vorgenommene theoretische Begründung der vom Mimetischen gelösten künstlerischen Form als des 'architektonischen' Inhalts vorweg, der deutlich gegen den 'imitativen' Gehalt abgesetzt und allen Gattungen zugesprochen wird. Adolf Hildebrand: *Kunsttheoretische Schriften*. Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strasbourg 1893, Baden-Baden/Strasbourg ¹⁰1961; Vorwort zur dritten Auflage, S.5: "Architektur fasse ich dann nur als Bau eines Formganzen unabhängig von der Formensprache."

¹¹ Von diesem Motiv existieren zwei Fassungen. Heute gilt das Bild der Londoner National Gallery als das um 1811 entstandene Original, während die Dortmunder *Winterlandschaft* (BS 194) als spätere eigenhändige Kopie eingeschätzt wird; siehe Kat.Ausst.Caspar David Friedrich. *Winter Landscape*, The National Gallery London, hrsg. von John Leighton, London 1990, Nr.17

flächenhaftes Gebilde konzipiert. Flächenstruktur und Bildraum sind nicht, wie im Fensterkreuz der *Frau am Fenster* (Abb.5), in einer Gestalt verklammert, sondern in qualitativ unterschiedliche Bereiche verwiesen, die sich nur in der formalen Analogie zwischen Tanne und Kirche sinnbildlich vereinigen. Der Dom ist die materialisierte Gestalt der irrationalen, d.h. räumlich nicht faßbaren Landschaftsferne, deren Flächengestalt also im ikonographischen Sinne mit religiöser Bedeutung verknüpft wird. Die dem Irdischen entrückte Kirchengestalt, in der Bildtradition das Ziel christlicher Pilgerschaft verkörpernd¹², kann vor dem Hintergrund des Friedrichschen Gesamtwerks und seiner aufgezeigten Problematik jedoch nicht allein auf weltanschauliche Inhalte, seien sie religiöser oder politischer Art, festgelegt werden. Aussagekräftiger ist die ästhetische Funktion der Visionsthematik im Rahmen einer Stilkrise, die nach Börsch-Supans Formanalyse der Bereicherung des 'kontrastreichen Stils' vorausging.¹³ Der transparente, zur symmetrischen Flächenfigur stilisierte Dom 'versinnbildlicht' die Elemente der gegenstandsunabhängigen ästhetischen Flächenordnung; er 'übersetzt' die Kompositionsfigur ins Sujet zurück und führt, über die Thematik der Vision, die Bildbetrachtung als Ausblick in den Raum wieder ein.

Die *Vision der christlichen Kirche* (Abb.3) zeigt mit der durch die Lichtgestalt der Kathedrale fast gänzlichen Vergegenständlichung des Bereichs, der in früheren Werken der entrückten Ferne des Himmels zugewiesen war, die weitestgehende Zurücknahme von Friedrichs ästhetischen Innovationen. Der Bruch mit der perspektivischen Bildraumkonzeption bleibt in der fehlenden räumlichen Qualität und Verankerung des Doms zwar bestehen, doch wird die Irrealität seiner Erscheinung durch die Visionsdarstellung thematisch begründet; der so hergestellte Handlungszusammenhang nimmt die schon erreichte Autonomie der Flächenordnung wieder zurück. Als Abbild einer übernatürlichen Wirklichkeit lesbar, versinnbildlicht die diaphane gotische Architektur die abstrakte Kunstform als Erscheinung des Göttlichen. Friedrich führt damit die ikonographischen Erklärungsmuster zum zweischichtigen Bildraum, der als Diesseits und Jenseits, Heidentum und Christentum bzw. als Formulierung zeitlicher Dimensionen gedeutet wurde, in seiner Kunst selbst ein. Die ikonographische Deutung formaler Qualitäten nimmt beim Friedrichschen Kristalldom ihren Ausgang.

¹² siehe die Illustration Jan Luykens *Christian erklimmt den 'Berg der Mühseligkeit'* zu John Bunyans allegorischem Roman 'Eens christens reyse na de ewigheyt. In 't Engels beschreven doer Mr. Joannes Bunjan, Amsterdam 1718, abgebildet in: Kat.Ausst.Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert, Köln 1981, S.130

¹³ Börsch-Supan 1960, S.92ff., bringt diese Stilkrise allerdings nicht in Zusammenhang mit der Visionsthematik

Die Kathedrale (Abb.4) schließlich hebt die innerbildliche Polarität gänzlich auf und verlegt die Grenzscheide zwischen Gegenstandswelt und sakralisierter Flächenform auf den Bildrahmen, womit die traditionelle Rezeptionsweise wiederhergestellt ist; allerdings mit dem Unterschied, daß sich das Bild dem Betrachter nicht als die Verlängerung seines Standorts, sondern als Epiphanie einer anderen, einer inneren Welt darbietet. Das Eigenlicht der Kathedrale ist wie in *Vision der christlichen Kirche* (Abb.3), wo es noch mit dem Beleuchtungslicht der Bodenebene kontrastiert, mystisch interpretierbar und tritt deshalb nicht in Konkurrenz zu den mimetischen Prinzipien der Bildtradition. Das 'innere Licht' deutet in der naturphilosophisch geprägten Gedankenwelt der Romantik ebenso wie der Kristall auf die Vereinigung von Natur und Geist, eine Gleichung, die von Friedrich wie von Schlegel auf die fiktive Synthese von Kunst- und Naturform übertragen wird.

Während Architektur im Sujet des Fensterausblicks oder in den Ruinenbildern eine in sich widersprüchliche Position als raumbildendes und flächenbezogenes Element behauptete, werden in der kristallinen Gestalt der gotischen Kathedrale Raum- und Flächenwert synthetisiert. Ebenso wie Schlegel bedient sich Friedrich der Sakralisierung des Sehens zur mystischen Schau, um so die erdachte Kunstfigur in den Rang einer 'zweiten Natur' zu erheben. Sich selbst wie seine Bildfiguren stilisiert der Künstler zu ihrem passiven Empfänger. Die religiösen und patriotischen Bedeutungen der romantischen Kathedrale treten damit auch in den Dienst der künstlerischen Gestaltungsmittel, statt lediglich durch diese interpretiert zu werden. Friedrichs Versuch eine konventionelle Bildeinheit wiederherzustellen und zugleich an seinen abstrakten Kompositionsprinzipien festzuhalten, gelingt über das apokalyptische Bild des Himmllischen Jerusalem, das den von Ramdohr kritisierten Mangel an Bedeutung in Friedrichs Landschaften zum Numinosen überhöht. Mit der Konsolidierung des Stils der Assimilation nach 1820¹⁴, der eine gewisse Harmonisierung des kontrastreichen Stils mit sich bringt, verliert sich die ästhetische Notwendigkeit eines solchen Vereinigungssymbols.

Eine ganz neue subtile Gestalt als Kunstsymbol gewinnt das Kristalline in dem 1823/24 entstandenen Gemälde *Das Eismeer* (Abb.6), denn das früher im Verhältnis zwischen Vorder- und Hintergrund in Erscheinung getretenen Phänomen der ästhetischen Transparenz ist hier innerhalb eines einzigen Motivs verdichtet. Die Polarisierung in einen räumlich-realen und einen flächig-linearen Bereich durchzieht die Gestaltung der Eisklippen insgesamt, die sowohl den Eindruck eines Gebirges wie das einer architektonischen Konstruktion erwecken. Der Naturgegenstand wird zur Kunstfigur transformiert, diese wiederum als Monument in die Landschaft integriert. Zwar scheint das Schiffswrack einen gewissen Wirklichkeitszusammenhang zu stiften, doch ist es weniger narratives

¹⁴ siehe *ibid.*, S.98ff.

Element als Element der Eisplastik. Mit ihren parallelen Schichtungen bietet die Schollenarchitektur dem Betrachter in sich widersprüchliche Wahrnehmungsbahnen an. Der durch das Bild führende Bewegungszug führt vom nahsichtigen Bereich der von rechts unten nach links oben führenden Stufen, wendet mit dem pfeilförmigen Eisbrocken in der Mittelachse des Bilds, wo sich zunächst alles zum dunklen Schiffswrack zuspitzt. Dessen Position, verstärkt durch die halb auf ihm lagernde Eisscholle, gibt die Richtung an für die monumental aufragenden, dynamisch in die linke obere Bildecke weisenden Klippen. Zugleich wird dieser räumlich durchschrittene Wahrnehmungsweg als durchgängig die Bildfläche durchwirkender Zug von rechts unten nach links oben lesbar, wozu der fehlende Mittelgrund innerhalb des Schollengebirges beiträgt. Die direkte Verklammerung der vom Bildrand überschnittenen und auf diese Weise äußerst nah wirkenden Stufen mit dem fernerem Bereich des Schiffswracks hebt die räumliche Illusion wieder auf. Das begehbare Monument, plastisch abgehoben vom hinteren Bereich, wird zur Flächenstruktur umdefiniert. Das ästhetische Prinzip der Malerei Friedrichs findet im Eisberg Gestalt und wird so zur 'Natur' erhoben. Im Unterschied zur Symbolisierung der künstlerischen Form in der kristallinen Gotik wird hier jedoch keine vorgefundene sakrale Bildformel benutzt, können Kunst- und Naturform nicht zur religiösen Vision harmonisiert werden. Die widerstreitenden Bewegungsrichtungen der Schollen fordern immer wieder aufs Neue den Betrachter auf, eine verbindliche Ordnung herzustellen, was nur partiell gelingt. Die räumliche Sehweise ruft die flächige auf, um wieder ins Räumliche zu wechseln, die Interpretation der Stufen als nach links in den Raum führende Treppe wird abgelöst durch die Wahrnehmung ihrer flächenbezogenen Richtung, die den Blick zum Schiffswrack führt. In der notwendig ungeschlossen bleibenden Rezeption erfüllt sich die künstlerische Intention auf Totalität, die über die Gattung des Tafelbilds hinausweist und in den religiösen Metaphern der 'Unendlichkeit', mit denen die kunsthistorische Friedrich-Literatur sie zu erfassen sucht, nur unvollständig erschlossen wird. Nicht durch eine vermeintlich absolute Größe der Bildfläche¹⁵ wird der Bildraum entgrenzt, sondern durch seine Verlängerung in den Wahrnehmungsraum des Betrachters.

Friedrichs Interpretation der abstrakten Kompositionsfigur durch die Vision des gotischen Doms und die darin angelegte Mystifikation der Form zum Sinnbild der 'geistigen Natur', findet eine Analogie in der Rezeption des technischen Konstrukts, wie im folgenden Kapitel dargelegt wird.

15 Brötje, op.cit., S.49, verlegt den Begriff des Unendlichen von der Landschaftsferne auf die "unbedingte Größe der Bildfläche".

B. Die unendliche Perspektive. Joseph Paxtons *Crystal Palace*

Die moderne Technik der Glas-Eisen-Konstruktion, die im Ausstellungsgebäude der Londoner Weltausstellung 1851 zum ersten Mal Anwendung für einen repräsentativen Bau fand und den traditionellen, von Architekten eingereichten Entwürfen den Rang ablief, stellte die Definition der Architektur über den plastischen Bauschmuck in Frage; die serielle Struktur der montierten Bauteile entsprach außerdem nicht mehr dem Konzept einer geschlossenen, organischen Baugestalt. Durch die offene Glasfront wurde die sichtbare Konstruktion anstelle einer Fassadenverkleidung potentiell zum ästhetischen Element. Unbezweifel ist daher die Bedeutung des *Crystal Palace* als einem der Ursprünge funktionalistischer Architektur, doch ebenso wurde Tauts und Scheerbarts expressionistische Utopie einer 'Glaskultur' zu ihm in Beziehung gesetzt.¹⁶ Die in der Forschung meist strikt getrennten Epochen der expressionistischen, zum großen Teil 'imaginären' Architektur und des Neuen Bauens führen so gesehen auf ein gemeinsames Urbild des 19. Jahrhunderts zurück.

Die zeitgenössische Wahrnehmung des Baus durch Architekten und Kunstkritiker ist von der Frage beherrscht, ob es sich 'nur' um einen Ingenieurbau handele, oder ob er gar die Vorform einer neuen Architektur bilde. Die Ablehnung überwog. In der populären romantisierenden Bezeichnung 'Crystal Palace' dagegen wird ein unmittelbares Bestreben erkennbar, die schmucklose Konstruktion zu nobilitieren und in den Rang der Kunst zu heben. Der ambivalenten Rezeption dieses ersten repräsentativen Ingenieurbaus liegt dasselbe Problem des Auseinandertretens von Kunst- und Kernschema zugrunde, das in Schlegels Imagination des Idealgotischen schon sichtbar wurde. Auch der von Semper verfochtenen Architekturauffassung, die im symbolisch verstandenen Ornament die Konstruktion vergelstigt wissen wollte, konnte der riesige Gewächshausbau Paxtons kaum als Architektur gelten. Nicht die Stabilität des Baus, sondern vielmehr ihre Veranschaulichung durch das monumentale Mauerwerk und seinen Schmuck vermißte man. Anlässlich des Wintergartens in Paris hatte Semper über das Eisen als Baustoff befunden, daß die Baukunst "mit diesem gleichsam unsichtbaren Stoffe

16 Burkhard Bergius: Glaspaläste der Künstlichen Nützlichkeit. Ausstellungsarchitektur des 19. Jahrhunderts, in: Kat.Ausst.Die Nützlichen Künste, hrsg. von Tilmann Buddensieg und Henning Rogge, Messegelände am Funkturm, Berlin 1981, S.163ff.; Utz Haltern: Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert, Münster 1971, S.347; Julius Posener: Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II. 1890-1980, München 1979, S.486; zuletzt Christoph Asendorf: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung, Berlin 1984, S.21 und S.23

sich nicht einlassen darf, wenn es sich um Massenwirkungen und nicht bloß um leichtes Beiwerk handelt", da jede der 'ernsten' Architektur angemessene "feierliche Stimmung ... unmöglich"¹⁷ sei, wenn die gemütliche Abgeschlossenheit fehle. Deshalb dachte Semper sich den Ausstellungsbau im Geiste durch einen 'idealen Mittelpunkt' und durch einen Raumabschluß in Gestalt von Teppichbehängen ergänzt.¹⁸

Gerade die auch von Architekten wie Pugin und Ruskin gerügte Entmaterialisierung des Baus durch die künstlichen Materialien Glas und Eisen wird beim Publikum zum positiven Stichwort. In der Nobilitierung des technischen Konstrukts zum *Crystal Palace* zeigt sich außerdem wieder der Wunsch nach Umwandlung des Abstrakten in eine 'lebendige Geometrie'. Schon der Pflanzenhausbau des frühen 19. Jahrhunderts, den sich Paxton für seine Konstruktion zunutze machte, stellte die Glas-Eisenbauweise in den Dienst der herrschenden illusionistischen Gartenästhetik, die um der Echtheit des Naturbildes willen Raumgrenzen und architektonische Konstruktion verbarg. So wurde der Innenraum für das Erleben zum Außenraum, verwischten sich in der Wahrnehmung die Grenzen zwischen Natur und Architektur. Das Verbergen der Raumgrenzen und des Konstruktiven war auch ein wesentliches Moment des englischen Landschaftsgartens. Den Blick beschränkende Zäune wurden optisch überspielt durch angelegte Hügel, künstlich hergestellte 'Natürlichkeit' war sein ästhetisches Gesetz. Im Panorama der Weltausstellungen wie im Glaspalast findet dieses illusionistische Prinzip seine Fortsetzung. Die Integration einer Vielzahl von Pflanzen, einer Gruppe von Ulmen und des sog. *Crystal Fountain* in den Mitteltrakt (Abb.9) demonstriert, daß man die Gartenästhetik in die Warenschau einzubeziehen wußte. Durch ihre Inszenierung wie durch zeitgenössische Berichte wurde die erste internationale Warenmesse zum Abbild 'der Welt' schlechthin überhöht, wobei die Beliebigkeit der Metaphern, Symbole und Bilder den längst vollzogenen Bruch mit ikonographischer Tradition manifestiert. Die Welt als ein von allen gesellschaftlichen Gegensätzen gereinigtes Ganzes wird im Bild der physischen Natur angerufen; die exotischen Pflanzen verleihen der Ansammlung technischer Produkte den Charakter einer im künstlichen Mikrokosmos verdichteten zweiten Natur. Das üppige Wintergartenszenario erweckte den Eindruck eines Weltenpanoramas, das den unter der Glaskuppel aufgestellten Thron Viktorias des bloß

17 Gottfried Semper: Der Wintergarten zu Paris, in: Zeitschrift für praktisches Bauwesen 1849, S.521

18 siehe ders.: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Weltausstellung, Braunschweig 1852, S.71f. und Wolfgang Herrmann: Gottfried Semper. Theoretischer Nachlaß an der ETH Zürich. Katalog und Kommentare, Basel/Boston/Stuttgart 1981, S.65f.

nationalen Wirkungskreises entthob.¹⁹ Inbesitznahme 'der Welt' im Innenraum ermöglichte auch der im Hydepark errichtete 'Great Globe' von James Wyld.²⁰ Entsprechend dieser profanisierten Idee der Kosmos-Analogie interpretiert eine Zeichnung aus den Illustrated London News (Abb.8) den *Crystal Palace* als Treffpunkt der Völker, die friedlich vereint dem Thron Viktorias zustreben. Mit den Hervorbringungen ihrer Länder - Kamel neben Gewehr, Elfenbein und Wanduhr, Bananen und Vogel Stauß - bilden die Volksvertreter aus Ost und West einen arabischen Rahmen um die Ansicht des *Crystal Palace*. Industrie und Natur scheinen in dieser bildlichen Gleichbehandlung technischer und natürlicher Produkte einer Quelle zu entstammen.

Wird die ausgestellte Warensammlung zur paradiesischen Urnatur überhöht, ist ihr architektonischer Rahmen der Himmel schlechthin, der mit religiösen Metaphern bedacht wird: "Peace is palaced and enthroned in an edifice of crystal, to which the imagination can find no parallel, save in the vision of him at Patmos, who 'saw the new Jerusalem coming down from God out of heaven', with its walls of translucent gold 'like unto clear glass.'"²¹ Der 'Weltgedanke' in Gestalt des Neuen Jerusalem, der Gartenlandschaft und des Globus verleiht der Warenansammlung Naturcharakter, ja den Rang einer für sich bestehenden zweiten kosmischen Ordnung. Durch Verschmelzung der industriellen Produktwelt mit dem organisch-vegetabilen Leben, mit mystisch-religiösen und auch politischen Gemeinschaftsidealen wurde die Fremdheit gegenüber der Technik überwunden.²² Die Warenwelt als zweite oder auch 'höhere' Natur repräsentiert und legitimiert den unendlichen 'Stoffwechsel' der kapitalistischen Zirkulation, die Transformierbarkeit der Waren über die allgemeine Äquivalentform erscheint als natürlicher Reichtum und Wandel. In Analogie hierzu wird das Innenraumerleben in zeitgenössischen Schilderungen zur Erfahrung des 'Unendlichen' stillisiert, die in der Ökonomie der Bautechnik begründete Transparenz des Baus und die serielle Reihung seiner normierten Elemente ihrer Dinglichkeit entthoben: "Wir sehen ein feines Netzwerk symmetrischer Linien, aber ohne

19 Lothar Bucher: Kulturhistorische Skizzen aus der Industrie-Ausstellung der Völker, Frankfurt 1851, S.11

20 *ibid.*, S.264; Abbildung der Schaustellerkonstruktion bei Adolf Max Vogt: Rotunde und Panorama, in: Symmetrie in Geistes- und Naturwissenschaft, hrsg. von Rudolf Wille, Berlin 1988, S.169ff., S.180. Der Kugelgedanke in der Architektur, innerlich verwandt mit der Idee des Kristallinen, nimmt seinen Ausgang bei Boullées Newton-Kenotaph, dessen durchlöchernte Kalotte im Innern den Eindruck des Sternenhimmels vermitteln sollte; *ibid.*, S. 174, Abb.7 und 8.

21 B.E. Burritt: The Grand Congress of Nations, in: Peace Papers for the People (o.J.), S.125, zit. nach Haltern, *op.cit.*, S.355.

22 vgl. Günter Metgen: Fest des Fortschritts, in: Kat.Ausst.Weltausstellungen im 19.Jahrhundert. Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München 1973, S.XIff.

irgendeinen Anhalt, um ein Urteil über die Entfernung desselben von dem Auge und über die wirkliche Größe seiner Maschen zu gewinnen. Die Seitenwände stehen zu weit ab, um sie mit demselben Blick erfassen zu können, und anstatt über eine gegenüberstehende Wand streift das Auge an einer unendlichen Perspektive hinauf, deren Ende in einem blauen Duft verschwimmt... Lassen wir den Blick langsam wieder hinabgleiten, so begegnet er den durchbrochenen blaugemalten Trägern, anfangs in weiten Zwischenräumen, dann immer näherrückend, dann sich deckend, dann unterbrochen durch einen glänzenden Lichtstreif, endlich in einem fernen Hintergrund verfließend, in den alles Körperhafte, selbst die Linie verschwindet und nur noch die Farbe übrig bleibt." Die Menge, schreibt Lohar Bucher weiter, "zerfloß" in dem "ungeheuren Raume ... , ohne die feierliche Stille für Aug und Ohr zu stören ... Der Lichtstreif, der die perspektivische Reihe der Träger unterbricht, ist das Querschiff. Es ist nüchterne Oekonomie der Sprache, wenn ich den Anblick desselben unvergleichlich, feenhaft nenne. Es ist ein Stück Sommernachtstraum in der Mittagssonne".²³ Die Konstruktion des Ausstellungsbau löst sich in diesem idealisierten Wahrnehmungsakt auf in eine 'unendliche' Perspektive, die nur noch Licht und Farbe zur Anschauung bringt. Jedes materielle Element ist aus dieser Perspektive verbannt, das technisch Notwendige wird durch ein überhöhtes, religiösem Empfinden ähnelndes ästhetisches Erleben veredelt.

Durchlichtung und Entstofflichung der Architektur schien dem Grundsatz der raumbildenden Baukunst zu widersprechen; dennoch bedeutete die Ausweitung des Raumbegriffs ins Grenzenlose auch die radikale Fortsetzung jenes Prinzips und stellte so paradoxerweise die Elemente zur Idealisierung des Bauens mit Glas, respektive seiner künstlerischen Anerkennung, bereit. Richard Lucae würdigte 1869 den nunmehr nach Sydenham versetzten *Crystal Palace* ausdrücklich als Architektur.²⁴ Die Motive aus Buchers Beschreibung werden hier noch weiter zugespitzt, denn die vollendete Raumbildung des Baus besteht für Lucae darin, "daß wir in einer künstlich geschaffenen Umgebung sind, die - ich möchte sagen - schon wieder aufgehört hat, ein Raum zu sein. Wie bei einem Krystall, so giebt es auch hier kein eigentliches Innen und Außen. Wir sind von der Natur getrennt, aber wir fühlen es kaum. Die Schranke, die sich zwischen uns und die Landschaft gestellt hat, ist eine fast wesenlose. Wenn wir uns denken, daß man die Luft gießen könnte wie eine Flüssigkeit, dann haben wir hier die Empfindung, als hätte die freie Luft eine feste Gestalt behalten, nachdem die Form, in die sie gegossen war, ihr wieder abgenommen wurde. Wir sind in einem Stück

²³ Bucher, op.cit., S.10f.

²⁴ Richard Lucae: Die Macht des Raumes in der Baukunst. Auszug nach einem Sonderdruck aus: Zeitschrift für Bauwesen, 19. 1869, H.4-7, S.15f., zit. nach Posener 1979, S.485f..

herausgeschnittener Atmosphäre."²⁵ Noch stärker als Bucher abstrahiert Lucae vom Material der Eisenkonstruktion, um durch die fast ausschließliche Berücksichtigung des Glases dessen Transparenz zu geistiger Bedeutung zu transzendieren. Der Raum ist "zauberisch poetische Luftgestalt", die Konstruktion scheint gleichsam in Natur verwandelt, hebt sie sich doch "wie das schöne Geäst eines blätterlosen Baumes mit klarer Silhouette gegen die Luft"²⁶ ab.

Noch deutlicher wird hier der implizite Widerspruch gegen die sichtbar gewordene Materialität und Künstlichkeit der Konstruktion durch die Erweiterung des Innenraums in den Naturraum. Das Zusammenfließen von Bauwerk und Natur in der 'erhabenen' Empfindung schließt an das visionäre Gotikerleben Friedrichs und Schlegels an und entwickelt das symbolische Verständnis des Abstrakten, hier präsent in der unverhüllten Baukonstruktion, durch die Idealisierung der Rezeption weiter. Im enthusiastischen Wahrnehmungsakt zerfließen die Grenzen zwischen technischem Konstrukt und 'Weltnatur'. Die Möglichkeit eines 'reinen Sehens'²⁷, welches nicht prinzipiell zwischen der Gegenständlichkeit des Werks und der Stofflichkeit der Natur unterscheidet, ist hier bereits als Erklärungsformel der abstrakten Form ausgebildet. Die Konditionierung der Wahrnehmung zu einem gegenstandsunabhängigen Form- oder Raumsehen wiederum ist Prämisse für die stilgeschichtliche wie für die ikonologisch orientierte Kunstbetrachtung.

C. Kristallisation als Prinzip des Kunstschaffens.

1. Kunst und Kern. Gottfried Semper

Das von der Romantik ausgehende Bestreben, die sich verselbständigende künstlerische oder konstruktive Form im Bild des Kristallinen zur Erfahrung einer idealen Natur zu stillieren, wird zur Prämisse der Kunstgeschichte als wissenschaftlicher Disziplin. Schellings Kunstphilosophie, die im Unterschied zu Hegels Ästhetik²⁸ nicht zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen unterscheidet, vielmehr das beide einende Prinzip postuliert und dadurch das Ende des klassischen Kunstideals negieren kann, bildet hierfür die theoretische Grundlage, denn jener erscheint der durch die Kunst zu erfassende

25 *ibid.*, S.486

26 *ibid.*, S.485

27 zum Mythos vom 'reinen Auge' und seiner Abhängigkeit vom Autonomisierungsprozeß der künstlerischen Produktion siehe Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1970, S.162f., Anm.4

28 zu den Unterschieden zwischen Schellings und Hegels Ästhetik siehe Dieter Henrich: Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik, in: Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen 1963, hrsg. von H.R. Jauß, München 1964 (Poetik und Hermeneutik Bd.1), S.128ff.

'Begriff' der Natur in der unbewußt entstandenen Regelmäßigkeit von anorganischen und organischen Strukturen.²⁹ Der Kristall ist demnach prädestiniert, das Exempel eines Kunst und Natur einenden Formgesetzes zu geben, welches die mimetische Beziehung der Kunst zur Natur aufrecht erhält, indem es sie in eine Analogie von Werk- und Wachstumsprozeß³⁰ umdeutet. Sujet und Form werden in der Folge von den kunsthistorischen Methodenlehren nicht als tendenziell unvereinbare werkimmanente Aspekte wahrgenommen, sondern separat behandelt und als Parallelerscheinungen jenes naturmystischen 'Urgrunds' wiederum geeint.

Vermutlich in Anlehnung an Schelling und Rumohr³¹ bedient sich Semper in den *Prolegomena* zu seinem theoretischen Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860-63) des Kristalls (Abb.11), um an ihm seine Theorie des Formell-Schönen zu erläutern. Ihr Postulat, daß aus dem harmonischen Zusammenwirken von 'Symmetrie', 'Proportion' und 'Richtung' das Schöne hervorgehe, wird durch die vollkommene Regelmäßigkeit der Kristallbildungen, bei denen die Kraftzentren in einem Punkt zusammenfallen, auf die einfachste Weise erfüllt. Gefolgt von der Pflanze und der menschlichen Gestalt als höher entwickelten Kombinationen jener drei 'Autoritäten' steht der Kristall für Eurhythmie, "das Gestaltungsprinzip der vollständig in sich abgeschlossenen für das Aussensein indifferenten Formen".³² Ihre Gliederungsart sei die "einer geschlossenen Aneinanderreihung

29 K.F.A. Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur (1807), in: Schellings Werke, hrsg. von Manfred Schröter, 3. Ergänzungsband, München 1968, S.399f.: "Die Wissenschaft, durch welche die Natur wirkt, ist freilich keine der menschlichen gleiche, die mit der Reflexion ihrer selbst verknüpft wäre: in ihr ist der Begriff nicht von der That, noch der Entwurf von der Ausführung verschieden. Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt, und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Reich der Begriffe angehören, und etwas Geistiges sind im Materiellen."

30 Die hier wiederauflebende aristotelische Vorstellung der 'Natur als Künstlerin' wird durch die Dissertation von Frau Modersohn (Hamburg) über den 'Rosenroman' als Motiv der mittelalterlichen Bildtradition vorgestellt werden.

31 C.Fr. von Rumohr: Italienische Forschungen, hrsg. von Julius Schlosser, Frankfurt a.M. 1920, S.37, Anm.1, zitiert Schellings Rede über Kunst und Natur, die sich als Kritik am idealistischen Naturbegriff versteht und dagegen die empirische Natur preist, "welche selbst in ihren unscheinbarsten Pflanzenformen, in ihren einfachsten Schneekristallen die Kunst, was die Form angeht, weit übertrifft, und überhaupt unter den Lebendigen keiner Lobrede bedarf...".

32 Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd.1: Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt 1860, S.XXIV

gleichgeformter Raumabschnitte"³³, analog den Gesetzen der Musik. Bezogen auf Kunstindustrie und Architektur führt Semper als Beispiele des eurhythmischen Prinzips Tür- oder Bilderrahmen an.

Zwar hat für Semper das Organische als Vorbild der Baukunst Vorrang vor dem Anorganischen, dennoch sieht er in der isolierten Betrachtung der dem Zentrum angelagerten 'Strahlen' der Schneeflocke auch die höheren Ordnungen der Symmetrie und Proportion potentiell angelegt, so daß der Kristall als übergeordnetes Formgesetz die höher geschätzten Ordnungen der vegetabilen und organischen Natur bereits in sich einschließt. Der Hinweis auf die Kugel als "Polyeder mit unendlich vielen Seiten", der "die Idee der unendlichen Verschiedenheit" verkörpere und "das Symbol des Weltalls"³⁴ sei, erhebt das eurhythmische Prinzip des Kristalls überdies zum Kosmosymbol.

Diese doppelte Symbolfunktion des Kristalls als Urform kosmischer und ästhetisch-formaler Ordnung läßt die durchgängig antithetische Grundstruktur der Semperschen Systematik erkennen, deren Anliegen in dem Versuch zu sehen ist, die zwei auseinandertretenden Faktoren der Architektur - ihre gesellschaftlich-materielle und ihre künstlerische Bedeutung - zu versöhnen. Neben das 'Bedürfnis des Volkes' als Grundlage der Baukunst³⁵ tritt schon in den frühen theoretischen Schriften das Prinzip des Schmückens³⁶, ebenfalls mit dem Anspruch, Wesen und Ursprung der Architektur zu sein. In dieser Polarisierung spiegelt sich der Bruch zwischen der technischen, dem Gebrauch dienenden Kernform und der ornamentalen Kunstform, dessen krisenhafte Folgen Semper am *Crystal Palace* wie am dort ausgestellten viktorianischen Kunstgewerbe beobachten konnte. Während der Bau die nackte technische Konstruktion zeigte, verselbständigte sich im

33 *ibid.*, XXVIII.

34 Manuskript zur Theorie des Formell-Schönen, abgedruckt bei Herrmann, *op.cit.*, MS.179, S.227

35 Gottfried Semper: Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona 1834, in: Kleine Schriften, hrsg. von Manfred und Hans Semper, Berlin/Stuttgart 1884, S.217. Semper synchronisiert in diesem frühen Aufsatz die Begriffe Volk, Bedürfnis und Natur. Er beruft sich damit auf die Prinzipien der bürgerlichen Bewegung, die Natur, Natürlichkeit und Gemeinwohl gegen die feudale Herrschaft anführte, und sich mit Vorliebe des Begriffs der Allgemeinheit zu ihrer Legitimation bediente. Dazu Karl Marx / Friedrich Engels: Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten, (1845-1846), in: Werke, Bd.3, Berlin 1969, S.47f.. Utopie und Apologie des Bestehenden fallen in dieser Naturmetaphorik tendenziell in eins, wie an den Metamorphosen des 'sozialen Gedankens' bei Bruno Taut noch deutlich werden wird.

36 Gottfried Semper: Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig 1851, Wiederabdruck bei Heinz Quitzsch: Gottfried Semper - Praktische Ästhetik und politischer Kampf, Braunschweig 1981, S.217

Kunstgewerbe die ornamentale Hülle; die neuen technischen Möglichkeiten der industriellen Produktion wurden beliebig auf die Imitation jedes historischen Stils, auf die Dekoration jeglichen Gerätes und in jedem nur möglichen Material angewandt.³⁷ Als Medium der Versöhnung zwischen Stil und Technik, aber auch als Bindeglied der heterogenen Ableitungen architektonischer Form ist Sempers Vorstellung eines natürlichen Urgrundes verständlich. Während sie sich in den frühen Schriften auf die Kultur der Griechen³⁸ und in der Typenlehre auf den ursprünglichen Gebrauch bezog, richtet sie sich in der Ästhetik des Formell-Schönen schließlich auf Naturgesetze und den Kosmos schlechthin. Das 'Bedürfnis' als Quelle der Baukunst, oft als Beweis für Sempers 'Materialismus' angeführt³⁹, gehört für diesen in Wahrheit wie die Natur zum unveränderlichen, ideellen Bestandteil des Kunstwerks; die Typenlehre behandelt Naturgesetze und primitive Kunstindustrie als Bestandteile einer unveränderlichen Größe, gegenüber der den konkreten gesellschaftlichen Funktionen sekundäre Bedeutung zukommt.⁴⁰ Der den Stil begründende Zweck, modifiziert durch Material und Technik sowie das Naturgesetz als Fundament des Schönen werden deshalb gleichermaßen als Hieroglyphen einer übergeordneten kosmischen Einheit verstanden. In der einem ursprünglichen Zweck entwachsenen Urform, die sich in der Geschichte der Baukunst durch 'Stoffwechsel' symbolisch fortpflanzt, wird ein 'natürlicher' Kosmos der Architektur als Gegenentwurf zu der realen durch kapitalistische Verwertungsinteressen regierten materiellen Produktion errichtet.

Der Wunsch, die neuen Bautechniken in diesen Kosmos zu integrieren, zeichnet sich vor allem in der hohen Bewertung des Ornaments ab. Es symbolisiert nicht nur die von der Konstruktion unabhängige Teppichwand, die, dem Zweck der 'Umfriedigung' dienend, für Semper den Urtyp der Architektur bildet, sondern es vergeistigt auch die zu Naturgesetzen geläuterten materiellen Qualitäten des konstruktiven Kerns, nimmt diese in sich auf.⁴¹ In seinem Aufsatz über den Schmuck

37 Darstellung der Ausstellungsgegenstände bei Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983, S.31ff. und ders.: Architektur und Design. Von der Romantik zur Sachlichkeit, München 1971, S.255ff.

38 Semper 1834, S.229

39 Quitzsch, op.cit., hebt Sempers nach 1851 vorherrschenden Rückbezug auf die Natur und ihre Gesetze als 'mystisch' und mechanistisch verfahrenende Ableitungen der architektonischen Form gegen die früheren, auf Gesellschaftliches ausgerichteten ästhetischen Erklärungsmodelle grundsätzlich ab.

40 Gottfried Semper: Entwurf eines Systems der vergleichenden Stillehre (1853), in: Semper 1884, (S.259ff.), S.268f.

41 ders.: Über architektonische Symbole (1854), in: Semper 1884, (S.92ff.), S.300, führt am Beispiel des aus einer Doppelreihe von Wasserblättern gebildeten dorischen kyma aus, daß es durch Kurvenbildung eine Skala

als Kunstsymbol, der indirekt die Rolle des Bauornaments reflektiert. verallgemeinert Semper: "Wo der Mensch schmückt, hebt er mit mehr oder weniger bewußtem Tun eine Naturgesetzlichkeit an dem Gegenstand den er ziert, deutlich hervor."⁴² Damit sind ästhetische und natürliche Ordnung wiederum in eins gesetzt, die Baukunst wird sowohl zum Produkt als auch zum Symbol 'der Natur' erklärt.

Während sich in der Malerei Friedrichs eine Umkehrung der Sujetbedeutung ankündigte, da die Motive nicht mehr ausschließlich einen außerkünstlerischen Inhalt, sondern auch die Kompositionsfigur selbst bezeichnen und interpretieren, findet bei Semper eine Umdeutung des Ornaments statt, welches nicht mehr der Hierarchie des decorum folgt, sondern Funktionsausdruck, Symbol eines Urtyps der Architektur sein soll. Taut und seine Generation sollten diese Integrationsschritte zum Abschluß bringen.

Sempers Kristallbeispiel in den *Prolegomena* (Abb.11) nimmt also tendenziell die Stelle des Schmucks ein, an dem die Elemente des Formell-Schönen explizit beschrieben werden. In der Urform des Kristalls, der alle weiteren Bestimmungen des Schönen in sich trägt, ruft Semper das zur Naturgesetzlichkeit gewandelte immaterielle 'Wesen' der Natur an, das für ihn wie für Schlegel und Friedrich den gemeinsamen Bezugspunkt von Kunstform und gegenständlicher Bedeutung darstellt. Das konstruktive Schema des Kristalls macht in seiner Gestalt die dort dem Ornament zugeschriebene Aufgabe, Symbol der im Gegenstand wirkenden 'Naturgesetzlichkeit' zu sein, sinnfällig. Damit deutet sich innerhalb von Sempers Systematik bereits die von ihm freilich noch nicht erwogene Möglichkeit ab, die Konstruktion selbst, ohne Vermittlung des plastischen Bauschmucks, allein durch eine dem Bauen mitgegebene Programmatik, in den Rang des Ornaments zu heben, d.h. als konstituierenden Faktor der Baukunst zu betrachten. Das Wesen der Eurhythmie als geschlossene, nicht auf den Betrachter, sondern auf das Zentrum bezogene Symmetrie⁴³ entspricht überdies der im Innern des *Crystal Palace* erlebten Aufhebung der Perspektive.

des Verhältnisses zeige, "in welchem ein Teil der Konstruktion als von den andern belastet gedacht wurde, oder in welchem derselbe Teil fähig war, einer Last Widerstand zu leisten". Hier grenzt sich Semper gegen Bötticher ab, der Ornament und Konstruktion trennt (ibid., S.300, Anm.).

42 ders.: Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (1856). Schriften zur Kunsttheorie, hrsg. von Hein Stünke, Berlin 1987, S.6

43 Semper 1860, S.XXVII: "Der Beschauer hat sich in das Centrum der Beziehungen zu versetzen, wenn ein Rapport zwischen ihm und der eurhythmischen Figur stattfinden soll."

2. 'Wettschaffen mit der Natur'. Alois Riegl

Die Erscheinungen der Symmetrie und Regelmäßigkeit, die den Kristall als Urform einer formellen Ästhetik einzusetzen nahelegten, spielten ausgeprägter noch für Sempers vermeintlichen Kontrahenten Riegl eine wesentliche Rolle. Offenbar in Anlehnung an Sempers *Prolegomena* erhob Riegl in seiner *Historischen Grammatik* (1897-1899) die Kristallisation zum zentralen Prinzip des Kunstschaffens schlechthin und schuf somit die unmittelbare Grundlage für die bald danach von Worringer formulierte Theorie des 'Abstraktionsdranges'. Der Kristallmetaphorik kommt wiederum eine doppelte Funktion zu. Zum einen synchronisiert Riegl mit ihrer Hilfe das künstlerische Schaffen mit den Gesetzen der Natur: "Die menschliche Hand bildet ihre Werke aus toter Materie genau nach den gleichen Formgesetzen, nach denen die Natur die ihrigen formt. Alles bildende Kunstschaffen des Menschen ist daher im letzten Grunde nichts anderes als Wettschaffen mit der Natur ... Das Grundgesetz, nach welchem die Natur die tote Materie formt, ist dasjenige der Kristallisation...".⁴⁴

Die 'ewigen kristallinen Formgesetze' erscheinen zum andern auf der historischen Betrachtungsebene als Eigenschaft des ursprünglichen 'Harmonismus', in dem die künstlerische Form Eigenständigkeit behauptet im Unterschied zu der als 'Organismus' bezeichneten Wiedererschaffung der vergänglichen Natur. Die Aufteilung der künstlerischen Phänomene in das 'anorganische' Prinzip linearer Stillisierung und die 'organische' Nachahmung vergänglicher Formen der sichtbaren Natur wird damit implizit bereits durch das Gesetz des Kristallinen, welches anders als bei Semper auch den organischen Motiven zugrundegelegt wird, dominiert und synthetisiert. Ist der Schneekristall bei Semper noch Beispiel für bestimmte physikalische Gesetzmäßigkeiten, die für die Kunst geltend gemacht werden und symbolisch auf ihre Gesetze verweisen, ist der Kristallinismus bei Riegl zum allgemeinen, Natur und Kunst umfassenden Formgesetz erhoben. Riegl ersetzt überdies den Begriff der Natur durch den der Welt, welcher innere und äußere Natur, subjektive Vorstellung und sichtbare Wirklichkeit in sich faßt.⁴⁵ Die auf Synthese zielende Metaphorik der Kristallisation geht im weiteren Entwicklungsgang der Systematik Riegls ganz auf den Begriff des Kunstvollens über, der für die grundsätzliche Einheit der nunmehr zum 'Taktischen' und 'Optischen' gewandelten Antithesen bürgt. Letztere werden der vormals noch

44 Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Bd.I (1897/98), aus dem Nachlaß hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz/Köln 1966, S.22. Vgl. dazu Lorenz Dittmann: *Stil-Symbol-Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967, S.42, Anm.22. Die hier formulierte Abgrenzung Riegls gegen Schelling ist hinsichtlich des von beiden vertretenen Gedankens der Einheit von Kunst und Natur zumindest zu relativieren.

45 Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Bd.II (1899), S.215

eindeutigen Beziehung zur abstrakten bzw. zur gegenständlichen Form enthoben; in der Begrifflichkeit selbst wird somit der Abbildcharakter von Kunst eliminiert. Als Motiv für dieses Unterfangen zeichnet sich die Ambivalenz gegenüber der zeitgenössischen Malerei ab, die mit ihren sowohl gegenstandsgebundenen wie abstrahierenden Tendenzen sich der Einordnung in das von Riegl angestrebte universale Gesetz eines aufsteigenden Entwicklungsganges verweigerte. Das notwendige Bindeglied zwischen Tradition und Moderne erbrachte die Neuorientierung seiner polaren Begrifflichkeit an der in zwei gleichermaßen irrationale Qualitäten gespaltenen 'natürlichen' Wahrnehmung. Das antithetisch charakterisierte Kunstwollen wird auf die "Doppelsecheinung der Naturwerke in den Augen der Menschen" zurückgeführt, die "sich dem Gesichtssinn des Menschen als isolierte Figuren, aber zugleich verbunden mit dem Universum ... zu einem unendlichen Ganzen" offenbaren.⁴⁶ Bei der visuellen Wahrnehmung, die im spezifischen Kunstwollen einer Zeit ihren Ausdruck finde, könne nun der Akzent einmal auf den in sich geschlossenen Dingen liegen, zum andern auf die Betonung des das Ganze umfassenden Raumes wechseln. Wenn Riegl vom Optischen und Haptischen, vom Fernsichtigen und Nahsichtigen spricht, meint er also jene wesensmäßigen geistigen Einstellungen. Der dem Taktischen zugeordnete Tastsinn wird als objektive Erfahrung dem Subjektiven des optischen Kunstwollens gegenübergestellt. Er ist über den Sehsinn erhaben, doch wird er im Prozeß des Sehens aktiviert - Objektives mithin im Subjektiven vermittelt. Die Übersetzbarkeit der erinnerten Tasterfahrung in die konkrete Seherfahrung setzt eine Identifizierung des Gedankens mit der sinnlichen Wahrnehmung voraus, die Riegl in Übereinstimmung mit der Schellingschen Identitätslehre wie mit den Grundüberzeugungen der Psychophysik vollzieht.

Beide Kategorien dienen durch den Bezug auf Wahrnehmungskonstanten der durchgängigen Wahrung eines 'realistischen' Kunstprinzips: In der nahsichtigen Sehweise wird die stilisierte Figurendarstellung als "naturwahr" erfahren.⁴⁷ In der optischen Darstellungsweise wird der naturwahre Eindruck ebenfalls, nur bei größerer Distanz, erreicht. Naturwahrheit ist also in Riegls Terminologie nicht mehr an die Illusion eines Naturausschnitts gebunden, es wird der Wirklichkeitscharakter der Bildwelt behauptet, unabhängig davon, ob ein realistischer Darstellungsmodus gewählt wurde oder nicht.

46 Alois Riegl: Naturwerk und Kunstwerk, Teil I und II (1901), in: Gesammelte Aufsätze, Augsburg/Wien 1928, S.60

47 Riegl 1899, S.292, zur "taktischen Fläche" ägyptischer Figuren: "Aus solcher nächster Nähe betrachtet wirken auch die Teile auf uns völlig naturwahr; nur das Ganze wirkt starr und leblos." Vgl dazu auch ders.: Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901, Darmstadt 1964, S.32, Anm.1 und S.56f.

Als Epiphanie scheint das Kunstwerk jeder Stofflichkeit enthoben; dennoch zeigt gerade diese den optischen Stil begründenden Vorstellung Übereinstimmung mit dem Begriff des 'Taktischen'. Auch letzterem nämlich, dem Folgebegriff des 'Kristallinischen', liegt die Annahme einer unmittelbaren Anschaulichkeit zugrunde, wengleich diese nicht auf Geistiges, sondern auf die sinnliche Gegenwärtigkeit des Stofflichen bezogen wird. Die gemeinsame Wurzel des Haptischen und des Optischen ist also die auf die Kunstbetrachtung übertragene Idee eines reinen Sehens, das das Kunstwerk nicht als Artefakt, sondern als 'Natur' erblickt. Die Einteilung in taktisch-nahsichtige und optisch-fernsichtige Stil- und Rezeptionsformen gibt die Spannung künstlerischen Schaffens zwischen Stillsierung und Wirklichkeitsaneignung wieder, um beide Aspekte als bloß unterschiedliche Wahrnehmungsmodi einer Naturwahrheit, und damit dem einen mimetischen Kunstprinzip, zuzuordnen.⁴⁸ Das Natur und Kunst übergreifende Prinzip der Kristallisation aus der *Historischen Grammatik* bleibt also im antithetisch beschriebenen Kunstwollen präsent, denn die scheinbar polar entgegengesetzten Qualitäten reiner Stofflichkeit des Einzeldings und reiner Geistigkeit des die Dinge negierenden Raumes behaupten gemeinsam den Realitätscharakter der Kunstform. Auch in Riegls Kategorien Körperraum-Freiraum, die im übrigen auf Friedrichs Bildkunst Anwendung fanden, scheint die Diskrepanz zwischen gegenstandsbeschreibender und gegenstandsunabhängiger Form aufgehoben.

Ebenso verwischt sich die Unterscheidung zwischen Flächen- und Raumordnung in Riegls Theorie, die 'Raum' auf das Verhältnis eines begrenzten Einzelnen zu einem übergreifenden Ganzen reduziert und dadurch auch der Flächenausdehnung zuspricht: Nicht die partiell perspektivische Darstellungsweise der klassischen Antike, sondern die ganzheitliche Flächenstruktur des spätrömischen Reliefs oder Mosaiks habe "die antike Schranke der Raumnegation durchbrochen" und den Weg freigemacht für die neuzeitliche "Darstellung der Einzelform im unendlichen Raum".⁴⁹ Das den optischen Stil konstituierende Prinzip der Raumeinheit wird also abgetrennt vom perspektivischen Sehbild und ist gleichermaßen auf einen illusionistisch wiedergegebenen Naturausschnitt wie auf eine Flächenkomposition beziehbar. Daß diese Ausweitung des Raumbegriffs auf die Verankerung der Moderne in der Universalgeschichte zielt, geht aus einer Entgegnung Riegls auf Hildebrand hervor, dessen Raumbegriff die einheitliche Entwicklung der Einzeldinge nach allen drei Dimensionen meinte. In dieser Definition sei "kein Platz für die altägyptische Kunst, die nach Möglichkeit die

48 vgl. *ibid.*, S.394, Anm.2: "Jeder Kunststil strebt eben nach treuer Wiedergabe der Natur und nichts anderem, aber jeder hat eben seine eigene Auffassung von der Natur, indem er eine ganz bestimmte Erscheinungsform derselben ... im Auge hat."

49 *ibid.*, S.130

Erscheinung der dritten Dimension unterdrückt hat, aber auch nicht für die spätrömische Kunst, dann für gewisse modernste Richtungen, welche die lebendige Erscheinung unter Vermeidung aller tastbar-plastischen Rundungen bloß mit Farben und Umrissen und den daran anknüpfenden Erfahrungen des Bewußtseins herbeizuführen bestrebt sind."⁵⁰

Der bei Semper schon angelegte, in der stilgeschichtlichen Systematisierung des 'Kunstwollens' durch Riegl endgültig vollzogene Verzicht auf den Begriff des Schönen wird als Mittel deutlich, die in der zeitgenössischen Kunst partiell verselbständigte ästhetische Form als ein qualitativ neues Element zu verneinen, um sie einem einheitlich aufgefaßten universalen Entwicklungsprozeß der Wahrnehmung, die vom stofflichen Einzelding zur 'räumlichen' Einheit fortschreite, einzuordnen. Riegls außerkünstlerische Fortschrittskategorie löst das Kunstwerk als Objekt auf, der Werkbegriff verflüchtigt sich in der Sicht auf ein überindividuelles Kunstschaffen⁵¹, das in Übereinstimmung mit a priori gesetzten, für das jeweilige 'Kunstwollen' zuständigen Wahrnehmungsweisen gedacht wird. Aufgefaßt als allgemeines Glückseligkeitstreben, kommt der ästhetische 'Drang' sowohl dem Künstler wie dem Publikum zu, schließt er Produktion und Rezeption in sich ein. Das Grundmotiv der expressionistischen Kunstanschauung - Aufgehen von Künstler und Werk im Prozeß des Schaffens - ist hier schon formuliert.

3. Organisierung des Anorganischen. Wilhelm Worringer

Riegl hat durch die Verlagerung des Naturbegriffs in die subjektive Wahrnehmung und seinen abstrakten Raumbegriff die Assimilierung der abstrahierten an die gegenständliche Form vorbereitet. Durch Wilhelm Worringers 1908 veröffentlichte und sogleich auf lebhaftes Echo stoßende Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* sind Grundgedanken der Rieglschen Kunstgeschichtstheorie zu populärer Wirksamkeit gelangt und auf breiter Ebene vor allem von den Verfechtern des Expressionismus aufgenommen worden.⁵² Entsprechend der historischen Einordnung des kristallinen oder taktischen Stils durch Riegl steht auch bei

⁵⁰ Riegl 1901b, S.68f.

⁵¹ Sowohl die Erweiterung der Natur in die innere Vorstellung und Weltanschauung des Menschen, wie ihre 'Vergeistigung' zum Naturgesetz waren bei Semper im Ansatz vorhanden. Schon Semper hat auch, durch die Historisierung des Stilbegriffs, die Analyse des Kunstwerks tendenziell durch die Frage nach seiner Entstehung ersetzt. Der Objektcharakter des einzelnen Werks löste sich hier bereits in der Betrachtung der Gesetzmäßigkeiten seines 'Werdens' auf.

⁵² Zu den Einflüssen Riegls auf Worringer bzw. die Theorie des Expressionismus vgl. Max Imdahl: *Marées*, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: *Literatur und Gesellschaft*, hrsg. von Hans Joachim Schrimpf, Bonn 1963, (S.142ff.), S.163, Anm.81 und Geoffrey Perkins: *Contemporary Theory of Expressionism*, Bern/Frankfurt 1974, S.37f. und S.48ff.

Worringer der "Abstraktionsdrang ... am Anfange jeder Kunst"⁵³, avanciert gar zum "Urkunsttrieb".⁵⁴ Worringers Begriffspaar erhebt die wahrnehmungsphysiologischen Termini optisch/taktisch zu triebhaften Größen: "Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinend Anorganischen, im Kristallinischen, allgemein gesprochen in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit."⁵⁵ Der Abstraktionsbegriff Worringers kommt dabei einer Synthese beider Rieglschen Termini gleich, denn das taktische Kunstwollen wird nicht nur in den "Instinkt für das 'Ding an sich'"⁵⁶ übersetzt, sondern auch mit den geistig-transzendenten Qualitäten des Optischen versehen.

In Worringers Entwicklungskonzept wird das abstrakte Kunstwollen zum Grundstein einer anticlassischen nordischen Kunst, die in der Gotik ihre Entfaltung findet: Auf die 'Raumscheu' des Ägypters angesichts der verwirrenden Erscheinungen der Außenwelt und das pantheistisch-vertrauliche Naturverhältnis des Griechen folgt eine dem nordischen Menschen zugeschriebene innige, mystisch vertiefte Beziehung zur Natur, die dennoch keine Vertrautheit mit ihr zulasse und deshalb in der Kunst die abstrakte Grundlage bewahre. Worringer errichtet damit eine dritte Stufe der Kunst, welche das Abstrakte in einer durch das Organische 'erlösten' Gestalt zeigt und so der Einfühlung, dem Kriterium klassischer Kunst, wiederum zugänglich macht. Während Riegl - in Anlehnung an die Romantik - eine objektive Erkenntnis der Natur in der subjektiven Wahrnehmung suchte, kehrt Worringer den Prozeß um und verleiht den schon existenten, 'von aller Endlichkeit befreiten Formen' nachträglich psychische Vitalität. Während Riegl versuchte, das Abstrakte, also die Flächenkomposition, als Bestandteil naturabbildender Kunst und, auf dem Wege des fernsichtigen Sehens, auch die impressionistische als raumbildende Kunst zu begreifen, erklärt Worringer umgekehrt das Organische zum Element des Abstrakten. Damit zieht Worringer die Konsequenz aus Riegls Raumbegriff, der die zweidimensionale der dreidimensionalen Einheit überordnete.

53 Worringer, op.cit., S.48

54 ibid., S.81

55 ibid., S.36

56 ibid., S.52

Der gotische Dom steht für das Ideal einer 'Organisierung des Anorganischen', den lebendigen Mechanismus.⁵⁷ Die Synthesefigur des organisch durchwirkten Kristallinen hebt die negativen Komponenten der ausdruckslosen kristallinen Form, die "Lebensunterdrückung"⁵⁸ auf, die der ägyptischen oder byzantinischen Kunst eigen sei. Künstler und Kritiker konnten dieses Konzept daher dazu verwenden, die abstrahierende Formensprache des Expressionismus im Sinne einer Wesensschau zu interpretieren, die den Gegenstand in seiner 'wahren' Gestalt erfasse.⁵⁹ Gerade der nicht nachahmenden Kunst kommt in Worringers Darstellung das Verdienst zu, die 'eigentliche' Natur, wie sie der inneren Vorstellung enthüllt wird, darzustellen. Der an der zeitgenössischen Malerei und Plastik aufscheinende Aspekt des künstlich Verfertigten ist in die Abhängigkeit von der Natur zurückverwiesen. Künstlerische Autonomie geht selbst in Natur auf, vorausgesetzt, die mystische Vorstellung eines der Natur wie dem Geist gemeinsamen Prinzips wird aktiviert, das Worringer wie Schlegel, Schelling und Riegl im Anorganischen lokalisiert.

Die im Generationswechsel von Riegl zu Worringer vollzogene Durchsetzung der aperspektivischen Bildform spiegelt sich zwar in dieser Inthronisierung des Kristallinen, doch wird sie nicht als Paradigmenwechsel aufgefaßt. Statt des Kunstbegriffs wird der Naturbegriff weiter ausgedehnt.⁶⁰ Gegenüber dem Rieglschen Argument der Fernsichtigkeit bedeutet die 'psychische' Belebung der abstrakten Form durch Worringer einen notwendig fortgeschrittenen, in seiner Gewaltamkeit noch eindrücklicheren Versuch, 'Naturwahrheit' zu erbringen. War für Riegl eine auf wissenschaftlich-empirischen Grundlagen erarbeitete Naturgesetzlichkeit die Brücke zur mimetischen Tradition, so daß er in Liebermanns und Böcklins Werken gleichermaßen

57 *ibid.*, S.157f. Dem Ideal der 'Organisierung des Anorganischen', das zum Stichwort des Expressionismus wird, entspricht das monistische Entwicklungsmodell Ernst Haeckels, das anorganische und organische Natur als "'Universum' einheitlich von demselben Prinzip der Entwicklung geleitet" wissen will ('Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben', Leipzig 1917, S.92).

58 Worringer, *op.cit.*, S.48

59 Kasimir Edschmid: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung, Berlin 1919, S.55f.: "...ein Haus ist nicht mehr Gegenstand, nicht mehr nur Stein ... nur ein Viereck mit Attributen des Schön- und Häßlichseins. Es steigt darüber hinaus. Es wird solange gesucht in seinem eigentlichsten Wesen, bis seine tiefere Form sich ergibt, bis das Haus aufsteht, das befreit ist von dem dumpfen Zwang der falschen Wirklichkeit...".

60 vgl. Worringer, *op.cit.*, S.54: "Wir können nun, wie gesagt, nicht annehmen, daß der Mensch diese Gesetze, nämlich die abstrakt gesetzmäßigen, der leblosen Materie abgelauscht hat, es ist vielmehr eine Denknöwendigkeit für uns, anzunehmen, daß diese Gesetze auch implizite in der eigenen menschlichen Organisation enthalten sind ...".

'Kausalgesetzlichkeit' wirken sah⁶¹, ist bei Worringer die Entwirklichung der empirischen Realität weiter vorangetrieben. Natur ist, in der Auffassung von 'Abstraktion' und 'Einfühlung' als Selbstentäußerungstrieben, zum psychischen Agens verinnerlicht. Den antithetischen Stillmomenten stehen sich in Worringers Systematik überdies nicht nur Gefühl und Verstand, sondern auch Religion und Wissenschaft, Seele und Geist gegenüber, womit Riegls naturwissenschaftlich begründete Systematik in die Begriffe der Geisteswissenschaft übertragen wird. Diese Erweiterung des physiologischen Sehens zur Weltanschauung aber wird grundlegend für die Entwicklung der Ikonologie.

4. Die Ikonologie als Einheitsstifterin. Erwin Panofsky

Die Metapher der Kristallisation, Urbild des Rieglschen 'Kunstwollens', wird zwar nach Worringer in der Kunstgeschichte nicht mehr verwendet. Ihre einheitsstiftende Funktion bleibt jedoch gültig, besonders in Panofskys Methodik, die sich Riegls Intention anschließt, "den alten Gegensatz zwischen naturähnlicher und naturentstellender Kunst mit der Wurzel auszumerzen"⁶² und somit die Innovationen der abstrakten Moderne der Tradition anzugleichen. Riegls Postulat, daß durch eine strikte Trennung von Ikonographie und Stilgeschichte ein Zusammenhang beider in einem gemeinsamen 'Wollen' zu benennen sei⁶³, wird durch Panofsky eingelöst. Auf die von Riegl vollzogene Eliminierung des Mimetischen aus den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen folgt, als Negation der Negation, die Wiedereinführung des Gegenstands, der nun in "innere Übereinstimmung mit der sinnfälligen Erscheinung des Kunstwerkes, als Form und Farbe, in Ebene und Raum"⁶⁴ gebracht wird. Panofsky bekräftigt 1920, daß sich die "Entwicklung des 'Imitativen' ... mit ebenderselben Notwendigkeit, wie die der 'Darstellungsmodi', und zwar in völlig paralleler Weise" vollziehe.⁶⁵ Logischerweise geht daher in Panofskys Schriften die Bindung der für sich betrachteten formalen Elemente an weltanschauliche Inhalte der theoretischen Berücksichtigung

61 Alois Riegl: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst (1899), in: Riegl 1928, (S.28ff.), S.36

62 Erwin Panofsky: Der Begriff des Kunstwollens, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIV, 1920, S.321ff., zit. nach dem Wiederabdruck in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. von Harlof Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1980, S.41, Anm.8

63 Riegl 1901a, S.229: "Einen wahrhaften kunstgeschichtlichen Wert können ... ikonographische Feststellungen erst dann gewinnen, wenn man zeigt, daß in ihnen das gleiche Wollen zum Ausdruck gelangt ist, das die eigentlich bildkünstlerische Seite des Kunstwerks - die materielle Erscheinung - so und nicht anders gestaltet hat."

64 Riegl 1901b, S.63

65 Panofsky 1920, S.42, Anm.12; dies in Abgrenzung gegen Wölfflins Auffassung einer doppelten Wurzel des Stils

des ikonographischen Motivs voraus. Grundlegend für die Verwandlung des Konstruktiven ins Zeichenhafte ist vor allem der Aufsatz *Die Perspektive als symbolische Form*.⁶⁶

Die hier von Panofsky zu Rate gezogene *Philosophie der symbolischen Formen* von Ernst Cassirer⁶⁷, die alle kulturellen Erscheinungen wie Sprache, Kunst, Mythos, Wissenschaft etc. durch diesen Terminus beschreibt, gründet auf der Autonomisierung von Bewußtseinsakten zur einzigen Realität. Unter Berufung auf den subjektiven Idealismus eines Berkeley und dessen modernen Nachfolger Ernst Mach⁶⁸ wird eine "Rückkehr in die Urschicht der sinnlichen Empfindung und in ihr reines Dasein"⁶⁹ gefordert. Damit ist eine Auflösung des Symbolbegriffs, der eine Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem notwendig voraussetzt, bereits mitausgesprochen. Durch Abstreifen des vermittelnden Symbols soll die "wahre Wirklichkeit"⁷⁰ erfaßt werden, an die Stelle des weisenden Zeichens tritt der Akt der Formung. Symbolische Formen entstehen nach Cassirers Darstellung dort, "wo das Bewußtsein sich nicht damit begnügt, einen sinnlichen Inhalt einfach zu haben, sondern wo es ihn aus sich heraus erzeugt. Die Kraft dieser Erzeugung ist es, die den bloßen Empfindungs- und Wahrnehmungsinhalt zum symbolischen Inhalt gestaltet. In diesem hat das Bild aufgehört, ein bloß von außen Empfangenes zu sein; es ist zu einem von innen her Gebildeten geworden, in dem ein Grundprinzip freien Bildens waltet."⁷¹ So sieht Cassirer in der Kunst weniger etwas Mimetisches als eine selbständige Wirklichkeit; sie ist "zum reinen Ausdruck der eigenen schöpferischen Kraft des Geistes"⁷² geworden. Kunst wird hier zum Symbol des Kunstschaffens. Der Zirkelschluß des 'Kunstwollens', das sowohl als Ursprung wie als Inhalt künstlerischer Produktion konzipiert ist, findet hier das philosophische Pendant.

66 Erwin Panofsky: *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg (1924/25)*, Leipzig und Berlin 1927, S.258ff., wiederabgedruckt in Panofsky 1964, S.99ff.. Zur Kritik am problemgeschichtlichen Ansatz von Panofskys Studie siehe Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969, S.14f.

67 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd.1: *Die Sprache* (1923), Bd.2: *Das mythische Denken* (1925), Bd.3: *Phänomenologie der Erkenntnis* (1929), Berlin 1923-29

68 ders.1929, S.28ff.

69 *ibid.*, S.30

70 *ibid.*, S.43, mit Verweis auf Bergson

71 ders.: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*, 1921/22, in: ders.: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1956, S.187

72 ders.1925, S.320; siehe auch ders.1923, S.26

Interpretatorisch ausgewertet im Sinne einer 'symbolischen Form' wird in Panofskys Aufsatz ausschließlich die Verfremdung des Sehbilds in der Zentralperspektive, seine mathematische Rationalisierung durch die Augenpunkt konstruktion. Panofsky verbindet mit dieser mathematischen Grundlegung der Perspektive Cassirers Ausführungen zum geometrischen oder Euklidischen Raum, der in der *Philosophie der symbolischen Formen* zum einen von der mythischen Raumanschauung, zum andern vom sinnlichen Wahrnehmungsraum abgehoben wird.⁷³ Diese Raumanschauung, die durch die Ausrichtung nach einem Punkte ein rein funktionelles, gleichartiges Sein der Dinge erzeuge, bezieht Panofsky auf die Zentralperspektive. "Überschreitung der Dinge im mathematischen Naturentwurf"⁷⁴ ist mithin das entscheidend 'Symbolische' der Perspektive; es gilt die Entdeckung des Fluchtpunkts als "das konkrete Symbol für die Entdeckung des Unendlichen selbst..."⁷⁵, entsprechend der Enttheologisierung des Raumes zur bloßen 'quantitas continua' durch die endgültige Ablösung des aristotelischen Weltbildes. Die perspektivische Konstruktion sei, so Panofsky, "konkreter Ausdruck dessen, was gleichzeitig von erkenntnistheoretischer und naturphilosophischer Seite her geleistet worden war".⁷⁶

Riegls Kategorie des Optischen mit ihrer Konnotation des unendlichen Raums kehrt hier, zur Weltanschauung erhoben, wieder, so wie für die antike Perspektive das taktische Kunstwollen reklamiert wird. Der stilgeschichtlich typologisierende Ansatz ist auch dafür verantwortlich, daß nur ein Aspekt der Perspektive, nämlich die mit Riegls abstraktem Raumbegriff korrelierende konstruktive Seite zur Deutung herangezogen wird. Die völlige Verwandlung des Bildcharakters durch die perspektivische 'Entmaterialisierung' des Bildträgers wird zwar beschrieben⁷⁷, doch ist die Beobachtung des neuen Wirklichkeitscharakters nicht mit der auf das 'Unendliche' zielenden Weltanschauungsinterpretation vermittelt. Die symbolische Auffassung des Fluchtpunkts muß vielmehr von seiner raumbildenden Funktion abstrahieren. Nur durch die Beschränkung der Deutung auf das technische Verfahren, das ohne Beziehung bleibt zur wesentlich veränderten Bildgegenständlichkeit, kann unmittelbare Übereinstimmung zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Weltansicht demonstriert werden. Riegls Kategorienpaar taktisch-optisch, zu verstehen als Formulierung eines a priori vorausgesetzten künstlerischen Urproblems, wird von Panofsky auf die Unterscheidung der antiken und der neuzeitlichen Perspektive und

73 ders. 1925, S.107ff., von Panofsky 1927, S.101, ausführlich zitiert.

74 Boehm, op.cit., S.98

75 Panofsky 1927, S.117

76 ibid., S.122

77 vgl. Oskar Bätschmann: Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie, in: Methoden und Kategorien der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, hrsg. von Lorenz Dittmann, Stuttgart 1985, (S.89ff.), S.105

darüberhinaus auch auf deren Differenzierung in 'objektivistische' und 'subjektivistische' Akzentuierung angewandt. Dem in der *Spätromischen Kunstindustrie* dargestellten universalen Entwicklungsgedanken folgt Panofsky auch darin, daß er als historische Voraussetzung des neuzeitlichen Systemraums nicht die antike Körperperspektive, sondern die "Zersetzung der perspektivischen Idee" zwischen Antike und Neuzeit heranzieht.⁷⁸ Konstituierend für die Zeichenbedeutung der Zentralperspektive ist demnach nicht der durch sie ermöglichte innerbildliche Verweis auf den Naturraum, sondern die abstrakte, also räumlich oder flächig zu leistende Vereinheitlichung der Bildteile.

Ein Unterschied zu Riegls Entwicklungsmodell ist jedoch bemerkenswert. Während Riegl mit der Rehabilitierung des spätromischen 'Verfallstils' letztlich dem neuzeitlich optischen Kunstwollen eine Traditionsstütze schuf, hebt Panofsky auf die mittelalterliche Kunst ab, in der die spätantik luminaristische Einheitlichkeit abgelöst worden sei durch eine substantielle, linear verfestigte Flächenhaftigkeit. Gemäß der zeitgenössischen Malerei, die zu Ende des 19. Jahrhunderts den perspektivischen Bildraum noch weitgehend unangetastet läßt, erscheint in Riegls Systematik der 'impressionistische' Flächenstil der Spätantike als historische Parallele. Die völlige Abkehr von der perspektivischen Anschauung durch den Expressionismus und die ihm folgenden 'Ismen' spricht hingegen der mittelalterlichen Flächenbindung Vorbildcharakter zu. In Panofskys Betrachtung der Perspektive ist also die Erfahrung ihrer Aufhebung durch die aktuelle Kunstproduktion präsent, die Reflexion des Bildräumlichen impliziert die Inthronisierung der Bildfläche. Die faktisch in der Kunstproduktion vollzogene Loslösung der konstruktiv-autonomen von der dienend-darstellenden Form ist in der Auffassung der Perspektive als 'symbolischer Form' mitformuliert.

Die sowohl durch die Beschränkung auf formale Grundbegriffe wie durch den beschriebenen abstrakten Raumbegriff geleistete Eliminierung des Mimetischen aus der Kunstgeschichtstheorie bildet paradoxerweise die Voraussetzung für das 1932 entwickelte Sinnschichtenmodell, in dem Panofsky zum ersten Mal das Sujet und mit ihm die "außerkünstlerische Vorstellung" in ausführliche methodische Überlegungen einbezieht.⁷⁹ Ziel dieser Abhandlung ist es, die Voraussetzungen der Stilgeschichte mit der als Ikonologie bezeichneten Sujetforschung Warburgs zu verbinden. Auf der dritten Sinnebene, die den 'Gehalt' oder 'Wesenssinn' begründet, wird diese Synthese erzielt, indem reine Form und ikonographisches Sujet

78 Panofsky 1927, S.111

79 ders.: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Logos XXI*, 1932, S.103ff.; zit. nach dem Wiederabdruck in Panofsky 1964, S.89. Erweiterte Fassung in 'Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance' (1939), in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, 1978, S.36ff.

als Dokumente eines "einheitlichen Weltanschauungssinns"⁸⁰ oder "symbolische Werte"⁸¹ zusammengefaßt werden. Nachdem also die an Riegl orientierte Weltanschauungsinterpretation der Form die Auflösung des Ästhetischen zur Affirmation des Zeitwillens vorbereitet hat, wird letzterem auch der ikonographische Gegenstand unterstellt. Durch die Parallelisierung mit der künstlerischen Form avanciert er vom außerkünstlerischen zum künstlerischen Faktor. Intuitives Verstehen, wie es für die ikonologische Sinndeutung gefordert ist, findet seine keimhafte Vorform jedoch schon im Verstehen von Phänomenen der eigenen alltäglichen Umgebung, welches für die phänomenale Sinnebene reklamiert wird. Das Konzept der Ikonologie nobilitiert damit lediglich die als Quelle der primären Sinndeutung eingesetzte vitale Daseinserfahrung und die ihr eigene Unmittelbarkeit des Verstehens von Zeichen. Das 'natürliche' Sehen des Gegenstands, aus dem Riegl die taktischen und optischen Stilmomente ableitete, wird von Panofskys Modell in das alltägliche Deuten von Zeichen übertragen, wie am bekannten Beispiel des Hutziehens evident. Die auf der Ebene des Gehalts geforderte Zusammenschau formaler und ikonographischer Faktoren ist also auf dieser ersten Sinnebene schon postuliert. Alltagsphänomen und Kunstgegenstand sind über die Wahrnehmung einander gleichgestellt.

Mit dem Verweis auf intuitive Erkenntnis, die zum weltanschaulichen 'Gehalt' des Werks führe, stellt sich Panofsky in die Nachfolge der Romantik und ihrer Vorstellung einer unmittelbar und subjektiv erfahrbaren Übereinstimmung von Kunst und Welt, wie sie im Kristallmotiv sinnfällig wurde. Die Abbildung von Form und Sujet auf Weltanschauung setzt außerdem Riegls systematische Vereinheitlichung 'kristallinischer' und 'organischer' Formen in der physiologischen Wahrnehmung fort. Ikonologie restauriert den klassischen Kunstbegriff in der abstrakten Moderne im Konzept einer reflexionslosen, der natürlichen Wahrnehmung nachgebildeten Erkenntnis, durch die, wie schon bei Schlegel gezeigt, eine Gleichsetzung abstrahierender und naturabbildender Formensprachen möglich war. Im 'eigentlichen' Gehalt, dem Nachfolger des Rieglschen Prinzips der Kristallisation wie des Kunstwillens, wird die idealistische Norm einer Übereinstimmung von Form und Inhalt wieder eingeklagt, die in der Moderne sichtbar verletzt wurde.⁸²

Der an Marcs *Mandrill*⁸³ wie an Cézannes *Stilleben*⁸⁴ von Panofsky noch unternommene Versuch einer Integration der Moderne hat in

80 Panofsky 1932, S.93f.

81 ders.1939, S.40f.

82 vgl. Oskar Bätschmann: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik (1978), in: Ekkehard Kaemmerling: Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme, Köln 1979, '1987, S.466

83 hierzu Bätschmann 1978, S.464 und ders.: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1984, '1988, S.13ff.

späteren Schriften keine Fortsetzung gefunden. Dennoch wurde in der Nachfolge Panofskys nicht seine vorherrschend negative Haltung gegenüber der Moderne übernommen. Vielmehr weitete sich die ikonographische Forschungsarbeit auf sämtliche Kunstgattungen und Epochen, auch auf Architektur und abstrakte Kunst aus, auf künstlerische Phänomene also, denen Panofsky selbst keinen Bedeutungssinn und auch nur minimalen Gehalt zubilligte.⁸⁵

Der Grund für Panofskys Weigerung, abstrakter Kunst Gehalt zuzusprechen, war eben jener aristotelische Erfahrungsbegriff, der es nicht zuließ, reine Formen oder in materieller Unmittelbarkeit belassene technische Konstrukte als Zeichen zu entschlüsseln. Die Integration der abstrakten Kunst wie der Architektur in ein ikonographisches Erklärungsmodell setzte also eine Modifikation der Erfahrungsgrundlage voraus. Eine entsprechende Veränderung an Panofskys Sinnschichtenmodell entwarf Erik Forssman⁸⁶, mit der ausgesprochenen Absicht, die Ikonologie der Deutung abstrakter Kunst und Architektur dienstbar zu machen. Während Panofsky auf unterster Ebene das durch stilgeschichtliche Kenntnisse nur unterstützte Wiedererkennen schon bekannter Gegenstände voraussetzte, schuf Forssman hier der reinen Form ihre Position. Die metaphysische Qualität der ikonologischen Sinndeutung, die auch reine Formen in Weltanschauung zu verwandeln wußte, verlagert Forssman auf die unterste, die 'natürliche' Sinnenebene. Der Phänomensinn enthüllt sich nach seiner Formulierung in der großen "Nähe" und "reine(n)n Gegenwart" des Kunstwerks, in der unmittelbaren Anschauung also.⁸⁷ Die Unmittelbarkeit der Alltagswahrnehmung, die, von Panofsky zum Fundament der Interpretation gemacht, Bedeutung nur als ahistorisch-wesenhafte erfahren kann, wird zur unmittelbaren Werkerfahrung mystifiziert, so daß die Frage des Wiedererkennens von

84 Panofsky 1932, S.93. Die Größe einer künstlerischen Leistung sei davon abhängig "welches Quantum von 'Weltanschauungs-Energie' in die gestaltete Materie hineingeleitet worden ist und aus ihr auf den Betrachter hinüberstrahlt (in diesem Sinne ist ein Stilleben von Cézanne tatsächlich nicht nur ebenso 'gut', sondern auch ebenso 'gehaltvoll' wie eine Madonna von Raffael...".

85 ders.1939, S.42f. und ders.: Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin (1940), in: Panofsky 1975, S.18f.

86 Erik Forssman: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 11. 1966, S.132ff.; überarbeitete Fassung in: Kaemmerling 1979, S.257ff.

87 *ibid.*, S.297. Die Begründung: "Indem die Ikonologie den Darstellungsmodus im Dargestellten einfach aufgehen läßt, begibt sie sich eigentlich der Möglichkeit, einen non-figurativen Kandinsky deuten zu könne." (*ibid.* S.271) Forssmans Auffassung der ersten Sinnschicht ist jedoch schon bei Karl Mannheim angelegt. Der erste 'objektive Sinn' wird hier mit Fiedlers 'reiner Sichtbarkeit' verglichen. ('Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation', in: Wissenschaftssoziologie. Auswahl aus dem Werk, hrsg. von Kurt H. Wolff, Berlin/Neuwied 1964, S.107

Dingen der sichtbaren Wirklichkeit buchstäblich unwesentlich wird. Affirmative Bedeutung, d.h. Bestätigung geltender Konventionen, wird der Form wie dem Motiv in der unmittelbaren Anschauung sogleich unterstellt. Die ikonographische Deutung wird zur "Erklärung alles Erklärbaren am einzelnen Werk" mittels Quellenstudien etc. erweitert.⁸⁸ Während Panofsky als Korrektiv der ikonographischen Sinndeutung nur die Typengeschichte gelten ließ, werden nun beliebige Dokumente befragbar. Schon Panofskys Ausrichtung auf einen im Kunstwerk verborgenen Sinn⁸⁹ bot jedoch die entscheidende Voraussetzung für diese potentiell grenzenlose Suche nach Information, die das Werk selbst seines Quellencharakters beraubte.

Panofskys Annahme eines absoluten Dritten, in dem die real auseinanderstrebenden formalen und inhaltlichen Komponenten zusammenfließen sollen, führte das romantische Totalitätsstreben, das sich in der Kristallmetaphorik und der Erfahrung des 'Unendlichen' manifestierte, zu letzter Entfaltung. Die naturphilosophisch argumentierende 'Verdrängung' des Abstrakten ist hier methodisch verankert worden. Das Kristalline ebenso wie den ikonologischen 'Gehalt' könnte man als Ersatzbildungen für die obsoleete klassische Einheit von Inhalt und Form bezeichnen. Daß Ikonologie nicht über Ikonographie hinausgeht, sondern lediglich die in der Ikonographie unangetastete Zeichenfunktion idealisiert, macht nicht zuletzt Panofskys Forschungsarbeit deutlich. Wie die Untersuchung der Literatur zu Klee und Taut zeigen wird, ist die positivistische Konsequenz aus Panofskys Sinnschichtenmodell auch in der Behandlung von Architektur und abstrakter Bildkunst zur selbstverständlichen methodischen Grundlage der neueren Kunstgeschichte geworden.

D. Die expressionistische Kristallmetaphorik und ihre Vorgeschichte

1. Kristall und 'Expressionismustheorie'

Schon vor Panofskys Konzipierung der ikonographisch-ikonologischen Methodik war Cassirers Verwandlung des Symbolischen in die unmittelbar sich erschließende Wesenhaftigkeit zu einem Topos in der künstlerischen Produktion selbst und ihrer theoretischen Reflexion geworden. Das mystische Kristallsymbol der Expressionisten⁹⁰, das die Grenzen der

88 Forssman 1966/1979, S.297f.

89 vgl. Otto Pächt: Kritik der Ikonologie (1977), in: Kaemmerling 1979, (S.353ff.), S.354, zum Selbstverständnis des Ikonologen als "Enthüller von okkulten Dingen".

90 Überblick bei Roland März: Das Kristallinische im Expressionismus, in: Bildende Kunst 1987, H.3, S.111ff.. Zur folgenden Argumentation vgl. die Kritik am expressionistischen Ganzheitsbegriff von Theodor (Wiesengrund) Adorno: Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit, in: Die neue Schaubühne, 2. 1920, S.233ff., sowie die Untersuchung zur

Kunst ebenso wie die Fremdheit der historischen Vergangenheit aufzuheben bestrebt war, repräsentiert den archimedischen Punkt außerhalb der Geschichte, von dem aus Panofsky⁹¹ die Fülle der kunstgeschichtlichen Gegenstände ordnen wollte. Im Motiv des Kristallinen kommt auch das romantische Gesamtkunstideal zur Entfaltung, das den Bruch zwischen künstlerischer Form und gesellschaftlich motivierten Stoffen in Analogie zu den Bestrebungen der Kunstwissenschaft zu überwinden suchte, indem es durch die Vereinigung der Gattungen Kunst selbst als Wirklichkeit erfahrbar zu machen suchte.⁹²

Schon in der Vorgeschichte des Expressionismus werden die bei Riegl, Worringer und Panofsky herausgestellten naturphilosophischen Kerngedanken zu kunstpolitischen Instrumenten, sie dienen nunmehr direkt der 'Erklärung' des Abstraktionsprozesses in Malerei und Architektur als einer Hinwendung zum 'Wesen' der Natur. Durch seine Mittlerposition zwischen reiner Form und traditionellem Bedeutungsträger steht das Kristalline für die Rückbindung der abstrakten an die mimetische Form. Struktur und Materialqualität - das Kristalline und das Gläserne - erscheinen zum einen als Eigenschaften eines Motivs, z.B. in W. Luckhardts *Kultbau* (Abb.18) und als Gestaltelement von Architektur, z.B. in Walter Würzbachs und Rudolf Bellings *Skalarestaurant* (1920)⁹³ oder an dem von W. Luckhardt und Belling entworfenen *Reklamebau an der Avus* (1922/23)⁹⁴. Zum andern ist das Kristalline mit formalen Bildstrukturen identisch, die mit dem Sujet nicht übereinstimmen, ja in Konkurrenz zu diesem treten. Beispiele finden sich in der Malerei Heckels

expressionistischen Naturmetaphorik von Heino R. Möller: Kunst als Ideologie, in: Hermann K. Ehmer: Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie, Köln 1971, S.59ff.

91 Panofsky 1920, S.29.

92 Michael Lingners Überlegungen zur einer Interpretation des Gesamtkunstwerks betonen in diesem Sinne die Bedeutung der Wahrnehmung, die, aufgefaßt als das "allgemein menschliche Vermögen der Rezeptivität" das übergeordnete Ganze darstelle, "das als gleichsam objektiver gemeinsamer Bezugspunkt die inhaltliche und formale Unverbindlichkeit zu kompensieren vermag, welche den Künsten infolge ihrer Vereinigung droht. Damit ist es als ein 'realitätsstiftendes' Prinzip zugleich imstande, den Künsten die ihnen aufgrund ihrer Autonomie verlorengegangene Beziehung zur lebensweltlichen Wirklichkeit zurückzugewinnen." ('Der Ursprung des Gesamtkunstwerks aus der Unmöglichkeit 'Absoluter Kunst'. Zur rezeptionsästhetischen Typologisierung von P.O.Runges Universalkunstwerk und Richard Wagners Totalkunstwerk', in: Kat.Ausst.Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Kunsthau Zürich / Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf / Museum moderner Kunst Wien, Frankfurt a.M 1983, S.64)

93 Iain Boyd White: Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914-1920, Stuttgart 1981, S.176, Abb.109

94 *ibid.*, S.178, Abb.111

(Abb.148) und in fortgeschrittenem Maße bei Feininger (Abb.152); vergleichbar ist auch die Rolle der kristallinen Kulissen im expressionistischen Film, etwa in Wiens *Kabinett des Dr. Caligari*⁹⁵. Walter Gropius' *Denkmal für die Märzgefallenen* (Abb.7) verselbständigt darüberhinaus das Kristallmotiv zur autonomen Form, die keinerlei Abbildfunktion mehr hat. Bis in die Zwanziger Jahre hinein läßt sich die Kristallsymbolik auch in der Literatur⁹⁶ und in Künstleräußerungen antreffen; ein Pionier der Neuen Musik, Edgar Varèse, verglich seine Kompositionsweise mit dem Phänomen der Kristallisation⁹⁷ und nannte eines seiner Stücke 'Hyperprism'.

Die in den bildenden Künsten zur Darstellung gebrachten formalen Qualitäten des Kristallinen sind - und hierin erweist sich ihre metaphorische Funktion - weder im Jugendstil noch im Expressionismus allein aufgrund der natürlichen Kristallbildung bestimmt. Selbst organisch-fließende (Abb.13) und beliebige abstrakte Formen (Abb.28) werden als kristallin bezeichnet; auch kann das Kristallsymbol durch das Baumaterial Glas 'zitiert' werden (Abb.8, 9, 21).

Das gleichermaßen attributiv-gegenständlich wie ästhetisch-strukturell in Erscheinung tretende Kristalline stellt demnach in der künstlerischen Produktion selbst die Option auf eine Einheit zwischen Form und Inhalt auf, wie sie im Begriff der 'symbolischen Form' auf theoretischer Ebene ausgesprochen wurde. Beide Funktionen nähern sich einander ständig, bilden ein schwer trennbares Ganzes aufgrund der mit dem Kristall konnotierten mystischen Einheit aus Geist und Stoff. Als Kompromißbildung zwischen Kunstform und Naturgegenstand konnte das romantische Kristallsymbol der 'geistigen Natur' so nicht nur der Einbindung des Technischen in die Baukunst, sondern auch der abstrakten Malerei und dem funktionalistischen Bauen zur Durchsetzung verhelfen.

95 Abbildung bei Lotte H. Eisner: *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, London 1969, Titelseite, und bei Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*, Berlin 1926, S.63, Abb.28. Der Entwurf zu der im Sinne Worringers 'organisch-abstrakten' Filmarchitektur stammte von Malern des 'Sturm', u.a. Hermann Warm.

96 z.B. bei Ernst Toller: *Die Wandlung. Das Ringen des Menschen*, Potsdam 1919

97 Edgar Varèse: *Autobiographical Remarks* (dedicated to the memory of Ferruccio Busoni), from a Talk given at Princeton, September 4, 1959, zit. meyer: *Edgar Varèse*, Regensburg 1977, S.24

Die sog. 'Expressionismustheorie'⁹⁸, verstanden als historischer Höhepunkt der Kristallmetaphorik, führt gleichsam die klassizistischen Vereinbarung von Empirie und metaphysischer Idee⁹⁹ in die abstrakte Moderne ein. Ihr entgrenzter Natur- und Kunstbegriff leistet die fiktive Aufhebung aller Differenzen zwischen innerer und äußerer, geistiger und materieller Wirklichkeit. Kunstkritiker berufen sich in ihrer Verteidigung der abstrahierenden Tendenzen des Expressionismus auf die nur visionärem Erleben zugängliche 'wahre' Natur im Gegensatz zur sinnlich-sichtbaren Wirklichkeit¹⁰⁰, welcher der Impressionismus noch gehuldigt habe. Die Vorstellung einer hinter der Erscheinung verborgenen Wirklichkeit greift auf Riegls und Worringers Ursprungsmythos des 'Dings an sich' zurück und erhebt diesen zum Inhalt der modernen Kunst: "Wir stellen nicht das persönliche Erlebnis heraus, wir gestalten hart, ehern, krystallen, das Urbild..."¹⁰¹

Diesem expressionistischen Ursprungsmythos ging die Entmaterialisierung des Naturbegriffs voraus. Das von Semper der ästhetischen Form zugrundegelegte Naturgesetz war zunächst in die psychische Triebgröße des 'Kunstwollens' verwandelt worden, welches Woringer und Panofsky schließlich in die Sphäre der Kultur aufsteigen ließen. So wie für die Ikonologie Panofskys Form und Motiv zum einheitlichen Ausdruck des Zeitwillens sich zusammenschließen, werden Kunstbetrachtung und künstlerisches Schaffen für die expressionistischen Kunstkritiker zum direkten Ausdruck des Allgemeinen, der "Weltidee"¹⁰². Die Beliebigkeit der in Anspruch genommenen gnostischen, christlichen und mystischen Weltanschauungen entspricht der unendlichen Zahl der aufgeführten historischen 'Vorläufer' des Expressionismus, die von Indien bis zu Hölderlin¹⁰³ reichen. Gemeinsamer Nenner all dieser historischen

98 Perkins, op.cit., hat die Abhängigkeit der Apologeten des Expressionismus von Worringers und Riegls Schriften und deren metaphysische Vorstellungskreise im einzelnen dargestellt, jeden Zusammenhang mit den zeitgenössischen künstlerischen Phänomenen jedoch bestritten.

99 dazu Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin 1924, S.62f.

100 Edschmid, op.cit., S.54: "So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht." Der passive Wahrnehmungsakt fällt hier mit der aktiven künstlerischen Gestaltung zusammen, ein Topos der expressionistischen Abstraktionstheorie, der auch Klees Bauhauslehre noch beherrschen wird.

101 Kurt Liebmann: *Lebt*, in: *Der Sturm* 13. 1923, S.183, zit. nach Paul Pförtner: *Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente - Manifeste - Programme*, Bd.II: *Zur Begriffsbestimmung der 'Ismen'*, Darmstadt 1961, S.360

102 Ludwig Coellen: *Die neue Malerei*, München 1912, S.20

103 siehe z.B. Richard Blunck: *Der Impuls des Expressionismus*, München 1921, S.7

Vergleiche ist das Aufgehen des Einzelnen im Ganzen, ein durch die Abstraktion vom jeweiligen Inhalt der zitierten historischen Motive rein formales Verhältnis. Weltanschauungen illustrieren lediglich ein schon etabliertes Ideal - die prästabilierte Harmonie zwischen Kunst und Welt. Auch die den abstrahierenden Tendenzen der expressionistischen Malerei deutlich zugewandte Interpretation der Fläche als "Formsymbol des Irrationalen" oder "potentielle Unendlichkeit"¹⁰⁴ durch Ludwig Coellen setzt gleichsam die Kristallisierung der Landschaftsferne in Friedrichs Dombildern und damit die 'Vergegenständlichung' des Abstrakten weiter fort.

Das durch beinahe beliebige Inhalte illustrierte symbolische Verständnis der abstrakten Form als Ausdruck von Ursprünglichkeit bzw. 'geistiger' Natur verbindet sich mit der Deutung des Abstrakten als sichtbar werdendem Wesensprinzip aller Künste. Der 'gegenstandslosen' Kunst der Architektur wird in diesem gedanklichen Kontext eine besondere Rolle zugewiesen, die an Hildebrands metaphorische Verwendung des 'Architektonischen' als Symbol des Ästhetischen anknüpft. Die gemeinschaftsstiftende Funktion der 'romantischen Kathedrale' und die Führungsrolle der Architektur im Zusammenhang des Gesamtkunstideals werden in diesem Sinne eingesetzt. An der Spitze der Künste soll die Baukunst etwa deshalb stehen, weil sie "sinnfälligste Darstellung von Bewältigung der Materie durch den Geist"¹⁰⁵ sei.

Die im Kristall veranschaulichte, auf die Romantik zurückgehende Theorie von der Ursprünglichkeit abstrakter Formprinzipien, die der Architektur vor den bildenden Künsten Vorzug gewährt, wird von Architekten und Kritikern vor allem im Wettstreit mit den freien Künsten, besonders der Malerei instrumentalisiert. Die dazu notwendige Parallelisierung der Gattungen beruht auf Riegls synchroner Behandlung der architektonischen Formprinzipien mit jenen der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes, die eine Gleichsetzung des Gegenständlichen in der Malerei mit Gebrauchszweck und technischen Voraussetzungen der Architektur und

104 Ludwig Coellen: Der Formvorgang in der expressionistischen Malerei, in: Das Kunstblatt, 2. 1918, (S.69ff.), S.72. Die hier außerdem bemerkbare Parallele zu Panofskys Deutung der Perspektive als Symbol des Unendlichen bestätigt die These, daß die Ikonologie aus den theoretischen Bewältigungsstrategien des Expressionismus gegenüber dem künstlerischen Abstraktionsprozeß zu verstehen ist. Die Auffassung des Fluchtpunktes als Symbol setzte bereits die Abkehr von perspektivisch-räumlicher Anschauung voraus. Fläche und Raum sind, auf der Grundlage der Rieglschen Systematik, für Panofsky wie für Coellen austauschbar in ihrer Funktion als Repräsentant eines Einheit stiftenden unendlichen Ganzen. Die Übereinstimmung mit Panofskys theoretischem Ansatz zeigt auch Coellens Aufsatz 'Form als Symbol', in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 21. 1927, S.375ff.

105 Josef Ponten: Architektur, die nicht gebaut wurde, Bd.1, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1925, S.11

des Kunstgewerbes einschloß.¹⁰⁶ So wie die Malerei das Mimetische abstreift, will sich nun die Architektur des Gebrauchszwecks entledigen, um wie die abstrakte Linie und die freie Farbe zum Ausdruck des Allgemeinen zu werden. "Wie der einzelne Mensch in seiner Kleidung und Haltung sich spiegelt, so spiegelt das Volk, kristallisiert endlich die Menschheit zu bleibender Form sich in ihren Bauten."¹⁰⁷ Die von traditionellen Stilen sich abwendende Architektur war deshalb prädestiniert für das Leitmotiv des Kristallinen, das Architektur zum 'reinen Ausdruck' werden ließ und sie damit vermeintlich den bildenden Künsten an die Seite stellte.

Pehnt¹⁰⁸ und White¹⁰⁹ haben die Vorliebe der expressionistischen Architekten für das Kristallmotiv sowie dessen historische Quellen benannt, ohne auf seine Verankerung in dem beschriebenen kunsttheoretischen Kontext einzugehen. Was die Quantität der angeführten weltanschaulichen Inhalte des Kristallinen betrifft, geht die ikonographisch orientierte Forschung noch über die von den Expressionisten selbst unternommene Vorbildsuche hinaus. Die Ebene der künstlerischen Selbstdeutung wird dabei als einzig erklärungs-mächtige Instanz anerkannt, ohne daß sie jedoch als solche mit Erfolg eingesetzt werden könnte: "Den Expressionisten stand der Kristall für Letztes und Höchstes ein, was immer sie darunter verstehen mochten"; so bleibt es bei der Konstatierung eines "ekstatisch-ungefähren Sinns".¹¹⁰ Unmittelbare Vorläufer der expressionistischen Kristalliker wie Scheerbart und Behrens werden methodisch auf eine Ebene mit den vornezeitlichen Quellen der Kristallsymbolik wie Meister Eckhart gestellt, d.h. allein auf ihren Symbolgehalt hin geprüft. Gerade die Werke Scheerbarts, Behrens' und Habliks bieten jedoch Aufschluß über den modernen kunsttheoretischen Kontext, in dem das Kristalline seine Funktion entfaltet und der sich weit aus dem kultischen Zusammenhang der esoterischen Kristall- und Edelsteinmetaphorik herausbegeben hat. Vor allem lassen sie die 'verdeckten Ziele' des Expressionismus, den im 'Ekstatisch-Ungefähren' verborgenen Hang zum Kühl-Konstruktiven deutlich werden, der bisher in ausführlicher Weise nur von Hermands vorwiegend literarische Quellen auswertender Untersuchung zum Expressionismus thematisiert wurde.¹¹¹ Der ins Kosmische geweitete

106 Riegl stellte diese Faktoren auf eine Ebene, indem er sich mit seinem teleologischen Konzept des Kunstwillens sowohl gegen die "Überschätzung der Ikonographie" (1901, S.5), als auch gegen die Sempersche Präferenz von Zweck, Material und Technik (ibid., S.8f.) verwahrte.

107 Walter Müller-Wulckow: *Aufbau-Architektur*, Berlin 1919, S.37f.

108 Pehnt 1973, S.37ff.

109 White 1984, S.170ff.

110 Pehnt 1973, S.37

111 Jost Hermand und Richard Hamann: *Expressionismus. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus*, Bd. 5, Berlin 1976. Berücksichtigt ist die expressionistische Tendenz zur

Symbolismus jener Epoche begann bereits, über die religiös akzentuierte Kristallmetaphorik die verdinglichte, nur noch auf sich selbst verweisende Gestalt des abstrakten Kunstwerks wie der 'sachlichen' Bauform zu realisieren.

2. Paul Scheerbarts 'Kunstnatur'

Expressionistische Phantastik und funktionalistische Sachlichkeit konnten in Scheerbarts Romanen gleichermaßen Unterstützung finden. In der inneren Widersprüchlichkeit seines Gesamtwerks, das von der assoziativ-lautmalerischen Edelsteinmetaphorik der frühen Werke zur Programmatik einer technisch vollendeten Glasarchitektur sich entwickelt, ist diese doppelte Inanspruchnahme Scheerbarts angelegt.¹¹² Sein erster großer Roman *Das Paradies. Heimat der Kunst*¹¹³ läßt bereits eine bildhafte Vergegenwärtigung phantastischer Architekturen über den erzählerischen Inhalt dominieren. Ein Scheerbarts Sprache eigener Hang zum Konstruktiv-Sachlichen wird durch die Opulenz dieser Schilderungen und die rudimentären Inhalte verdeckt. Das Thema des auf Erlösung hoffenden Teufels verbindet sich mit der Gattung des Künstlerromans, jedoch ohne die Absicht einer stringenten Entwicklung der diesen Literaturmotiven

Versachlichung auch bei Reyner Banham: *The Glass Paradise*, in: *The Architectural Review*, 125. 1959, H.745, S.87ff.

112 H. Walden: Paul Scheerbart, in: *Der Sturm*, 6. 1915, S.96, bezeichnet ihn als "den ersten Expressionisten". Ludwig Hilbersheimer: Paul Scheerbart und die Architekten, in: *Das Kunstblatt*, 3. 1919, S.271ff., stellt die zeitgenössische Architektur in die Nachfolge Scheerbarts, da der Eisenbeton noch mehr als das Eisenbauglas der Phantasie keine Grenzen mehr setze. Die erste neuere Würdigung findet Scheerbarts Werk bei Banham 1959, der ihn wegen seiner Technikbegeisterung an die Seite der Funktionalisten stellt, ihn in die Ahnenreihe der modernen Architektur aufnehmen will und überdies zum ersten Mal die Frage nach dem Sinn der philosophischen Überhöhung des Bauens mit Glas stellt. Christian Ruosch: *Die phantastisch-surreale Welt im Werk Paul Scheerbarts*, Bonn 1970, reiht Scheerbarts Werk insgesamt in die Geschichte des Manierismus ein, der, im Sinne Hockes definiert als 'Kunde von einer Überwirklichkeit', zurückgeführt wird über Athanasius Kirchners Maschinenkult bis zu mittelalterlichen Monstrendarstellungen (ibid., S.7ff.). Ruosch argumentiert vor allem mit Kategorien der Jungschen Psychologie, die selbst auf ihre Nähe zu esoterisch-mystischen Denkfiguren hin befragt werden müßten und setzt eine Kontinuität der Gestaltung innerer Bilder im Sinne des Mystikers Ernst Fuchs voraus (ibid., S.16). Glas und Edelstein werden als "kosmische Zeichen der Vollendung" (ibid., S.77) in die esoterische Tradition eingereiht. Die gleichwohl beobachtete Vorwegnahme der abstrahierenden Tendenzen moderner Kunst und Literatur durch Scheerbarts Sprache wird ebenfalls diesem "verschollenen Stil" zugerechnet (ibid., S.100).

113 Paul Scheerbart: *Das Paradies. Heimat der Kunst*, Berlin 1889

impliziten Läuterungsidee.¹¹⁴ Gedichte unterbrechen den durch eine phantastische 'Kunstnatur' führenden Reisebericht und entrücken das Beschriebene jeder realen Erfahrung: "Der Diamant ! / Die Blicksburg ! / Sternethau ! / Strahlgebäude ! / Perligeschmeide ! / Glanzblitz ! / Kantekegel, / Würfelkronen, / Wunder wohnen / in den Spiegelsteinen..."¹¹⁵.

Gerade in den fast ungegenständlichen Gedichtpassagen gibt sich die Sprache nicht als Gebilde, sondern als selbsttätiger Prozeß. Kunst schmiegt sich der Natur an, die Sprache selbst transformiert ins Kristalline. Auch die Vorliebe für Edelsteine, die in den Gedichten lautmalerisch assoziiert werden, richtet sich auf eine Übereinstimmung künstlerisch-regelmäßiger Ordnung mit natürlich gewachsener Materie.

Das 'reine Sehen', welches schon in der Romantik den Naturcharakter des künstlich Verfertigten behauptete, entfaltet der *Mondroman*¹¹⁶ zu einem "beglückende(n) Aufgehen in der Anschauungsfreude".¹¹⁷ "Der Einklang mit dem Daseienden" soll durch die Erforschung der Weltnatur mit einer Riesenlinse im Innern der 'Glasseite' des Mondes erreicht werden, "...alle Mondleute müssen ein Wesen bilden ... Die Welt muß in uns hinein - mit Allem !"¹¹⁸ Kunst soll Erscheinungsform eines besseren Lebens und damit, wie bei den Mondmännern bereits geschehen, überflüssig werden. Die Geschichte der Revolution, in der die Bearbeitung der 'Naturlinse' des Mondes zum Teleskop vollzogen wird, ist nur eine andere Gestalt des Wunders, technische Produktion löst sich wie das Schauen ins kosmische Geschehen auf; "die Mondmänner starrten in das Weltleben hinein und waren ganz Auge - ganz Auge".¹¹⁹

114 Präsent ist vor allem das Vorbild von Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796). Ein junger Maler berichtet hier von einem ergreifenden Gottesdienstbesuch, der ihn zum Katholizismus bekehrt und zugleich der Kunst nahebringt. In der Bekehrung des Scheerbartschen Dichterteufels angesichts des im göttlichen Palast erreichten Reichs der Kunst schrumpft dieses Motiv zur skurrilen Kürzel: "Überwältigt sank ich auf die Knie und betete. Glockentöne brummt und summten." (Scheerbart 1889, S.181)

115 *ibid.*, S.119f.. Von einer neuen Kunstsprache ist die Rede "die weder Himmel und Hölle kennt" und die "Laute selbst dann als Darstellungsmittel" für brauchbar hält, "wenn sie keine Erinnerung in uns wach rufen." (*ibid.*, S.121)

116 Paul Scheerbart: *Die große Revolution. Ein Mondroman*, Leipzig 1902

117 *ibid.*, S.46

118 *ibid.*, S.31f.

119 Ein vergleichbares Motiv in 'Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman'(1913), in: *Dichterische Hauptwerke*, hrsg. von Else Harke, Stuttgart 1962, (S.521ff.), S.692ff.. Geschildert wird die am Ende eines gigantischen Turmbaus sich vollziehende Selbstauflösung des Titelhelden ins All. Lesabéndio erhält Fühlfäden, deren Spitzen sich mit Glasschalen verbinden und zu Glaskugeln werden, mit denen er das Planetensystem gänzlich anders als zuvor wahrnehmen kann. Sein Körper wird immer

'Weltanschauung' ist zugleich die Quelle des großen Werks und sein Ziel, sie ist für Scheerbart bereits geschaut 'wahre' Natur' wie auch Utopie. Die wesenhaft-ursprüngliche Einheit von Mensch und Universum, die von Riegl bis zu Panofsky dem Begriff der Kunst zugrundegelegt ist, wird damit als Kunstideal in die Zukunft versetzt. Solcher Verwandlung des 'Urgrunds' in die Utopie werden die expressionistischen Kristallphantasien folgen.

Im Traum von der Glasarchitektur läßt Scheerbart schließlich die künstliche über die natürliche Welt triumphieren, doch nur unter dem Vorbehalt, Medium der Transzendenz, Weg zur 'wahren' Natur zu sein. *Eine Glasblumen-Novelle*¹²⁰ verkehrt das Prinzip der Naturwahrheit ins Gegenteil: Kunst soll nicht Natur darstellen, sondern Natur wirbt für Kunst. Flora aus Deutschland tritt als personifizierte 'Natürlichkeit' gegen die Glasblumenpaläste ihres Großonkels Weller in Melbourne ein und dient gerade dadurch als Kaufanreiz für dessen Kunst.

Die letzten Werke Scheerbarts lassen die technischen Wunder der Glasarchitektur als Elemente einer neuen, durch die Architektur geführten Gesamtkunst in den Vordergrund treten und steigern den farbig-transparenten Innenraum zur unendlichen Natur ebenso wie zum "Kulturipfel".¹²¹ Die totale Abschottung des Baus gegen die Außenwelt durch die Eliminierung des Fensters¹²² geht mit seiner Erhebung zur 'zweiten Natur' einher, so daß wiederum Riegls Kategorie des 'Wettschaffens mit der Natur' erfüllt ist. Von der Edelsteinmetaphorik, die Kunst und Natur zu einer Gestalt verschmolz und Scheerbarts abstrahierende Sprache naturphilosophisch deutend begleitete, führt eine gerade Linie zur kosmischen Überhöhung moderner Bautechnik in dem ganz ohne Romanhandlung auskommenden Buch *Glasarchitektur*. Das notwendige Zwischenstück aber bildet der *Mondroman*, der im Mythos der Weltanschauung die Synthese des Innenraums mit

durchsichtiger, die Atmosphäre wird zum Teleskop. Alle Gegensätze sind aufgehoben; so verspricht man ihm "kristallinische Formen in Gasform" (ibid., S.693).

120 Paul Scheerbart: Flora Mohr. Eine Glasblumen-Novelle in acht Kapiteln, in: Das große Licht. Ein Münchhausen-Brevier (1912), Frankfurt a.M. 1987, S.112ff.

121 ders.: Das Graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman (1914), in: ders.: Gesammelte Werke, hrsg. von Thomas Bürk u.a., Linkenheim 1987, Bd.4, S.461: "Libellenflügel ... Paradiesvögel, Leuchtkäfer, Lichtfische, Orchideen, Muscheln, Perlen, Brillanten usw. - alles das zusammen ist das Herrlichste auf der Erdoberfläche - und das finden wir alles in der Glasarchitektur wieder. Sie ist das Höchste - ein Kulturipfel!"

122 ders.: Glasarchitektur, Berlin 1914, München 1986, XXXV, S.42. Der Gedanke einer Verlagerung der praktischen Fensterfunktionen auf technische Mittel findet sich schon in Scheerbarts Aufsatz 'Licht und Luft', in: Ver sacrum, 1. 1898, H.7, S.13f.

dem Außenraum eingeleitet hatte. Entsprechend charakterisiert Scheerbart nun die Glasarchitektur, die der bisherigen das Geschlossene nehme und durch farbige Glaswände Sonnen- und Mondlicht einlasse.¹²³

3. Leben als Kunst. Peter Behrens

Ebenfalls einen programmatischen Impetus besaß der Kristall als Leitmotiv der Darmstädter Künstlerkolonie. In der feierlichen Eröffnungszeremonie inszenierte man 1901 die Enthüllung eines Riesenkristalls, um so der Verwandlung des Willens in Form, gleichsam dem Rieglschen 'Kunstwollen' selbst Gestalt zu geben: "Und wie der Kohlenstaub, ergriffen von der Gewalt der Elemente, sich in den leuchtenden, reinen, klargeformten Krystall des Demants wandelt, so wird das rohe ungestaltete Leben zur Schönheit, wenn wir es läutern durch die uns eingeborene Macht künstlerischen, rhythmischen Formens."¹²⁴ Der Diamantkristall erscheint weiterhin in Behrens' dekorativer Produktion, so auf dem Frontispiz seiner Festschrift *Ein Dokument deutscher Kunst*¹²⁵, auf dem Titelblatt zu einer der Darmstädter Künstlerkolonie gewidmeten Schrift über eine Reform des Theaters¹²⁶ und als Motiv eines *Exlibris* (Abb.12). Das subjektlose 'Kunstwollen' Riegls ist im nietzscheanisch inspirierten Lebenskult der Jahrhundertwende zum ästhetischen Ideal geworden: "In Behrens scheint sich das Gefühl dieser Kunst zum Selbstbewußtsein verdichtet zu haben. Seine Ornamentik ist eine Entwicklung kristallischer Formen. Das Musikzimmer in seinem Hause wirkt wie eine Kristalldruse", Behrens ist "selbst ein Kristall."¹²⁷

Behrens' Werdegang vom Maler und Kunsthandwerker zum Architekten der AEG zeigt in der Folge exemplarisch nicht nur den Führungsanspruch der

123 ders.1914b, I, S.7; vgl. auch *ibid.*, CIV, S.112, zum "Einfluß des farbigen Glaslichtes": Licht wird abgelöst von seiner materiellen Quelle, den Gestirnen Mond und Sonne. Hierin deutet sich bereits ein Prinzip funktionalistischer Bauens an, wie es aus Tauts *Architekturlehre* deutlich werden wird - die 'Entmaterialisierung' von Licht wie von Bewegung oder Akustik zu abstrakten Größen, die vom Künstler dann zum 'schönen Gebrauch' gestaltet werden.

124 Alexander Koch: Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt vom Mai bis Oktober 1901, Darmstadt 1901, S.60

125 Peter Behrens: *Ein Dokument deutscher Kunst*, München 1901

126 ders.: *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, o.O.1909

127 W. Schäfer: *Das Haus Peter Behrens in Darmstadt*, in: *Die Rheinlande. Monatszeitschrift für deutsche Kunst*, 1. 1901, H.11, S.28(ff.). Vergleichbar ist, aufgrund der auch hier anvisierten Erhebung des Idealen zur einzigen Realität, der Kristallisationsbegriff in Stendhals Liebestheorie. Siehe dazu Wolfgang Matzat: *Diskursgeschichte der Leidenschaft. Zur Affektmodellierung im französischen Roman von Rousseau bis Balzac*, Tübingen 1990, S.133ff..

Architektur; er verdeutlicht auch die dem Kristallmotiv innewohnende Tendenz zur 'Sachlichkeit'. In seiner Arbeit als Architekt folgte er weiter, nun unter dem Einfluß des nach Düsseldorf berufenen Theosophen J.L. Mathieu Lauweriks¹²⁸, den idealistischen Prämissen des Kristallsymbols, welche nun der Reaktion gegen die Linie des Jugendstils dienstbar gemacht werden. Die vormals im Bild des Kristalls angestrebte Aussöhnung zwischen Kunst und Leben überträgt er schließlich auf die 'Vergeistigung' der modernen Technik und der materiellen Bedingungen des Bauens durch die architektonische Form. So formuliert der Aufsatz *Kunst und Technik* unter direktem Rückgriff auf Riegls 'Kunstwollen' die Forderung, Technik müsse durch die Kunst zur Kultur erhoben, zum Symbol werden.¹²⁹ Kunst und Technik sollen "zu einer Tat ... verschmelzen", beide sich in einer zukünftigen Formgebung vereinen, die "aus dem Geist der Zeit" entstehe.¹³⁰ Die im Kristall der Darmstädter Künstlerkolonie versinnbildlichte Aufgabe der Veredelung des alltäglichen Lebens mündet damit auch in die Theorie des Designs, die in der Gestaltung des Industrieprodukts das Kristallisieren einer latenten Wesensform und in dieser die Erlösung des technisch hergestellten Produkts von seiner Stofflichkeit erblickt.¹³¹ Technik wird auf diese Weise zum Ausdrucksmittel vergeistigt. So wie Panofsky das Sujet der Form gleichordnete, indem er beide als Weltanschauungssymbole verstand, werden hier die materiellen Bedingungen und Zwecke der Architektur parallel zur architektonischen Form als Sinnbilder gedeutet.

4. Das 'Bauwachsen'. Wenzel Hablik

Die Annäherung architektonischer Elemente an Strukturen der vegetabilen oder der anorganischen Natur, typisches Phänomen des Jugendstils, zeigt eine analoge, in der künstlerischen Produktion selbst präsenzte Deutung der Kunstform als gleichsam gewachsener Natur. In den phantastischen Bilderfindungen Wenzel Habliks¹³² verbindet sich der Topos des

128 Hendrik Petrus Berlage: Grundlagen und Entwicklung der Architektur, Berlin 1908, führt sein mathematisches Entwurfsverfahren im Sinne der romantischen Naturphilosophie auf die "lebendige Geometrie" zurück, wie sie sich vorzugsweise in der Mineralbildung (ibid., S.7f.) bzw. im Gebirge zeige.

129 Peter Behrens: Kunst und Technik, in: Der Industriebau, 1. 1910, (S.176ff.), S.178

130 ders.: Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme, Berlin 1917, S.10

131 siehe Robert Breuer: Peter Behrens, in: Werkkunst, 3. 1908, S.145ff., zit. bei S. Anderson: Behrens' changing concept, in: Architectural Design, 39. 1969, (S.72ff.), S.78.

132 Zu Habliks Architekturzeichnungen vgl. Anthony Tischhauser: Schaffende Kräfte und kristalline Architekturen, in: Daidalos, 1. 1981, S.45ff.; Axel Feuß: Wenzel Hablik. Werkübersicht, Veröffentlichungen, Forschungen, in: Nordelbingen, 51. 1982, S.131ff. und ders.: Wenzel Hablik

'Bauwachsens' mit dem Kristallinen; das einem Grund entwachsende Gebilde aus Haus- und Felsformen (Abb.13) verbildlicht Kristallisation im Sinne von Riegls Postulat eines monistisch abgeleiteten künstlerischen Wettschaffens mit der Natur. Hablik selbst beschreibt als Quelle seiner Bilderfindungen die als Kind erlebte 'Vision' eines sich wie von selbst zum Märchenschloß entfaltenden Kristalls.¹³³

Der innere Widerspruch des 'Wettschaffens' wird im Radierungszyklus *Schaffende Kräfte* (1907-1909) wiederum deutlich. Die mit architektonischen und kristallinen Elementen durchwirkten Berglandschaften und kosmischen Szenerien sollen vom Zauber und unerschöpflichen Reichtum der Natur erzählen, begleitende Aphorismen deuten die Bilder als Entwürfe einer Welt, "in der die Menschen durch die Erkenntnis der Naturschöpfung und die Arbeit an dem 'Weltwerk' einer neuen Architektur zu einer Gemeinschaft zusammenwachsen sollen. Die kristallinen Strukturen symbolisieren die gestaltenden Kräfte der Natur, denen es nachzueifern gilt."¹³⁴ Die künstliche Bearbeitung und Veränderung der Natur will ihren Materialreichtum feiern und verkörpert die Ebenbürtigkeit des zukünftigen Menschen mit der Gottnatur. Andererseits stellt sich Hablik selbst als geistigen Erneuerer in die Nachfolge des Zarathustra¹³⁵, versteht er sich selbst als Schöpfer einer neuen Natur.

Das in Habliks Gesamtwerk zentrale Kristallmotiv erfährt kaum eine befriedigende Erklärung durch seine bloße Übersetzung in des Künstlers Glauben an ein die Menschheit einendes Kristallparadies, in dem natürliche und künstliche Vegetation in vollendeter Symbiose nebeneinander existieren.¹³⁶ Aus der Zeit seines Lebens in ihren Grundzügen erhaltenen naturphilosophischen Weltanschauung ist vor allem

1881-1934. Auf dem Weg in die Utopie. Architekturphantasien, Innenräume, Kunsthandwerk, Diss. Hamburg 1987

133 Kat.Ausst.Wenzel Hablik 1881-1934. Bilder - Graphik - angewandte Kunst. Ostdeutsche Galerie Regensburg / Stadtmuseum Erlangen 1979, Regensburg 1979, o.S.: "Besonders ein Stück, eine Druse mit einem größeren Kristall in der Mitte und vielen, kleinen Spitzen ringsum hätte ich meinem besten Kameraden nicht gegeben. Ich stellte mich hin in die Sonne, und da wurde es groß und hoch und wurde eine Burg mit kristallinen Dächern und Türmen und Zinnen...". Das als Teil einer Innenraumausstattung konzipierte, 1914 entstandene Ölgemälde *Kristallschloß am Meer* (hier Abb.17) entspricht in der naturalistischen Vergegenwärtigung einer Kristalldruse.

134 Feuß, op.cit., S.143f.

135 Feuß (ibid., S.144) sieht in Habliks Zyklus eine programmatische Anlehnung an Friedrich Nietzsches 'Also sprach Zarathustra', dessen Vorbild er auch aus einem Exlibris (ibid., S.141, Abb.3) ableitet.

136 Ein solches utopisches Paradies schildert Hablik in einem unpublizierten Brief an die *Gläserne Kette* mit dem Titel 'Der 9. Tag' (Sammlung Hablik, Itzehoe), ibid., S.148, Anm.28.

die formale Wandlung des Kristallmotivs nicht nachvollziehbar. Während in den frühen Zeichnungen nämlich die vegetabilen Formen und ein fließend-weiches Lineament vorherrschen, wendet sich Habliks Darstellungsweise nach dem Weltkrieg, als er sich Tauts Kreis anschließt, ausschließlich dem mathematisch-geometrischen Aspekt des Kristallinen zu. Im Zyklus *Ausstellungsbauten* (Abb.16) zum Beispiel entwickelt er mehrere Varianten eines Turmgebäudes, das aus jeweils um 45° gegeneinander versetzten Würfeln aufgebaut ist, die architektonisch unendlich selten wie "jede Form, deren sich ein kosmisch empfindender Geist bedient."¹³⁷ Eine Modifikation der romantischen Symbiose aus Kunst und Natur im 'Kristallinisch-Vegetabilen' wird in diesem abrupten Wechsel von der organischen zur 'anorganischen' Linie deutlich. Während Habliks frühe Zeichnungen nach dem Konzept Schlegels die vegetabile Natur in ihrer Mannigfaltigkeit noch dominieren lassen, zeichnet sich in den späteren Entwürfen die Verselbständigung des kristallinen, die Kunstform als solche repräsentierenden 'Kerns' ab. Diese Tendenz, die der aufgezeigten Entwicklung Scheerbarts und Behrens' entspricht, ist lediglich durch die kunstsymbolische Funktion des Kristallmotivs auf dem Weg zur Durchsetzung der Abstraktion historisch erklärbar. Die in der geometrischen Regelmäßigkeit des Kristalls aufgestellte Option auf die Schönheit des künstlich Konstruierten weist auf den Sinn jenes irrationalen 'Bauwachsens': Die Umdeutung des rational und technisch Verfertigten in 'Natur'.

Das kristallinisch-vegetabile Doppelgesicht als Phänomen der 'Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen' charakterisiert auf breiterer Ebene die gesamte Architektur des Expressionismus, die ebenfalls im Motiv der 'Selbstwerdung' des Baus ihr Generalthema findet. Als Entwicklung vom 'organischen' zum 'anorganischen' Kristall stellt sich auch die Verwandlung einiger expressionistischer Phantasten in Architekten des 'Neuen Bauens' dar; Habliks Werdegang findet seine Analogie also in der Epochenabfolge vom Expressionismus zum Funktionalismus. Fehlgehen muß daher die jeweils isolierte Betrachtung des Phantastischen und des Sachlichen, wie am Beispiel Bruno Tauts ausgeführt werden soll.

¹³⁷ Wenzel Hablik: Die freitragende Kuppel und ihre Variabilität, unter Berücksichtigung verschiedener Materialien und Verwendungsmöglichkeiten, in: Frühlicht 1920-1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens, Berlin/Frankfurt/Wien 1963, hrsg. von Ulrich Conrads, (S.173ff.), S.176

II. Bruno Taut. Vom *Weltbaumeister* zum Siedlungsarchitekten

A. Utopie und Sachlichkeit. Die Forschungsliteratur

"Wo von einem Künstler reflektierte Aussprüche über seine Kunst oder über die Kunst im allgemeinen erhalten sind, bilden sie (gleich unreflektierten Äußerungen...) in ihrer Totalität ein der Deutung fähiges und bedürftiges Parallelphänomen zu seinen künstlerischen Schöpfungen, nicht aber im einzelnen deren Erklärung -, Objekte, nicht Mittel der sinnsgeschichtlichen Interpretation."¹

"Dieses Thema aber, das Phänomen Bruno Taut, ist immer noch ein dunkler Fleck auf der Landkarte der neuen Architektur."²

Die expressionistische Kristallmythologie fand in Bruno Taut ihren Protagonisten, der, angeregt durch Paul Scheerbarts phantastische Dichtung, Utopien gesellschaftlichen und künstlerischen Inhalts entwarf. Das Gläsern-Transparente und die geometrisch-stereometrische Struktur des Kristalls sind untrennbare Ingredienzien seiner utopischen Glasarchitektur. Auf eine durch die Kunst erneuerte bessere Gesellschaft gerichtet, entfalteten sich Tauts Visionen zwischen 1914 und 1923 vorrangig in Zeichnungen und Schriften. Unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg waren sie Beispiel für viele Künstler, u.a. für Gropius, dessen erstes Bauhausmanifest keineswegs die Fusion mit der Industrie, sondern, in Anlehnung an Tauts Entwürfe, das "kristallene(s) Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens"³ als Ziel voranstellte. Zu der nachfolgenden Baupraxis des Funktionalismus und den nüchternen Aufgaben des Siedlungsbaus, denen sich Taut nach 1923 vor allem widmete, schienen die utopischen Werke jener Jahre in einem unversöhnlichen Gegensatz zu stehen. Im folgenden sollen insbesondere die Verarbeitungsformen dieses Widerspruchs in der Forschungsliteratur zu Taut beleuchtet werden. Bei Scheerbart, Behrens und Hablik, den unmittelbaren Vorläufern des

1 Panofsky 1920, S.41

2 Posener 1979, S.279

3 Walter Gropius: 1. Bauhausmanifest Weimar, als Flugblatt veröffentlicht April 1919, abgedruckt bei Ulrich Conrads (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin/Frankfurt a.M./Wien 1964, S.47. Vgl. auch das Vorwort der von Taut und Gropius gemeinsam organisierten 'Ausstellung für unbekannte Architekten'(1919), zit. in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 22. 1919, S.272: "...den kristallinen Ausdruck der edelsten Gedanken des Menschen suchen", und: "...wir wollen nicht aufhören zu suchen nach dem, was sich später einmal kristallisieren kann. Alle starke Zukunftssehnsucht ist werdende Architektur."

'expressionistischen Taut', deren Kristallsymbolik ihm wohlbekannt war⁴, ist die Bedeutung des modernen Kristallmotivs im Spannungsfeld zwischen Mystik und Sachlichkeit bereits anschaulich geworden.

Die 'mystische Frühzeit' der modernen Architektur fand in den letzten Jahren immer mehr Beachtung. Ihre Darstellung folgt in Grundzügen stets ikonographisch-ikonologischen Erkenntnismethoden, wozu die von Taut und seinem Kreis zum Ausdruck gebrachten symbolischen Implikationen des Kristallinen Anlaß boten. Forssmans erweiterte Fassung des Sinnschichtenmodells kann als Maßstab angelegt werden. Der Versuch einer 'Erklärung alles Erklärbaren', wie er ihn für die ikonographische Deutung vorsah, beschränkt sich auf die Rekonstruktion der Intentionen Tauts, indem vorwiegend auf Selbstäußerungen des Künstlers zurückgegriffen wird. Die Überlegungen zu Panofskys Frühwerk haben gezeigt, daß eine Reduktion seiner Methode auf das ikonographische Verstehen wie auch dessen Anwendung auf abstrakte Kunst und Architektur unter Zuhilfenahme künstlerischer Selbstdeutung in der Konsequenz seines Denkens liegt, obwohl er Künstleräußerungen nur als Parallelphänomene zum Werk gelten lassen wollte. Panofsky setzte die konventionelle Kodifikation und damit die Übereinstimmung des Ästhetischen mit gegebenen weltanschaulichen Inhalten voraus. Daß diese in der Forschung zur Moderne unweigerlich in Äußerungen des Künstlers oder seinem geistigen Umfeld gesucht werden müssen, da eine verbindliche Festlegung von Zeichen in einem einheitlichen System nicht mehr zur Verfügung steht, stellte Panofskys Axiom der Einheit von Inhalt und Form für die bisherige Forschung weitgehend nicht in Frage.

Der Blick auf die Traditionen der Tautschen Kristallmetaphorik überwiegt außerdem bei weitem die Interpretationsansätze in Hinsicht auf ihre historischen Konsequenzen. Die ungeheure Quantität der von Taut wie von seinen Zeitgenossen bemühten weltanschaulichen Elemente, die nicht nur in sich widersprüchlich sind, sondern allesamt in die Leere des Kristalls sich verlieren, läßt die Unzulänglichkeit dieses ikonographischen Ansatzes mehr als jeder andere Forschungsgegenstand spüren, denn die am Expressionismus und seinen Phänomenen erprobte Weltanschauungsdeutung wurzelt selbst in ihrem Gegenstand. Da Taut sich durch seine Vorbildersuche von Scheerbart bis Meister Eckhart selbst

⁴ Die Bekanntschaft Scheerbarts machte Taut im Kreis um Herwarth Waldens 'Sturm'-Verlag zu Beginn des Jahres 1912; siehe dazu Haag Bletter 1973, S.79. Es ist wahrscheinlich, daß Taut mit Behrens' frühen Entwürfen durch die Mitteilung Scheerbarts vertraut war, denn Behrens gehörte, wohl über seinen Freund Dehmel, derselben Gruppe von Schriftstellern an, die Scheerbarts Kreis frequentierte (ibid., S.94, Anm. 14). Zehn Blätter aus Habliks Zyklus *Schaffende Kräfte* wurden bereits 1908 in der Berliner Sezession ausgestellt, die gesamte Reihe erschien 1912 in der dritten Graphik-Ausstellung der Galerie 'Der Sturm', wo sie Taut gesehen haben dürfte (siehe Tischhauser, op.cit., S.50).

'ikonologisch' verhielt, trifft die kunsthistorische Forschung auf einen 'blinden Fleck' in der Betrachtungsweise seiner Entwürfe, nämlich das Spiegelbild ihrer eigenen Methode.

1. Taut in seinen Traditionen. Ikonographischer Pluralismus⁵

Rosemarie Haag Bletter (1973) hat die bisher detaillierteste und materialreichste Untersuchung zu den historischen Wurzeln des 'expressionistischen Taut' vorgelegt. Scheerbarts Schlüsselstellung im Hinblick auf Tauts Utopie und den Expressionismus insgesamt sowie der historische Ursprung und die Merkmale der expressionistischen Ideologie sind die Gegenstände ihrer Untersuchung. Weniger die Interpretation der Architekturphantasien in ihrem historischen Kontext als die Suche nach deren literarischen und religiösen Vorbildern ist ihre Intention. Der Begriff des Expressionistischen dient als Ordnungskriterium für die Wesensmerkmale der Tautschen und Scheerbartschen Utopien und bleibt dabei den zeitgenössischen Expressionismustheorien verhaftet, die die künstlerischen Phänomene als Ausdruck metaphysischer Inhalte begreifen; die Frage der Form hält Bletter wie schon Taut für vernachlässigbar. In gewisser Weise nimmt die Autorin mit einem wiederum allein durch metaphysische Inhalte konstituierten Expressionismusbegriff Rosenblums Konzept einer 'Northern Romantic Tradition' vorweg.⁶ Scheerbarts und Tauts Kristallwelten gelten ihr zudem als Ausdruck der krisenhaften politischen Situation und der "horrors of technical society".⁷ Das Expressionistische äußert sich in der gefühlsmäßigen Antwort auf äußeren Druck, der Spannung zwischen Realität und Imagination, die durch mystische Formeln überwunden werden sollte.⁸

5 Die folgenden kritischen Bemerkungen über die Grundlinien der Forschungsliteratur zu Tauts utopischem Werk setzen die Kenntnis des bereits veröffentlichten Werkmaterials voraus. Gesamtdarstellungen bei Kurt Junghanns: Bruno Taut 1880-1938, Berlin 1983 und Kat.Ausst.Bruno Taut 1880-1938. Akademie der Künste, Berlin 1980; Überblick bei Dennis Sharp: Modern Architecture and Expressionism, London 1966, S.59ff.

6 Robert Rosenblum: Modern Painting and Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko, London 1975, dt. Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981. Haag Bletter 1973, S.364, wendet gegen Worringers Urteil über den Expressionismus als einem bloßen 'Intermezzo' ein, der Abstrakte Expressionismus, Barnett Newman oder die Concept-Art hätten dies widerlegt. Wie Rosenblum ist ihr an der Darlegung einer eigenständigen, von Frankreich unabhängigen Genese der Moderne in Deutschland gelegen. 7 *ibid.*, S.337

8 Der Krieg dient hier der Erklärung von Tauts als Gegensatz zu seinem 'reifen' Werk erscheinenden imaginären Architekturen, während er bei Klee als Argument für seine Durchsetzung als Künstler eingesetzt wird; vgl. dazu die Ausführungen zu Werckmeister in Kap.III.

Diese psychologische, auf das Künstler-Ich ausgerichtete Argumentationsweise wirft mehrere Probleme auf: Erstens scheint sie nicht mit den sozialutopischen Ansprüchen Tauts vereinbar, zweitens wird durch sie das Spezifische der Kristallmetaphorik im 20. Jahrhundert nicht deutlich. Haag Bletter nimmt, ebenso wie Ruosch in seiner Untersuchung zu Scheerbarts Werk, C. G. Jungs Archetypus-Konzept zuhilfe, um den ersten Widerspruch auszuräumen: "But more than the private dream world, Scheerbart's and Taut's utopias reflect a larger social subconscious in a Jungian sense."⁹ Jungsche Begriffe wie 'Selbst' und 'Individuation' werden zitiert, deren symbolische Verkörperung dieser im 'Stein der Weisen' und seinem Pendant - dem Kristall - erkannt zu haben glaubte.¹⁰ Nach Jungs Auffassung hatten die Phantasien der Alchimisten eine psychotherapeutische Funktion, indem sie den psychischen Prozeß der 'Individuation' auf chemische Prozesse projizierten. Die Verwirklichung des 'Selbst' ist daher für Jung zugleich "eine Niederlage des Ich".¹¹ In einem numinosen Erlebnis, das nur der Erfahrung, nicht der Sprache zugänglich sei, vollziehe sich die Überbrückung aller Gegensätze, vor allem der Distanz zwischen bewußtem Ich und kollektivem Unbewußten, so daß eine das Empirisch-Menschliche überschreitende Ganzheitlichkeit erlangt werde.

Diese Interpretation der alchemistischen Prozedur als Archetypus des 'Selbst' weist eine erstaunliche Ähnlichkeit zu den expressionistischen Synthesebestrebungen auf, die im Jungschen Vokabular vielleicht moderner erscheinen mögen, keineswegs aber rationale Erklärungen enthalten. Haag Bletters Rückgriff auf Jungs Psychologie des Okkulten ist letzten Endes apologetisch, er dient der Bestätigung eines geistigen Ursprungs der Utopien Scheerbarts und Tauts, mithin der Aufrechterhaltung einer idealistischen Kunstauffassung. Durch den Begriff des Jungschen Archetypus wird Tauts kollektives Ideal zugleich zur seelischen Läuterung durch ganzheitliche Erfahrung erhoben. Um Tauts soziales Engagement zu untermauern, folgt Haag Bletter der im übrigen schon als Epochencharakteristik etablierten Unterscheidung zwischen dem sozialutopischen Expressionismus und dem auf elitäre Gemeinschaft beschränkten Jugendstil.¹²

9 Haag Bletter 1973, S.211

10 C.G. Jung: *Mysterium Coniunctionis*. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie, Olten und Freiburg 1984. Zum Zusammenhang zwischen Kristall und lapis siehe Jungs Ausführungen zu den Visionen des Zosimos. Zu der von Haag Bletter zitierten psychologischen Deutung der alchemistischen Prozedur siehe S.322ff.. Haag Bletter 1973, S.288ff., verweist insbesondere auf Jungs Werk 'Psychologie und Alchemie', Zürich 1944.

11 Jung 1984, S.324

12 siehe z.B. Peht 1973, S.52 und ders.: *Architekturzeichnungen des Expressionismus*, Stuttgart 1985, S.10. Unerklärlich erscheint angesichts dieser Abgrenzung des 'sozialen' Expressionismus gegen die elitären

Neben der Frage nach der Vereinbarkeit von reaktiv-psychischen und kollektiv-utopischen Motivationen für Tauts Architekturphantasien wurde als zweites von Bletters Methodik unzureichend erfaßtes Problem die Art des Verhältnisses der modernen zur älteren Kristallmetaphorik genannt. Als entscheidende Dimension des modernen expressionistischen Weltbilds, wie es sich im Kristallinen spiegele, benennt Haag Bletter das Motiv der 'immerwährenden Bewegung'.¹³ Es gelten "...crystal and glass symbolism as a metaphor for a transformationed architecture and a mobile society."¹⁴ In Scheerbarts 'Perpetuum Mobile' ist nach Bletters Auffassung deshalb das Wesentliche auch von Tauts Werk bereits enthalten.

Die Intention der Expressionisten, durch das Zitat mystischen Werdens eine neue Totalität des fragmentierten Weltbilds herzustellen, vermag kaum die Funktion des Kristallsymbols im Kontext der Moderne zu erklären, zumal Haag Bletter einen Versuch zur historischen Begründung für überflüssig, das Neue an Tauts und Scheerbarts Glasarchitektur für "quite obvious"¹⁵ hält. Die Glasarchitektur wird weder in Beziehung gebracht zur modernen Bautechnik, die Glas durch die Skelettbauweise zum ersten Mal extensiv einsetzen konnte, noch in den generellen Zusammenhang mit dem gattungsübergreifenden Abstraktionsprozeß gestellt. Das Moderne an Scheerbarts und Tauts Phantastik ist nach Haag Bletters Darstellung gar nichts qualitativ Neues, sondern besteht lediglich in einer intensiveren mystischen Erfahrung, wie aus der folgenden Beschreibung hervorgeht: "Their design are not only meant to appear as if they were made of glass, as if they captured light, and as if they moved, but, at least in their architectural proposals, metaphor has become reality."¹⁶

Die hier ausgesprochene wichtige Beobachtung, das expressionistische Symbol strebe nach einer unmittelbaren Synthese aus Zeichen und Bezeichnetem, wird von Haag Bletter nicht als Ausgangspunkt bzw. Gegenstand von Interpretation, sondern bereits als ihr Ergebnis angesehen. Die zitierte Passage unterstützt gleichwohl die der vorliegenden Studie zugrundegelegte These, im Kristallinen sei die Aufhebung der traditionellen Funktionen von Kunst - Naturabbild und Artefakt zu sein - gleichsam symbolisch durchgesetzt worden.

ästhetischen Kultgemeinschaften des Jugendstil die auffallende Wiederanknüpfung der expressionistischen Utopien an jene Epoche.

13 Haag Bletter 1973, S.382ff., mit Hinweis auf Max Zerbst: Die vierte Dimension, München 1909, Entwurf einer Weltanschauung, die in der Bewegung eine neue Totalität herzustellen sucht.

14 Haag Bletter 1973, S.3

15 ibid., S.264

16 ibid., S.385

Für Haag Bletter bleibt dagegen die traditionelle Symbolfunktion der phantastischen Architektur unbezweifelt, so daß ihre Interpretation nicht über die vagen Eigendeutungen der Künstler hinausgelangt: "Both Taut and Gropius see this utopian architecture as the symbol of a new spirituality."¹⁷ Lediglich im Sinne von Cassirers 'symbolischer Form' wäre ihre traditionelle Symbolauffassung mit dem ebenfalls beobachteten 'Wirklichkeitscharakter' der Entwürfe Tauts und Scheerbarts zu vereinen. Die eingangs aufgestellte These, daß sich die ikonologische Forschung zur Moderne, ob bewußt oder nicht, des expressionistischen Symbolbegriffs bediene, bestätigt sich hier.

Das von Haag Bletter aufgebotene reiche Material wird letzten Endes nach formalen Gesichtspunkten geordnet. Während die mit empirischer Sorgfalt recherchierte Motivtradition zur Kristallsymbolik auch über den privaten Bildungshorizont Tauts und Scheerbarts hinausreicht, stehen zur Deutung ihrer Mystikrezeption nur Äußerungen der Künstler bzw. das zeitgenössische Bild des Expressionistischen zur Verfügung. Haag Bletters Untersuchung, die nicht nur die symbolischen Inhalte des Kristalls - Wahrheit und Katharsis - sondern auch formale Konnotationen - die Vereinigung von Gegensätzen - ikonographisch behandelt¹⁸, läßt die Problematik des motivgeschichtlichen Vorgehens deutlich hervortreten: eine Rekonstruktion der Traditionen allein erhellt noch nicht den Sinn ihrer Rezeption im 20. Jahrhundert.

Der Blick auf die Traditionen der Tautschen Kristallphantasien wird in einer Abhandlung Marcello Fagiolos (1974)¹⁹ ausschließlich auf die okkulten Vorbilder eingeschränkt. Die Rezeption alchimistisch-astrologischer Symbole wird wie bei Haag Bletter nicht in den Kontext der modernen Architektur und Ästhetik eingebunden. Fagiolos detaillierte Rekonstruktion jener geheimwissenschaftlichen Inhalte läßt den Hang der Moderne zu ihnen unzureichend gedeutet, zumal die Suche nach exakten Zahlen- und Maßverhältnissen als Schlüssel zu esoterischem Wissen²⁰ dem 'Ekstatisch-Ungefährnen' der expressionistischen Metaphysik kaum adäquat ist. Das zentrale Kristallmotiv verliert sich zudem in den ikonographischen Vergleichsreihen Fagiolos ebenso wie die historische Position des Esoterischen in der Moderne. Es bleibt bei einer Demonstration alchimistischer Motive in der expressionistischen Architektur und Architekturphantasie. Als Ursache der Esoterik-

17 *ibid.*, S.560

18 Das antithetische Denken Scheerbarts und Tauts wird als 'Motiv' mit eigenem symbolischen Gehalt betrachtet und abgeleitet, siehe *ibid.*, S.327ff..

19 Marcello Fagiolo: *La cattedrale di cristallo. L'architettura dell'Espressionismo e la tradizione esoterica*, in: *Revival*, a cura di G.C. Argan, Milano 1974

20 siehe z.B. Fagiolos 'Berichtigung' von Tauts *Haus des Himmels* (1920) im Sinne esoterischer Kosmosymbolik und Zahlenmystik, *ibid.*, S.233.

Renaissance in der Generation Tauts wird Verweigerung gegenüber dem technischen Fortschritt und seiner Ideologie genannt²¹. Was angesichts der in Tauts Utopie und Praxis gleichermaßen offenbaren Faszination durch Technik und Mathematik unbegründet bleibt. Taut und seine Zeitgenossen erscheinen isoliert gegen den Kontext, so wie gleichermaßen Technik und Mathematisierung in den Blickwinkel nur geraten, wo sie mit esoterischen Inhalten verknüpft sind.

2. Die 'utopischen Kristallinen' und das 'Neue Bauen'. Abgrenzungen

Durch die Referierung von Künstler selbstdeutungen, ergänzt durch ikonographische Vorbildsuche zum Kristallmotiv, konnte die Wende zum Funktionalismus nicht begreiflich werden. Die in der älteren Literatur ungeprüfte Präferenz des späten 'sachlichen' Taut als dem eigentlichen Vertreter des Neuen Bauens ist jedoch ebenso fragwürdig wie ein pluralistisches, scheinbar neutrales Konzept, das sich auf die gliedernde Rekapitulation von Phantasie und Sachlichkeit beschränkt. Innerhalb der Forschungsliteratur finden sich Antithetik und Synthetik der Tautschen Metaphorik und Begrifflichkeit lediglich reproduziert, der strikten Scheidung der expressionistischen und der funktionalistischen Phase steht die These einer Kontinuität im sozialen Engagement gegenüber. Rückführung auf Zeitumstände ist die meist angewandte Bewältigungsstrategie zur 'Wende' um 1924: "Dank seines sozialen Engagements hatte er (Taut, R.P.) Boden unter die Füße bekommen, sein unerschütterlicher Idealismus hatte ein adäquates Betätigungsfeld gefunden."²² Der Grund zu den sich in Expressionismus und Funktionalismus unversöhnt gegenüberstehenden Zielen der Autonomie bzw. der Zweckbestimmtheit von Architektur "wurde in der Inflationszeit gelegt, als alles in Maßlosigkeit entartete...".²³ Forssmann klammert hier die Phantasien Tauts und des frühen Bauhauses als bloße Krisenprodukte aus der Geschichte der Architektur aus. Das Neue Bauen habe "dasselbe, was Behrens und Gropius selbst schon vor dem Krieg demonstriert hatten", realisiert.²⁴ Als Grundlage des Stilwandels wird im Riegelschen Sinne ein gewandelter 'Zeitwille' vorausgesetzt, Irrationalismus als Ausdruck von instabilen, Funktionalismus als Ausdruck stabiler Wirtschaftsverhältnisse gewertet. Die bereits dargestellte Tradition der expressionistischen Kristallmythologie in Behrens' Darmstädter Zeit und Scheerbarts frühen Romanen ist mit dieser Krisentheorie jedoch nicht in Einklang zu bringen.

21 *ibid.*, S.231

22 Erik Forssman: Zur Theorie des Neuen Bauens, in: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, hrsg. von Lorenz Dittmann, Stuttgart 1985, S.27

23 *ibid.*, S.28

24 *ibid.*

Norbert Huse (1975)²⁵ sieht hingegeben die Bedeutung der 'imaginären Architekten' zwischen 1917 und 1923 darin, daß diese nicht nur in Opposition zur Realität der Architektur gehandelt hätten, sondern ihre Entwürfe auch in Bauten und Projekte eingegangen seien.²⁶ Auch stellt er die Zwiespältigkeit einer Architektur fest, die "gerade in der extremen Selbstgenügsamkeit soziale Verbindlichkeit beanspruchte."²⁷ Die hier dargestellte kunsttheoretische Tradition des Kristallinen wird mit der Feststellung bestätigt, im Denken Tauts und seiner Kollegen hätten Lehren der Kunstwissenschaft keine geringe Rolle gespielt und neben Worringers Schriften sei insbesondere Riegls Begriff des 'Kunstwollens' bemüht worden.²⁸ Doch die Polarisierung der Tautschen Kunstauffassung in den Wunsch nach Selbstaufgabe zum einen, höchste Subjektivität zum andern, wird von Huse nicht weiterverfolgt. Es bleibt bei ironischer Kommentierung, die in wohlwollender Würdigung der sozialen Postulate aus Tauts Stadtkrone (1919) mündet.²⁹ In dieser Anerkennung der utopischen Ziele wird die Kritik an ihren irrationalen Aspekten wieder zurückgenommen. Die behauptete Wirkung der imaginären Projekte in der nachfolgenden Epoche der Neuen Sachlichkeit³⁰ gerät durch die Zergliederung des Materials aus dem Blickfeld. Schon die Darstellung des Tautschen Werks bzw. der expressionistischen Architektur verzichtet auf eine Betrachtung des Ganzen. Huses Klassifizierung der expressionistischen Architektur in eine organische, eine konservative und eine utopistische Richtung verneint die Möglichkeit einer in sich kohärenten expressionistischen Architektur ebenso wie den Zusammenhang der Tautschen Utopien mit seiner Baupraxis.³¹ Die bei allen formalen Unterschieden vorhandenen Gemeinsamkeiten zwischen den Zeichnungen Poelzig's, Finsterlins und Tauts werden vernachlässigt, ebenso der Bezug zwischen Taut als sozialistischem Phantasten und als Siedlungsbaumeister.

25 Norbert Huse: 'Neues Bauen' 1918-1933, München 1975

26 ibid., S.18

27 ibid., S.21

28 ibid., S.22

29 siehe ibid., S.25. Auf einem positiven Verständnis der Tautschen Utopie beruht Huses Abgrenzung von Tauts "Bestrebungen, die sensomotorischen Fähigkeiten des Menschen durch visuelle Vielfalt ... herauszufordern" gegen die "Monotonie rein funktionalistischer Zweckbauten".

30 ibid., S.25

31 ibid., S.17f.; vgl. auch die Kritik an diesem von Mendelssohn übernommenen Klassifizierungsschema bei Tilmann Heinisch (Hrsg.): Bruno Taut. Architekturlehre (1936/38). Grundlagen, Theorie und Kritik aus der Sicht eines sozialistischen Architekten, Hamburg 1977, S.15

3. Die Widerspruchsthese oder das Vakuum

Das Verhältnis zwischen "Sperimentazione e razionalità nell'utopia expressionista" stellt Giacomo Ricci (1982)³² als zentrale Fragestellung seiner Untersuchung voran. In Anlehnung an Benjamin sieht er die Mechanisierung der menschlichen Existenz im spätkapitalistischen Industriezeitalter als Grundlage der expressionistischen Utopie.³³ Die verspätet auf den Plan tretende expressionistische Architekturutopie wird als eine durchaus adäquate Antwort auf die im Brennpunkt 'Großstadt' verdichteten Probleme der Moderne gesehen, ihre Gemeinschaftsideale werden als solche ernst genommen. Die 'Wende' zu Beginn der Zwanziger Jahre erscheint im Kontext der verlorenen Revolution dann als bloße Absage an diese Ideale. Während Ricci eingangs Tauts und Gropius' Einmünden in die funktionalistische Baupraxis als Verrat an beider Jugendidealen kommentiert³⁴, berücksichtigt er in seiner abschließenden Interpretation vor allem das Auseinandergehen Tauts und Gropius' nach der Zusammenarbeit im Arbeitsrat für Kunst.³⁵ Der beiden doch gemeinsame Weg in die bis dahin verachtete Praxis eines 'rationalistischen' Bauens bleibt in seiner Beziehung zum 'kristallinen Sinnbild' von 1919 erklärungsbedürftig. Während Ricci die Tautsche Utopie als Fortsetzung der Vorkriegsdiskussionen des Werkbunds darlegt³⁶, bleibt die Bewegungsrichtung der kristallinen Phantasiewelten hin zum Neuen Bauen außerhalb seines Blickwinkels. Die als 'Zukunftskathedrale' und 'Glasarchitektur' benannten 'Elemente der Utopie' werden auf ihren Ideengehalt geprüft, ihre Korrespondenz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit bleibt jedoch äußerlich, sie werden nicht mit der Situation und der Geschichte der Architektur noch mit kunsttheoretischen Problemen konfrontiert. So bleiben auch Riccis Ausführungen befangen in den widersprüchlichen Selbstdeutungen Tauts und Gropius'.

Die jüngste ausführliche Untersuchung zu Tauts Werk von Iain Boyd White (1981)³⁷ macht es sich zur Aufgabe, sowohl seiner Heterogenität gerecht zu werden als auch die isolierte Betrachtung der expressionistischen Phase aufzuheben, um ihre Beziehung zum nachfolgenden Siedlungsbau aufzuzeigen. White ordnet Tauts frühes Werk zwei auseinanderstrebenden, im Generationskonflikt befindlichen Tendenzen zu: der älteren Reformbewegung, zu der etwa die Gartenstadtidee gehöre, zum einen, der expressionistischen Sturmästhetik, die allein dem Gesetz des l'Art pour l'Art gehuldigt habe, zum andern. In

32 Giacomo Ricci: La cattedrale del futuro. Bruno Taut 1914-21, Rom 1982

33 *ibid.*, S.21f.

34 *ibid.*, S.12

35 *ibid.*, S.134

36 *ibid.* S.63f.

37 vgl. die Rezension zu White 1981 von Helen Boorman in: Oxford Art Journal, 6. 1983, S.69ff.

diesem Sinne gilt ihm das *Kölner Glashaus* (Abb.21) als Gegenstand rein ästhetischer Betrachtung, während die Gartenstadtsiedlung Falkenberg rein zweckbezogen sei.³⁸ Die utopischen Entwürfe der Kriegs- und Revolutionszeit interpretiert White vorrangig als künstlerische Umsetzung des literarischen Aktivismus Kurt Hillers und des christlichen Sozialismus eines Gustav Landauer.³⁹ Durch die Projektion der Tautschen Entwürfe auf die Weltanschauung des Aktivismus⁴⁰, der expressionistisches Pathos und politisches Engagement vereine und als Bindeglied zwischen Reformismus und Expressionismus fungiere⁴¹, glaubt White den Übergang zum sozialen Siedlungsarchitekten erklären zu können.

Über die Selbstäußerungen des Künstlers hinaus wird im Sinne ikonologischer Sinndeutung mithin der geistesgeschichtliche Kontext als Erkenntnisgrundlage benutzt. White bezieht sich zudem auf Georg Lukács und die von ihm aufgezeigte Analogie zwischen Expressionismus und Ideologie der USPD.⁴² Letztlich bleibt mit dieser direkten Spiegelung künstlerischer Phänomene in politischen Ideologien auch die von Lukács ausgesprochene Bewertung der Abstraktion als einer im Sinne dieser bourgeoisen Ideologien 'falschen Subjektivität' und Negation der Wirklichkeit bestehen.⁴³ Die Kristallbauten Tauts werden von White als Sinnbilder eines durch den Künstler oder Architekten hergestellten kollektiven Geistes verstanden; eine Verwandtschaft mit sozialistisch-revolutionären Zielen bestritten. White sieht "kaum mehr als leere Gesten"⁴⁴, um sich jedoch in seiner Untersuchung ausschließlich diesen als inhaltsleer erkannten politischen Ambitionen des Taut-Kreises zu widmen. Die weiterführenden, das Moment der Kontinuität berührenden Überlegungen Whites beschränken sich auf 'Schlußbemerkungen'. Hier deutet White einen Zusammenhang zwischen Expressionismus und Funktionalismus auf ideologischer Ebene an, der jedoch nicht ausgeführt wird.⁴⁵ Ebenso vermag Whites auf dokumentarische Nachweise des

38 White 1981, S.32

39 Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Taut, Hiller und Landauer und ihrer Abgrenzung gegen den Expressionismus siehe v.a. *ibid.*, S.56f.

40 vgl. Boorman, *op.cit.*, S.71, zur Sexuelsymbolik in *Auflösung der Städte*, die nicht aus dem Bezug zum Aktivismus erklärt werden könne, sondern eine expressionistische Entsprechung bei Johannes Molzahn im 'Sturm'(1919) finde.

41 White 1981, S.11ff.

42 Georg Lukács: 'Größe und Verfall' des Expressionismus, in: Werke Bd.4, Neuwied/Berlin 1971. White 1981, S.173f., bezieht die Aussagen Lukács' auf den Aktivismus.

43 White mißt allerdings dem Phänomen der Abstraktion keine Bedeutung zu; lediglich die Weltanschauung Tauts wird mit Lukács als "übersteigter Subjektivismus, der mit der leeren Geste der Objektivität auftritt" kritisiert (*ibid.*, S.174).

44 *ibid.*, S.183

45 Was die Übernahme der expressionistischen Ideologie durch den Funktionalismus betrifft, bemerkt White (*ibid.*, S.182ff.), daß der

politischen und ideengeschichtlichen Kontextes beschränkte Darstellung des Tautschen Werks dessen immer wieder betonte Funktion im Rahmen der künstlerischen Avantgarde nicht zu begründen. Da White keinen Versuch unternimmt, ästhetische Form und weltanschauliche Motive anders als in einem einfachen Abbildungsverhältnis zu betrachten, bleibt bei aller Feststellung von Übereinstimmungen im Weltanschaulichen die Trennung der künstlerischen Phänomene in Epochentypen unangetastet, wird der Veränderung der Form eine Wandlung des 'Zeitwillens' zugrundegelegt. Expressionismus und Funktionalismus werden gar durch ein 'Vakuum' voneinander getrennt: "Demnach trifft die Behauptung, Taut und seine Gruppe hätten ihre expressionistischen Überzeugungen gegen den Funktionalismus eingetauscht, nicht zu. Der Funktionalismus füllte vielmehr ein Vakuum, das durch den Niedergang des Expressionismus entstanden war."⁴⁶ Die als wahrer Grund des Stilwandels angeführte Eigendynamik der Taut-Gruppe, nicht zuletzt aber die Erkenntnis der Kontinuität einer "grobe(n) und undifferenzierte(n) deterministische(n) Theorie" zwischen Expressionismus und Funktionalismus⁴⁷ desavouieren schließlich die breite ideengeschichtliche Auslegung Whites. Letztlich kann die traditionelle Einschätzung der phantastischen Glasarchitektur Tauts als einer durch Auftragsmangel hervorgerufenen 'Verirrung'⁴⁸ weiterhin Gültigkeit beanspruchen.

Wie aus dem Nichts erscheint auch nach einer neueren Darstellung Pehnts (1985) um 1923 der Wunsch nach einer technologisch-anonymen Ästhetik, die sich mit dem Zwang zur Ökonomie zum 'sachlichen' Bauen vereinigt habe.⁴⁹ Hinter solchen Erklärungsversuchen des Stilwandels um 1923 steht Riegls Konzept des Kunstwillens, wie es sich auch in Panofskys Ikonologie erhalten hat: Eine stofflich-materiell ausgerichtete Weltanschauung folgt einer geistig orientierten; dazwischen - ein

'Volkswille' in der Argumentation durch den nach wie vor vom Architekten exekutierten 'Zeitwillen', 'Geist' durch 'Technik' ersetzt worden sei. Diese Andeutungen gilt es in der vorliegenden Studie zu Taut am Material zu verdeutlichen, um die Beziehung dieser im Kristall verkörperten ideologischen Motive zur künstlerischen Problematik verständlich zu machen, denn nur eine solche Fragestellung rechtfertigt die Beschäftigung mit den von White zurecht als politisch undifferenziert eingestuften Vorstellungsinhalten des Taut-Kreises.

46 *ibid.*, S.9, mit Rekurs auf eine Formulierung Huses. Vgl. White 1984 zum philosophischen Kontext der expressionistischen Architektur, der am Ende als ebenso mystisch wie der des Funktionalismus abgetan wird.

47 White 1981, S.185

48 vgl. die beliebige Zusammenstellung der Tautschen mit anderen phantastischen Architekturen bei Ulrich Conrads und Hans Sperlich: Phantastische Architektur, Stuttgart 1960. Tauts Utopie wird zum einen aus der "Zeitstimmung" abgeleitet (*ibid.*, S.23), zum andern wird die Aktualität seiner Vorstellungen von einer absoluten Architektur betont (*ibid.*, S.25).

49 Pehnt 1985, S.14

Vakuum. Daß Taut selbst den Weg in die Praxis keineswegs als Bruch mit der expressionistischen Vergangenheit betrachtet hat, wird von den Vertretern einer strengen Epochenstellung nicht interpretatorisch ausgewertet. Tauts Beharren auf Kontinuität des Utopischen wird von einem andern Teil der Forschung dagegen ausschließlich berücksichtigt: das 'Vakuum' zwischen den Gegensätzen wird hier überbrückt durch eine geistige Ursubstanz: den 'sozialen Gedanken'. Riegls synthetisches Konzept der Kristallisation und Panofskys 'Gehalt' finden sich in diesem die Gegensätze übergreifenden Gemeinschaftsideal wieder.

4. Der sozialistische Taut: Kontinuität

Der Polarisierung von Expressionismus und Sachlichkeit bzw. von Sturmästhetik und Reformbewegung steht in der Forschungsliteratur ein alternativer Ansatz gegenüber, der die Kontinuität zwischen den beiden Lebensphasen Tauts betont, ohne jedoch die beschriebene Trennung zwischen expressionistischer Ideenarchitektur und praxisbestimmtem Siedlungsbau aufzuheben. Der soziale Gedanke in Tauts Phantasien über die Glasarchitektur bildet ein als wesentlich erachtetes Verbindungsglied zwischen jenen und der Siedlungsarchitektur der Zwanziger Jahre.

Kurt Junghanns (1983) wehrt sich in seiner Monographie gegen Conrads und Sperlichs allzu beliebige Auswahl phantastischer Architekturen⁵⁰ mit dem Argument, die "aus brennender sozialer Verantwortung geborenen utopischen Entwürfe Tauts und seiner Freunde" würden so mißachtet.⁵¹ Die kontinuierliche Erfüllung des sozialen Gedankens wird nicht als Inhalt der Glasarchitektur, sondern des Gesamtwerks aufgefaßt.⁵² Andererseits führt Junghanns wie gehabt den Stilwandel vom Pathos der utopischen Schriften zur sachlichen Siedlungsform auf die Not der Nachkriegszeit zurück, die besonders im Wohnungsbau keine "Experimente" mehr erlaubt habe, was die Beliebigkeit der Argumentation mit der wirtschaftlichen Notlage erneut verdeutlicht.⁵³ "Allgemein wandte sich das schöpferische Interesse den materiellen Komponenten der Architektur zu, dem praktischen Zweck, dem gewählten Material und der konstruktiven Form, während die absichtliche Widerspiegelung gesellschaftlicher Ideen, das zweifelhafte 'Ideen-Bauen' in den Hintergrund trat."⁵⁴ Junghanns erhält den Schein einer sozialistischen Kontinuität im Werk Tauts aufrecht, indem er - mit Taut selbst - unversehens den Blickpunkt wechselt. Stellt er die utopischen Entwürfe

50 Conrads/Sperlich, op.cit., S.30

51 Junghanns 1983, S.48

52 ibid., S.114: "Das große Anliegen seiner Jugendjahre, den Menschen zu helfen..., hat er als reifer Mann erfüllt."

53 ibid., S.49

54 ibid., S.67

Tauts zunächst in den Kontext der Revolution und ihrer Ziele⁵⁵, folgt ihre allmähliche Abwertung zu bloßen "Ideenskizzen"⁵⁶, der die Aufwertung des funktionalistischen Bauens als eigentlicher Erfüllung der Jugendträume entspricht. Die Verknüpfung des nach dem Scheitern der Revolution auf kapitalistischer Grundlage sich entwickelnden Siedlungsbaus mit revolutionär gedeuteten Utopien spricht Junghanns an, indem er Tauts Einwände gegen den neuen Rationalismus aus der Magdeburger Zeit zitiert, seine Architektur als "realistische" bezeichnet⁵⁷ und den Traditionalismus seiner Bauweise gegen Corbusier und Mies van der Rohe abhebt.⁵⁸

Auch Bollerey und Hartmann (1980) sehen in Tauts Entwicklung vom "phantastischen Astheten zum ästhetischen Sozial(ideal)isten" keinen Bruch, da Taut im Wohnungsbau sein soziales Engagement weiterverfolgt habe. "Tauts Architektur ging, war sie gebaut oder erhofft, war sie Realität oder Zukunft, von den konkreten Erfahrungen und Wünschen der Gesellschaft aus."⁵⁹ Die Fortsetzung der Utopie im Wohnungsbau wird vor allem in den diesen begleitenden Ideen verfolgt, die zum Beispiel durch besondere Grundrisse ein Kollektivbewußtsein schaffen und durch Gemeinschaftsräume die Familienbindung lockern wollten. Die Autorinnen kommentieren ebenso wie Junghanns und die Vertreter der 'Widerspruchsthese' Tauts Werk vorwiegend durch ihn selbst. Tauts Äußerungen folgen sie z.B. auch in der Abgrenzung des Tautschen Bauens gegen Corbusier, der seine sozialen Strebungen nicht geteilt habe.⁶⁰ Die Übernahme des Tautschen Gemeinschaftspathos, das sich in der Tat durch seine gesamten Schriften hindurch verfolgen läßt, vertraut dem

55 *ibid.*, S.47

56 *ibid.*, S.48

57 *ibid.*, S.64f.

58 *ibid.*, S.80

59 Bollerey/Hartmann 1980, *ibid.*, S.70

60 *ibid.*; vgl. dazu Thilo Hilpert: Hufeisensiedlung im Widerspruch. Die Stadttheorie der Moderne und die Krise der Großstadt, in: ders.: Hufeisensiedlung Britz 1926-1980. Ein alternativer Siedlungsbau der 20er Jahre als Studienobjekt. Projektarbeiten zur Analyse einer städtebaulichen Raumbildung. Dokumente aus Forschung und Lehre Nr.1, TU Berlin, Berlin 1980, S.20ff., zur Verwandtschaft von Tauts und Corbusiers Stadtvisionen, die von Corbusier 1944 auch selbst bestätigt wurde.

gleichwohl einer subjektiven Selektion unterworfenen Kommentar des Künstlers mehr als einer Analyse der jeweiligen Werkgestalt⁶¹, unberücksichtigt läßt sie die Struktur und Entwicklung der Texte.

5. Form als Symbol: Kontinuität

Den einzigen Ansatz, eine Kohärenz des Tautschen Werks in der künstlerischen Struktur und nicht vorrangig im weltanschaulichen Inhalt zu suchen, entwickelt Peht in seinem Aufsatz über 'Kern und Schale'(1983)⁶² als wesentlichem Motiv in Tauts Oeuvre. In diesem Motiv sieht er nicht nur das Grundgesetz seiner Bauten und Entwürfe, sondern auch seines Denkens konzentriert. Die "Einkapselung eines zentralen Volumens durch eine äußere Raumhülle, die sich vom Kern in Qualität und Funktion unterscheidet"⁶³, sei schon mit den ersten beiden Ausstellungsbauten Tauts gegeben und nehme danach im Topos der 'leeren Mitte' metaphysische Dimensionen an. Vorgebildet sei dieser Topos in dem der allgemeinen Zugänglichkeit entzogenen Zentrum des *Kölner Glashauses*⁶⁴, zur Entfaltung gebracht in den an Eckhart gemahnenden Mystizismen der Kriegs- und Nachkriegszeit. Schließlich thematisiere auch die Britzer Hufelensiedlung die von einer schützenden Hülle umgebene 'leere Mitte', die nunmehr "kein metaphysischer Raum wie in den Utopien der frühen Jahre, sondern Sinnbild und Schauplatz gemeinschaftlichen Handelns" sei.⁶⁵ Mit einem Auszug aus der *Architekturlehre* (1936/37), in der Taut, Kant zitierend, den innersten geistigen Kern als formbildend und gesellschaftsverändernd zugleich beschreibt, sucht Peht die lebenslange Gültigkeit der Kern-Schale-Metaphorik für Taut zu belegen. Damit führt er wiederum die Bedeutung des favorisierten Motivs auf die sozialen Ideen Tauts zurück oder setzt sie diesen zumindest parallel.

Der Kreis schließt sich und man gelangt wieder zur Hilfsvokabel der 'symbolischen Form', die, wie eingangs schon ausgeführt, von vornherein die Einheit von Form und Inhalt voraussetzt. Indem Peht für die stilistisch so unterschiedlichen Formen der kristallinen Utopien und der Siedlungsarchitektur ein einziges formales Prinzip findet, das sich auch

61 Die unbegründete Gewichtung der Tautschen Anschauungen hat hin und wieder radikale Kürzungen zur Folge. So sind im Wiederabdruck von Tauts Schrift *Eine Notwendigkeit* im Katalog der Berliner Taut-Ausstellung, der den Aufsatz von Bollery und Hartmann enthält, gerade die Passagen weggelassen, in denen sich Taut gegen alle sozialen Aspekte des Bauens wehrt (Kat.Taut, S.178).

62 Wolfgang Peht: Kern und Schale. Ein architektonisches Motiv bei Bruno Taut, in: Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts, München 1983, S.73ff.

63 *ibid.*, S.74

64 Gemeint ist die Öffnung in der Mitte des Fußboden, durch die man in den unteren 'Kaskadenraum' blickte.

65 *ibid.*, S.81

in den Schriften entdecken läßt, kann er wiederum alles auf das von Taut ausgegebene Motto 'Gemeinschaft' bringen: In der 'leeren Mitte' des Hufeisens sieht er "den zentralen Bezugspunkt gemeinschaftlichen Lebens"⁶⁶ erreicht, im Kantzitat den formbildenden Geist der Gemeinschaft bestätigt. Die charakteristischen Widersprüche in Tauts Werk und Denken scheinen durch die Übersetzung der architektonischen Form in die Inhalte sozialer Utopie erneut aufgehoben.

Diese Einstimmigkeit zwischen Form und Inhalt wird allein durch die Beschneidung des Untersuchungsmaterials erzielt. Pehnt spart nicht nur den Aspekt der Aufhebung von Kern und Schale im Topos des Kristallinen aus, sondern es bleibt darüberhinaus der größte Teil des Tautschen Werks der Zwanziger Jahre in seiner Darstellung unberücksichtigt. Pehnts Intention, eine Kohärenz des Gesamtwerks aufzuzeigen, wird dadurch entkräftet, daß die Charakteristika des Neuen Bauens im Kapitel über Taut fehlen, dafür in einem gesonderten Aufsatz⁶⁷ beschrieben werden, wo ihnen nun eine deutlich kritische Behandlung zuteil wird. In seine Abhandlung über den Funktionalismus bezieht Pehnt wiederum dessen historischen Boden - den Expressionismus - nicht ein. Die soziale Utopie, von Pehnt positiv gewürdigt, wäre bei einer Konfrontation der beiden aufeinander folgenden Epochen nicht von dem so scharf kritisierten Funktionalismus zu lösen.

6. Thesen zu Taut

Aufgrund der bisher untersuchten Traditionen des Kristallinen in Kunsttheorie und Kunstproduktion werden den ikonographischen Forschungsergebnissen zu Taut folgende Thesen entgegengesetzt, die es im weiteren zu verfolgen gilt.

In der Kristall- und Glassymbolik Tauts kündigt sich das funktionalistische Bauen metaphorisch an, wird seine radikale Abkehr von der Architekturtradition verschleiert und zugleich durchgesetzt. Die mathematisch-abstrakte Struktur der Architektur der Zwanziger Jahre wird als Primat des Geistigen, in mystizistischen Formeln der 'leeren Mitte' bzw. kristalliner Reinheit überhöht und legitimiert. Die Tautsche Glasarchitektur realisiert als Kunstsymbol die 'Entstofflichung' der Architektur zum rational konzipierten und seriell reproduzierbaren Bauen, das sich von der anthropologisch orientierten 'Leiblichkeit' der älteren

66 *ibid.*, S.82. Dem widersprachen jedoch die Bewohner der *Hufeisensiedlung*; siehe Hilpert 1980, S.68 und S.71ff.

67 Wolfgang Pehnt: Die Herrschaft der Zwecke. Anmerkungen zum Funktionalismus, in: Pehnt 1983, S.103ff.

Architektur entfernt.⁶⁸ Nicht um die Gegenüberstellung von Außen (Schale) und Innen (Kern) geht es Taut, sondern um die Aufhebung der Grenzen, um ein fragloses 'In-der-Welt-Sein' des Baus. Damit ist bereits, jenseits von Tauts bewußten Intentionen, ein Merkmal des Neuen Bauens benannt: seine Indienstnahme durch die Mechanisierungs- und Rationalisierungsprinzipien der industriellen Produktion, die den auratischen Charakter der Kunst tendenziell aufheben. Die Fixierung des ikonologischen Blicks auf die außerkünstlerischen Aspekte der Kunst scheint auch das Verhältnis der expressionistischen 'Utopie' zur funktionalistischen Baupraxis zu bestimmen.

68 Richard Hamann beschrieb die moderne Architektur als Befreiung "von jedem Ausdruck des Menschlichen und Repräsentativen Der Bau verliert sein Oben und Unten" und er "hört auf, wie ein Mensch auf dem Boden zu stehen, wird zur Sache"; insbesondere der Flächencharakter der Gebäudeteile wird als Novum hervorgehoben ('Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart', Berlin 1933, zit. nach Huse, op.cit., S.48).

B. Das Kristalline als Sinnbild einer zweiten Natur. Zum *Kölner Glashaus*

In Tauts ersten theoretischen Äußerungen während seiner Zeit bei Theodor Fischer in Stuttgart erscheint zunächst die Natur als Maßstab guter Baukunst.¹ Anstelle der bislang geübten Stilmachung soll der Architekt sein Bauwerk der natürlichen Umgebung anpassen und so eine Einheit zwischen beiden herstellen. Haag Bletter hat diese Ziele als 'antiformalistische Qualitäten' beschrieben, die schon in Theodor Fischers Schriften zu finden seien und auch das utopische Werk Tauts, besonders die *Alpine Architektur* kennzeichneten.² In Tauts Schrift ist jedoch noch eine weitere Bedeutungsdimension enthalten, die nicht Eingliederung der Architektur in die Natur, sondern ein Wettstreiten mit ihr zu empfehlen scheint. Vorbilder für Raumbildungen in der Natur werden genannt, die auf romantische Traditionen verweisen und für Taut bestimmend bleiben werden: der Tannenwald in Analogie zum gotischen Dom, der Sternenhimmel und das Gebirge.

1. Das Gesamtkunstwerk und der 'soziale Gedanke'. Gotik - Kubismus - Kristall

Die Zusammenfassung aller Künste zu einer neuen Ganzheit wird von Taut zum ersten Mal 1914 programmatisch formuliert. Sein im 'Sturm' veröffentlichter Aufruf mit dem Titel *Eine Notwendigkeit* fordert die Errichtung eines Bauwerks, "das nicht allein Architektur ist, in dem alles, Malerei, Plastik, alles zusammen eine große Architektur bildet, und in dem die Architektur wieder in den andern Künsten aufgeht. Die Architektur soll hier Rahmen und Inhalt, alles zugleich sein. Dieses Bauwerk braucht keinen rein praktischen Zweck zu haben. Auch die Architektur kann sich von utilitaristischen Forderungen loslösen."³ Taut stellt sich eine Art Museum vor, in der Nähe der Großstadt auf freiem Gelände gelegen, "in großen Glasfenstern die Lichtkompositionen Delaunays, an den Wänden die kubistischen Rhythmen, die Malerei eines Franz Marc und die Kunst Kandinskys."⁴

Im 'architektonischen' Charakter besonders der kubistischen Malerei macht Taut die Grundlage seines Gesamtkunstentwurfs aus, den er in die Nachfolge der Gotik stellt: "Es geht eine geheime Architektur durch diese Werke und hält sie alle zusammen. In ähnlichem Sinne, wie es zu den Zeiten der Gotik sich vollzogen hat. Die gotische Kathedrale umfaßt ebenso alle Künstler, die von einer wundervollen Einheit erfüllt waren und in dem Architekturgebilde des Domes den klingenden Gesamtrhythmus

1 Bruno Taut, Stuttgart 1904, zit. nach: Kat.Taut, S.164

2 siehe Haag Bletter 1973, S.12 und S.25

3 Bruno Taut: Eine Notwendigkeit, in: Der Sturm, 4. 1914, S.174f., Zitat S.175

4 Taut 1914a, S.175

fanden ... Das ideelle Architekturgebäude, das heute schon die neue Kunst darstellt, muß sich einmal in einem sichtbaren Bauwerk kundtun. Und es ist eine Notwendigkeit, daß das geschieht."⁵ Der Kubismus wird hier zu einer einheitsstiftenden Formenwelt symbolisch überhöht,⁶ Taut nimmt für seinen 'Paragone' mit der Malerei die kunstsymbolische Rolle des Architektonischen zuhilfe, die, in der Romantik entstanden⁷, sich bei Hildebrand zur Metapher der ästhetischen Form verfestigt hat. Keineswegs ist an eine äußerliche Übereinstimmung gedacht: "Das Zusammenwirken ist nicht so zu denken, daß die äußeren Formen der Malerei für Architekturformen übernommen werden. Kubistisch ist die Architektur schon ihrem Wesen nach ... Auch muß der Architekt erkennen, daß die Architektur von vornherein die Voraussetzungen in sich trägt, die die neue Malerei sich geschaffen hat: die Freiheit von der Perspektive und der Enge einzelner Augenpunkte."⁸ Ebenso wie das Gemälde soll der Bau zudem als "künstlerischer Organismus"⁹ erscheinen, geeint nicht durch die inhaltliche Aufgabe, sondern durch eine naturanaloge ästhetische Ordnung.

Die Vision des Gesamtkunstwerks versteht sich allenfalls in elitärem Sinne als soziale Utopie. Taut betont die Eigenständigkeit der Kunst gegenüber der Gesellschaft: "Jeder Gedanke sozialer Absichten soll vermieden werden. Das Ganze muß sich exklusiv geben, wie eben große Kunst immer erst im Künstler allein da ist. Das Volk möge sich dann von selbst an ihr erziehen oder warten, bis seine Erzieher kommen".¹⁰

Während Taut im 'Sturm' also stolz die Autonomie der Kunst verkündet und die Architektur von den Fesseln des Zwecks befreien will, scheint er auf anderem, seiner Praxis näheren Gebiete diese rein künstlerische

5 ibid.

6 Von diesem metaphorischen Verständnis des Kubismus abzugrenzen sind die ästhetischen Korrespondenzen zwischen dem Kubismus und der Entwicklung der modernen Architektur; siehe dazu Hellmuth Sting: Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der modernen Architektur, Aachen 1966. Tilmann Buddensieg (Frankfurter Allg. Zeitung, 30. Apr. 1977, zit. bei White 1981, S.29f.) stellt einen Einfluß des Kubismus schon an Tauts 1910-11 gebauten Berliner Wohnhäusern fest.

7 Die romantische Idee einer Analogie zwischen Natur und Kunst berief sich vor allem auf die Architektur: Rumohr schreibt 1808, Runge habe "die Meßkunst auf das Studium der Vegetabilien" angewandt und die "Verknüpfung aller Kunst mit und in der Architektur" vor Augen gehabt; zit. nach Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975, S.133. Vgl. auch die Ausführungen zum Architekturmotiv bei Friedrich in Kap.I. Gottfried Semper, Theorie des Formell-Schönen, in: Herrmann, op.cit., Ms.179, S.220, erweiterte das Architektonische zur 'Tektonik', die er als 'kosmisches' Gesetz der Symmetrie etc. tief in Malerei und Bildhauerei hineinreichen sah.

8 Taut 1914a, S.175

9 ibid.

10 ibid.

Sichtweise zu widerrufen. Ein im selben Jahr auf der Generalversammlung der Deutschen Gartenstadtgesellschaft gehaltener Vortrag stellt den 'sozialen Gedanken' als die kommende moderne Weltanschauung dar, welche der Architekt zu gestalten habe.¹¹ Die von Riegl, Worringer und Panofsky der Kunst zugrundegelegte Weltanschauung wird hier zum utopischen Ziel. Denn Taut sieht in der Gegenwart "keine Anschauung, die alle beherrscht", damit "auch keine Aufgabe im eigentlichen Sinne für den Architekten" und hält deshalb nach einer neuen Idee, die Allgemeingut werden könnte, Ausschau.¹² Im Begriff des sozialen Gedankens, wie er besonders in der Gartenstadtbewegung verwirklicht werde, versammelt Taut alle Voraussetzungen des Siedlungsbaus: Straßenführung und soziale Schichtung, Rücksicht auf Tradition und Landschaft gehören dazu. Der Architekt "muß aus allen diesen Voraussetzungen die Summe ziehen". Um aber dem sozialen Gedanken Gestalt zu verleihen, muß er "Künstler sein, er muß den Mut haben, eine Idee zu gestalten, aus der Summe dieser Voraussetzungen zu einem Bild zu kommen, und er muß den Mut haben, Nebensächliches beiseite zu setzen und Wesentliches zu betonen."¹³ Taut sieht damit auch den profanen Siedlungsbau unter künstlerischen Gesichtspunkten und stellt ihn so an die Seite des an den Leitbildern Gotik und Kubismus orientierten Gesamtkunstwerks. Die Bild gewordene Siedlung bezeichnet den künstlerischen Rang der Architektur. Der "Vorzug einer architektonischen Arbeit bei einem Bebauungsplan" soll gegenüber einer bloß technisch-ingenieurhaften Projektierung herausgestellt werden.

Auf den ersten Blick scheinen die Texte aus völlig unterschiedlichen Anschauungen entwickelt. Während der im 'Sturm' erschienene Aufsatz ein ästhetisches Ideal entfaltet, stellt der Vortrag den sozialen Gedanken und damit den Gebrauch ins Zentrum seiner Überlegungen. White stellte als Quellen dieser heterogenen Auffassungen daher die expressionistische

11 Bruno Taut: Kleinhausbau und Landaufschließung vom Standpunkt des Architekten, Leipzig 1913, in: Gartenstadt, 8. 1914, S.9. Auch Haag Bletter 1973, S.83, stellt die beiden Aufsätze einander gegenüber und weist auf die Widersprüchlichkeit der Konzepte hin. Die Vision des Baus wird bereits in die Nähe von Scheerbarts *Glasarchitektur* und Tauts *Glashaus* gerückt, das deutlich antisozial-elitäre Moment dabei in den Kontext des Behrenschen Ästhetizismus gestellt und auf Scheerbarts Einflüsse zurückgeführt, obwohl andererseits den sozialen Aspekten in Scheerbarts Werk ein ganzes Kapitel gewidmet ist (Ibid., S.165ff).

12 Taut 1914b; hieraus auch die folgenden Zitate

13 vgl. Gustav Wolf: Wohnhausbau in Einheitsformen, in: Der Baumeister, 13. 1915, H.4, S.31. Ausgehend vom Beispiel der kapitalistischen Massenfabrikation und dem Geld als einheitlichem Zahlungsmittel, hält Wolf die bauliche Einheitsform für das innere Kennzeichen der Gegenwart, da sie das massenhafte Auftreten gleichgearteter Wohnungsbedürfnisse sichtbar mache. "Und das nennen wir doch die schöne Aufgabe der Baukunst: dem jeweiligen Kulturzustande des Volkes guten und wahren Ausdruck zu geben."

Sturmästhetik neben die Reformbewegung und trennte in diesem Sinne Tauts Kölner Ausstellungsarchitektur von seiner Siedlungstätigkeit.¹⁴ Doch Taut entwickelt bereits hier Ansätze zu einer Synthese der auseinanderstrebenden Motivationen. Auch in dem scheinbar nur der künstlerischen Autonomie huldigenden Aufsatz *Eine Notwendigkeit* findet sich der gleichwohl in der Euphorie des Diskurses versteckte Hinweis auf die Praxis des Wohnungsbaus bzw. eine formale Betrachtung des Sozialen. Das Vorbild der Gotik umfaßt für Taut nicht nur die Kathedrale als Gesamtkunstwerk. Die gleiche Intensität des Gesamtrhythmus entfalte sich "bei den einfachen wirtschaftlich begrenzten Bauten in dem Streben nach der denkbar größten Schlichtheit und dem Erheben der primitivsten Form zum Symbol...". Die Gotik vereinbare "...eine zur Leidenschaft gesteigerte Konstruktion und auf der andern Seite das Suchen nach dem praktisch und wirtschaftlich Allereinfachsten und Allerausdrucksvollsten...".¹⁵

Die Symbolwerdung der primitivsten Form oder des wirtschaftlich Allereinfachsten ist nicht weit entfernt von der im Vortrag vertretenen Auffassung der Siedlung als einem Bild. Die Beschwörung des Gesamtkunstwerks und der Bildwerdung des sozialen Gedankens verfolgen gemeinsam die Ästhetisierung des Zwecks wie des Konstruktiven.

In dem 1913 erschienenen Buch *Zur Mechanik des Geistes* von Walter Rathenau findet sich noch prononcierter die Parallelisierung von 'kollektiver' Gotik und autonomem Künstler-Ich. Der Dom wird als Kollektivgebilde und als Verkörperung der Seele des Volkes aufgefaßt¹⁶, eine Verdichtung der "Geisteskräfte des Volkskörpers" aber auch dem genialen Künstler zugetraut.¹⁷ Die Verbindung stellt Rathenau durch einen Begriff der Individualität her, der die "Grenze des Einzelwesens zu sprengen, das Ich im Du auflösen und das Versprengte zu höherer Einheit zu binden" beabsichtigt.¹⁸ Der soziale Gedanke und die Idee des Gesamtkunstwerks treffen in dieser metaphysischen Konstruktion zusammen.

Tauts Vortrag bemüht wie der Aufsatz das Bild des künstlerischen Organismus: "Die Kolonie muß als Ganzes wie etwas organisch Gewachsenes wirken; es wirken dabei dieselben Faktoren mit wie bei einem Kunstwerk ... Ein Kunstwerk muß wirklich wie neugeboren dastehen."¹⁹ Auch hier garantiert das Bild des Organismus also die künstlerische Einheit, die durch die heterogenen Aufgaben und Voraussetzungen des Bauens in Gefahr scheint. Wie in *Eine Notwendigkeit* stellt Taut den Architekten abhängig und zugleich unabhängig vor die

14 White 1981, S.33

15 Taut 1914a, S.174

16 Walter Rathenau: *Zur Mechanik des Geistes*, Berlin 1913, S.152

17 *ibid.*, S.157

18 *ibid.*, S.163

19 Taut 1914b

Summe materieller und künstlerischer Faktoren, die er in seinem Werk zu bewältigen hat. Durch seine Arbeit werden sie zur 'symbolischen Form' transzendiert. So erhebt sich auch die Siedlung als gleichsam organisch gewachsenes Kunstgebilde frei über alle sozialen Belange.

Als Vereinigungsformel, die zwischen Gebrauch und Kunst vermitteln soll, dient hier noch in erster Linie 'das Organische', dem alle anderen Begriffe untergeordnet werden. Die Erhöhung der einfachsten Form oder der Siedlung zum Symbol, die Gestaltung des sozialen Gedankens ebenso wie die 'zur Leidenschaft gesteigerte Konstruktion' stellen nichts anderes vor als die bei Behrens in Gang gesetzte Vergeistigung des Alltagslebens und nachfolgend technischer Produktion.

In zwei weiteren frühen Aufsätzen verwendet Taut den Begriff des Organischen in ähnlicher programmatischer Absicht. In einem Artikel über *Das Problem des Opernbaus*²⁰ fordert er ausdrücklich eine organische Architektur, die sich von der an Palladio orientierten konventionellen Auffassung abgrenzen müsse. Die organische Gestaltung wird unmittelbar mit dem sozialen Gedanken verknüpft, sie erwachse aus dem "praktische(n) Sinn des modernen Menschen", sei ökonomischen Überlegungen nicht fern.²¹ "Nicht die Hofopern" könnten daher die neue organische Architektur bringen, sondern "die neuen Gartenstädte und alle die aus sozialem Idealismus hervorgehenden Bauwerke."²² Wie im Vortrag für die Gartenstadtgesellschaft ist im Begriff des sozialen Gedankens sowohl eine wiedergewonnene alle einende Weltanschauung wie auch das Prinzip der Wirtschaftlichkeit gemeint. Die organische Form ist der unmittelbare, und daher überflüssige Ausgaben vermeidende Ausdruck eines sozialen Bedürfnisses, das nicht näher beschrieben wird, jedoch für "Klarheit und Konsequenz" der neuen Architektur verantwortlich gemacht wird; organisch ist, durchaus schon im Sinne des Funktionalismus, die Zweckentsprechung.²³

20 Bruno Taut: *Das Problem des Opernbaus*, in: *Sozialistische Monatshefte*, 20. 1914, S.355ff.

21 *ibid.*, S.357

22 *ibid.*

23 Zu den Wurzeln des Funktionalismus siehe Julius Posener: *Anfänge des Funktionalismus*, Berlin und Frankfurt 1964. Die Idee der 'natürlichen' Zweckgestaltung ('form follows function') geht letztlich auf die romantische Deutung der Gotik als vergeistigter Natur zurück. Der naturphilosophisch begründete 'Geist der Natur' wird schon bei Pugin in "useful and mystical purpose" aufgeteilt; siehe A. Welby Pugin: *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, London 1841, S.57. Der strikteste Gegner des *Crystal Palace* war damit gleichwohl Mitbegründer der in Tauts *Glashaus* repräsentierten geistig-organischen Auffassung der Architektur.

Das 'Organische' findet im Begriff 'Natur' eine erste Erweiterung. So würdigt Taut 1916 das Bremer Standbild des Roland von Brandenburg als ideale Kunst-Natur: "Der Begriff 'Natur' hat in der ganzen Kunst nie einen andern Sinn, als den, daß der Künstler und sein Werk selbst Natur ist, ebenbürtig allen andern Dingen der Natur."²⁴ Entsprechend feiert Taut in der Schilderung seiner Reiseeindrücke aus Konstantinopel die osmanische Architektur, da sie eine Einheit mit dem "türkischen Gesamtleben, der Religion, den Gewohnheiten" herstelle.²⁵

Die solchermaßen fortschreitende Entgrenzung des Architektonischen zum Ausdruck von 'Natur' und 'Leben' wird sich in Tauts folgenden Entwürfen bis zur Beschwörung des Kosmos weiten. Die expressionistische Theorie des Abstrakten als Gestaltung des 'Eigentlichen' und ihre Fortsetzung in Cassirers bzw. Panofskys 'symbolischer Form' finden hier Entsprechung.

2. Apotheose des Innenraums. Das Kölner Glashaus

Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs übertrug Taut das in *Eine Notwendigkeit* aus der Gotik abgeleitete, im Kubismus wiedergefundene und für alle Künste verbindlich erklärte Formprinzip auf die bereitstehende 'symbolische Form' des Kristalls. Während in *Eine Notwendigkeit* die reellen Baumaterialien Glas, Eisen und Beton als Mittel angeführt werden, die den Architekten "über das Gebiet der bloßen Material- und Zweckarchitektur hinausführen"²⁶, verselbständigt sich nun das Glas zum allein bedeutungsträchtigen Baumaterial. Dieser Schritt von der Vision der Kathedrale zum Kristallhaus reproduziert, auf einer höheren historischen Entwicklungsstufe, die Fortsetzung der 'kristallinen Gotik' in die unendliche Perspektive der Glaspaläste.

24 Bruno Taut: Der Roland von Brandenburg, in: Kunstgewerbeblatt, 27. 1916, (S.111ff.), S.112

25 Bruno Taut: Reiseeindrücke aus Konstantinopel, in: Kunstgewerbeblatt 28. 1916, S.49f. Taut unternahm die Reise aus Anlaß seiner Beteiligung am Wettbewerb für das sog. *Haus der Freundschaft*, zu dessen Durchführung der Industrielle Robert Bosch die Mittel stiftete und den Deutschen Werkbund beauftragt hatte (dazu Junghanns 1983, S.31). Daß Taut an diesem, den chauvinistischen Kriegszielen Deutschlands dienenden Unternehmen teilnahm, spricht zwar nicht gegen seinen stets beteuerten Pazifismus. Doch zeugt es von politischer Indifferenz, daß Taut die Gegebenheiten der Bauaufgabe so leicht in seinem Sinne umdeuten konnte, um, wie Behne es formulierte, "eine herrliche Verkörperung der Freundschaftsidee" zu schaffen (Adolf Behne: Bruno Taut, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 2. 1919, Aprilheft, (S.13ff.), S.15). Das Werk Tauts nur aus seiner Weltanschauung heraus angehen zu wollen, scheint darum wenig fruchtbar. Auch eine "Protesthaltung" gegen die imperialistischen Ziele des Wettbewerbs und des Werkbunds, wie sie Junghanns 1983, S.31, erkennen will, ist Tauts Entwurf nicht abzulesen.

26 Taut 1914a, S.174

Im *Kölner Glashaus* (Abb.21) kürt Taut nicht das "schnell erblindende 'Spiegelglas', sondern das funkelnde bunte Kristallglas"²⁷ zum Medium eines Gesamtkunstwerks, wie er es in *Eine Notwendigkeit* erträumt hat. Paul Scheerbarts Dichtung, zu deren Hauptmotiven eine gläsernkristalline und farbige 'Kunstnatur' gehörte, diente Taut nicht nur als Anregung für den architektonischen Einsatz von Glas, sondern zur Idealisierung des Ausstellungsbaus im Sinne einer utopischen 'Glaskultur'. In einer Inschrift widmete Taut Paul Scheerbart das *Glashaus*, dessen zur gleichen Zeit veröffentlichtes schwärmerisches Architekturprogramm *Glasmarchitektur* wiederum Taut gewidmet war. Im Kreis um Herwath Waldens 'Sturm'-Verlag machte Taut zu dieser Zeit nicht nur die Bekanntschaft Scheerbarts, er lernte auch Adolf Behne kennen, der 1913 im 'Sturm' seinen ersten Kommentar zu Bruno Tauts Architektur schrieb und in der Folgezeit neben Scheerbart den stärksten Einfluß auf dessen Denken ausgeübt hat.

Die Ästhetisierung aller gesellschaftlichen Faktoren des Bauens wurde durch eine Stilisierung des Raumerlebens vorangetrieben, dem die Phantastik Scheerbarts und Behnes Kommentare dienten. Mit der Priorität des Kristallinen und Gläsernen gerieten die raumbildende Qualität der Architektur und ihre Gebrauchsfunktion allmählich aus dem Blickfeld. Der Gebrauch löste sich auf im Spiel, die Distanz zwischen Betrachter und Bauwerk wurde im überwältigenden Zauber des Kristallhausinneren aufgehoben.

Das *Glashaus* (Abb.21) war ein auf vierzehneckigem Grundriß sich erhebender Stahlbetonskelettbau, dessen rhomboederförmige Glaskuppel, auf Scheerbarts Anregung hin doppelt verglast, das Obergeschoß bildete. Den vom Publikum einhellig gerühmten märchenhaften Eindruck des Innern rekonstruierte Junghanns in folgender Beschreibung: "Der Weg führte vom Eingang her über eine helle Glastreppe in das Obergeschoß mit dem Kuppelsaal. Hier herrschte gebrochenes weißes Licht, das durch die gläserne Kuppel schimmerte oder von einem Kranz Milchglasleuchten ausgestrahlt wurde und das mit einer großen Traube farbiger Lampen in der Mitte des Raumes kontrastierte ... Eine große runde Öffnung im Boden gab den Blick frei auf eine Kaskade im Erdgeschoß, deren Wasser golden schimmerte und durch eingelegte farbige Gläser bunt gefleckt war. Diesen Kaskadenraum betrat man vom Kuppelraum abwärts über eine zweite Glastreppe mit hellem zertreten Licht. Er empfing den Besucher mit einer intensiven Farbenpracht. Seine Decke schimmerte im Silber- und Goldglanz, durch die Deckenöffnung strahlte das weiße Licht des Kuppelraums herunter, die Wände leuchteten in farbigem Glas und durch Glasmalereien von Max Pechstein, Jan Thorn Prikker, Josef Margold und anderen. Unablässig blinkende Farbeindrücke gingen von der Kaskade aus,

²⁷ Josef Ponten: Architektur, die nicht gebaut wurde, Stuttgart/Berlin/Leipzig, Bd.1, S.137

ihr fallendes Wasser erfüllte den Raum mit leisem Geplätscher. Schritt man neben der Kaskade zum Ausgang hinab, sah man auf die ständig wechselnden Farbfiguren eines großen Kaleidoskops."²⁸

Die Eigenart des Glashausesinnern beruhte auf der lichtdurchlässigen, jedoch nicht transparenten Materialität des Kuppelraums, die dem Besucher jede Beziehung zum Außenraum verweigerte, ohne daß er durch undurchdringliche Wände 'eingesperrt' gewesen wäre.²⁹ Licht und Farbe in unaufhörlicher Bewegung ersetzten durch ihre Wirkung auf den Glashausesbesucher die Materialität des Baus. - Die innere Glashaut der Kuppel bestand aus Luxfer Prismenglas, welches das eindringende Licht kaleidoskopartig brach. Farbige Glasplatten waren hinter den Prismen plaziert, der Betonfußboden des Kuppelraums mit eingelegten verschiedenfarbigen runden Glasbausteinen geschmückt, die die Form der zentralen Bodenöffnung wiederholten und zusätzlich Licht in den unteren Kaskadenraum einließen. Das vom Kuppelzentrum herunterhängende Lichtobjekt aus einer Vielzahl verschiedenfarbiger kleiner Glühbirnen transportierte ebenfalls Lichteffekte in die untere Etage, die dort durch das Wasser weitergeleitet und verändert wurden.

Auf Scheerbartsche Motive gehen der transparente Fußboden, die Glaswände, die mit elektrischem Licht arbeitenden Farb- und Lichtspiele wie das Kaleidoskop zurück.³⁰ Die freie, d.h. unverbunden mit dem Baukörper stets wechselnde Lichtfarbe sollte Tauts kristalline Utopien von da an stets mitbestimmen.

28 Junghanns 1983, S.29. Vgl. auch die zeitgenössische Schilderung des Schweden Gösta Adrian-Nison, der 'künstlerischer Erklärer' des *Glashauses* war; zit. bei Göran Lindahl: Von der Zukunftskathedrale bis zur Wohnmaschine. Deutsche Architektur und Architekturdebatte nach dem 1. Weltkrieg, in: *Idea und Form, Uppsala Studies in History of Art*, Bd.1, 1959, S.227. Die ausführlichste Beschreibung von Konstruktion und Innenräumen des *Glashauses* ist zu finden bei Haag Bletter 1973, S.69ff.

29 vgl. Haag Bletter 1973, S.76, zur Neglerung des Außenraums

30 Diese Motive sind nicht erst in *Glasarchitektur* vertreten. Das Motiv des durchsichtigen Bodens findet sich schon bei Scheerbart 1902, S.13f.: Der Boden der dunklen Mondseite ist mit durchsichtigen Glassteinen bedeckt, man vermutet, daß sie ganz aus Glas bestehe und 'Lichtgrotten' enthalte. Betont wird das Selbst-Funkeln der Steine. Das Motiv des durchsichtigen Fußbodens findet sich des weiteren bei Scheerbart 1912a, S.114. Der Kaleidoskopraum des *Glashauses* ist bereits im *Paradiesroman* (Scheerbart 1889, S.122) präformiert, nicht erst in der von Haag Bletter 1980, S.87, angeführten Scheerbart-Phantasie von 1910, die von ihr mit dem Durchbruch zur Abstraktion in der Malerei verknüpft wird ('Das Glas-Theater', in: *Gegenwart* 78, 1910, S.915f.). Scheerbart 1914a verbindet erstmals bunte Glaswände mit dem Projekt eines Ausstellungsbaus. Zu Spiegelwänden und Glasampeln in diesem Zusammenhang siehe ders.: Auf der Glasausstellung in Peking. Tagebuchnotizen des alten Barons, in: Scheerbart 1912, S.146ff.

In der Wirkung des Glashauserinneren kündigt sich eine 'Entgrenzung' des Bauens an, die mit dem Gegenstandsverlust in der Malerei vergleichbar ist. Die Emanzipation der Farbe vom Gegenstand, wie sie die zeitgenössische Malerei vorantrieb, ist deutlich ein Vorbild für Tauts Indienstrahlung der Lichtfarbe. Sie befreit den Bau von aller Schwere, allerdings nur durch die Instrumentalisierung des Lichts im Innenraum. Während es Taut in früheren Bauten um eine Belebung der Oberfläche ging, sei es durch ein wellenförmige Belebung der Fassade wie in seinem Mietshaus am Kottbusser Damm (1910), sei es durch die Farbigekeit der 'Kolonie Tuschkasten' genannten Siedlung *Falkenberg*, geht hier alle Wirkung vom Innenraum aus. Diese Entwicklung ist keineswegs als Abwendung vom Ornamentalen zu verstehen; im Gegenteil scheint es gerade um die Autonomie des Ornaments zu gehen: Das vormalig Äußere, die schmückende Fassade des Baus, vergleichbar dem ornamentalen Rahmen des Tafelbilds, wird ins Innere hineingenommen und dort verselbständigt. Durch die spezielle Eigenart des Glasbausteins, der ein weiches Licht schuf, in dem sich die Konturen auflösten und das kaleidoskopartige Spiegelungen hervorbrachte, wurde die Tiefenwirkung des Raumes zurückgenommen, auch die 'Rasterung' der architektonischen Elemente durch die Skelettkonstruktion bzw. die Glassteine selbst tragen mit bei zum Effekt eines 'untiefen Raums'³¹, der als solcher mit der Auflösung des einheitlichen Bildraums in der Malerei konkurriert. Ein konventionelles Moment bleibt allerdings bestehen in der Aufstellung von Vitrinen, die eine gewohnte museale Rezeption von ruhenden Objekten erlaubten. Die Aktivierung mannigfacher Wahrnehmungsebenen und künstlerischer Gattungen in einem Ausstellungsbau führt jedoch auf die Idee des Gesamtkunstwerks, wie es Taut in *Eine Notwendigkeit* herbeisehnte, zurück und macht den programmatisch formulierten 'künstlerischen Organismus' anschaulich.

3. Die Verwandlung der geometrischen Form zum Organismus. Zur Trilogie der Industrietempel³²

Über die Vermittlung von K.E. Osthaus³³ war Taut mit dem Auftrag für den Glaspavillon in die Gruppe der auserwählten Architekten aufgenommen, die vom Deutschen Werkbund zum Aufbau einer ersten großen Ausstellung in Köln zusammen gerufen wurden. Die Ziele des

31 Zur Eigenart des Glasbausteins vgl. Fritz Neumeyer: Glasarchitektur - Zur Geschichte des gläsernen Steins, in: Bauwelt 18. 1982, S.1072ff., bes. S.1076

32 vgl. F. Bollerey und K. Hartmann: Bruno Taut und die Tempel der Industrie, in: archithese, 10. 1980, H.4, S.38ff.

33 Schon 1908 war der Stahlfabrikant Osthaus Auftraggeber Tauts, der für ihn eine Turbinenstation in Wetter entwarf. Über Osthaus dürfte Taut in Kontakt mit der Industrie gekommen sein (siehe auch Haag Bletter 1973, S.52)

Werkbunds, die nicht nur auf eine nationale Verbesserung der Industrieform gerichtet waren, sondern diese in den Dienst einer zukünftigen Weltmachtrolle Deutschlands stellten, können von der Ausstellung und ihren Bauten nicht abgelöst werden. Wenn Taut in seinem Buch *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* (1929) die im *Monument des Eisens* (Abb.20) deutlich manifestierte Begeisterung für Behrens ins Sozialistische wandte, er dessen Bauten "Sauberkeit und echte Modernität" bescheinigte und sie für ihn "das hohe Lied der Arbeit"³⁴ sangen, bleibt der seinem Pathos folgende Kommentar von Junghanns, man habe hier die "Offenbarung einer neuen Architektur von hoher moralischer Qualität"³⁵ vor sich, unbegründet. Die Einordnung Tauts in eine 'sozialistische' Opposition zum kaiserlichen Deutschland erscheint umso fragwürdiger, als Taut in Behrens einen renommierten Vertreter der damaligen Gesellschaft und ihrer politischen Ziele zum Vorbild wählte. Als Baumeister der Industrie sah er sich gern in dessen Nachfolge und wollte ausdrücklich nicht nur Siedlungen entwerfen, sondern auch Wolkenkratzer und Brücken.³⁶

Scheerbarts Glasphantasien wurden zum 'Aushängeschild' für Tauts dritten Ausstellungsbau im Rahmen von Werkbund und Industrie. Erst durch die Einordnung des *Glashauses* (Abb.21) in die Abfolge dieser Bauten wird die Funktion des Kristallinen deutlich, denn gegenüber den beiden früheren von Taut entworfenen Ausstellungspavillons weist das *Glashaus* eine Romantisierung des an jenen noch betonten geometrischen Ideals auf, eine Tendenz, die sich mit der Scheerbart-Verehrung während der Kriegsjahre noch steigern sollte.³⁷

Besonders der 1910 im Auftrag der Träger-Verkaufs-Kontor Berlin GmbH entstandene Ausstellungsbau (Abb.19) verkörpert den architektonischen 'Mythos der Geometrie'. Nicht nur "Schlichtheit" und "Zierwerk"³⁸ prallen hier auf einander, darüberhinaus sind rationalistische und traditionelle Bauprinzipien in einen werbewirksamen Kontrast zueinander gesetzt. Das offene, einen kuppelbekrönten Rundbau umschließende Profil-Träger-Gerüst besticht als reine Konstruktion, die jede Gebrauchsfunktion außer derjenigen als Träger des Firmennamens negiert. Hingegen verdeckt das als Gebäude funktionable gemauerte Zentrum in runden verschliffenen Formen seine Konstruktionsweise. Die Gebrauchsfunktion der Architektur und ihr moderner ästhetischer Anspruch fallen in dieser Baugestalt auseinander; die abstrakte Rahmenkonstruktion streitet - in Vorwegnahme

34 Taut 1929, S.33

35 Junghanns 1983, S.27

36 *ibid.*, S.26, nach einer Bemerkung Behnes

37 Haag Bletters sieht in der Abfolge der Tautschen Industriebauten hingegen die kontinuierliche Entwicklung eines neoklassizistischen Stils und führt dazu Vergleiche mit dem Sakralbau der Renaissance wie antiken Vorbildern an (*ibid.*, S.57ff.)

38 White 1981, S.24

der utopischen Projekte der Kriegs- und Nachkriegszeit - als schöne Form die Zweckgebundenheit der Architektur ab. Wie später das Kristalline definiert es den Raum als unendlich fortsetzbare Struktur. Eine Umkehrung erfährt damit das von Semper thematisierte Verhältnis zwischen Kunst- und Kernform, denn das technische Gerüst, welches für Semper des plastischen 'Ausdrucks' bedurfte, ist selbst Schmuck geworden und übernimmt damit die Qualität der Kunstform, während das Prinzip der Raumbildung, von Semper als Wesen der Architektur aufgefaßt, die Stelle der zweckgebundenen 'Kernform' einnimmt.

In den folgenden beiden Industriepavillons versuchte Taut den offenbar gewordenen Bruch zwischen künstlerischer Form und Gebrauchsfunktion der Architektur in einer neuen Synthese aufzuheben, indem er die innere Struktur durch die äußere Baugestalt sichtbar zu machen suchte. Das *Monument des Eisens* (Abb.20) auf der Leipziger Bauausstellung 1913 zeigt diesen Prozeß noch im Werden begriffen. Zwar ist die Baugestalt im Unterschied zum vorangegangenen Entwurf als Einheit aufgefaßt, doch der innere Aufbau, die Organisation der Räume und Stockwerke ist, wie Pehnt³⁹ anmerkte, keineswegs an der Außenform ablesbar. Die von einer goldenen Kugel gekrönte achteckige, vierstufig sich auftürmende Pyramide bewahrt als stereometrisches Gebilde ein ästhetisches Eigengewicht. Das gelblich-grüne Kathedralglas, mit dem die Öffnungen des Stahlgerüst ausgefacht sind, ist kaum ein selbständiger Faktor, sondern unterstreicht lediglich die kühl herausgestellte Stahlskelett-Technik.

Obwohl sie in die ganzheitliche Baugestalt integriert ist, teilt die krönende Kugel mit der ornamentalen Gerüstkonstruktion des *Traeger-Pavillons* (Abb.19) einen rein ästhetischen Charakter. Behne interpretiert sie im Sinne von Tauts 'künstlerischer Sachlichkeit': "Die goldene Kugel, die über der Achteckpyramide saß und hier und da Bedenken erregte, hatte praktisch-ökonomisch allerdings keinen Zweck! Aber künstlerisch hatte sie durchaus ihren Zweck, war sie niemals zu entbehren!"⁴⁰ In einem späteren Beitrag wird das Argument der Sachlichkeit durch die emotionale Begründung des Ästhetischen ersetzt: "Man hat rationalistisch nach dem Zweck dieser Kugel gefragt. Ein ästhetisches Gebilde ... läßt sich aber ... nur vor dem Gefühl rechtfertigen". Die Kugel füge "dem Strengen etwas Lustiges bei, dem Kantigen, Gradens setzt sie ihre pralle, runde Wölbung entgegen, und das Element des Überraschenden, das sie etwa enthält, bedarf für einen Ausstellungsbau nicht im geringsten der Entschuldigung."⁴¹

39 Pehnt 1973, S.75

40 Adolf Behne: Bruno Taut, in: *Der Sturm*, 4. 1914, S.182ff.

41 Adolf Behne: Das Monument des Eisens von Taut und Hoffmann auf der Internationalen Bauausstellung in Leipzig, in: *Kunstgewerbeblatt*, 25. 1913/14, H.5, (S.86ff.), S.88

Das Spielerisch-Leichte, Überraschung auslösende Moment der zwecklosen Form verselbständigt sich im *Glashaus* dann zur Gesamtwirkung des Innenraums. Erst hier erreicht Taut außerdem die Übereinstimmung von Innen und Außen, d.h. die Synthese aus der künstlerischen Baugestalt und dem durch die innere Organisation getragenen Zweck des Gebäudes, womit er ein zentrales Prinzip der nachexpressionistischen Architektur vorwegnahm.⁴² Gegenüber den geometrisch-stereometrischen Baukörpern des Berliner und des Leipziger Pavillons greift Taut nun auf eine fast jugendstilhafte Raffinesse zurück, die den unverblümt technischen Charakter jener Bauten zugunsten eines sanften Märchenzaubers verdrängt. Trotz der wieder eingesetzten Stahlbetonbauweise strahlt das Gebäude nichts weniger als Nüchternheit aus. Allein die an Kristallformationen erinnernde Glaskuppel trägt den konstruktiven Gedanken der früheren Bauten weiter. Deren moderne Sachlichkeit wird hingegen durch die geschwungene vegetabile Form der Glaskuppel und den mit dem Erdboden verschliffenen Sockel abgeschwächt. Entsprechend dem Inhalt der oben dokumentierten Texte von 1913/14 verbindet sich Konstruktives mit Organischem.

4. Vergeistigung des Zwecks. Adolf Behne

Im Baumaterial Glas, dessen reichartige Spielarten als Wand-, Decken und Fußbodenmaterial propagiert werden sollten, lag für Taut die Hoffnung begründet, "daß damit das Auge und das Gefühl des Menschen mehr für subtilere Reize gewonnen wird. Wir brauchen in dem heutigen Bauen dringend die Befreiung von der traurig machenden unentwegten Klischee-Monumentalität. Das Fließende, künstlerisch Leichte kann sie allein bringen."⁴³ Wie in der Wendung vom sozialen zum künstlerischen Aspekt deutlich wird, richtet sich Tauts Ziel in erster Linie auf eine neue Architektur. Das Glashaus soll "Anregung für 'dauernde' Architektur geben, nicht solche selbst."⁴⁴ Es ist somit als Symbol einer kommenden neuen Architektur den späteren zeichnerischen Entwürfen Tauts an die Seite zu stellen. Die 'Entmaterialisierung' des Baus zur Metapher wird sowohl durch seine Erscheinung wie durch schriftliche Kommentierung seiner Wirkung vorangetrieben. In seiner 'pflanzlichen' Gestalt, der zauberhaften Wirkung des Innenraums und den ihr mitgegebenen utopischen Inhalten triumphiert die künstlerische Form des *Glashauses* über seine Aufgabe als Zweckbau.

Adolf Behnes *Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet* vervollständigen die am *Monument des Eisens* sich ankündigende Vergeistigung des Zweckbegriffs durch die Emotionalisierung der künstlerischen Produktion wie der Wahrnehmung. Am liebsten möchte

42 Pehnt 1973, S.75

43 Taut zur Werkbund-Ausstellung in Köln, zit. nach Kat.Taut, S.182

44 *ibid.*

Behne den Zweckbegriff aus der Architekturbetrachtung hinausweisen; an den mittelalterlichen Domen exemplifiziert er, daß die eigentliche Quelle der Baukunst nicht der Zweck, sondern ein "künstlerische(r) Rausch", eine "höhere(r) Baulust" sei.⁴⁵ Den dennoch nicht abzuweisenden praktischen Anspruch an die Architektur idealisiert er gemäß der funktionalistischen Ideologie: "Die Zwecke sind nicht die Wurzeln, sondern die Blätter eines Baumes. Sie nähren nicht das Ganze, aber sie haben teil an dem alles durchströmenden Saft ... Der mäßige Architekt degradiert die Formen zu Zwecken, der wahre Architekt erhebt die Zwecke zu Formen!"⁴⁶

Beide Ansätze, die dem 'Kunstwollen' verwandte 'Baulust' und die veredelnde Gestaltung des Zwecks scheinen sich für Behne nicht zu widersprechen, sondern ein und demselben Gedanken zu folgen. Daher kann er Tauts reformistische Ambitionen im Siedlungsbau und den der Sturmästhetik nahestehenden Kölner Pavillon in einen Zusammenhang stellen. *Falkenberg* steht für die vorbildliche, auf leidenschaftlicher Einfühlung beruhende Gestaltung des Zwecks ("Jede Kunst ist letzten Endes Menschenbildnerie"), das *Kölner Glashaus* ist "ein Exempel der 'höheren Baulust', zwecklos, frei, keinen Anspruch der Praxis befriedigend - und doch ein Zweckbau, seelische, geistige Ansprüche weckend - ein ethischer Zweckbau."⁴⁷ Welche seelischen und geistigen Wünsche gemeint sein könnten, steht nicht zur Frage. Der Verweis auf solche Inhaltlichkeit begnügt sich mit der Zitierung von Begriffen wie Geist und Seele. Erfüllt scheinen sie in der rauschhaft-verzückten Empfindung im Innern des *Glashauses*: "Der Gedanke an den herrlichen Kuppelraum, der

45 Adolf Behne: Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet, in: Kunstgewerbeblatt, 27. 1915/16, H.1, S.2. Behnes Engagement für Taut folgt auf eine Reihe von Publikationen, v.a. im 'Sturm', die sich für die expressionistische Malerei und ihre Befreiung vom Gegenständlichen einsetzten. Die 'höhere Baulust' als 'natürliche' Quelle der Kunst, die im übrigen in Worringers Begriff der 'Kunstfreude' (op.cit., S.181) ihre Parallele hat, findet hier analoge Metaphern; siehe z.B. Behnes Aufsatz 'Deutsche Expressionisten', in: Der Sturm, 5. 1914, Nr. 17/18, S.114f.: "Das wahre Kunstwerk ist etwas Gewachsenes, Entstandenes, und der Satz des Biologen Uexküll: 'Nur die Maschinen werden gemacht, die Organismen entstehen' gilt auch für die Kunst."...."Wie Kant unserem Denken einen Schwerpunkt gegeben hat, so die Expressionisten dem künstlerischen Schaffen, indem sie es rein wachsen lassen aus dem inneren Formvermögen, aus der Anschauungskraft der Phantasie." Diese Naturmetaphorik, die nach dem Vorbild des Riegelschen 'Wettschaffens' Kunst in Analogie zur Natur setzt, findet sich erst um 1914 in Behnes Schriften. In früheren Aufsätzen betont er die in der zeitgenössischen Malerei sichtbare Trennung zwischen Kunst- und Natursprache (siehe z.B. 'Über zwei Ausstellungen', in: Der Sturm, 1912, 19f.)

46 Behne 1915/16, S.2

47 ibid., S.4

sich wie eine funkelnde Gehirnschale wölbte, an die unwirkliche, unirdische Treppe, die man wie durch perlendes Wasser hinabschritt, ergreift mich und beglückt mich in der Erinnerung."⁴⁸

Der Symbolbegriff ist wiederum nur im Sinne Cassirers 'symbolischer Form' zu fassen. Der Bau wird zur selbständigen Wirklichkeit⁴⁹, "zum reinen Ausdruck der eigenen schöpferischen Kraft des Geistes".⁵⁰

5. Technik und Phantastik oder Synthese aus Kunst und Zweck im Staunen des Publikums

Bruno Taut knüpfte im Sonderprospekt zum *Glashaus* seine Hoffnung auf eine Erneuerung der Kunst und der Gesellschaft noch ausdrücklich an das Glasmaterial. Erst Behne erhebt das *Glashaus* zu rein ideeller, symbolischer Bedeutung, sieht in ihm das höchste Ziel der Baukunst repräsentiert; die technischen Details verlieren für ihn an Bedeutung, denn "eine Materialienmarotte war das Glashaus am allerwenigsten".⁵¹ Die Erhöhung des neuen Baustoffs zum Symbol einer neuen Baukunst, die Phantastik Scheerbartscher Architekturdichtung und die Liebe zum technischen Detail gehen in Tauts Werk eine verwirrende Synthese ein.

Ebenso wie Scheerbarts literarischer Stil und das Thema der Glasarchitektur durch die Entfaltung der Technik geprägt sind, ist auch Tauts *Glashaus* in diesen Kontext zu stellen. Legt man Tauts eigene Überlegungen zugrunde, kann aber die im *Glashaus* verkörperte Idee des Gesamtkunstwerks auch nicht ohne weiteres mit dem von Junghanns ihr zugeordneten Werkbundideal einer "Verschmelzung neuester Konstruktionsformen mit den bildenden Künsten"⁵² gleichgesetzt werden. Schon in seinem Vortrag für die Gartenstadtgesellschaft hatte sich Taut von den Zielen des Werkbunds distanziert.⁵³ Es ist bekannt, daß er in der Werkbunddebatte von 1914 van de Velde's Position übernahm und ihn gar als 'Kunstdiktator' vorschlug. Der Kunst räumte er also gegenüber der Industrie eine weit höhere Kompetenz ein, gesellschaftliche Probleme zu lösen.⁵⁴ Junghanns spricht mit seiner Zuordnung ungewollt, d.h. entgegen seinen methodischen Prämissen einen Sachverhalt an, der den Beteiligten selbst weitgehend verborgen blieb, ja im Gegensatz zu ihren Intentionen stand. Es müssen also sowohl bei der Analyse der zeitgenössischen Selbstdeutungen wie des Bauwerks selbst

48 Ibid.

49 vgl. Gösta Adrian-Nilsson: "Das Glashaus war Wirklichkeit - es war ein übernatürlicher Sommer...", zit. nach Lindahl, op.cit., S.27

50 Cassirer 1925, S.320

51 Behne 1915/16 S.4

52 Junghanns 1983, S.29

53 Taut 1914b, S.9: "...ich meine, die doktrinäre Tätigkeit, das Erziehen auf Qualitätsarbeit hin - ich erinnere an den Werkbund und dergleichen - kann doch nicht das Tätigkeitsfeld eines Architekten ausfüllen...".

54 vgl. Bollerey/Hartmann 1980, S.47

zwei Ebenen unterschieden werden: zum einen die bewußte Botschaft von der objektiven Struktur eines Textes, zum andern die proklamierte oder beschriebene Wirkung des Baus von seiner formalen Struktur.

Scheerbart hebt in seiner *Glasarchitektur* ebenso wie in einem anläßlich der Werkbundausststellung veröffentlichten Aufsatz⁵⁵ besonders auf die praktische Bedeutung des Glases als Baumaterial neben Eisen und Beton ab. Die in seinen Romanen und Novellen gleichwohl nur rudimentär erhaltene Handlung ist hier zugunsten einer hingebungsvollen Materialbeschreibung völlig aufgegeben.

Diese Tendenz zur 'Versachlichung' war aber bereits den Figuren Scheerbartscher Romane und besonders ihrer Sprache eigen. Wie Benjamin schrieb, "Ist das Entscheidende an ihr der Zug zum willkürlich Konstruktiven; im Gegensatz zum Organischen. Der ist das Unverwechselbare in der Sprache von Scheerbarts Leuten; denn die Menschenähnlichkeit - diesen Grundsatz des Humanismus - lehnen sie ab."⁵⁶ Die Glasarchitektur schafft dem Menschen eine unpersönliche Umgebung, in der er keine Spuren hinterläßt, wo die Totalität des Lebens auf die freilich komfortabel ausgestattete Aktualität, auf einen Punkt zusammenschrumpft, ohne Dimension und Richtung wird. "Glas ist nicht umsonst ein so hartes und glattes Material, an dem sich nichts festsetzt. Auch ein kaltes und nüchternes. Die Dinge aus Glas haben keine 'Aura'. Das Glas ist überhaupt der Feind des Geheimnisses. Es ist auch der Feind des Besitzes..."⁵⁷ Die Konsequenz der u.a. von Scheerbart euphorisch begrüßten modernen Technik ist, wie Benjamin herausgestellt hat, auf der einen Seite Erfahrungsarmut, auf der andern "der beklemmende Ideenreichtum", wie er sich in der blühenden Vielfalt irrationaler Lehren jener Zeit manifestiert habe.⁵⁸

In Scheerbarts Werk 'kompensiert' gleichsam die Phantastik des Ganzen das nüchterne Detail. Haag Bletter hat diese in der Rezeption der Glasarchitektur enthaltene Paradoxie angedeutet: "(Scheerbart) ...never tells us the exact proportions of a building, but instead relates the sensations that it elicits in the observer. His architecture is not an objective thing which can be apprehended through its dimensions. It never stands still long enough to be measured. Flux is its essence."⁵⁹ Der bewußt kalkulierenden Ausrichtung auf den Betrachter, der thematisch

55 Paul Scheerbart: Glashäuser. Bruno Tauts Glaspalast auf der Werkbund-Ausstellung in Cöln, in: Technische Monatshefte, 4. 1914, H.4, S.8ff.

56 Walter Benjamin: Erfahrung und Armut, in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt 1977, (S.291ff.), S.293; erwähnt auch bei Ricci, op.cit., S.13f.

57 Benjamin 1977a, S.294

58 ibid., S.292

59 Haag Bletter 1973, S.124

übrigens die in Romanen und Novellen stets hervorgehobene Rolle von Propaganda und Werbung entspricht, steht also konträr die Unmöglichkeit einer messenden, abwägenden Wahrnehmung gegenüber.

Dieselbe Polarität wird aus der Baustruktur und Wirkung des *Glashauses* deutlich: Das zauberhafte Zusammenspiel von Glas, Licht und Farbe beruhte zweifellos auf einem effektiv zur Geltung gebrachten technischen Mechanismus, in dem die elektrische Beleuchtung eine Hauptrolle einnahm. "Die Phantastik des Entwurfs als Ganzem", so formulierte Lindahl, "kontrastiert ... mit der nüchternen Exaktheit der vielen konkreten Einzelheiten."⁶⁰ Zu ergänzen wäre: Die durch die Ausstattung des *Glashauses* hervorgerufene phantastische Wirkung basierte auf einem rationalen technischen Kalkül, die in der Verblüffung des Rezipienten ganzheitliche Präsenz des Baus auf einer addierten Fülle von technischen Lichteffekten und farbig-mobilen Details. Das Staunen des Publikums verdankte sich der Summe von Einzeleffekten, dem Hineingezogen-Sein in ein permanent neue Ansichten bietendes abstraktes Farbenspektakel. Die kristalline Außenhaut des Gewölbes verkörperte das Wesen dieser Ganzheit, die als bloße Summe, als formales, maschinelles Zusammenspiel von Einzelfacetten bestand.

In den Schriften wie im architektonischen Gebilde selbst war die Technikfaszination mit dem mythischen Wunsch verwoben, im Spielerischen, Leichten, im unaufhörlichem Formenwechsel die Entfremdung des modernen Individuums von seiner Umwelt aufzuheben.⁶¹ Im Wunderglauben wie in der staunenden Überraschung löste sich das künstlich gemachte, das technisch Verfertigte auf - das Bauwerk wurde zum Ereignis. Nicht als kritischer Begutachter trat der Besucher des *Glashauses* vor das Werk, er wurde zu seinem passiven Teil. Die äußere Baugestalt war daher der Wirkung des Innenraums untergeordnet. Der Besucher mußte hineingehen, um Teil dieses gebauten Kaleidoskops und seines künstlichen Rhythmus zu werden. Der ständige Wechsel der Eindrücke war dazu angetan, den perspektivischen Standpunkt aufzulösen, den Betrachter ganz aus seiner Welt zu reißen und im künstlichen Kosmos des Glas-Farbenspiels heimisch zu machen. Die 'unendliche' Perspektive von Paxtons *Crystal Palace* ist zum hermetisch abgeschlossenen und zugleich transzendenten Kunstraum gesteigert, der zwar auf den Wandel der äußeren natürlichen Lichtverhältnisse reagiert, diesem aber eigene künstliche Beleuchtung und ein eigenes Zeitmaß entgegensetzt.

⁶⁰ Lindahl, op.cit., S.228

⁶¹ Taut 1914b, S.9, beklagt die "Zerrissenheit und Verworrenheit unserer Kultur", die durch eine neue alles dominierende Anschauung, den 'sozialen Gedanken', einer neuen Ganzheit zugeführt werden solle.

Mit dem Begriff der 'Auflösung' beschreibt Behne einige Jahre später diesen zentralen Aspekt der Tautschen Utopie. Ihr bestes Mittel sei "der volle Bruch mit dem Backstein ... das Glas"⁶², das auf eine Ebene mit der abstrakten Farbe gestellt wird, durch die Taut in *Falkenberg* den Siedlungsbau revolutioniert habe. Die Emanzipation der Farbe vom Gegenstand in der expressionistischen Malerei verbündet sich ihm der "Befreiung von Schwere, Druck und Fessel" in der Glasarchitektur. Der Paragone zwischen Architektur und Malerei gründet sich also auf das Baumaterial Glas, um die Unabhängigkeit der Architektur von den materiellen Bedingungen des Gebrauchs und der Technik zu demonstrieren. Die ständig verstärkten Bemühungen um Entmaterialisierung helfen nachträglich schließlich den Märchenzauber des Glashauses zu mystischer Erfahrung zu erheben: "Niemand weiß es, was Architektur zu sein vermag, wie tausendfach sie alles Malen und Meißeln überwältigt, der nicht das hinschmelzende Glück dieser Glaskuppel empfunden hat..., diesen Zauber der Verwandlung, den das Glas in unserer tiefsten Seele übt. Und es war doch nur ein kleiner Anfang ... Die Wirkungen eines großen Glasbaues könnten mystische Gewalt erreichen ... Von der Erde in den Himmel, in das unendliche Wollen ... das ist die Triebfeder der Auflösung ... die sowenig wie Zerstörung 'Vereinzelnung' bedeutet."⁶³

Die Begeisterung fürs Beziehungslose, Leichte und Schwebende, die Auflösung jeglichen Zusammenhangs schafft Einheit im 'Erleben' des Bauwerks. In den Zwanziger Jahren sollte sich diese Einheit als das funktionelle, durch Arbeitsteilung und Ressortgliederung aufgeteilte Ganze entpuppen, das Kristallsymbol als Metapher der 'Rationellen Bebauungsweisen' sich erweisen. Schon im *Glashaus* wird für den Funktionalismus geworben.

6. Die Kosmosymbolik des *Glashauses*: 'Befangenheit' in den bestehenden Verhältnissen

Wie zwischen der verblüffenden Wirkung und dem nüchternen technischen Detail bestand, wie bereits angedeutet, ein tiefer Gegensatz zwischen den weltanschaulichen Deutungen des *Glashauses* und seiner konkreten Reklamefunktion. So wie die Wirkung des Ganzen den technischen Aufbau vergessen ließ, löste Taut, zunächst noch Behne als Kommentator einsetzend, die gesellschaftliche Funktion des *Glashauses* in übergeordnete Ideen auf. Eine ins Kosmische ausgreifende Bedeutungsfülle scheint die Abwesenheit eines spezifischen, der künstlerischen Form fest anhaftenden Inhalts kompensieren zu wollen und diesen Mangel dabei unwillkürlich zu enthüllen. Durch die Negation der konkret-materiellen Bedeutung des Baus und durch eine oppositionelle Haltung gegenüber dem offiziellen, auf Typenbildung gerichteten Werkbundprogramm versuchte

⁶² Behne 1919b, Teilabdruck in Kat.Taut, S.186

⁶³ *ibid.*

Taut, die an gesellschaftliche Aufgaben und technische Produktionsabläufe immer stärker gebundene Architektur als freie Kunst zu etablieren. Der herbeigesehnte Geschmackswandel wird von Taut keineswegs mit den Bedingtheiten der Industriegesellschaft in Verbindung gebracht, die kulturelle Erneuerung durch Glasarchitektur spielt sich in einer geschichtslosen Sphäre ab. 'Die Welt' ist Schauplatz der utopischen Entwürfe. Kunst scheint in Natur verwandelt oder soll wahrgenommen werden wie Natur: die Konstruktion erscheint in vegetabiler Gestalt, die Summierung technisch-künstlerischer Ausstattungselemente erhält Ereignischarakter im Staunen des Publikums und somit ebenfalls den Charakter eines Naturgeschehens.

Die Auflösung alles Materiellen ins Geistige und Kosmische bezeugen am besten Behnes *Gedanken über Kunst und Zweck*, die jede Theorie durch die Liebe des Architekten zu seiner Bauaufgabe, durch die 'höhere Baulust' zu ersetzen wollen und das *Glashaus* als Versuch proklamieren, diese höchste Aufgabe aller Baukunst darzustellen. Das durch die materielle Bauaufgabe doch vorgegebene Glasmaterial wird zu rein geistiger Bedeutung erhoben, zu einem Symbol, das alles Glück der Welt verspricht. "Die Sehnsucht nach Reinheit und Klarheit, nach leuchtender Helligkeit, kristallischer Exaktheit, nach körperloser Leichtigkeit und unendlicher Lebendigkeit fand das Glas als Mittel ihrer Erfüllung...". Die 'unendliche' Bedeutung des Glases erweist sich jedoch als ihr genaues Gegenteil: "...den körperlosesten, den elementarischsten, den wandlungsfähigsten und an Deutungen reichsten Stoff, der wie kein anderer verschmilzt mit der Welt, der am wenigsten starr dasteht, sondern sich wandelt mit jeder sich wandelnden Atmosphäre"⁶⁴, setzt Behne für die fraglose Harmonie des Bauwerks mit der Welt wie sie ist, für das unbefragte Gefangensein in den bestehenden Verhältnissen also und damit für die Aufgabe jedes utopischen Charakters von Kunst, der eine kritische Distanz zur gesellschaftlichen Gegenwart voraussetzt. Künstlerische Form und Bauaufgabe scheinen somit vereint, das Bauwerk als Ereignis ist mit dem 'Leben' eins, als ein Spiegel der Welt wird es selbst zum Kosmos.

In den bisherigen Ausführungen wurde deutlich, daß die Aufteilung des Tautschen Werks in eine expressionistisch-utopische und eine sachliche Phase falsche Trennungslinien zieht, und auch die Subsummierung seines Oeuvres unter das Gesetz des 'sozialen Gedankens' den Charakter der vorhandenen Kontinuität verkennt. Die metaphorische Überhöhung des Bauens mit Glas erweist sich vielmehr als unbewußte Radikalisierung des rationalistischen Bauens. Als künstlerischer Kosmos, der den Betrachter ganz gefangen nimmt, wird das nach neuesten Konstruktionsmethoden erbaute *Glashaus* zur zweiten Natur. Auf 'natürliche' Weise mit dem Erdboden verbunden versinnbildlicht das gleichsam gewachsene Gebilde

64 *ibid.*

ein künstlerisches 'Wettschaffen mit der Natur', das zugleich die Abkehr vom Vorbild der Natur formuliert. In der staunenden Überraschung des Besuchers werden die Grenzen zwischen dem Betrachter und seinem Objekt, zwischen der künstlerischen und der natürlichen Sphäre aufgehoben. Das technische Wunder des Glashaussinnern erfüllt die von Schlegel im Bild der Gotik erdachte Schau der unendlichen Natur.

C. Die Stadtkrone

1. Das Bauprojekt

Taut war vom Kriegsdienst befreit, mußte nur zeitweilig Fabrikarbeit leisten.¹ Den Mangel an Bauaufträgen in den Kriegsjahren nutzte er, um seiner Neigung zum zeichnerischen Entwerfen nachzugehen und die Glashausedee unbelastet durch Realisierungsmöglichkeiten weiter auszuschmücken. Die Utopie eines von allen Nützlichkeitsansprüchen unabhängigen Bauens ist Gegenstand einer Reihe von Büchern, die zum Teil während des Krieges skizziert und zwischen 1919 und 1920 veröffentlicht wurden. Die symbolische wurde zur wichtigsten Qualität dieser imaginierten Architekturen.

Einem praktischen Bauprogramm noch am nächsten steht das zwischen 1916 und 1917 fertiggestellte und 1919 publizierte Buch *Die Stadtkrone. Der modernen Stadt - "Rumpf ohne Kopf"*² - wünscht Taut nach dem Vorbild der alten Stadt einen geistigen Mittelpunkt zu schaffen, einen "jenseitig über das Erdenhafte gerichtete(n) Bau, zu dem alle schauen und auf den sich der Bauwille der Zeit richtet".³

Riegls 'Kunstwollen' und sein Pendant - Weltanschauung - sind konstituierende Elemente dieser Zukunftsphantasie, die sich auf ein Bauwerk als Ausdruck der "latenten Seelenkräfte des Volkes"⁴ richtet. Diese Utopie wird vor allem durch zahlreiche Abbildungen historischer Stadtbekrönungen aus europäischen und außereuropäischen Kulturen illustriert. In Photographien, Gemälden, Stichen und Zeichnungen wiedergegeben sind Moscheen und Kathedralen, assyrische, chinesische und indische Tempel, Rekonstruktionen ebenso wie Panoramen realer Stadtlandschaften. Zwischen die historischen Bauten eingestreute Beispiele neuerer Stadtkronen reichen von Schinkels Entwurf eines Gedächtnisdoms bis zum Washingtoner Kapitol und Berlages Entwurf eines Völkerdenkmals. Eine bildhafte Veranschaulichung ist auch den begleitenden Texten von Taut, Scheerbar, Behne und Baron eigen, die jenes oberste Heiligtum in metaphernreichen Formulierungen umkreisen. Taut versieht seinen Entwurf einer idealen Stadt außerdem mit eigenen Zeichnungen (Abb.22, 23).

Die Anlage der kristallgekrönten Stadt charakterisiert zunächst der Höhenunterschied zwischen Wohn-, Geschäfts- und Verwaltungsbauten einerseits und zwischen der "mächtig und unerreichbar"⁵ thronenden

1 Haag Bletter 1973, S.178, aufgrund einer Mitteilung von Tauts Schwiegertochter in Berlin

2 Bruno Taut: *Die Stadtkrone*, Jena 1919, S.56

3 *ibid.*, S.51

4 *ibid.*, S.51

5 *ibid.*, S.64

Stadtkrone andererseits. Taut denkt sich die Straßenzüge der Wohnviertel "im Charakter der Gartenstadt"⁶ mit niedrigen Einzelhausreihen und tiefen Gärten für jedes Haus nach dem Vorbild der Gartenstadtsiedlung *Falkenberg*. Seine Begeisterung für Zahlen und Maße weist auch hier wieder auf den unauflösbaren inneren Widerspruch seines Konzepts: Wie sollte die auf einem Kreisdurchmesser von "ca. 7 km"⁷ erbaute Gartenstadt die für die Finanzierung des Kristallhauses nötigen 3 Millionen Einwohner aufnehmen! Unübersehbar ist die Stadtkrone mit ihrem umfassenden Kulturangebot und ihrer gipfelstümenden Höhe ein Ausdruck der Großstadtfaszination, die Hochhauseuphorie der frühen Zwanziger Jahre bereits vorwegnehmend.⁸ Ihr Gegensatz zu dem geplanten ländlichen Siedlungscharakter der Wohnstadt fällt jedoch kaum ins Gewicht, da letztere im Gesamtkonzept nur eine nebengeordnete Rolle einnimmt. Dies zeigt auch die summarische zeichnerische Behandlung der Wohnstadt, die nur als Silhouette erscheint und als Basis der rhythmischen Steigerung bis hin zur Spitze des Kristallhauses fungiert (Abb.22). In den detaillierten Zeichnungen der Stadtkrone (Abb.23) hingegen werden einzelne Bauten sorgfältig gegeneinander abgegrenzt, dem höchsten Gebäudekomplex verleiht der Strahlenkranz der Sonnenscheibe⁹ außerdem feierliche Würde.

In einem von Taut verfaßten Kapitel, das "Wirtschaftliches zur Stadtkrone"¹⁰ ankündigt, findet scheinbar eine Wendung des prophetisch-vagen Entwurfs ins Praktische statt. Kurz zuvor sind auch die einzigen bildlichen Hinweise auf die zu krönende Siedlung zu finden, illustriert durch einen Plan und ein Straßenbild *Falkenbergs*¹¹. Es folgt die detaillierte und nummerierte Auflistung der Baukosten für das gigantische Projekt. Allein für das Kristallhaus, das den gesamten Komplex der Stadtkrone dominieren soll, sind 15 Millionen Mark veranschlagt, die sich mit sämtlichen geplanten zusätzlichen Kulturbauten auf fünfundvierzig Millionen erhöhen. Diese Summen sollen aber "nur den

6 *ibid.*, S.63f.

7 *ibid.*, S.63

8 Vorweggenommen wird die Turmhausbegeisterung bereits durch die phantastisch-eklektizistischen Zeichnungen von Otto Kohtz: Gedanken über Architektur, Berlin 1909. Die von Sant'Elia 1914 gezeichnete Vision eines großstädtischen Zentrums der Zukunft kannte Taut zu dieser Zeit wohl noch nicht; erst im *Frühlicht* (Conrads 1963, S.129) ist die Zeichnung eines Geschäftshauses von Sant'Elia abgebildet. Junghanns 1983, S.50f., grenzt Tauts *Stadtkrone* von Corbusiers technologischer Stadtvision *Une Ville Contemporaine* (1921/1922) ab, da erstere "durchdrungen von dem Glauben an die Zukunftsbedeutung des werktätigen Menschen" sei und "dessen wachsende kulturelle Ansprüche" reflektiere. Zugleich stellt er die Auswirkung des Tautschen Entwurfs auf die Errichtung von Bürohochhäusern in Berlin fest.

9 *Ansicht nach Osten*, Taut 1919a, S.65, Abb.42

10 *ibid.*, S.77

11 *ibid.*, S.75f., Abb.50-51

freien Rahmen geben für eine Aufgabe, die die volle Hingabe der Künstler unabhängig von Zeit und Geld erheischt".¹² Selbst die Kostensumme ist damit kein realer, sondern ein symbolischer Wert. Ihre unermeßliche Höhe soll Ausdruck einer mit Geld nicht aufzuwiegenden Bedeutung sein, die Taut noch durch einen historischen Vergleich unterstreicht: "Wer wollte heute einen festen Kostenbetrag für den Bau des Straßburger Münsters berechnen!".¹³ Daß der gebaute "Ausdruck des sozialen Gedankens"¹⁴ immense finanzielle Opfer des Gemeinwesens erfordert, macht Taut die Argumentation nicht leicht. Indem Taut die geschätzten Kosten auf vier Bautappen mit ständig wachsender, bis 3 Millionen Einwohner ansteigender Bevölkerung verteilt und auf die Überschüsse produzierende gemeinnützige Organisation der Zukunftsstadt hinweist, behauptet er jedoch, es sei "keine Steuerbelastung des Gemeinwesens"¹⁵ mehr zu befürchten.

Die Baukosten sind mithin ebenso 'Bild' wie das Bauwerk selbst, entsprechend der zuletzt bei Behne gezeigten Parallelisierung von Kunst und Zweck zum gemeinsamen Wesensausdruck der 'höheren Baulust'. Die finanziellen Aufwendungen für den Bau werden ebenso ins Symbolische transzendiert wie die sozialen Inhalte der Architektur.

In der Forschungsliteratur wird *Die Stadtkrone* vorrangig als utopische Gestaltung des sozialen Gedankens im Rahmen von Gartenstadtbewegung und Siedlungsbau beschrieben, während die gleichzeitige Anknüpfung an das Gesamtkunstideal aus *Eine Notwendigkeit* und die Fortsetzung der am *Kölner Glashaus* sich andeutenden Synthese der divergierenden Ansätze kaum Berücksichtigung finden. Die sozialreformerischen Pläne werden teils als irrale Phantasiewelten bewertet, teils als Auftakt zum Siedlungsbau der Zwanziger Jahre verstanden.¹⁶

12 *ibid.*, S.77

13 *ibid.*

14 *ibid.*, S.79

15 *ibid.*, S.80

16 Junghanns 1983, S.32f., stellt den 'sozialen Gedanken' voran und sieht allein aufgrund der separaten, vom Zentrum distanzierter Lage des Geschäftsviertels eine Entmachtung des kapitalistischen Staats wirken. Die außerdem aufgezeigte zweite Traditionslinie zum 'zwecklos schönen' *Kölner Glashaus* bleibt in ihrer Beziehung zum vermeintlich politischen Charakter des Siedlungsideals unverständlich; siehe auch ders. und Joachim Schulz: Das Volkshaus als Stadtkrone 1918-1920, in: Deutsche Architektur, 13. 1964, S.492ff.. Ricci, *op.cit.*, S.98, sieht einen Bezug zu urbanistischen Plänen gegen die Mietskasernen im Rahmen der Gartenstadtbewegung, wengleich er auch die Anknüpfung an das Gesamtkunstideal aus *Eine Notwendigkeit* beobachtet. Lindahl, *op.cit.*, S.246ff., stellt *Die Stadtkrone* zum einen in den Kontext der Stadtfluchtideologie der Nachkriegszeit, die individuelle Autarkie auf dem Land propagierte, zum andern sieht er eine Korrespondenz zum Projekt der 'Volkswohnung', das bei Paul Wolf ('Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft, Leipzig 1919) schon mit der Idee

Auf eine Erneuerung des Kompromißversuches zwischen Gebrauch und Ästhetik als zentralem Inhalt der *Stadtkrone* deutet dagegen schon die oben beschriebene Entmaterialisierung materieller Faktoren hin, die Behnes Vergeistigung des Zweckbegriffs fortsetzt. Der ideell verstandene gemeinschaftliche Nutzen überhöht den materiellen Gebrauch. Die nüchterne technische Seite der Glasarchitektur, die in Köln noch betont wurde, ist ganz verdrängt, das Baumaterial spielt keine Rolle mehr.

2. Das Neue Leben

Nicht etwa eine Passage aus Scheerbarts *Glasarchitektur* oder vergleichbaren Schriften, sondern seine frühe phantastische Novelle *Das Neue Leben. Architektonische Apokalypse* eröffnet *Die Stadtkrone* mit der Imagination einer sich selbst genügenden absoluten und zugleich die ideale menschliche Gemeinschaft repräsentierenden kristallinen Architektur.¹⁷ Das Weltende wird als Beginn des neuen Lebens geschildert. Erzengel kommen flügelschlagend und setzen Dome auf hohe Schneegebirge, holen glänzende Paläste aus ihren Rucksäcken und schmücken damit "den großen Schneeball, der sich Erde nennt, daß er

einer monumentalen Anlage über Wohnhäusern verbunden war. Bollery/Hartmann 1980, S.61, verdeutlichen ebenfalls eine Verbindung mit der Kriegerheimstättenbewegung und weisen auf Hans Kampffmeyers Schrift 'Friedensstadt'(1918) hin, die als Mittelpunkt des sozialen und kulturellen Lebens ebenfalls die Errichtung eines Volkshauses vorsah. Hanne Bergius: Im Laboratorium der mechanischen Fiktionen. Zur unterschiedlichen Bewertung der Stadt um 1914/1920, in: Moos 1983, S.56f., erkennt ausschließlich die sozialpolitische, zur Architektur der Zwanziger Jahre überleitende Orientierung. Auch Haag Bletter 1973, S.186f., sieht in der *Stadtkrone* eine Kontinuität des sozialen Engagements wirken. Whyte 1981, S.46f., stellt das Buch in den Kontext der seit 1910 aufgekomenen chllastischen Heilserwartungen einer neuen egalitären Gesellschaft, die sich vor allem in Gustav Landauers christlichem Sozialismus spiegelten. Solche Vergleiche, die den kulturellen Kontext durchaus verdeutlichen mögen, werden dennoch Tauts Buch nicht gerecht, das sich fast ausschließlich mit der 'Krone' und nicht mit der Siedlung beschäftigt. Auch die von Huse, op.cit., S.22, vertretene Interpretation der *Stadtkrone* im Hinblick auf die moderne Gestaltung öffentlicher Gebäude läßt die enthaltene ästhetische Dimension und ihre Beziehung zu den sozialutopischen Inhalten außer acht.

17 Paul Scheerbart: *Das neue Leben. Architektonische Apokalypse*, in: Taut 1919a, S.10ff.; entnommen dem phantastischen Roman 'Immer mutig', Minden 1902. Die "Aufnahme dieser frühen Novelle in Tauts *Stadtkrone* zeigt die Fragwürdigkeit einer wertenden Trennung zwischen dem 'sozialutopischen' Expressionismus und dem 'elitären' Gemeinschaftsideal des Symbolismus.

bunt wird und mächtig funkelt".¹⁸ Die Paläste werden hell, Sonne und Sterne verfinstern sich im Wettstreit mit der "aufglühenden Erde", die wie mit "gleißenden Diamanten bestreut"¹⁹ ist.

Das sich von einem erzählerischen Sinn distanzierende 'Schauspiel' deutet eine inhaltliche Botschaft nur an: Als die auferstandenen Menschen die himmlischen Strahlburgen der Erzengel nicht würdigen und nach leiblichen Genüssen verlangen, beginnt das "alte Leben" wieder. Als "kannibalische Dummheit" gelten ihre materiellen Interessen, die das Phantasiereich der Paläste und mit ihnen die "prickelnde Auster der Armut"²⁰ verdrängen wollen. Die Unzufriedenen müssen sterben, denn das von Schönheit regierte Leben verlangt Askese. Die "guten Menschen" haben gelernt, "daß anständig 'wohnen' besser ist als anständig 'leben'"²¹ und stellen ihre eigenen Bedürfnisse zurück. Sie leben "von dem Licht und von der Luft der göttlichen Baukunst, die die 'wahre' Kunst ist" und sind "in einer Traumwelt daheim".²² Jedoch geht die Schilderung kosmischer Ereignisse am Ende über das Handlungszwischenspiel hinweg wie über alle Inhalte menschlicher Dimension, denen wenig mehr zukommt als eine attributive Rolle im zweckfreien kosmischen Spiel. Die asketische Moral hinter dem von Schönheit regierten Leben ist ohne Konsequenz, ein Motiv neben anderen. Sie findet ihre Grenze in der kulinarischen Lust an den phantastisch sich verwandelnden Bildern, in denen sich die Handlung und ihre moralische Botschaft auflösen. Der Schluß der Novelle blendet zurück zum Anfangsbild des nächtlich-stillen Alls.

3. Die alte Stadt

Den 'Strahlburgen' der Scheerbartschen Erzengel werden in den nachfolgenden Texten Tauts, Behnes und Barons die Projekte Stadtkrone und Volkshaus zugeordnet. Als Vorbild beschreibt Taut zunächst das alte Stadtbild, dessen Gefüge "ein deutliches Abbild des inneren Aufbaues der Menschen und ihrer Gedanken" gebe.²³ Die angestrebte Herrschaft der Idee sieht er im gotischen Dom realisiert: "Die Kathedrale mit ihr wahrhaft unzweckmäßigen Schiff und dem noch unzweckmäßigeren Turm (Zweck als Notdurft) bleibt die eigentliche Stadtkrone. Die Rathäuser, Stadthallen, Gildenhäuser usw. ordnen sich trotz der politischen Selbständigkeit der alten Stadt unter und sind bei aller eigener Schönheit und Herrlichkeit bunte Edelsteine um den einen funkelnden Diamant. In ihm ruht alles, was sich als höchste Idee repräsentieren

18 *ibid.*, S.10

19 *ibid.*, S.11

20 *ibid.*, S.14

21 *ibid.*

22 *ibid.*

23 Taut, *ibid.*, S.52

sollte".²⁴ Das mittelalterliche Stadtbild vereint für Taut formal-abstrakte und naturgleiche Elemente, da es einen "geschlossenen, sich sehr deutlich zur Spitze steigenden Rhythmus" bilde und zugleich an einen "gewachsenen Organismus" erinnere.²⁵

Der Topos der 'organischen Stadt' war nicht immer mit der Gotik verknüpft. Semper integrierte ihn in das Antikenideal seines Frühwerks: "Wie organisch aus sich selbst emporgewachsen alle die Städte mit ihren Märkten, Stoen, Tempelhöfen..., mit allen ihren Orten zur Beförderung des Gemeinsinns und des öffentlichen Wohls ... Alles war im Maßstab zum Volke konzentriert."²⁶ Daß Taut die im Dom zentralisierte und von ihm dominierte mittelalterliche Stadanlage zum Vorbild des Organischen ernannt, zeigt eine 'Vergeistigung' der Natur zum einen, herrschenden, sakral aufgefaßten Gesetz an. Die hierarchische Form des Stadtbilds wird ihrer gesellschaftlichen Herrschaftsbedeutung entkleidet, im gleichen Zug als geistiges Prinzip und Ausdruck "des quellenden Lebens"²⁷ aufgefaßt.

Die Verwendung des gleichen Topos durch den Städteplaner Paul Wolf verrät die Tendenz jener Synthese aus Geistigem und Organischem: "Die unbewußte Einheitlichkeit der gewachsenen Städte verhält sich zur bewußten der planmäßigen Siedelungen wie die Harmonie eines Volksliedes zur Harmonie des von ... Künstlern geschaffenen Liedes. Schön sind sie beide."²⁸ In der Parallelisierung von Unbewußtem und Bewußtem, das dem Rieglschen Bild der 'Kristallisation' entspricht, wird wiederum die Absicht deutlich, dem technischen Konstrukt Naturcharakter zu verleihen.

4. Die Utopie: Unpolitischer Sozialismus oder Kulturindustrie?

Dem herrschenden Materialismus, den Taut wie viele seiner Zeitgenossen für den Krieg verantwortlich macht, hält das "dem Friedfertigen" gewidmete Buch die Utopie einer geistigen Gemeinschaft entgegen. Die Vereinzelung des modernen Menschen soll einer neuen liturgischen Feler der menschheitsumfassenden Solidarität weichen, die auf "Kristallisierung in herrlichen Bauwerken" warte, denn: "ohne Religion gibt es keine wahre Kultur, keine Kunst".²⁹ Der seines konfessionellen Inhalts beraubte Glaube richtet sich auf das Wohl der Menschheit. Der soziale Gedanke verheißt "ein Christentum in neuer Form": "Der Sozialismus im unpolitischen, überpolitischen Sinne, fern jeder Herrschaftsform als die

²⁴ *ibid.*, S.53

²⁵ *ibid.*; vgl. Paul Wolf, *op.cit.*, S.23, der die Beziehung zwischen Dom und Bürgerhäusern ebenfalls als rhythmische Steigerung zur Krone hin beschreibt und "Gesetze optischer Maßstabssteigerung" anlegt.

²⁶ Semper 1834, S.221

²⁷ Taut 1919a, S.53

²⁸ Gustav Wolf, *op.cit.*, S.31

²⁹ Taut 1919a, S.59

einfache schlichte Beziehung der Menschen zueinander, schreitet über die Kluft der sich befehdenden Stände und Nationen hinweg und verbindet den Menschen mit dem Menschen. - Wenn etwas heute die Stadt bekronen kann, so ist es zunächst der Ausdruck dieses Gedankens."³⁰

Im Widerspruch zu dem allgemein unterstellten sozialutopischen Charakter seines Buches sieht Taut einen verhüllten, doch bereits existenten Ausdruck dieser Gemeinschaftssehnsüchte im massenhaften, ja mit Zahlen belegten Besuch von Vergnügungs- und Bildungsveranstaltungen und politischen Versammlungen.³¹ Der "Schrei der Seele nach dem Höheren, nach Erhebung über das Alltagsdasein" seien diesen Äußerungen des "Volkstriebs" gemeinsam.³² Sie gelte es zusammenzufassen zu einer im Bau sichtbaren Verklärung. Die Funktionen der genannten öffentlichen Bauten der Stadtkrone erscheinen kaum der Emphase wert, denn auf sie sollen lediglich "die vorhin erwähnten sozialen Tendenzen zielen..., welche eine Stadt dieser Größe für künstlerische und Unterhaltungszwecke braucht."³³ Während im oben kommentierten Zitat noch von einer verhüllten Realisierung der Gemeinschaftsstrebungen in Theaterbesuchen etc. die Rede war, wird nun diese schon präsente Form der 'Gemeinschaft' zum höchsten Ideal erklärt. Die Gegenwart gerät zur Utopie, die allein in der Konzentration der schon vorhandenen institutionalisierten 'Gemeinschaftstrieb' in einem gigantischen Kulturpark besteht.

Tauts visionäres Konzept erweist sich als Fortführung des Bestehenden und ist in Wahrheit nicht durch Inhalte, sondern durch die formaltechnischen Kategorien des Wachstums und der Monopolisierung bestimmt. Die Stadtkrone soll dabei mit Opernhaus, Theater etc. nicht nur den bildungsbürgerlichen Teil der Kultur abdecken, sondern im Volkshaus, in Gesellschaftshäusern, Gärten und Vergnügungsparks "im Stile von Tivoli

30 *ibid.*, S.59f. Ein solches Gemeinschaftspathos ist unter Tauts Zeitgenossen vielgeübte Praxis. Auch Ivan Goll erklärt künstlerische Abstraktion zur Sprache des Volkes und läßt diesen Gedanken im 'Volkshaus' münden: "Kunst ist Liebe ... Darum Künstler, tritt ins Volk und zeige dein großes Herz, Deine Rufe an den Menschen, Deine Volksreden, werden Gedichte sein ... Der Maler lügt, der sich in Miniaturen und Personenportraits einzwängt: er hat kein großes, offenes Herz, nicht die gottgefüllte Geste .../ Wer ein Herz hat, der stellt sich vor die Menschen hin, der reißt sich auf und sagt den Schmerz der Millionen, die um ihn herum leiden. / Der baut Tempel, weite Hallen, unendliche Gärten, zwitschernde Paradiese, die runden Gewölbe des Volkshauses, wo Brudermenschen zusammenstehen und zusammen leiden; Tribünen, von denen die rote Wahrheit erbarmungslos in die schwarze Welt geschüttet wird..." ('Appell an die Kunst', in: Die Aktion, 6. 1917, S.599f.)

31 Taut 1919a, S.61f.

32 *ibid.*, S.62

33 *ibid.*, S.64

in Kopenhagen"³⁴ für allgemeine Volksbelustigung sorgen. Zu den Museen, Bibliotheken, Cafés gesellen sich an den "äußersten ausstrahlenden Ecken" Konsum- und Kaufhäuser, "welche auf sozialwirtschaftlicher Grundlage beruhen"³⁵, und selbst an eine Redekanzel ist gedacht, vor der sich "bei Versammlungen im Freien die Menge ... lagern kann".³⁶ Die Kristallpaläste des 19. Jahrhunderts, in die Wintergärten, Theater- und Konzertsälen, Ausstellungsräumen, Aquarien und Rollschuhbahnen integriert waren, sind unübersehbar Vorbilder für Tauts Anlage.

Die Zusammenlegung von hoher Kultur und Unterhaltung, von Kunst und Kommerz, nimmt als 'Utopie' das von Adorno³⁷ analysierte Phänomen der 'Kulturindustrie' vorweg. Bei der Vereinigung heterogener Sphären bleibt eine strenge Hierarchie gewahrt, die als natürliche Ordnung propagiert wird: Opernhaus, Schauspielhaus und Saalbauten, ein nach der Sonne orientiertes Kreuz bildend, krönen die Anlage, während die Kaufhäuser am untersten, äußersten Ende des Komplexes Platz finden. Die Staffelung und gegenseitige Absonderung der Bereiche bürgt für reibungslose Harmonie: "So stuft sich das Ganze von oben nach unten herab, ähnlich wie sich die Menschen in ihren Neigungen und ihrer Veranlagung staffeln. Die Architektur wird kristallisiertes Abbild der Menschenschichtung. Alles ist für alle zugänglich! Jeder geht dahin wohin es ihn zieht. Es gibt keine Konflikte, weil sich immer die Gleichgestimmten zusammenfinden."³⁸

Die freie Wahl des Einzelnen, der gehen kann, 'wohin es ihn zieht', funktioniert im Sinne der bestehenden kapitalistischen Ordnung, deren Ressortgliederung von Taut nirgends angefochten wird. Tauts Ideal einer transparenten Organisation, die eine Steuerung von oben durch 'natürliche', und als solche unbewußte Selbstkontrolle ersetzt, ist bereits in der räumlichen Struktur des Warenhauses präsent.³⁹

Im Bild des über allem thronenden Kristalls deutet Taut den gesellschaftlichen status quo als gleichsam natürliche Struktur. Auch die Hierarchie des alten Kulturmodells mit der ersten Kunst an der Spitze - die Funktion von 'Saalbau' und Volkshaus werden nicht erläutert - bleibt unangetastet, erscheint sie auch gemildert durch die Einrichtung eines 'zwanglosen' Regelmechanismus, durch dessen Selbsterneuerung jeder freiwillig nur den ihm gebührenden Platz einnimmt. Das Gesetz der

34 Ibid., S.66

35 Ibid., S.65

36 Ibid., S.66

37 Theodor W. Adorno: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 1985, S.108ff.

38 Taut 1919a, S.66

39 dazu Posener 1979, S.468

modernen Industriegesellschaft, das Gemeinschaft nicht inhaltlich definiert, sondern formal organisiert und durch Aufspaltung in Interessengruppen und Ressorts für ein möglichst reibungsloses Funktionieren sorgt, spricht sich im Kristallinen sinnfällig aus. Der Kristall scheint mathematisch-rationalistische Grundsätze zu verkörpern und das Gebilde als Ganzes stellt nichts anderes dar als die Summe seiner identischen Einzelteile. Als Element der Natur kommt ihm die ideologische Aufgabe zu, die spätkapitalistische Gesellschaftsform als natürlich gegebene, ewig währende geschichtslose Ordnung zu stabilisieren. Die Kunst soll dabei "der sichtbare Ausdruck des Ganzen" sein, d.h. Volkswirtschaft, Technik, Hygiene, Verwaltung mit ästhetischen Faktoren vereinen.⁴⁰

In Tauts Auflistung der Baukosten, die mit 'Phantasiezahlen' handelt und das Bauvorhaben ins Gigantische steigert, darf daher in diesem Kontext ein Niederschlag des damals gängigen Glaubens in das Monopolkapital gesehen werden. Karl Scheffler etwa erhoffte sich von den großen Trusts die Unabhängigkeit der Architekten, die durch kleine gewissenlose Unternehmer in Gefahr geraten sei. Die Entpersönlichung des Kapitals im großen Trust sollte dem Architekten die Freiheit zurückgeben, so daß er nicht mehr den "Parvenueinstinkten der Menge"⁴¹ dienen, sondern dem "Kulturwillen des ganzen Volkes das sichtbare Kleid schaffen" könne.⁴²

5. Gesamtkunst und Weltverehrung. Das Kristallhaus als Symbol der okkulten Natur

In Tauts *Stadtkrone* ist die Überhöhung der bestehenden Gesellschafts- und Wirtschaftsform vor allem im Kristallhaus präsent, das als "zauberisch poetische Luftgestalt"⁴³ in die Nachfolge des *Crystal Palace* tritt. Das Kristallhaus - "ganz vom Zweck gelöst, als reine Architektur über dem Ganzen"⁴⁴ thronend - stellt sich zunächst in der schon bekannten Gestalt des Gesamtkunstwerks dar: "Eine Eisenbetonkonstruktion hebt es über das Massiv der vier Bauten heraus und bildet sein Gefüge, zwischen dem in Prismenglasfüllungen, farbigen

40 Paul Wolf, op.cit., S.4

41 Karl Scheffler: Vom Beruf des Architekten, in: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913, S.124

42 ibid., S.127; vgl. S.129: "Was die Herrschaft des Kapitalismus heute unerträglich macht, ist der Umstand, daß sie so vielfach von wertlosen Individuen ausgeübt wird. Im Trust aber wird das Kapital unpersönlich, wird es zum Hebel einer Machtidee, die stärker ist als jede Persönlichkeit. Im Trust ist jedermann ein Angestellter. Dadurch wird aber dem Standesdünkel, der heute die Berufsarbeiten immer in höhere und niedrigere Klassen teilt, der Boden entzogen ... alle werden Berufskollegen sein, graduert nur nach dem Können, nach dem Talent."

43 Lucae 1869 über den Kristallpalast, zit. nach Posener 1979, S.485

44 Taut 1919a, S.67

und Smalten-Glastafeln die ganze reiche Skala der Glasarchitektur prankt ... Hier wird die Architektur ihren schönen Bund mit der Plastik und Malerei wieder erneuern. Es wird alles ein Werk sein, in dem die Leistung des Architekten in der Konzeption des Ganzen, die des Malers in den Glasgemälden von entrückter weltendurchziehender Phantasie und die des Plastiklers untrennbar vom Ganzen und so mit ihm verbunden ist, daß alles nur ein Teil der großen Baukunst, ein Glied des hohen Gestaltungsdranges bildet, der alle Künstler gleichmäßig erfüllt und zum letzten Ausdruck zwingt".⁴⁵

Behne veranschaulicht in seinem Beitrag das Ideal der architekturgeführten Gesamtkunst am Vorbild des gotischen Glasfensters, das "noch nichts von einer Trennung des großen Wollens in besondere Fertigkeiten"⁴⁶ zeige und postuliert: "Es gibt nur eine bildende Kunst: Bauen."⁴⁷ Die Emanzipation des Tafelbilds aus dem architektonischen Ganzen und die sie begleitende Herausbildung einer gegenständlich-realistischen Malerei wird als Niedergang beschrieben und für den Verfall der einstigen transzendentalen Einheit verantwortlich gemacht.

Tauts Beschreibung des höchsten Symbols der künstlerischen wie der sozialen Gemeinschaft verbindet sich im folgenden überraschenderweise mit einem Lob der Einsamkeit: "Vom Licht durchströmt thront das Kristallhaus wie ein glitzernder Diamant über allem, der als Zeichen der höchsten Heterkeit, des reinsten Seelenfriedens in der Sonne funkelt. In seinem Raum findet ein einsamer Wanderer das reine Glück der Baukunst und, auf den Treppen im Raum zur obersten Plattform emporsteigend, sieht er zu seinen Füßen seine Stadt und hinter ihr die Sonne auf- und untergehen, nach der diese Stadt und ihr Herz so streng gerichtet ist."⁴⁸

Hätte man allen Bewohnern der Tautschen Idealstadt - geplant waren bekanntlich 3 Millionen - die Gelegenheit geben wollen, im Kristallhaus einen Sonnenuntergang zu beobachten, hätte es eines Zeitraums von 10000 Jahren bedurft. Nicht nur durch diese Überlegung wird die metaphorische Qualität des Tautschen Texts deutlich. Der Leser schaut über die Schulter dieses einsamen Wanderers, gleichsam einer romantischen Rückenfigur, auf die künstlerisch gestaltete Weltnatur. Wie der romantische Blick in die unendliche Ferne richtet sich Tauts Wanderer auf ein Abstraktes - reine, d.h. zweckfreie Baukunst. Der Blick von oben, von der Höhe der Kunst auf die von ihr geschaffene Stadt, läßt Kosmosschau und Kunstbetrachtung in eins fließen. 'Gemeinschaft' erfüllt sich in der fraglosen Übereinstimmung des Betrachters mit der

45 *ibid.*, S.67f.

46 Adolf Behne: Wiedergeburt der Baukunst, in: Taut 1919a, (S.112ff.), S.116

47 Behne 1919a, S.130

48 Taut 1919a, S.69

'Welt' und ihrem Rhythmus, welche die reine, nur auf sich selbst verweisende Baukunst repräsentiert. Ebenso wie zwischen Betrachter und Bau soll es "keine Kluft zwischen dem Künstler und der Masse" geben, vielmehr "der Künstler die Durchgangsstation und der Kristallisationspunkt für die klaren und deutlichen Empfindungen seiner ihn umfassenden Gemeinsamkeit" sein.⁴⁹ Diese Abstraktion von der eigenen individuellen künstlerischen Konzeption zugunsten eines anonymen Gestaltungsdranges hat wiederum Riegls Stilbegriff zur Voraussetzung.

Fagiolo hat auf die esoterischen Vorbilder dieser von Taut als 'zweiter Natur' errichteten Kristallkathedrale hingewiesen und sie mit dem spiritualisierten opus verglichen, das die Selbstvollendung der menschlichen Seele und ihre Identifikation mit der Seele des Volkes anstrebt.⁵⁰ Der historischen Funktion der *Stadtkrone* kommt die Analogie zu Riegls Kunstauffassung näher, denn das im Kristallhauserleben gesuchte ist nicht ein esoterisches, sondern ein ästhetisches Ideal. Sein Inhalt, eine abstrakte, nicht mehr durch Gattungen getrennte Kunstsprache, erhält durch die Anleihen an okkulte Traditionen nur eine 'ikonologische' Erklärung, die sie der Naturbindung der älteren gegenstands- oder zweckgebundenen Kunst assimiliert. An die Stelle der imitatio naturae tritt die mystische Union mit einer 'höheren Natur'. An die Stelle der aktiven künstlerischen Produktion tritt die passive Rezeption als Maßstab der Baukunst. In einem zur unio mystico erhobenen Wahrnehmungsakt wird – und hier setzt Taut Schlegels 'Vision' des vollendeten Kölner Doms und die Wahrnehmungskategorien Riegls und Worringers fort – die abstrakte Form mit der 'unendlichen' Natur vereint.

Das Kristallhauserlebnis verklärt die ehemals im 'Architektonischen' der Malerei erkannte, "vom Bann der Realistik befreite Formenwelt".⁵¹ Mit der Erhebung des Kristallhauses zum "Zeichen der höchsten Heiterkeit, des reinsten Seelenfriedens" setzt Taut Meister Eckhart als Stifter einer Religiosität ein, die angesichts des "Reinen, Transzendentalen ... nur ehrfürchtig schweigen kann".⁵² Eines der Scheerbartschen Glashauserelme zitierend, schildert Taut das Kristallhaus als Teil eines kosmischen Schauspiels, in dem das sich im Kristall brechende Licht ein selbstvergessenes Spiel vorführt, das jede Nachahmung und jede inhaltliche Botschaft in der Kunst negiert und das Schweigen an deren Stelle setzt: "Das Licht will durch das ganze All und ist lebendig im

49 Taut 1919b, S.17

50 Fagiolo, op.cit., S.234

51 Taut 1919a, S.68

52 ibid., S.69

Kristall. Aus der Unendlichkeit kommend fängt es sich in der höchsten Spitze der Stadt, bricht sich und leuchtet auf in farbigen Tafeln, Kanten, Flächen und Wölbungen des Kristallhauses".⁵³

Eckharts Gebet, Gott möge ihn leer und rein machen, steht Taut dafür ein, daß die Architektur, wie er sie sich wünschte, "ganz und gar abgewandt von den Tageszwecken bleibt".⁵⁴ Auch Baron hebt den Blick von den beklagten Kriegsgreueln direkt hinauf in den Kosmos und will mit Scheerbart "vor der Großartigkeit der Welt in glühender Begeisterung ... knien".⁵⁵

Doch die Wunder der *Stadtkrone* können, da sie nur reflexionsloser, unmittelbarer Schau zugänglich sind, nur Bewunderung für eine bestehende Ordnung wecken. Das große Ganze, in dem die Künste und durch sie die vereinzelt Menschen in neuer Einheit aufgehen sollen, ist nichts als die ins Unermeßliche gesteigerte technische Innovation und bietet keine Alternative zu der durch diese vertretene rationell organisierte Gesellschaft. Tauts Nachwort zu "Neuere(n) Versuche(n) zu Stadtbekrönungen"⁵⁶ erhärtet diese Interpretation, denn hier bekennt er sich ohne Abstriche zum Vorbild der amerikanischen Großstadt, wo "die Größe ... das Entscheidende" ist und auch der in den Wolkenkratzern des Civic Center verkörperte "Unternehmergeist und hohe Bürgerstolz"⁵⁷ nicht getadelt wird. Wenn sich Taut auch zur Kritik des "zum alleinigen Prinzip erhobenen Rationalismus" aufschwingt, kommt die Stadtkrone in ihren Ansichten nach Westen und Osten⁵⁸ einer zugespitzten und geordneten Variation des New Yorker Stadtbildes⁵⁹ nahe.

6. "Eure Hütten aber sollen Hütten bleiben"⁶⁰. Krieg, Kunst und sozialer Gedanke

Die schweigende Weltverehrung verheißt die Rückkehr zu wahrer Menschlichkeit jenseits des Krieges. Baron sieht die "Künstler von Gottes Gnaden"⁶¹ angetreten, "auf überpolitischem Wege die Idee höheren Gemeinschaftslebens (zu) verwirklichen", Förderer und Führer des Volkes zu werden, denn in ihm, nicht im Beamtenstaat und Militärstaat gedeihe die Menschheit.⁶² "In der Leuchtkraft des Glases ist die Architektur von ihrer Schwere erlöst. Wie die düstere Falte den Zorn, so schafft der lichte Anblick Heiterkeit und Harmonie. Die gutgebaute Stadt läßt den

53 ibid.

54 ibid.

55 Erich Baron: Aufbau, in: Taut 1919a, S.103

56 Taut 1919a, S.81ff.

57 ibid., S.83

58 ibid., S.65ff., Abb.42 und 43

59 ibid., S.93, Abb.61

60 Taut 1919b, S.20

61 Taut 1919a, S.101

62 Baron, op.cit., S.107

Menschen edler und besser zusammenwohnen. Das große Wahrzeichen im Werk bringt sie dem großen Ziele näher. Kunst und Künstler, Bau und Mensch gestalten sich wechselseitig und neu ... Wie der mittelalterliche Mensch vom Glaubensbekenntnis zu höherem Bewußtsein schreitet, so steigt und schwillt die soziale Sphäre zum kosmisch-göttlich-künstlerischen All."⁶³

Voraussetzung für die im künstlerischen All erblickte "Befreiung der Welt" ist für Baron Auflösung und Zerstörung aller herkömmlichen Bindungen, wie sie der Krieg in Aussicht stellte: "In den Herzen pocht neue Zuversicht, wenn wir das Zerfallende stürzen..., denn kein Leben entsteht ohne Tod"; der Geist "steigt empor aus der Verwesung des Krieges, aus der Schädelstätte des Verbrechens, aus der Niederlage der Bewaffneten."⁶⁴

Selbst der Krieg wird hier zum Symbol der Vergeistigung. Baron deutet die Zerstörungen des Weltkriegs positiv als Zeichen der Aufhebung divergierender materieller Interessen, als Weg zur "Aufgabe des Ichs in die Hingabe an die höhere Gemeinschaft" sowie die "Menschensiedelung als Seelensache"⁶⁵, mithin als Weg oder Sinnbild der reinen Baukunst. Neben der Gemeinschaftsidee, die sich im Kristallhauserlebnis wie im *Glashaus* als Metapher des sich verselbständigenden Kunstraums erwies, stehen Krieg und Zerstörung als analoge Sinnbilder für die Abstrahierung in der Kunst zur Verfügung. Der Krieg dient wie alle herangezogenen inhaltlichen Momente der Bekräftigung einer Ideologie, die Kunst und Natur in einer höheren geistigen Einheit vereint sieht. Die Stelle der Natur ist durch das 'Volk' ersetzbar, die Teilnehmer am Synthesewerk sind beliebig bestimmbar, weil in ihm letztlich alles in eins fällt.

Zwei Aufsätze Tauts, die der Konzeption der *Stadtkrone* unmittelbar vorausgehen, zeigen eine analoge Verwendung der Kriegsergebnisse im kunstsymbolischen Sinne, wenn Taut selbst auch die Frage der Krieger-Ehrung und -bestattung "jenseits aller Ästhetik" ansiedelt.⁶⁶ Diese merkwürdigen, von der Literatur bisher kaum beachteten⁶⁷ Entwürfe zu einer neuen Bestattungskultur machen Tauts von jeder politischen Stellungnahme unabhängige Indienstnahme gesellschaftlicher Phänomene zur Veranschaulichung des ästhetischen Einheitsgedankens deutlich. "Das Kriegsphänomen mit seinen ungeheuren Totenfeldern", die Anonymität der *Massengräber* soll "den Blick insofern weiten, als es erkennen lehrt, wie

63 *ibid.*, S.108

64 *ibid.*, S.109; vgl. Whyte 1981, S.53f., zur Idealisierung des Ersten Weltkriegs als Höhe- und Endpunkt des materialistischen Zeitalters und Beginn des Tausendjährigen Reiches.

65 Baron, *op.cit.*, S.106f.

66 Bruno Taut: Die Vererdung. Zum Problem des Totenkults, in: Die Werkstatt der Kunst, 16. 1916, H.8, S.220

67 wenige lediglich beschreibende Bemerkungen bei White 1981, S.45 und S.53

nichtig jedes Verlangen nach individueller Hinhaltung der Materie ist.⁶⁸ Der Zynismus seiner Feststellung entgeht Taut, der ganz allein auf das künstlerisch motivierte Ideal der Vergeistigung und Entpersönlichung gerichtet ist. Die vermeintliche Auflösung der gesellschaftlichen Hierarchien im Massensterben ist Anknüpfungspunkt und Metapher für eine gläserne 'Kunstnatur', die auch das in den Toten des Kriegs anwesende 'Volk' in Natur transzendiert. Tauts Überlegung geht dahin, Beerdigung und Verbrennung durch "Vererdung oder Perhumierung" zu ersetzen, da jene Bestattungsformen in unchristlicher Weise die Überreste des Körpers konservierten.⁶⁹ Stattdessen soll der "tote Körper, der nun doch einmal aus der Sphäre des Lebendigen gerissen einem ganz neuen Kräfte- und Materienkreis eingeordnet ist, ... in Muttererde, Humusboden verwandelt werden" und als Dünger für einen "Totengarten" dienen.⁷⁰ Dies eröffne "dem Gestaltungswillen einen ungeahnten Spielraum", der sogleich als Raum für Glasarchitektur genutzt wird: "Das Befreite, Erlöste, das über die Materie Entrückte, weil aus der Überwindung der Materie hervorgegangen, ... kann nur das Glas, jener

68 Taut 1916, S.220f.

69 *ibid.*, S.221. Die Vererdung wird als Fortschritt gegenüber der Verbrennung gesehen, da diese an traditionelle Konservierung der Asche gebunden sei und "alle künstlerisch noch so gute Architektur ... nicht über Backofen und den Schornstein hinweghilft, der den Toten tilgt" (*ibid.*, S.220). Gleichwohl ist der Verbrennungsvorgang Vorbild für die Vererdung, die als chemische Zersetzung einer Verbrennung gleichkomme (*ibid.*, S.221). Das Motiv faszinierte Taut schon früh, wie eine 1902 angefertigte phantastische *Ideenskizze zu einem Krematorium* (Abb.14) zeigt. Das einem Berggipfel gleichsam entwachsende Gebäude, überwölbt vom Sternenhimmel, zu dem die Rauchwolken aufsteigen, formuliert den Topos des 'Bauwachsens' in Verbindung mit dem Motiv der Verbrennung. Bildmotive der *Alpinen Architektur* werden vorweggenommen durch die monumentalen Treppen wie in dem jeden Betrachterstandpunkt ausschließenden Blickpunkt. Ein Zusammenhang mit dem Motiv der Stadtkrone ist im Zeitkontext gegeben: Paul Wolf, *op.cit.*, S.3, bestimmt ein Krematorium zur 'Krone' der Totenstadt, der das Volkshaus für die Wohnstadt entsprechen soll.

70 Taut 1916, S.221. Hier wird die historische Wurzel von Tauts Entwurf deutlich. Er geht auf Ideen zur Bestattung zurück, die bereits im 18. Jahrhundert aus hygienischen wie aus mystisch-religiösen Gründen die Verwesung befördern und das Grab, um die Auferstehung vorwegzunehmen, als vergängliches gestalten wollten. Als der für diese Art von Gräbern entsprechende Ort galt ein Friedhof im Stil des zeitgenössischen Landschaftsgartens. Siehe dazu Wilhelm Messerer: Zu extremen Gedanken über Bestattung und Grabmal um 1800, in: Probleme der Kunstwissenschaft, Bd.1: Kategorien und Methoden der Kunstgeschichte, Berlin 1966, S.173ff.. Tauts Kombination von Glasarchitektur und Totengarten läßt sich mithin, wie die kristalline Gotik und die Rezeption des *Crystal Palace*, auf die im englischen Landschaftsgarten erstmals realisierte Wahrnehmung des Ästhetischen als Naturerfahrung zurückführen.

Baustoff, der fest und Materie und mit seinem transparenten, schimmernden Wesen mehr als gewöhnliche Materie ist", darstellen.⁷¹ "Größere Kopffzahlen" inspirieren Taut zur Gestaltung eines Parks oder Walds, wo "Anlagen im weitesten architektonischen Sinne erstehen" und er schließt euphorisch: "Die Aufgabe ist unermeßlich, ihre Gestaltungsmöglichkeit ebenso. Da sie von einem reinen Gefühl getragen ist, so muß sie ... auch im Künstler die schönsten Blüten zeitigen. Der Glaube an das Menschsein innerhalb des Naturganzen, der in dem Glauben an den Sozialismus heute schon überall ... vorhanden ist, er würde hier eine bestimmte Fassung bekommen...".⁷²

Dieser Aufsatz muß als Schlüsseltext zu Tauts utopischem Werk in seiner Beziehung zum funktionalistischen Bauen betrachtet werden. Der Krieg dient als Zeichen einer Wende zum Geistigen hin, er wird, nach dem Vorbild naturphilosophischer Ideen⁷³, als Verbrennungsvorgang aufgefaßt.⁷⁴ Vergeistigung wird hier paradoxerweise vorgeführt als vollständige 'Materialisierung', d.h. als restlose Auflösung des Menschen

71 Taut 1916, S.221

72 *ibid.*, S.222.

73 Eine im 'tierischen Magnetismus' vermutete Verwesung oder Verbrennung des Körpers galt etwa Gotthilf H. Schubert als wesentliches einheitsstiftendes Moment, das Geist und Kosmos, anorganische und organische Natur in einem erhöhten Dasein vereint. In seinen *Ansichten* findet sich die für Tauts Utopien charakteristische Ideenverbindung zwischen Tod und Verwesung einerseits und dem Selbstleuchten des freiwerdenden 'geistigen' Menschen, nach Schuberts Diktion des 'astralischen Leibs'. Aufschlußreich ist besonders die von Schubert vollzogene Projektion jener 'Verbrennung' auf den Wahrnehmungsvorgang: "Das Sehen selber ist ... mit Recht ein Selbstleuchten des Auges genannt worden, welches mithin bloß durch die Eigenschaft des Leuchtens mit der Außenwelt in jene Beziehung tritt, die wir Anschauen nennen." (Gotthilf Heinrich Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden ³1927, S.301) Im Kristallhauserlebnis der *Stadtkrone* und dem ebenfalls wiederkehrenden Motiv des transparenten, selbstleuchtenden Baus, in den der Betrachter sich auflöst, ist dieses Ideal eines reinen, reflexionslosen Sehens aufgenommen.

74 Dieselbe Ideenverbindung kennzeichnet Heinrich Vogelers Philosophie der Liebe, der eine Tauts Werk vergleichbare Vorliebe für das Kristallmotiv entsprach: "Im Kosmos ist der Weltkrieg lediglich einer von den riesigen Verbrennungsprozessen, den die Natur immer wieder gebraucht zum Aufbau eines bejahenden Menschentums, der Erfüllung Mensch durch das ewige Gesetz der Liebe ... Erkenntnis ist lediglich der Gleichgewichtsprozeß, der im menschlichen Gehirn vor sich geht gleich jedem chemischen Prozeß der Verbrennung und Zersetzung zum Aufbau der reinen Kristallisierung: Erfüllung Mensch durch das ewige, das aufbauende Gesetz der Bejahung: Liebe!" (aus: *Kosmisches Werden und menschliche Erfüllung*, o.O. 1921, S.3f.) Die Erneuerung der Gesellschaft sei ein "ganz einfacher naturwissenschaftlicher Vorgang" (*ibid.*, S.12).

in das Ganze der Natur.⁷⁵ Die zyklische Erneuerung der Natur ist das Individualität auslöschende Gesetz, das als Spiegelbild kapitalistischer Verwertungsinteressen erscheint und sich in die statistischen Berechnungen des Siedlungsbaus der Zwanziger Jahre fortsetzen wird. In der Verbindung von Glasarchitektur und Gartenanlage stellt sich zum andern der Entwurf einer monumentalen Gesamtkunst, dem kosmischen Erleben des Kristallhausbesuchers vorausgreifend, als 'zweite Natur' dar. Wesentlich aber ist die Einbindung des 'sozialen Gedankens' in das Gesamtkunstideal. Die 'Baufaufgabe' des Massengrabs erlaubt die Gestaltung des "Menschseins innerhalb des Naturganzen", entsprechend der für die Gartenstadt geforderten Formung des 'sozialen Gedankens'.

Die Auffassung des Totengartens als Gestaltung des sozialen Gedankens und ihre Annäherung an den Gedanken einer reinen zweckfreien Baukunst bestätigt ein früherer Aufsatz Tauts zum Problem der Krieger-Ehrung, die global interpretiert wird als "Verpflanzung der großen Erlebnisse eines Volkes in spätere Generationen"; auch hier gestaltet der Architekt demnach "Wünsche und Empfindungen des Volkes".⁷⁶ Taut wendet sich gegen traditionelle Erinnerungsmale und plädiert für die Schaffung von Invalidenheimen "im engen Anschluß an die Natur".⁷⁷ Wohnungen ausgesuchter Veteranen und anderer beispielgebender Menschen aus dem Zivilleben sollen, in Verbindung mit öffentlichen Bauten für Bildung und Unterhaltung in einem öffentlich zugänglichen Park gelegen, dem Zweck der Kriegerverehrung dienen. Besonders aber sind Bauten vorgesehen, die "über das bloße Nützlichkeits- und Rentabilitätsprinzip hinausgehen" und als solche "die Brücke zwischen Krieg und Frieden versinnbildlichen".⁷⁸ In solchen Bauten gelange "das deutsche Volk" zur "Repräsentation seiner wertvollsten Empfindungen".⁷⁹

Die Grenzen zwischen Siedlung und Kultbau sind hier bereits durchlässig; im Projekt der 'Vererdung' schließlich verschmilzt das Ideal einer sich selbst genügenden Architektur mit ihrer 'sozialen' Rolle als Symbol eines

75 Behne 1919b, macht diese romantische Synthese von Erdverbundenheit und Transzendenz als Negation alles Materiellen deutlich, die auch den 'sozialen Gedanken' seiner Zweckgebundenheit enthebt: "Auflösung! Das ist das große Thema in Tauts Schaffen. Der Körper löse sich leicht und ungehindert auf, damit die Seele Freiheit erhalte; der Körper kehre in den ewigen Kreislauf des Irdischen zurück, damit der Geist unbeschwert im Himmlischen weile. So fest und dauerhaft also seine Häuser auf der Erde stehen, ... ihre Sehnsucht ist stets der Himmel, wie in den Wunderbauten Indiens und der gotischen Kathedralen."

76 Bruno Taut: Krieger-Ehrung (aus der Denkschrift: Unsern Invaliden Helm und Werkstatt in Gartenstädten, hrsg. von der deutschen Gartenstadtgesellschaft Berlin Grünau), in: Kunstgewerbeblatt, 26. 1916, S.257

77 ibid., S.259

78 ibid., S.259

79 ibid.

"höheren Kulturzustand(s)".⁸⁰ Als gedankliche Grundlage für die im Kristallhauserleben der *Stadtkrone* thematisierte Synthese des sozialen Gedankens mit ästhetischer Autonomie zeichnet sich in den zitierten Aufsätzen Tauts die Funktionalisierung des Massensterbens im Ersten Weltkrieg ab, das in *Die Vererdung* nicht nur mit sozialistisch-egalitären Vorstellungen verknüpft wird, sondern die Auflösung des Menschlichen in den Kreislauf einer 'Kunstnatur' ermöglicht. Tauts *Alpine Architektur* und *Auflösung der Städte* werden die durch pazifistisches Selbstverständnis nicht beeinträchtigte positiv-ästhetische Rolle des Krieges bestätigen. Aber auch *Die Stadtkrone* ist durch den 'sozialen Gedanken' der Totenehrung legitimiert.

Die im 'heiteren Formenspiel' des Kristallhauses deutlichen künstlerischen Autonomiestrebungen spiegeln sich also im Bild der Kriegszerstörung, die als gesellschaftlicher Inhalt kurzfristig die soziale Aufgabe des Siedlungsbaus ablöst. Das zum künstlerischen All avancierte Gesamtkunstwerk, im abstrakten Licht-Farben- und Formenspiel des Kristallhauses verkörpert, vollzieht den Prozeß der 'Vererdung', insofern die Wahrnehmung des Betrachters sich in den künstlichen Kosmos auflöst. Die sinnliche Wahrnehmung 'transzendiert' zur immerwährenden Bewegung der Natur.

7. Das Geschichtsbild der *Stadtkrone*

Die Problematik der ikonographischen Vorbildsuche und ideengeschichtlichen Einordnung von Tauts *Stadtkrone* resultiert nicht nur aus der Synthese sozialistischer und feudaler⁸¹ Weltbilder. Nicht allein Quantität und Widersprüchlichkeit der von Taut und seinen Freunden selbst zitierten historischen Vorbilder, vor allem die Form, in der dies geschieht, verbietet es, inhaltlichen Aufschluß durch die Suche nach einer entscheidenden Vorlage für die *Stadtkrone* zu erwarten.⁸² In den reich bebilderten Traditionslinien, die Taut für die *Stadtkrone* entwirft, und die mit Ausnahme von klassischer Antike⁸³ und

80 *ibid.*

81 Huse, *op.cit.*, S.23, weist darauf hin, daß die hierarchische Position des Kristallhauses auf monumentalem Sockel Anleihen bei der absolutistischen Schloßarchitektur macht.

82 Ein Beispiel für die Beliebigkeit der Vorbildsuche gibt schon K.E. Osthaus, der Tauts Entwürfe in die Nachfolge der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen von Balthasar Neumann stellt und im barocken "unorganische(n) und doch so geistreiche(n) Durcheinander die Freiheit der Kunst", wie sie der Werkbund angestrebt habe, vorgebildet sieht; zit. nach Whyte 1981, S.43.

83 Wenn die Tendenz auch dahin geht, läßt sich jedoch das Antiklassische nicht zum Programm verallgemeinern, denn Taut bildet immerhin auch die Akropolis Athens als *Stadtkrone* ab; siehe Taut 1919a, S.28, Abb.16.

Renaissance nahezu alle historischen Epochen mit ihren verschiedenen architektonischen Stilen erfassen, wird Geschichte in ein Panorama verwandelt und jedes Entwicklungsgedankens beraubt. Abstrahiert wird von den jeweiligen sozialen Funktionen der historischen Stadtkronen ebenso wie von stilistischen Kriterien. Die Beispielfunktion der Architekturen für Tauts Stadtkrone beschränkt sich auf eine mit sakralen Konnotationen versehene Herrschaftlichkeit, die auch ohne das von ihr gekrönte Gemeinwesen auskommt, wie etwa die Abbildung einzeln stehender sakraler Bauten zeigt.⁸⁴ Geschichtlichkeit wird in den Ausdruck des einen kosmischen Gesetzes aufgelöst, das auch im zentralen Kristallhauserlebnis verbildlicht ist. Das Kristalline macht den ahistorischen Wahrheitsanspruch jener historischen Illustrationen deutlich. Gerade die auf das Ganze der Geschichte ausgeweitete Vorbildsuche markiert den Bruch mit aller Tradition, der den Verzicht auf herkömmliche Stilelemente einschließt. Folgerichtig besteht an der modernen, glasausgefachten Skelettbauweise des Kristallhauses kein Zweifel, allein der in den älteren Kulturen vermeintlich obsiegende Geist soll den Materialismus aus dem modernen Gebäude treiben. Wie die Vertreter der Vorkriegsavantgarde verweigert sich die kristalline Architektur der Ideologie des Stils. Als Zukunftssymbol ist sie jedoch zugleich in jeder zeitlichen Dimension enthobenes ewiges Wahrzeichen. Geschichte rückt in die Position der 'Werbung' für dieses ewig Gültige. Tauts Auswahlmodus ist daher nicht vom Stil abhängig, kann daher auch nicht bloß als 'antiklassisch' aufgefaßt werden. Ausgeklammert bleibt, was vordergründig nicht der 'großen Idee', sondern dem Machtbewußtsein und Rationalismus einzelner Herrscher diene. Dieser Vorbehalt gilt dem Schloß als Mittelpunkt der Stadt, richtet sich aber auch gegen die säkularen Stadtkronen in Gestalt von Rathäusern.⁸⁵ Der ideologische Charakter dieser Auswahl wird deutlich angesichts der uneingeschränkten Illustration moderner Machtzentralen, etwa eines Munizipalgebäudes für New York⁸⁶ oder des Brüsseler Justizpalastes⁸⁷. Die modernen öffentlichen Gebäude sollen offenbar des kollektiven Geistes teilhaftig werden, der den ausgewählten historischen Beispielen bescheinigt wird.

Das Wesentliche der Bildauswahl liegt in der Demonstration der Einheit von Geist und Natur. Tauts Vorliebe gilt deshalb neben der gotischen Kathedrale vor allem den orientalischen Kulturen, die anstelle des europäisch-primats der Form die Auflösung ins Chaotische, gleichsam Naturhafte zum Prinzip erheben. In seinem Artikel *Für eine neue Baukunst*, der das Erscheinen der *Stadtkrone* ankündigt und den Inhalt

84 siehe *ibid.*, Abb. S.34; S.43, Abb.35; S.47, Abb.41; S.133, Abb.71; S.139, Abb.72

85 *ibid.*, S.81

86 *ibid.*, S.93, Abb.60

87 *ibid.*, S.96, Abb.67

zusammenfaßt, bildet Taut ausschließlich indische Kultbauten ab.⁸⁸ Indien und die Gotik gelten ihm generell als mehr oder weniger austauschbare Hinweise auf das künstlerische Urbild "reinsten Transzendenz".⁸⁹ Das Zitat organisch wirkender Baukunst und die Ausklammerung rationalistischer weltlicher Architektur, etwa der Renaissance, die dem modernen geometrischen Formenideal auch der Stadtkrone doch viel näher käme, entsprechen der mehrfach festgestellten Intention Tautscher Utopie, die moderne Bautechnik im Verein mit geometrischer Abstraktion als 'wahre' Natur zu erklären. Das Chaos der alten Stadt wie die gewachsenen Gebilden vergleichbaren und doch 'geistgeborenen' Tempel korrespondieren als Allegorien des naturphilosophischen Einheitsgedankens mit dem "kosmisch-göttlich-künstlerischen All"⁹⁰ des Kristallhauses.

88 Taut 1919b. Fagiolo, op.cit., S.252, wies auf das besondere Verhältnis der *Stadtkrone* wie der beiden letzten Ausstellungsbauten Tauts zum Motiv des heiligen Bergs hin. Wenn sich dieser Vergleich auch auf den Nachweis formaler Ähnlichkeiten mit archaischen Tempeln (siehe ibid., S.352ff., Abb.50-65) weitgehend beschränkt, ist doch Fagiolos Bemerkung über die Veränderung der archaischen Vorbilder in ihrer Rezeption aufschlußreich: Nicht die künstlerische Bearbeitung des Felsens, sondern die Krönung des Bergs durch die Konstruktion (wie dann besonders in Tauts *Alpine Architektur*) herrsche vor, anstelle dunkler Materialschwere dominiere kristalliner heller Glanz (ibid., S.252). Mit Hilfe archaischer Architekturen wird, so ist zu folgern, die Konstruktion zur 'zweiten Natur' gemacht.

89 Behne 1919a, S.131. Die Gotik wird hier als einzige erfolgreiche Annäherung Europas an die in Indien verkörperte transzendente Kunst verstanden. Zum Höhepunkt der Indien-Verehrung siehe Bruno Taut: *Ex oriente lux*. Ein Aufruf an die Architekten, in: *Das hohe Ufer*, 1. 1919, (S.15ff.), S.17: "Der Schmuck sprudelt über, er überschreitet alle Grenzen, ist zart von innigster Hingabe und stark und klingvoll bis zum Äußersten. Kantige straffe Lagerung, schwere stark-weiße Massigkeit, ungeheures Himmelauftürmen und allerarteste Feinheit - Rausch!..." "Dagegen ist ... selbst die Gotik nur konstruierte Transzendenz."

90 Baron, op.cit., S.108

D. Alpine Architektur

1. Vorbemerkung

Der Blick vom Gipfel als Schau des Unendlichen, von Spengler zum Ursymbol des 'historischen Wesens' erkoren und Riegls Kategorie des 'Fernsichtig-Optischen' verwandt, bildete den Höhepunkt der *Stadtkrone* Tauts. In vervielfachter Gestalt wird der Topos des heiligen Berges nunmehr zum Hauptgegenstand einer Bilderreihe, die Taut nach Kriegsende unter dem Titel *Alpine Architektur* veröffentlichte (Abb.25-55).¹ Gegenüber dem der Gartenstadtbewegung noch nahestehenden Entwurf der *Stadtkrone* wird hier der Schritt in die freie Phantasie vollends getan, auch wenn sie sich als Bauprojekt gibt. Nicht mehr eine Stadtgemeinde ist zum Bau aufgefordert, sondern die Völker Europas; kein vielfach nutzbares Stadtzentrum soll geschaffen, sondern das gesamte Alpengebiet durch großartige gläsern-kristalline Umbauten verschönt werden; die Entfaltung des im Kristallhaus der *Stadtkrone* angelegten 'künstlerischen Alls' ist angesagt.

2. Vorbilder

Scheerbarts Erzählung *Rakkox, der Billionär*², in welcher der Titelheld, statt Krieg zu führen, seinen Reichtum für die architektonische und gartenkünstlerische Umgestaltung der Anden einsetzte, nimmt das Thema der gläsern-kristallinen Umgestaltung der Erdoberfläche ebenso vorweg³ wie des gleichen Autors Roman *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß* (1914) mit dem weltreisenden Glasarchitekten Krug als Hauptfigur. Auch für die Ausweitung der architektonischen Phantasie in den kosmischen Raum gibt es bei Scheerbart zahlreiche Beispiele. Schon für den frühesten Roman *Das Paradies. Helmat der Kunst* (1889) wählt er einen kosmischen Schauplatz. Planeten werden zu Akteuren in *Lesabéndio* und in den *Kosmischen Postillonen*⁴. Ein Zitat aus Scheerbarts *Münchhausen und Clarissa*⁵ in der *Alpinen Architektur* (Abb.29) läßt die literarische Phantasie Scheerbarts als wichtige Quelle für Tauts Bilderzyklus deutlich werden.

1 Wie auf dem Inhaltsverzeichnis vermerkt, konzipierte Taut die *Alpine Architektur* 1917 und vollendete sie im Frühjahr und Sommer des Jahres 1918.

2 Paul Scheerbart: *Rakkox der Billionär*. Ein Protzenroman (1900), in: *Dichterische Hauptwerke*, Stuttgart 1962, S.227ff.

3 vgl. Junghanns 1983, S.35, Ricci, op.cit., S.105

4 Paul Scheerbart: *Die kosmischen Postillone*. Eine Marionettentheater-Geschichte, in: Scheerbart 1912, S.95ff.

5 Paul Scheerbart: *Münchhausen und Clarissa*. Ein Berliner Roman (1906), in: Scheerbart 1912, S.7ff.

Möglicherweise kannte Taut auch die *Gedanken über Architektur* von Otto Köhrtz, die ebenfalls das technische Wunder einer 'zweiten Natur' beschworen.⁶ Taut selbst erwähnte rückblickend allerdings Olbrich als 'Ahnen' seiner *Alpinen Architektur*.⁷ Ein wichtiger Vorgänger ist zweifellos auch Wenzel Hablik mit seinem schon erwähnten Zyklus *Schaffende Kräfte*. Taut knüpfte aber auch an eigene Bilderfindungen seines frühen zeichnerischen Werks an. So erinnert das Kristallhaus in den Bergen (Abb.28) mit den von winzigen Figuren bevölkerten monumentalen Treppenaufgängen an den phantastischen *Entwurf eines Krematoriums* (Abb.14), in dem das Rahmenthema des 'Bauwachsens' Gestaltung fand.

Als "philosophisches Alibi" der *Alpinen Architektur* ist Zarathustras Weg in die Berge genannt worden: Taut scheidet "seine Tempel des 'Geistes' vom materialistischen Rationalismus der weltlichen Niederungen."⁸ Das Neue der *Alpinen Architektur* gegenüber ihren Vorbildern oder Vorläufern wurde in der Verknüpfung der vormals spielerisch vorgetragenen Architekturphantasien mit dem zur expressionistischen Menschheitsverbrüderung gesteigerten 'sozialen Gedanken' gesehen.⁹ Auch Scheerbart und Hablik verbanden mit ihren naturphilosophisch inspirierten Phantasiewelten jedoch schon die Idee einer ethischen Aufgabe der Kunst. Menschheitsmission scheint in Tauts Werk überdies ein sekundäres Phänomen zu sein, das hauptsächlich der Vision eines 'künstlerischen Alls' in Nachfolge des Kristallhauserlebens aus der *Stadtkrone* Ausdruck verleiht. Bedenkenswert ist die Wandlung des 'Bauwachsens' zum 'Alpenbau' und eine gegenüber der frühen phantastischen Zeichnung Tauts deutliche Geometrisierung der architektonischen Formen. Dieser Abstraktionsprozeß erscheint als Analogie zur Ausweitung des Landschaftsraums in den Weltraum, bleibt dabei dem Worringerschen Ideal einer Belebung des Geometrischen jedoch verhaftet. Die wesentliche Veränderung gegenüber den Architekturphantasien der Jahrhundertwende ist daher vor allem in der Verhältnisbestimmung zwischen Kunst und Natur zu suchen.

6 Köhrtz, op.cit., o.S.: "Vielleicht kommt einmal die Zeit, wo der Mensch die Macht hat ... mit den Bergen zu spielen wie das Kind mit dem Sand. Kunstwerke zu schaffen, hoch über dem Himalaya, geschaffen von der Phantasie wie ein Kästchen vom Juwelier, durchbrochen gleich Spitzen, den Stein verwendet wie Metall, Wald und Wiesen wie Juwelen, die Gletscher wie Perlen und das Wasser wie Kristall".

7 Bruno Taut: *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Stuttgart 1979, S.37

8 White 1981, S.58

9 Pehnt 1973, S.82

3. Das Kristallhaus in den Bergen

Die mit kommentierenden Texten versehene Reihe der teilweise zart colorierten Zeichnungen und Aquarelle führt in fünf Kapiteln über den Aufstieg zum Kristallhaus (Abb.26-29) und die Betrachtung der kristallin verfremdeten Architektur der Berge (Abb.30-36) zum Alpenbau (Abb.37-46), der sich in unaufhaltsamer Aufwärtsbewegung zum Erdrindenbau (Abb.47-50) und Sternbau (Abb.51-55) fortsetzt. Taut verläßt spätestens mit dem Blick in den Innenraum des Kristallhauses (Abb.29) den realen, Menschen zugänglichen Bereich. Die Wirklichkeitsnähe der *Stadtkrone* rügt er hier: "Taut durfte nicht das Höchste, das Leere über eine Stadt setzen ... Architektur läßt sich nicht 'anwenden'. Auch nicht auf Ideale. Jeder Menschengedanke soll verstummen, wo die höchste Baulust, wo die Kunst spricht - fern von Hütten und Kasernen"; an ihrer Stelle regieren "FLÄCHEN KANTEN WÖLBUNGEN RAUM" (Abb.28).¹⁰

Das Motiv der christlichen Pilgerschaft klingt im Aufstieg zum Kristallhaus an. Zu einer linearen Aufwärtsbewegung abstrahiert, die überdies nur vom Betrachter wahrgenommen, nicht aber durch einen Protagonisten im Bilde vermittelt wird, signalisiert das Motiv des Aufstiegs hier die Entfernung von den Bedingtheiten des konkreten Lebens. Diese Tendenz spiegelt sich auch in der 'fernsichtigen' Darstellung des Alpenpanoramas, die dem Betrachter den Blick aus der Höhe auf eine menschenleere Landschaft bietet. Die immer wieder betonte physische Schwierigkeit des Aufstiegs wird aufgewogen durch die phantastischen visuellen und akustischen Eindrücke farbig-gläserner Bauten und ihnen korrespondierender musikalischer Klänge. Wie schon im Erleben der *Stadtkrone* ist auch hier die in Natur aufgehende Gesamtkunst Inhalt und Ziel des Aufstiegs zum Gipfel.

Die aus Stufen, Bögen, Stäben und Wellenformen frei zusammengefügte Architektur des Kristallhauses (Abb.28) vermittelt kaum die Vorstellung eines Gebäudes. Das Konglomerat aus abstrakten Formen paßt sich nur in der skizzenhaften Darstellung und durch die Farbgebung in die realistische Landschaftsdarstellung ein. Nur die flächige Kolorierung, die Natur und Bauformen mit einem gleichmäßigen aufgelockerten Ornament aus gelben, braunen, grünen und rosafarbenen Pastelltönen überzieht, schafft den Eindruck einer Einheit. Auch der perspektivisch durchgearbeitete Landschaftsraum entwickelt durch die ornamentale Linienführung einen Hang zur Flächigkeit.¹¹

¹⁰ Schon hier werden alle programmatischen Ambitionen, die Taut selbst mit dem Projekt verbinden wird, der Herrschaft des Abstrakten untergeordnet.

¹¹ Junghanns 1983, S.36, sieht in diesem Stilmittel das Vorbild japanischer Malerei wirken und deutet außerdem das Bild eines chinesischen Gedächtnisstempels aus der *Stadtkrone* (Taut 1919a, S.43, Abb.35) als Vorlage für den Aufstieg zum Kristallhaus.

Das Innere des Kristallhauses (Abb.29) scheint weniger ein Raum zu sein denn ein wuchernder Organismus aus gotisierenden Formen und Kristallblöcken. Nur die gegen die Dimensionen des Baus nahezu verschwindenden Figuren und der Bildkommentar definieren es als monumentales Gebäude. Der Inhalt der Konstruktion und Zweck erläuternden Textes läßt sich mit den abstrakten Gebilden der Zeichnung kaum in Übereinstimmung bringen. Eher entspricht die Beschreibung der vorausgegangenen *Stadtkrone*, denn wie diese wird das Kristallhaus als Kulturbau projektiert, gegliedert in ein praktischem Nutzen dienendes Sockelgeschoß und ein Obergeschoß, das ganz der "Weltverehrung" vorbehalten ist. Weder die im Text beschriebenen "kosmische(n) Gemälde und Skulpturen" sind in der Darstellung des Innenraums zu erkennen, noch ist die dem Wärmeausgleich dienende doppelte Glashaut auszumachen. Die Zeichnung illustriert also nicht den Text, sondern ist selbständige Interpretation. Taut begründet das Bild-Text-Verhältnis indirekt mit einem Scheerbart-Zitat: "Das Sichtbarzumachende wird immer seltener gezeigt, da es nicht im Einklang mit den überwältigenden Gefühlen der Weltverehrung zu bringen ist, wenn zu oft auf Einzelnes und Bestimmtes hingewiesen wird (Scheerbart in Münchhausen und Clarissa)."

Der Text entwirft demnach einen konkreten Bau, der etwas Unbestimmtes - das Gefühl der "Weltverehrung" - hervorrufen soll, während die Zeichnung auf anderer Ebene gleichfalls ein Sinnbild dieser Idee sein will. Die Zeichnung zeigt nicht den Bau, sondern dessen beabsichtigte Wirkung auf den Betrachter, soll, nur darin mit dem Bau identisch, gleiche 'Weltverehrung' evozieren. Die Parallelität von ästhetischer Bauform und Bauaufgabe als Sinnbildern 'der Welt' wird hier wiederum deutlich. Wo Bauaufgabe ist, 'Welt' zu schaffen, wird jeder Inhalt überstiegen, nur die Form kann das zu Bauende symbolisch meinen.

4. Architektur der Berge. Die visionäre Schau als Quelle des Bauens

Der an einem Turm beginnende, von Palisaden gesäumte Treppenaufgang, im "Wildbachtal" durch zahlreiche "Bögen aus schwerem farbigen Glas" (Abb.27) führend, ist zugleich gigantischer Eingang und monumentales Vorspiel, in dem sich das Wunder - die Epiphanie der Alpenarchitektur - ankündigt. Als letzte Steigerung des Geheimnisvollen folgte, bevor sich der Blick auf das Kristallhaus öffnete, ein sich verengendes Tal über dem "immer wilder stürzenden Bach", überspannt von einem farbenglühenden Glasbogengitter, in das "harmonisch abgestimmte Aolsharfen eingesetzt" waren. Die Dynamik der Bilderfolge liegt gleichsam in einer vom Betrachter passiv erlittenen 'Selbstbewegung' der Landschaft und wie in der *Stadtkrone* dient das einsame Gipfelerlebnis im "Tempel des Schweigens" als Katalysator für die Vision eines künstlerischen Kosmos.

Durch seinen Weg und den Eintritt in das Kristallhaus nähert sich der Besucher einem Mysterium, das nach dem Blick in das Innere sich in visionären Bildern entfaltet. Die bis dahin stets noch Figuren einbeziehende Szenerie, der Aufstieg mit dem Blick auf eine schon ins Wunderbare verklärte Natur, geht über in die 'reine Schau'(Abb.30-36). Eine Begehung der Landschaft scheint nun nahezu ausgeschlossen. Aus der Höhe, von einem undefinierten Standort aus visualisiert, verwandelt sich die intakte Landschaftsgestalt partiell in fremde, nicht mehr identifizierbare Gebilde. Glaskonstruktionen und kristalline Strukturen dominieren über die Naturformen, verdrängen sie geradezu (Abb.35). Durch Isolierung und symmetrische Anordnung von Bergmotiven (Abb.32) oder Facettierung des gesamten Bildraums (Abb.33) verliert stellenweise auch die perspektivisch einheitliche Raumordnung ihre Gültigkeit.

Der das Kristallhaus noch bestimmende Konflikt zwischen Ästhetik und Gebrauchswert des Gebäudes erscheint in den folgenden Bildern aufgelöst. Taut verläßt im Kapitel 'Architektur der Berge' alles, was sich unterhalb der 'Krone' befand und schwer mit dieser in Einklang zu bringen war. Der Text beschreibt und deutet die zunehmend jede konkrete Funktion negierenden architektonischen Formen ohne Hinweise auf eine Nutzung, zählt schlicht auf, was zu sehen ist¹²: "Pfeiler und Bögen..." (Abb.30), "SCHNEE GLETSCHER GLAS!" (Abb.35). Auch programmatische Äußerungen, die den architektonischen Alpenschmuck im Sinne der Weltverehrung oder im Hinblick auf das große gemeinsame Werk deuten, fehlen. Nur das erste Bild des Kapitels thematisiert den Schritt vom Nutzbau zur absoluten Architektur "des Gerüstes, des ins All geöffneten Raums" und betont: "Architektur und Haus sind nicht untrennbare Begriffe."¹³ (Abb.30)

Das Kristallhauserlebnis der *Stadtkrone* gewinnt in *Alpine Architektur* eine bereicherte Fortsetzung, während die Aspekte des Gebrauchs, wie ihn die Siedlung und die Kulturbauten der Stadtkrone auch bildlich noch repräsentierten, scheinbar ganz zurücktreten. Die im Text der *Alpinen Architektur* noch mitgeführten Inhalte der Weltverehrung sowie die noch auszuführenden pazifistischen Intentionen des Bauprojekts weisen jedoch vielmehr auf eine intensiviertere Vergeistigung bzw. Abstrahierung des

¹² Es fällt schwer, hier den Begriff der Tautologie zu vermeiden.

¹³ Ausgangspunkt der Tautschen Utopie ist also offenbar die hier noch in Opposition zum 'Hausbau' eingesetzte Gerüstkonstruktion des *Träger-Pavillons* (Abb.19). Zur Idee des geöffneten Baus vgl. Adolf Behnes Beschreibung der Architektur in: Wiederkehr der Kunst, Leipzig 1919, S.44: "Vögel fliegen durch ihre Öffnungen hindurch, Regen näßt sie, Wind trocknet sie, Frost spaltet sie. Die Architektur ist die einzige Kunst, die unmittelbar mit den Elementen umgeht." Den ersten Gedanken hat Hieronymus Bosch in zweien seiner vegetabilischen Architekturen auf dem linken Innenflügel des sog. *Gartens der Lüste* (Prado) bereits bildlich umgesetzt.

Gebrauchs, zeigt sich doch die Integration des sozialen Gedankens in die Zurichtung des Bauprojekts zur Erfüllung der symbolischen und zugleich 'zwecklos schönen' Qualität der Baukunst.

5. Der Alpenbau. Erlösung im reinen Ornament

Erst spät kommt Taut auf die "ungeheuer schwer(e) und opfervoll(e)" Ausführung der gläsernen Architekturen zu sprechen, die bis dahin als realisierte schon vorgeführt worden sind (Abb.35). Auch im Kapitel Alpenbau drängt sich aber das Programmatische auf wenigen Seiten zusammen. Die Konkretisierung der Bauaufgabe erschöpft sich in der topographischen Genauigkeit, denn anders als die vorher gezeigten Traumbilder der Alpenarchitektur wird die zu schmückende Region nun geographisch bestimmt. Taut verzichtet auch nicht darauf, die bekannte Silhouette des Matterhorns in eine kristalline Kunstform zu verwandeln (Abb.45). Diese empirisch genaue Absteckung des Baugebiets weist auf die implizite Gleichsetzung der gezeigten Natur mit den vorgegebenen materiellen Faktoren jeder Bauaufgabe, woraus sich allein die Idee der *Alpinen Architektur* ableiten läßt. Stellvertretend für jene gesellschaftlichen Bedingungen der Architektur soll die Natur durch die Baukunst geschmückt und durch den Schmuck versinnbildlicht werden.¹⁴

Während das Kristallhauserlebnis der *Stadtkrone* den Rezeptionsprozeß zum Modell des in Natur aufgehenden höchsten Baus wählte, gewinnt hier nun der gleichfalls vom 'Volk' erwartete Produktionsprozeß die analoge Bedeutung. Es zeigt sich erneut die Verwandtschaft der Idee des 'reinen Sehens' mit dem Topos des Bauwachsens. So läßt Taut die Natur selbst als Künstlerin, als "eine ewige Schöpferin", auftreten, sieht er in in ihr nicht Schöpfung, sondern "ein ewiges Neuschaffen" (Abb.37), das im Künstler lediglich sein Medium finde. Ihm wird freilich auch zugetraut, die Natur durch die abstrakte Konstruktion erst "schön werden" zu lassen (Abb.38). Die Austreibung des Zwecks erhält ihre ideologische Rechtfertigung in der schon bekannten pseudoreligiösen Weltverehrung. Alpenausläufer an der Riviera (Abb.15) werden in diesem Sinne überbaut mit einem gigantischen Kristallpalast aus Glaspfellen und "Mattglasgewölbe(n)", der als Gebäude keinen anderen Sinn hat, als Schmuck zu sein und so den "funkelnden massiven edelsteinartigen Glaskristallen", die als ornamentale Elemente einen Abhang bedecken, gleichgeordnet ist.

Wesentlich bleibt die Abhängigkeit des zur 'Läuterung' des Kosmos erweiterten künstlerischen Schaffens von der romantischen Konzeption der Wahrnehmung, die ins 'Unendliche' reicht. Diese Seite der mystischen

¹⁴ White 1981, S.58, beschreibt diesen Prozeß am Gegenstand der Technik, die in *Alpine Architektur* von ihrer Funktion abgelöst und der Natur gleichgemacht werde.

Schau bleibt erhalten durch die standpunktunabhängige Aneinanderreihung der Architekturen, die Scheerbarts literarischer Technik gleichkommt. Der Akt des künstlichen Verfertigen bleibt ausgespart, durch die kinematographische Darstellungstechnik ebenso wie durch die Verlebendigung des künstlerischen Materials, etwa in den sprechenden Felsen (Abb.37), die die Architekten zum Bau der "Weltarchitektur" auffordern, womit der Rieglsche Topos der Selbstwerdung von Kunst auf sein okkultes Element zurückgeführt und nach Art des Comic-Strips¹⁵ popularisiert wird.

Leitmotivisch kündigte der Blick in das Kristallhausinnere die Verschmelzung von künstlerischer Phantasie und Bauaufgabe an. Der monumental verherrlichte Eintritt in die Wunderwelt der Alpenarchitektur, der im übrigen auch die Apotheose des Innenraums im *Kölner Glashauss* fortsetzt, ist daher wohl nicht zufällig dem Einstieg der Hermetiker in die prima materia nachgebildet, der das alchemistische, die Gegensätze vereinernde Verwandlungswerk metaphorisch umschrieb.¹⁶ Die aufeinander folgenden Kapitel Architektur der Alpen und Alpenbau erweisen sich als Synonyme, entsprechend der schon Tauts frühere Werke bestimmenden Parallelisierung von ästhetischer Form und Zweckcharakter. Beide - die künstlerische Vision und die Praxis - treffen sich im Zitat des alchemistischen opus als einer künstlich hergestellten 'zweiten Natur'. Die beschworenen Anstrengungen und Opfer der Ausführung finden ihre Entsprechung in der Beschreibung der alchemistischen Prozedur als Züchtigung oder Qual, die der prima materia zugefügt wird.¹⁷

15 Pehnt 1973, S.82, vermutet, daß Taut diese 'volksnahe' Darstellungsform durch Feininger kennenlernte.

16 Zur Bedeutung des Einstiegs in der hermetischen Tradition siehe z.B. das Bergwerksbild aus der alchemistischen Bilderhandschrift 'Splendor solis', abgebildet bei G.F. Hartlaub: *Chymische Märchen*, o.O.1954/55, S.5. Der dargestellte Einstieg zweier Adepten in einen Berg illustriert folgende Formel der mittelalterlichen Hermetiker: "Besuche das Innere der Erde, durch Läuterung wirst du den verborgenen Stein finden" (ibid., S.13). Die Erde als prima materia repräsentiert die Auffassung des großen Werks als Nachvollzug des natürlichen Wachstumsprozesses. Hablirks Formel 'Glas aus Erde' zeigte schon die Anknüpfung an jene Urstofftheorien, die von einer grenzenlosen Transformierbarkeit der Elemente ausgehen. Das Erscheinen kristalliner Architekturen vor der Schilderung des Bauprojekts in der *Alpinen Architektur* läßt ebenfalls die Identifizierung des Bauens mit dem alchemistischen Magisterium erkennen. Die phantastischen Entwürfe des 'Großen Baus', von Taut und seinem Kreis nach dem Krieg im Rahmen des AFK und der *Gläsernen Kette* entworfen, werden die Bedeutung des Eingangs in ihrer Analogie zu okkulten Bildtraditionen noch deutlicher zeigen.

17 ibid., S.9

6. Bauen für den Frieden oder Tod am Matterhorn

Der von religiösem Pathos erfüllte Weltgedanke, der die konkrete Gebrauchsfunktion des Bauens ins Ornament aufhebt, wird von Taut durch das Argument der Friedensarbeit aktualisiert. Allerdings ist die Idee der Völkervereinigung durch den großen Bau, die Junghanns, Bollerey und Hartmann als pazifistischen Inhalt der *Alpinen Architektur* darstellten¹⁸, nur auf einem einzigen Blatt ausgeführt (Abb.41), dessen Mitte eine Karte der Alpen mit dem markierten Baugebiet einnimmt. Im Text entwirft Taut eine überraschende Interpretation der Kriegsursachen: Schuld sei das Nützliche, denn "Bequemes wollen ohne höhere Idee ist Langeweile. Langeweile bringt Zank, Streit und Krieg." Da jede "Predigt verhallt", empfiehlt Taut als Gegenmittel die Arbeit: "Spannt die Massen in eine große Aufgabe ein, die sie alle erfüllt, vom Geringsten bis zum Ersten. Die ungeheure Opfer an Mut, Kraft und Blut, und an Milliarden verlangt".

Nicht die Notwendigkeit des Opfers, wie sie auch die Kriegsbegeisterung voraussetzte, wird hier in Frage gestellt, vielmehr korrigiert Taut ihr Ziel, das Streben nach materiellem Wohlstand. Als alternativen Adressaten des von ihm geforderten Opfers "an Mut, Kraft und Blut und an Milliarden", das den Frieden bringen soll, gilt ihm die Idee der Schönheit und die Erde selbst: "SEID EIN GEDANKE EURES STERNS". Das utopische Projekt erweist sich als Aufforderung zur Unterwerfung unter eine

¹⁸ Junghanns 1983, S.34ff., wertet die Bilderfolge als Ausdruck der 1917 einsetzenden pazifistischen und revolutionären Tendenzen und referiert daneben die Fortsetzung der Glashaus-Gedanken. Trotz der "seltsame(n) Unbestimmtheit des Inneren Gehaltes" der *Alpinen Architektur* wie anderer Entwürfe bestehe kein Zweifel daran, daß für Taut "der Kampf gegen den Irrsinn des Krieges ... zu einem Brennpunkt seines Daseins" (ibid., S.34) geworden sei. Das rein Formale der Lösungsversuche Tauts und seiner Zeitgenossen, die "dem gewaltigen Einsatz der Technik auf den Schlachtfeldern ein Friedensziel entgegengesetzten" (ibid., S.35), wird von Junghanns nicht gesehen, der darin vielmehr die "Begeisterung für das Neue" wirksam und "die starre Bahn des traditionellen Denkens ... verlassen glaubt (ibid., S.37), ohne die gleichfalls verkörperte "Erwartung großer technischer Fortschritte und einer entsprechend kühnen Architektur" zu verkennen (ibid., S.36). Ebenfalls ohne sich mit der Phantastik der Tautschen Form auseinanderzusetzen, gehen Bollery und Hartmann 1980, S.59ff., unter der Rubrik "Kritik am Krieg und die Republikanische Utopie" zum Referat des Tautschen 'Aufrufs an die Menschheit' über, der durch diese Klassifizierung zum Inhalt der *Alpinen Architektur* gemacht und als solcher bestätigt wird. Ricci, op.cit., S.105ff., folgt jenen Interpretationen, indem er die alpinen Glasarchitekturen als 'Zukunftskathedralen' beschreibt und darin den Ausdruck der expressionistischen Utopien eines "communismo cosmico" (ibid., S.109) zu erkennen glaubt.

abstrakte Autorität, die die Stelle des Vaterlands einnimmt: "ES GIBT NUR NOCH RASTLOSES MUTIGES ARBEITEN IM DIENST DER SCHÖNHEIT, IM UNTERORDNEN UNTER DAS HÖHERE".¹⁹

Wie in der *Stadtkrone* stehen sich empirische Detailtreue in der Projekt- und Baubeschreibung und diffuse Unbestimmtheit in der Beschreibung der Ziele gegenüber. Prozeß und Aufgabe des Bauens werden so auf punktuelle Daten und Begriffe zurückgeführt, hinter denen nichts als 'die Welt' schlechthin steht. Bauen steht für Selbstaufgabe im Dienst des Höheren, löst sich damit auf in bewußtlose Funktion. Der in Tauts Aufruf an die Völker Europas mündende soziale Gedanke erweist sich als leere Formel, die sich des Inhalts, Interessenvertretung des Volks zu sein, entledigt, weil auch diese notwendig differenzierende Inhaltsbestimmung unter das Verdammungsurteil des 'Materialismus' fallen würde. Die aktuelle 'pazifistische' Bedeutung der Glasarchitektur wird der schon im Kristallhaus der *Stadtkrone* vollzogenen Erweiterung des Gebrauchs zum Erleben der Weltnatur nur hinzugefügt und bleibt deshalb ohne Folgen.

Auch das Urteil Kurt Glasers, der von dem "Projekt eines Siegerdenkmals, das einen ganzen Berg bedecken sollte"²⁰ spricht, scheint von Tauts *Alpiner Architektur* nicht weit entfernt. Die sichere Niederlage Deutschlands konnte in einen 'Sieg des Geistes' umgedeutet werden, der Krieg diene aufgrund seiner 'einheitschaffenden', vermeintlich Interessengegensätze ausgleichenden Wirkung als Schablone idealistischer künstlerischer Ziele. Taut selbst stellt in einem Artikel der 'Sozialistischen Monatshefte'²¹, der das Erscheinen der *Alpinen Architektur* ankündigt, das pazifistische Projekt des Alpenbaus in direkte Parallelität zum Kriegsphänomen. Der hier in einer fiktiven Rede geschilderte Rückblick aus dem Jahr 1993 auf das noch immer unvollendete Bauprojekt berichtet von "allzu zahlreichen Opfer(n) bei der

19 vgl. Bruno Taut: Ex oriente lux. Ein Aufruf an die Architekten, in: Das hohe Ufer, 1. 1919, S.17f.: "Die Demut wird Euch erlösen. Sie wird euch Liebe geben, Liebe zur Gottheit Erde und Liebe zum Weltgeist. Ihr werdet euren Engel, der euch trägt, eure Erde nicht mehr mit Dynamit und Granaten quälen, ihr werdet den Willen haben, sie zu schmücken, kultivieren und pflegen - Kultur! In Unterordnung eins mit ihr sein, euch von ihr zu den Sternen tragen lassen." Tauts Gedanke findet sich schon in einem 1908 entstandenen Entwurf aus Hablücks *Zyklus Architektur*. Gegenstand der hier skizzierten Utopie ist eine "Weltschule für das Werk von Menschenhand", um die Menschen "in der Idee zur positiven Tat zu einen, um die Kräfte der Zerstörung zu binden im Gedanken an die schöpferische Kraft in uns", zit. nach Kat.Hablück, Nr.102

20 Kurt Glaser: Nein zu den 'Stimmen des Arbeitsrats für Kunst', in: Kunstchronik, 55. 1920, S.317

21 Bruno Taut: Rede des Bundeskanzlers von Europa am 24. April 1993 vor dem europäischen Parlament, in: Sozialistische Monatshefte, 25. 1919, S.816ff.

Aufrichtung des riesigen Baugerüstes am Matterhorn", beklagt "Tausende von Hinterbliebenen von all den braven Helden, die in den vielfachen Gefahren der Bauarbeiten inmitten der Gletscherwelt gefallen sind."²²

Das Baugelände der *Alpinen Architektur* zeigt demnach große Ähnlichkeit mit dem 'Totengarten' aus Tauts Aufsatz über *Die Vererdung*. Die formale Vorbildfunktion des Kriegs reicht bis zu Vokabeln wie "Alpenanleihe"²³ und "Bauarmeen"²⁴. Das ihm entgegengesetzte pazifistische "Ziel des Glanzes, der Schönheit, des Friedens"²⁵ stellt sich in der sonst mit dem Krieg in Verbindung gebrachten Abkehr vom Alltag dar: "Endlich erwachte das alte Europa aus seinem schrecklichen Traum, es erwachte, als es sich nicht mehr langweilte, als seine Arbeitermassen, seine Maschinen, seine Fabriken in eine andere Richtung gelenkt wurden als in der Herstellung von **Gebrauchsgegenständen**."²⁶ Die an die Stelle der Kriegsziele gestellte "höhere Idee ... der Erde, des Heimatsterns, der sich schmücken will"²⁷, ist als Reflex imperialistischer Ziele auch durch die vorausgesetzte Einheit Europas erkennbar. Wie schon in *Die Vererdung* erweist sich die angestrebte Vergeistigung der gesellschaftlichen Funktion von Architektur im Bild der Erde als vollständige 'Objektivierung', d.h. als Nivellierung der Einzelinteressen zugunsten des Ganzen, als Negation von Subjektivität. Das Zitat des als Heldentod verkündeten Massensterbens im Krieg durch das Tausende von Opfern fordernde Unglück am Matterhorn dient wie der Aufruf an die Arbeiter, "Gedanken der Erde" zu werden, der alten Gesamtkunstidee, in der Leben und Kunst eins werden sollen.²⁸ Daß dazu die Lebensinteressen Einzelner zugunsten des übergeordneten Ganzen verneint werden müssen, ist die Konsequenz aus jener künstlerischen Ideologie, die weder als Patriotismus noch als Pazifismus verständlich ist. Das Motto der *Alpinen Architektur* - "Aedificare necesse est, vivere non est necesse" - ist ebensowenig

22 *ibid.*, S.816

23 *ibid.*, S.817

24 *ibid.*, S.818

25 *ibid.*

26 *ibid.*, S.817, Hervorhebung von B.T.

27 *ibid.*, S.818

28 Vergleichbar mit Tauts gemeinschaftsstiftendem Bauprojekt sind Richard Hamanns Äußerungen zu Krieg und Kunst, die eine entsprechende formale Übereinstimmung von Patriotismus und Pazifismus, die gleiche Beliebigkeit in der Interpretation von Zelt ereignissen, zeigen: "Das, was Deutschland bis jetzt den Sieg verliehen hat und verleihen wird, dieses wunderbare Ineinandergreifen aller Kräfte, diese Einordnung jedes einzelnen in einen objektiven Zusammenhang: der Arbeit, nicht des Genusses, der Pflicht, nicht der Willkür, der Ideen, nicht der Personen..." soll zu "monumentaler Gesinnung" führen. Von den Kriegszielen abstrahierend, erhofft sich Hamann ein "aus dem "einheitlichen Willen und Müssen des Krieges geschöpftes Bewußtsein der gemeinsamen Ziele einheitlicher Arbeit, Bewußtsein für die soziale Frage". ('Krieg und Kunst und Gegenwart', Marburg 1917, S.111f.)

wörtlich zu nehmen, da es im Grunde nur das Konzept aus *Eine Notwendigkeit* wiederaufnimmt. Der angesprochene Opfertod für das große Werk bezieht den in *Eine Notwendigkeit* ausgeschlossenen sozialen Gedanken ein, um ihn zugleich negieren zu können.

7. Die 'Kronen' der *Alpinen Architektur*. Domstern und kristalline Gotik

Das Motiv der 'Krone' zeigt die *Alpine Architektur* gleich in mehrfacher Ausführung. Jedem der drei Bereiche, in die sich die *Alpine Architektur* gliedert, kommt ein höchster Bau zu. Der erste Abschnitt, der die visionäre Schau des Alpenbaus thematisiert, stellt das Kristallhaus als Ort, Medium und Gegenstand jenes okkulten Erlebens an die Spitze. In geöffneten Bogenstellungen und Kristallformen klingt das romantische Bild der kristallinen Gotik an. Die zweite Ebene, das Projekt des Alpenbaus als Ausführung und zugleich Synonym der Idee, ist ebenfalls durch einen Glasbau repräsentiert, wenn dieser auch als 'Krone' weder im Text erwähnt noch in die Karte des Baugebiets eingetragen ist. Das dem Aufruf an die Europäer folgende Panorama des Baugebiet (Abb.42) zeigt dieses jedoch unübersehbar gekrönt von einem diamantstrahlenden, glasbogenüberwölbten Berggipfel am Horizont, vor dem alles übrige verblaßt, ja trotz der topographischen Details des Bauplans auch unidentifizierbar bleibt. Das Vorbild der *Stadtkrone* zeigt sich nicht nur in der Anonymität des unterhalb der Krone liegenden Baugebiets, sondern ist auch deutlich durch die hinter dem gläsern überbauten Berggipfel erscheinende strahlende Sonne. Auf den beiden nächsten Blättern stellt sich die Übereinstimmung der 'Krone' mit der Bebauung des Monte Rosa (Abb.44) heraus, ohne daß dies von Taut konstatiert würde. Doch in seinem synthetischen Aufbau erweist sich das Gebilde als zentrales Symbol des Alpenbaus. Zusammengesetzt aus einer von Kristallen und gläsernen Streben umgebenen Bogenstellung mit angedeutetem Dreipaß und einer Glasglocke im Zentrum setzt es das verselbständigte Formenspiel des Kristallhauses in den Bergen (Abb.28, 29) wie des Kristallhauses aus der *Stadtkrone* fort. Die Flammenspitzen der Glasbögen verweisen auf das für Taut zentrale Motiv der Verbrennung, das als Sinnbild der Vergeistigung im übrigen auch die alchemistische Idee der Transformierbarkeit der Elemente impliziert.

Die 'Krone' der dritten, vom Erdboden gelösten kosmischen Sphäre erscheint noch stärker abstrahiert als Domstern (Abb.51) - ein durchs All jagendes Gestirn, dessen Binnenform ein Gewirr gotisierender Bogenformen zeigt und durch die in sich gebrochenen Außenkonturen kristallin wirkt. Die Bedeutung des Domsterns hat Taut nicht nur durch seine Abbildung in einer Buchpublikation des Arbeitsrats für Kunst

hervorgehoben²⁹, sondern auch durch die Wiederholung des Motivs im *Weltbaumeister* (Abb.71-73) bekräftigt. Als Vorbild könnten die von Scheerbart erdachten kristallförmigen Sterne aus den *Kosmischen Postillionen* gedient haben, die jedoch ohne jeden Bezug zu architektonischen Idealen bleiben.³⁰ Im Kontext der *Alpinen Architektur* fungiert der Domstern als Synthese der beiden vorangegangenen 'Kronen', in dem er zum einen die als 'Schau' inszenierte 'Kunstnatur', zum andern die im Alpenbau formulierte Bauaufgabe ins Kosmische aufhebt. Kunst und Zweck vereinigen sich im Ganzen des Kosmos, der natürliche mit architektonischen Elementen legiert.

Die schon 1914 von Taut zum Vorbild der neuen Gesamtkunst erklärte gotische Kathedrale, die dann als "Präludium" der Glasarchitektur³¹ galt, wird auch in der *Alpinen Architektur* zitiert. Zwei kontrastierende Formelemente bilden gemeinsam das Bild des Gotischen: die Bogenstellung und der Kristall. In der Darstellung des Kristallhausinnern (Abb.29) werden Erinnerungen an einen gotischen Kirchenraum geweckt durch die großen rahmenden Bogen. Kristallstrukturen sind in diese Bogenformen einbezogen und heben den Eindruck räumlicher Tiefe auf, aber auch die isoliert gezeigten Bogen vermeiden den Eindruck von Geschlossenheit. Es scheint als wolle Taut "die Freiheit von der Perspektive und der Enge einzelner Augenpunkte"³² demonstrieren, die er schon in *Eine Notwendigkeit* durch die ältere Architektur vorgebildet sah: "Die Bauten großer Architekturepochen wurden perspektivenlos erfunden, die Perspektive aber erzeugte die bekannten Kulissenschöpfungen."³³

Beide Formelemente finden sich getrennt und ohne Hinweis auf Kirchenarchitektur auch auf anderen Blättern der *Alpinen Architektur*. Die offene Bogenstellung ist Sujet einer Zeichnung, die "Pfeiler und Bögen von smaragdgrünem Glase über der Schneekuppe eines hohen Berges" zeigt und damit eine "Architektur des Gerüstes" geben will (Abb.30). Deutlich ist hiermit auf das Verschwinden von Fassade und Dekor in der Skelettbauweise hingewiesen. Eine kristallinisch geformte Bergspitze ist zudem der Bogenform zugeordnet und erweist sich so als synonymes

29 Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin-Charlottenburg 1919, Abb.7

30 Paul Scheerbart: Die kosmischen Postillione. Eine Marionettentheater-Geschichte, in: Scheerbart 1912, (S.95ff.), S.97: Im "Andromedanebel" sollen "in einer einzigen Aonennacht nicht weniger als 60 Trillionen neuer kristallförmiger Sterne entstanden sein. Die neuen Kometen, sagten die Kometen, sähen so wie riesige Diamanten aus und bewegten sich so wie Schneeflocken, durch die ein paar Wirbelwinde von verschiedenen Seiten durchfahren."

31 Scheerbart 1914b, LXVI, S.73

32 Taut 1914a, S.175

33 *ibid.*

Symbol der perspektivlosen "ins All geöffneten" Architektur. Daß es sich nicht um den natürlichen Kosmos handelt, sondern um die Versinnbildlichung einer höheren, alle Unterschiede aufhebenden Einheit, wird durch die gleichzeitige Anwesenheit von Sonne, Mond und Sternen deutlich. Der Kosmos steht in Analogie zur alchimistischen Tradition für die im opus erreichte 'zweite Natur'. Auf einem andern Blatt wiederum sind einem 'Kristallberg' (Abb.32) zwei mit Glasbögen überbaute Bergspitzen beigefügt, die nochmals die Gemeinsamkeit des Geometrisch-Kristallinen und der offenen Bogenform in ihrer Transparenz gegenüber dem im Kosmos versinnbildlichten Ganzen anzeigen. Die Pendants finden sich wiederholt im ganzen Werk.³⁴ Bogen- und Kristallformen mit der Assoziation an gotische Dome zeichnen, wie bereits am Kristallhaus dargestellt, die 'Kronen' der *Alpinen Architektur* aus, deren synthetische Funktion hierin anschaulich wird. So erscheint als äußerer Ring der Monte Rosa-Bebauung (Abb.44), die vornehmlich aus einer Glasglocke und gotisierenden Bögen besteht, kristallines Gestein, aus dem gläserne Streben wachsen.³⁵

Die Vereinigung kontrastierender Elemente im Bild der gotischen Kathedrale weist auf die romantische Idee der vegetabil-kristallinen Gotik zurück, in der zum ersten Mal der Wunsch nach Vereinigung von ästhetischer Form und Natur theoretischen Niederschlag fand. Öffnung zum Raum bzw. Geometrie und Transparenz waren auch die wesentlichen Elemente des Architektonischen bei Caspar David Friedrich.

Die romantische Wurzel des Tautschen Amalgams von Kunst und Natur ist am deutlichsten im Domstern (Abb.51), der das Ursymbol des Kosmos und die Spitze der Baukunst zu einem Kunstgebilde verbindet, das deutlicher noch als das Kristallhaus in den Bergen (Abb.28) und der Monte Rosa-Bau (Abb.44) die romantische Idee der kristallinen Gotik bemüht. Die zahlreichen Bogenformen sind wie durch Spiegelung an Vertikal- und Horizontalachse ins Unendliche multipliziert und zum transparenten Gebilde zusammengefaßt, an das sich zur 'Verdeutlichung' noch ein Kristall anlagert. Zum utopischen Element gewandelt ist hier das Motiv der schwebenden Architektur, das in der Kunstreligion Friedrichs für die Vergeistigung der Natur in der Kunst stand und in der visionären Wahrnehmung gespiegelt wurde (Abb.3, 4). Friedrich verschmolz in seinen

34 Abb.33, 38, 39, 49. Der Felsendom (Abb.36) stellt zwar einen Bezug zum Gotischen her, ohne jedoch die Bögen der Architektur im Tal mit den kristallinen Bergen zu verschmelzen. Diese Synthese bleibt den 'Kronen' vorbehalten.

35 Auch dieses Motiv stammt aus der Romantik; vgl. z.B. die kristallinen Steine im Mittelfeld der *Nacht* (1803) von P.O. Runge, wo sie, als Zeichen der anorganischen Natur, die sonst dem Wasser vorbehaltene Funktion des Ursprungssymbols einnehmen; Kat.Ausst.Runge in seiner Zeit, hrsg. von W. Hofmann, Hamburger Kunsthalle 1977/88, München/Hamburg 1977, S.203, Nr.172; zur Deutung der Kristalle siehe Traeger, op.cit., S.52

kristallinen Domvisionen den Aspekt des Wachsens mit dem des Schwebens zu einer Gestalt, um die künstlerische Form als Zusammenführung von Geist und Natur zu versinnbildlichen. Auch der Tautsche Domstern (Abb.51) zeigt jene synthetisierende Absicht, die jedoch ebenso ins Phantastische gesteigert wie trivialisiert wird. Schon Friedrichs ideallisierte transparente Dome nehmen auf Grund ihrer ideologischen Funktion eine Ausnahmestellung im Gesamtwerk ein, da sie dessen ästhetische Radikalität sie tendenziell zurücknehmen. Taut isoliert die kunstsymbolische Rolle der kristallinen Gotik; denn er vergegenständlicht sie innerhalb einer kosmischen Szenerie, die ihre Einheitlichkeit bewahrt, d.h. bei aller Phantastik als illusionistischer Bildraum fungiert.

Im Unterschied auch etwa zu Friedrichs Ruinenmotiven, die das Umschlagen des Bildraums zur Flächengestalt in der Wahrnehmung des Betrachters ermöglichen, symbolisieren Tauts offene Bogenstellungen der Monte Rosa-Bebauung (Abb.44) die vollständige Identifikation von Innen und Außen, von Kunstform und Natur, Betrachter- und Bildraum. Der Triumph der ideologischen oder kunstsymbolischen Rolle der Motive über ihre ästhetische Funktion liegt in der bruchlosen Einheit von Form und Inhalt beschlossen, die eine Selbstbewegung des Betrachters verhindert. Wiederkehrende Motive aus der *Alpinen Architektur* - der geöffnete Bau wie seine gestirnnähnliche Selbstleuchtkraft (Abb.31, 36, 40), das Entstehen der Bauten als Sinnbildern neuen Lebens aus Schnee und Gletschern (Abb.28, 30, 35) - allegorisieren unter Rückgriff auf romantische Symbolik die Einheit der Form mit ihrem traditionellen Gegenstand - Natur. Auch der den Sternbau abschließende Ausblick in "DAS GROSSE/ NICHTS" (Abb.55) paraphrasiert den romantischen Begriff des Unendlichen, ohne ihn noch als wirklich utopischen charakterisieren zu können. Nicht die sehnsuchtsvolle Ferne ist Thema, sondern die schon vollzogene Aufhebung von Imagination und Wirklichkeit. Während Friedrich den Widerspruch zwischen ästhetischer Struktur und Gegenständigkeit in seinen Domvisionen nur partiell ausglich, hebt Taut alle Widersprüche in einer kosmischen Illusion auf. Indem die Vision den Widerspruch zur Wirklichkeit einbüßt, wird sie jedoch aufgehoben in der bloßen Verdoppelung des schon Bestehenden.

8. Ikonographie der Abstraktion. Der Blick von oben und die Nacht

Der Vorstoß ins All geht einher mit immer stärker abstrahierenden und mit immer weniger Text versehenen Zeichnungen und steigert sich zum gänzlichen Verlust des Inhalts am Ende der Reise. "DAS GROSSE/ NICHTS/ DAS/ NAMENLOSE" (Abb.55) ist ihr Ziel. Die rudimentären Inhalte und Motive der gesamten Bilderreihe enthüllen damit ihre wahre Bedeutung: Tauts Mysteriensprache ebenso wie die Darstellung 'nutzloser' Technik und Architektur sind als Sinnbilder auf die Herrschaft der abstrakten

Form, die Abwesenheit von Inhalt ausgerichtet. Die traditionelle Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten verkehrt sich: nicht die Kunst ist Symbol für Inhalte, sondern die Inhalte werden als Symbole einer neuen Kunstsprache angeführt.

Schon im Kristallhaus (Abb.28, 29) sind alle diese Sinnbilder der Abstraktion versammelt. Vergeistigung und Entmaterialisierung sind ihre wesentlichen Aspekte. Der "Tempel des Schweigens" läßt menschliche Sprache verstummen und nur die "höchste Baulust", die auch "Plateaus für Luftlandungen" hervorbringt, darf zu Wort kommen.³⁶ Der immer wieder ausführlich beschriebenen Technik des Glasbaus und der Verwendung kristalliner Formen sind wie bei Scheerbart das künstliche Licht der Scheinwerfer und die oben schon angeführte Luftschiffahrt zugeordnet, Techniken, die den Verlust der Erdschwere und die Unabhängigkeit vom Wechsel der Gestirne feiern.

Durch technische Umformung wird die Landschaft zum Bild, in dem Naturform und technisch gefertigte eine unauflösbare Einheit bilden: Das 'Tal als Blüte' (Abb.31), mit farbig leuchtenden Glaswänden ausgelegt und von den Scheinwerferbestrahlten Kristallspitzen der Berggipfel umstanden, "erzeugt vielfach wechselnde Effekte, sowohl für die im Tal Gehenden wie für die Luftfahrer; der Blick aus der Luft wird die Architektur sehr umwandeln und auch die Architekten." Der vom Flugzeug aus mögliche Blick von oben läßt die Landschaft als abstraktes Liniengefüge, das beliebig künstlerisch veränderbar ist, erscheinen.³⁷ Die Verwandlung von Tal und Gebirgssee in eine Blüte weist die selbstleuchtende Glasarchitektur als Symbol der dem Naturmaterial überlegenen Konstruktion aus. Zugleich eifert der Bau aus Glas und Kristall der Natur nach, indem als Gestalt dieser Kunstform wiederum eine natürliche gewählt wird. Die doppelte Aussage dieses Bilds wäre auf die Formel zu bringen: Die Kunst, vertreten durch Glas und Kristallbauten, ist 'Natur' in der Natur.³⁸ Tauts kunsttheoretische Aussagen von 1904, die sowohl

36 vgl. Habliks *Zyklus Architektur*, II. Teil. Utopien, 10. Blatt: "...Luftschiffe, Flugzeuge, freischwebende Licht-Glasballons, ... Glas in allen Farben..."(1908), in: Kat.Hablik, Nr.102

37 U.a. auch Schlenmmer's abstrakte Komposition *Bild K* (1916) scheint Anregungen von Fliegeraufnahmen zu verarbeiten. Eine Tagebuchnotiz macht die kunstsymbologische Rolle der Luftaufnahme deutlich: "Fliegeraufnahmen, die die Welt von oben in nie gesehener Art wiedergeben, Felderflächen und Formen, dazu die immense fotografische Tonwirkung ... Es ist das Phantastischste, Phantasieanregendste, das ich mir denken kann. Es ist vor allen Dingen in der Fläche, dem Ein und Alles in der Malerei, die nun einmal diese als Mittel ihres Ausdrucks nimmt." (zit. nach Karin v. Maur: Oskar Schlemmer, Bd.1. Monographie, München 1979, S.78)

38 Die ikonographische Sichtweise Haag Bletters (1973, S.208), die im 'Tal als Blüte' das neue 'Blühen' der Menschheit im Sinne des

Einpassung des Baus in die natürliche Umgebung forderten, wie die Natur als Vorbild für architektonische Formen vorstellten, finden hier ihre Anwendung. Die Vereinigung beider Aspekte gelingt durch den Blick aus der Luft. Die Glaskonstruktionen erscheinen als 'Natur' in der Natur, weil die gewählte Perspektive das Konstrukt und die Landschaft in der Fläche vereint. Die 'natürliche' Wahrnehmung, in sich schon gedacht als Reproduktion des zugleich im Geistigen Vorgegebenen, ist damit, vermittelt über das Flugzeug als Emanation des erfinderischen Geistes, zugleich Verneinung von Natur.

Ein weiteres Indiz für die Priorität des künstlerischen vor dem natürlichen Kosmos liegt in der Bevorzugung der Nacht, welche die Landschaft in der optischen Wahrnehmung ganz verschwinden läßt und Licht, Glas und Farbe, wiederum mit Hilfe des Blicks aus der Luft, verselbständigt. Die Bergnacht (Abb.46) macht die farbigen Lichtkegel der Scheinwerfer zu einem dynamischen Spiel sich kreuzender Dreiecke, in dem auch die leuchtenden Bauten zu Ornamenten werden.

"Europa - das Helle. Asien das Hellere / im Dunkel der farbigen Nacht" (Abb.50), heißt es im Text zu der Darstellung des geschmückten Erdballs, die zum Sternbau überleitet. Die mit farbigem Schmuck überzogene sonnenabgewandte Seite Asiens repräsentiert die bunte Glasarchitektur: erst wenn die Welt im Dunkel versinkt, kommt der künstlerische Kosmos zum Leben. Die empirischen Formen der Kontinente erfahren eine ornamentale Ergänzung, deren Glanz im Kommentar als "das Hellere" gegenüber der vom Sonnenlicht beschienenen Erdhälfte bevorzugt wird. Die kunstsymbolische Aussage, das technisch-künstlerische 'Wettschaffen mit der Natur' endet im Triumph des künstlerischen Kosmos, der zugleich, vorgestellt als bloße Vollendung des ohnehin in Natur Vorgegebenen, sich alles Konstruktiven scheinbar entledigt.

9. Erdrindenbau und Sternbau. Die Reduktion der Baukunst auf die Fläche

Im Text zum Kristallhaus (Abb.28) ist bereits die Gleichstellung von Fläche und Raum in der Loslösung des Architektonischen von jeder Zweckfunktion enthalten. Die traditionelle, auf den Gebrauch zielende Aufgabe der Architektur - die Raumbildung - erscheint damit auf gleicher Ebene mit abstrakten Formelementen und mit diesen im Bild der alles umfassenden Natur vereint. Bildlich ist dies Programm im ersten Teil nur unvollständig durchgesetzt. Die ersten, noch dem Jugendstil verpflichteten Blätter mit der Darstellung des Aufstiegs zum Kristallhaus enthalten allenfalls einzelne abstrakte Elemente: Kristalline Bogen und Pfeiler und das aus abstrakten Formen erbaute Kristallhaus. Auch in den

zugrundegelegten pazifistischen Gesamtprogramms versinnbildlicht sieht, kann diese Doppelfunktion des Symbols nicht berücksichtigt werden.

beiden folgenden Kapiteln Alpenarchitektur und Alpenbau erscheinen abstrakte Figuren überwiegend als integrierte Bildmotive in konventionell aufgebauten Landschaftskulissen. Der Blick aus der Luft auf das 'Tal als Blüte' (Abb.31) eröffnet zum ersten Mal eine gleichwohl nur angedeutete Formalisierung der gesamten Bildfläche. - Eine "groteske Gegend mit bearbeiteten Bergspitzen" (Abb.33) ist in kristalline Facetten aufgelöst, die das Landschaftsmotiv ebenfalls abwerten. Im Kapitel Alpenbau greift Taut formale Mittel des Comic-Strips auf, indem er mehrere Ansichten umgestalteter Berge auf einem Blatt vereint und 'Sprechblasen' benutzt. Die linear vereinfachte Zeichnung entspricht auch insofern jenem populären Bildmedium, als bei aller Flächigkeit der perspektivische Bildraum erhalten bleibt.

Eine weitgehende Verselbständigung der formalen Bildmittel erreicht Taut dann im Erdrindenbau. Wenn auch der Blick auf die geschmückte Erde nicht auf die genaue Nachzeichnung und Benennung von Inseln und Kontinenten verzichtet, erscheint der Planet Erde weitgehend als farbiges Ornament. (Abb.50) Im Verlassen der Erdoberfläche respektive der perspektivischen Landschaftsdarstellung realisiert Taut die Abstrahierung des Raumbegriffs. Erst das im Sternbau erreichte All läßt die perspektivischen Gesetze ganz verschwinden, scheint der freien Zusammensetzung von Form und Farbe eine inhaltliche Begründung zu liefern. Die unendliche Steigerung des Raums ins Weltall erweist sich als symbolischer Ausdruck des aperspektivischen 'künstlerischen Kosmos' der abstrakten Kunst.³⁹

Erst mit der Distanz von allem Bekannten und physisch Greifbaren, im All, treten die Formen in ein freieres Spiel, verselbständigt sich die Farbe gegenüber dem Gegenständlichen. Farbige oder nur abgetönte Motive, die Assoziationen an Gestirne und ihre Bahnen sowie Architekturelemente wecken, bilden flächige Ornamente (Abb.52, 53). Im vorletzten Bild, das "Systeme von Systemen - Welten - Nebel" zeigt, werden kosmische, architektonische und abstrakte Elemente spielerisch verbunden, wobei die Trennung in linear umrissene Motive und freie Farbflächen, schmückende und gegenständliche Elemente ganz aufgehoben ist.

³⁹ Haag Bletter, *ibid.*, S.215, deutet den kosmischen Schauplatz hingegen im Sinne von Cassirers Symbolbegriff: Da das Glashaus auf der Erde den Kosmos symbolisiere, habe es im Weltall seinen ureigenen Platz. Ihre Interpretation der *Alpinen Architektur* beschränkt sich auf das kosmische Sujet: "It is the vision of a pulsating universe that is continually changing" (*ibid.*, S.217). Gleichwohl wird die Berechtigung des Aufruf-Manifests als 'raison d'être' des Buches nicht in Frage gestellt (*ibid.*, S.208). Das Kosmische, Phantastische und Pazifistische scheint im Begriff des 'mystischen Pantheismus' (*ibid.*, S.204) zum einheitlichen Ganzen versammelt.

Auf die Verdichtung von Architektur und Gestirn im Domstern (Abb.51) folgte im "GROTTENSTERN mit schwebender Architektur" (Abb.52) schon eine Auflösung in die Fläche, eine Tendenz, die mit den beiden folgenden Bildern sich noch steigert. Von einem geschlossenen Gebildecharakter, der noch räumliche Wirkungen hervorbringt, kann hier nicht mehr die Rede sein; eine abstrakte Empirie tritt an die Stelle des Symbols, Reihung an die Stelle raumplastischer Gestalt. "Die Kugeln, Die Kreise! Die Räder!" (Abb.53) lautet der Kommentar zu einem Aquarell, das Planeten und ihre Bahnen zu einem ornamentalen blütenähnlichen Ganzen komponiert, dessen Zentrum die strahlende Sonnenscheibe bildet. In den imperativischen Vokabeln schrumpft Sprache zum Zeichen der Form, die Beziehung zwischen Wörtern und Bildelementen besteht nurmehr in der Variation runder Formelemente.

Diesem Bild folgt ein letzter Schritt in die Abstraktion. "Systeme von Systemen" und "Welten" (Abb.54) deuten einen Kosmos jenseits des bekannten, "Nebel" das Numinose an, welches 'Gegenstand' des letzten Blattes ist: "Sterne/ Welten/ Schlaf/ Tod/ DAS GROSSE/NICHTS/DAS/ NAMENLOSE". (Abb.55) Kommentar und Bild sind im ornamentalen Schriftbild eins geworden, die Tendenz der Bilderfolge auf die Spitze getrieben: Mit dem Bauprogramm ist auch nach und nach jeder gedankliche Inhalt aus der Sprache eliminiert, wird sie zunächst zur Orts- und Gegenstandsbeschriftung, dann zum Zeichen der abstrakten künstlerischen Form, bis schließlich im Schlußbild Schriftzeichen und Form ineinander aufgehen. Die Anrufung des 'Nichts' versucht gleichwohl, der demonstrierten Reduktion von Baukunst auf das abstrakte Flächenzeichen die Andeutung eines Inhalts zu verleihen, der im weitesten Sinne Läuterung meint.

10. Form als Inhalt. Zur Dynamik der Bilderfolge

Die *Alpine Architektur* ist nicht als ein künstlerisch vermitteltes politisches Programm oder bloßes kosmisches Spektakel zu verstehen, vielmehr handelt es sich um eine mit popularisierten Bildformen, Kunsttheorien und okkulten Denkfiguren operierende bildliche Verarbeitung des Abstraktionsprozesses in der Kunst. Nicht den idealistischen und mystischen Inhalten gilt Tauts Phantasie, ihnen kommt vielmehr nur dienende Funktion zu. Im Wesentlichen geht es um die Ablösung der Baukunst von gesellschaftlichen Abhängigkeiten, um ihre Autonomie als abstrakte Welt mit eigenen Gesetzen. Hinter dem angebotenen Inhalt verbirgt sich die Form, die sich selbst feiert. Zum Stern verschmolzen symbolisieren Kristall und Dom (Abb.51) die 'höhere Natur' der technisch-künstlerischen Schöpfung.

Der in mystischer Verhüllung proklamierte Austausch des natürlichen durch einen künstlerischen Kosmos äußert sich nicht nur motivisch in Gotik und Kristall, die dem Konstruktiven symbolisch Naturcharakter

verleihen, sondern in der Darstellungstechnik selbst. Während *Die Stadtkrone* noch einem traditionellen Darstellungstypus folgt, bestehend in Beschreibung und Illustrierung eines gleichwohl phantastischen Projekts, verläßt Taut in der *Alpinen Architektur* weitgehend die Ebene der Projektbeschreibung, die eine Trennung in Darstellungsform und dargestellten Gegenstand voraussetzt. Der letzte Rest eines Handlungszusammenhangs - das Projekt des Alpenbaus - klagt vergeblich eine perspektivische Sichtweise ein. Nicht die große Bauaufgabe verbürgt den Zusammenhang der Zeichnungen, sondern ein formales Ordnungsprinzip: die lineare Bewegung von unten nach oben, vom Tal bis zu den Sternen. Durch die mystische Konnotation der Subjektivität, die durch das Ende im 'Nichts' ausgesprochen wird, bleibt jedoch die Aufgabe des Betrachterstandpunkts wie das unverbundene Formensehen als phänomenologische Wesensschau deutbar und ist damit nach traditioneller Art einem außerhalb des künstlerischen Bereichs liegenden religiös-philosophischen Inhalt zuzuordnen. Die fortschreitende Abstraktion bewahrt durch die Bewegung vom Mikrokosmos zum Makrokosmos eine ikonographische Auslegbarkeit, Formalisierung wird interpretiert als Weg zum Numinosen, Unendlichen.

Die unermessliche, vom Gebirgstal ins Weltall reichende räumliche Dynamik der *Alpinen Architektur* entspricht der historischen Breite der *Stadtkrone*. Ebenso statisch und jedem Entwicklungsgedanken abhold ist die inhaltliche Aussage. Tauts Ideal einer Kristallisierung der Natur durch die Kunst steigert die romantische Symbolauffassung, die nach dem Verlust der Bild-Zeichen-Einheit einen natürlichen Zusammenhang wiederherstellen wollte, zu unmittelbarer Identität von Form und Inhalt. Die Kosmosschau ersetzt die verlorene Verweiskraft des Zeichens und ist als Synthesefigur der Typenbildung in Malerei und Architektur analog. Das Repräsentativprinzip, welches dem Symbol innewohnte, ist abgeschafft. An die Stelle des *pars pro toto* rückt die unmittelbare Schau des Ganzen, die durch den Künstler nicht gestaltet, sondern nur illustriert werden kann. Die äußere materielle Welt, von der Romantik noch gegen die Sphäre des Ästhetischen abgegrenzt, verschwindet ganz aus dem Gesichtskreis des Künstlers. Sie weicht einer 'geistigen' Naturauffassung, die die Einheit aus Naturgegenstand und künstlerischer Form als illusionistischen Ausblick realisiert.

Die Reihung der Zeichnungen erinnert nicht nur an die Sprache des Comic-Strip, sondern auch an die Schnitttechnik des Films, die es erlaubt, disparate Kamerastandpunkte in einer Sehbewegung zu vereinen und den einen Betrachterstandpunkt aufzulösen - eine Erfahrung, die auch im Kubismus vorhanden war. Wie der Film in seiner kommerzialisierten Gestalt ist die *Alpine Architektur* ein künstlich

Zusammengesetztes, das als natürlicher Seheindruck wahrgenommen sein will⁴⁰, und wie der Film lebt es von den wechselnden Effekten durch die ständig neuen Ausblicke, die Taut durch Text und Bild imaginiert.

Die Autonomie der Kunst erscheint bei Taut sinnbildlich gestaltet im Kristallinen, gleichzeitig sorgt der Mythos des Kristalls, der durch die Verschmelzung von Glasarchitektur und Kosmos Ausdruck findet, für den Schein einer Reintegration der autonomen Form in 'Natur'. Der Umbau des Kosmos zur Kunstform ist gleichwohl Ausdruck einer auf die Spitze getriebenen Naturbeherrschung und damit Abbild der gerade für die Bauproduktion wichtigen Technisierung und Industrialisierung. Die Monumentalität der Entwürfe verkleinert den Menschen nicht nur, sondern vergrößert ihn - in seinem Produkt - ins Unermeßliche.

40 Taut thematisiert damit das für die Kulturindustrie geltende Ideal des Natürlichen; dazu Adorno 1985, bes. S.115. Die Gegenposition nahmen Dadaisten und Surrealisten ein, die die gewonnene formale Freiheit wie Taut zu phantastischen Bilderfindungen verarbeiteten, in diesen jedoch nicht mehr eine idealisierte Natur vorgaben, sondern ihr materielles Sein und ihren Gebildecharakter betonten.

E. Der Weltbaumeister

1. Vom gotischen Dom zum kristallinen All

Auch der im September 1919 gezeichnete und mit Unterstützung von K.E. Osthaus 1920 unter dem Titel *Der Weltbaumeister* publizierte Bilderzyklus¹ (Abb.56-84) ist ein Projekt; eines, das jedoch über den Rahmen der Architektur hinausgeht. Taut nennt seinen Entwurf "Architektur-Schauspiel für symphonische Musik" und widmet es dem "Geiste Paul Scheerbarts". Vorbild waren wie schon für die *Alpine Architektur* dessen kosmische Dramen.² Aber auch Hablirks *Schaffende Kräfte* dürften wiederum zu Tauts Bilderfindungen beigetragen haben.³ Taut plante offenbar eine Aufführung des skizzierten Stücks, denn am 2.8.1919 schreibt er: "Es ist ein Architektur-Drama, richtige Pantomime. Ich möchte Pfitzner gewinnen die Partitur der Symphonie dazu zu schreiben. Es wird eine ganz herrliche Sache, alles ist mir schon klar. Musik und Architektur, beide abstrakt und beide im reinsten Einklang".⁴

Schon 1914 hatte er die Abkehr von der Stillarchitektur durch den Vergleich der Baukunst mit der Musik unterstützt, als er den Entwurf Poelzigs zu einem Opernhaus rühmte, der "als einzige(r) die Freiheit von aller säulendekorativen Architektur zeigte und wirklich einen Klang gab".⁵ Auch in den gläsernen Schmuck der *Alpinen Architektur* waren harmonisch "abgestimmte ÄOLSHARFEN eingesetzt"(Abb.27). Im Kommentartext zum *Weltbaumeister* verselbständigt Taut nunmehr die mit der Glasarchitektur dort noch fest verbundenen musikalischen Klänge wie auch die bis dahin mit dem Glasmaterial verbundene Farbe, um beide zum Auftakt des Spiels als "gelbstrahlendes KLINGEN" (Abb.67) im leeren Raum zu vereinen.

Das Stück beginnt dort wo die *Alpine Architektur* aufhört - im 'Nichts': der Bühnenraum hat "kein(en) Boden, keine Decke, keine Wände" (Abb.57); er repräsentiert den Kosmos des Gesamtkunstwerks, der sich in den Zeichnungen als Entstehen und Vergehen architektonischer Gebilde und abstrakter Formen darstellt. Eine gotische Kathedrale wächst und entfaltet sich (Abb.58-62), zerfällt in abstrakte Formen (Abb.63-65), löst sich ins 'Nichts' auf (Abb.66-67), um in einer kosmischen Szenerie als

1 Bruno Taut: *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik*, Hagen 1920

2 Haag Bletter 1973, S.193, nennt als Vorbild besonders für den 'bodenlosen' Bühnenraum von Scheerbarts 'Das kosmische Theater' (in: *Astrale Noveletten*, München 1912). Vgl. auch Scheerbart 1912b

3 vgl. besonders den Text zur ersten Radierung des Zyklus: "Oh, könnt ich ewig weilen auf jenen schöpferischen Höhen - wo aus dem Nichts die Sterne sich gebären", zit. nach Kat.Hablirk, Nr.113

4 Bollery/Hartmann 1980, S.69

5 Taut 1914c, S.356

Domstern wiederzuerscheinen (Abb.69-72). Der zweite Teil der Bilderreihe zeigt wachsende "Menschenhütten" (Abb.77, 78) und ein wachsendes Kristallhaus (Abb.79, 80), das sich wie zu Anfang die Kathedrale in abstrakte Formen auflöst (Abb.81-82), die zuletzt zu einem kristallinen Bild des Weltalls (Abb.83) erstarren. Sowohl das vom *Glashaus* bis zum Kristallhauserleben der *Stadtkrone* gefeierte künstlerische All des Gesamtkunstwerks wie auch die Gartenstadtideale erfahren hier ihre Steigerung ins Phantastische.

Als "permanente Kosmogonie der 'heiligen Welt'", in der "der Mensch als ästhetisch störendes Einzelwesen ausgeschlossen bleibt", beschrieb Pehnt das Werk.⁶ Fagiolo⁷ deutete den Hergang als Zerbrechen der alten Welt im Bilde der sich auflösenden Kathedrale und erinnert an den von Scheerbart geäußerten Glauben, militärische Zerstörungsakte könnten das Zeitalter der Glaskultur befördern. Im Domstern sei der Archetyp des Baus verkörpert, der im Kristallhaus als dem Zeichen der neuen Welt verwirklicht werde. Haag Bletter⁸ hält zwei Bedeutungen für möglich: Das Kristallhaus als kultisches Zentrum der Hütten zeige Architektur als Emanation eines göttlichen Wesens oder begründe ihren Führungsanspruch.⁹

Der spezifischen, in sich widersprüchlichen Form des *Weltbaumeisters* werden diese ikonographischen Leseweisen nicht gerecht; eine Sujetdeutung, etwa des Domsterns oder des Kristallhauses wird schon durch die Auflösung der Motive ins 'Nichts', in die Abstraktion oder in den Kosmos ad absurdum geführt. Aus der Zerstörung der alten entstehe die neue Welt der Glasarchitektur - diese 'literarische' Deutung ist nicht nur auf Grund ihres vagen, nur auf Scheerbart verweisenden Inhalts unbefriedigend. Sie vermag auch nicht die Vorbildfunktion des gotischen Doms noch die den Bildern der Auflösung und Zerstörung vorangehende Wachstumsmetaphorik zu erklären, die nicht nur die Sphäre der alten Welt, sondern auch die Ankunft des Neuen im zweiten Teil charakterisiert. Die schon in der kurzen Inhaltsangabe deutliche Entsprechung zwischen Anfang und Ende des Stücks läßt eine handlungsorientierte Unterteilung in Vergangenheit und Zukunft, wie von Fagiolo vorgeschlagen, fragwürdig erscheinen. Haag Bletters Auffassung, das Stück handle vom Herrschaftsanspruch der Architektur, scheint seiner Intention näher zu kommen, reflektiert jedoch nicht die mit diesem Gegenstand verbundene Aufhebung des traditionellen Abbildverhältnisses.

Taut selbst hat im Nachwort zum *Weltbaumeister* die kunstsymbolische Rolle des Stücks klar formuliert: "Das Thema des Schauspiels ist darum die Architektur, weil sie in ihren Mitteln genau so wenig oder so sehr

6 Pehnt 1973, S.73

7 Fagiolo, op.cit., S.280f.

8 Haag Bletter 1973, S.193ff.

9 *ibid.*, S.198

abstrakt ist wie die Musik. Sie kann nicht schildern, nicht psychologisch sein und beruht ganz und gar auf der Welt ihrer freien, ohne Nachahmung der Umwelt geschaffenen Formen wie die Tonkunst."¹⁰ Der Weltbaumeister als das "hinter den Dingen schaffende und auflösende unpersönliche Prinzip" personalisiert "hilfsweise" das Abstrakte.¹¹ Die künstlerische Form rückt damit an die Stelle des Sujets, das nunmehr nicht für sich selbst steht, sondern als Symbol bestimmter Eigenschaften der Form gelten muß. Motive wie der als Rahmenthema der entstehenden und vergehenden künstlerischen Formen eingesetzte kosmische Naturkreislauf und der gotische Dom mit seiner Konnotation christlicher Transzendenz müssen als Sinnbilder eines künstlerischen Ideals gelesen werden und nicht als für sich stehende Inhalte, zumal Adolf Behne schon in der *Stadtkrone* am Vorbild der Gotik den Kosmos in Analogie zur Baukunst gesehen hatte.¹² Auch Taut nannte in einer frühen Schrift den Sternenhimmel als Vorbild architektonischer Raumbildung.¹³ Der kosmische Schauplatz des Bühnenspiels muß also als Symbol der raumbildenden Aufgabe der Baukunst betrachtet werden.

2. Die Form. Filmtechnik und Naturmetaphorik

In 57 Zeichnungen wird das Bühnengeschehen entwickelt, das, wie im Text jeweils angegeben, von sich verändernden Klängen und Farben begleitet wird. Die Art des Vortrags erinnert noch stärker als die *Alpine Architektur* an die Sprache des Films, mit der sich Taut besonders auch im Rahmen der kurz nach Fertigstellung des *Weltbaumeisters* aufgenommene Korrespondenz der *Gläsernen Kette* auseinandergesetzt hat.¹⁴ Er selbst führt den *Weltbaumeister* in einem Aufsatz von 1920 als Beispiel eines Filmkunstwerks an und beschreibt ihn als "Pantomime ohne Figuren" oder "Phantastische Kulissen in Bewegung".¹⁵ Als weiteres Element des Filmkunstwerks nennt er die "Übertragung der

10 Taut 1920a, S.61. Diese Äußerung hindert Taut freilich nicht, an anderer Stelle wiederum die abbildende, symbolische Funktion der Baukunst zu betonen und damit der ikonographischen Ausdeutung des *Weltbaumeisters* Nahrung zu geben; siehe dazu die Äußerungen zur Todesthematik weiter unten.

11 *ibid.*, S.67

12 Behne 1919a, S.119; siehe auch Fagiolo, *op.cit.*, S.281

13 Kat.Taut, S.164

14 Taut plante als Gemeinschaftswerk einen Film, der, nicht wie der *Weltbaumeister* als absolutes Kunstwerk gedacht war, sondern "mit den simplen Instinkten der Masse" rechnete. In einem Brief vom 8.7.1920 stellt er den Entwurf eines "Märchenfilm(s)" mit dem Titel 'Die Galoschen des Glücks' vor; zit. nach Iain Boyd White und Romana Schneider (Hrsg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette*, Berlin 1986, S.113; vgl. auch die Filmentwürfe Wenzel Habliks vom 22.7.1920, *ibid.*, S.133ff.

15 Bruno Taut: *Künstlerisches Filmprogramm*, in: *Das hohe Ufer*, 2. 1920, S.86ff., Zitat S.88

abstrakten Malerei auf den Film in der Weise, daß ein Bild gezeigt wird, dessen Formen in ständiger Bewegung sind, ... technisch ähnlich den bisherigen, meist läppischen Ulk-Bewegungszeichnungen, wie sie die Kinos zeigen."¹⁶

Taut bezieht sich hier offenbar auf die ersten Anfänge des Zeichentrickfilms. Das an der wachsenden Kathedrale gezeigte "lebendige(s) Geschiebe von Formen" (Abb.60) erinnert zudem an die schon dem Comic-Strip eigenen grotesken Verzerrungen von Figuren und Gegenständen, die die Abbildfunktion des Sujets auflösen, während jedoch die geschlossene Bildräumlichkeit der gezeichneten Kulissen jenen avantgardistischen Aspekt zugunsten einer konventionellen Rezeption wiederaufhebt. Die Orientierung an der Filmtechnik verleiht dieser Bilderfolge Tauts die größere Geschlossenheit gegenüber der *Alpinen Architektur*, die weitgehend an ein statisch und perspektivisch gestaltetes Landschaftspanorama gebunden blieb und so das Einzelbild stärker betonte. Die permanente Veränderung des Schauplatzes ist im *Weltbaumeister* durch eine als Theaterraum oder Kinoleinwand aufzufassende Bühne¹⁷ vermittelt und so vereinheitlicht. Taut zeichnet immer wieder ein Stück Bühnenvorhang an die Bildränder, so daß diese Einheit deutlich bleibt.

Schon die Vorstellung der Bühne als einem bodenlosen unbegrenzten Raum aber ist nur fiktiv, nämlich in der Projektion auf die Leinwand realisierbar. Das Aufeinanderfolgen der ersten Bilder gewinnt eine gewisse Plausibilität nur, wenn sie gleichsam durch das Auge der Kamera betrachtet werden: Von unten taucht langsam die Spitze eines gotischen Doms auf (Abb.58), erst einige Bilder später sieht man den Fuß des Gebäudes mit dem Portal (Abb.61).

16 ibid.. Auch Aufnahmen aus der Kaleidoskophülse werden vorgeschlagen, wobei Taut an das Kaleidoskop des *Glashauses* erinnert. Vgl. auch Haag Bletter 1973, S.196, Anm.21, zu Korrespondenzen zwischen dem *Weltbaumeister* und der Malerei Franz Marcs, sowie Junghanns 1983, S.43, zu Bezügen zwischen dem Schlußbild des Zyklus und der abstrakten Malerei Arnold Topps. Taut selbst erwähnt in einem Brief vom 2.9.1920 (White 1986, S.164) abstrakte bewegte Bilder der Maler Eggeling und Richter in Verbindung mit seinem *Weltbaumeister*.

17 Diese Ambivalenz gibt Tauts Vorbehalten gegen das bloß technische Medium Film Ausdruck, das er nur als "Photographie von künstlerischen Aufführungen" gelten lassen will und von dem er sich lediglich eine Reform des Theaters erwartet. "Er ist also nur Reproduktionsverfahren, wo er gute Szenen zeigt, wie z.B. teilweise im Caligari-Film, da sind das eben photographierte Pantomimen des Theaters, bei denen noch das Beste fehlt, der Raum und die Farbe." (Brief vom 2.9.1920, zit. nach White 1986, S.164)

Der Künstlichkeit des gewählten technischen Darstellungsmediums steht die den *Weltbaumeister* bei aller Phantastik prägende Naturmetaphorik entgegen.¹⁸ So wird z. B. das von oben bis unten 'abgefilmte' gotische Bauwerk im Text als ein emporwachsendes (Abb.59, 60), sich selbst entfaltendes (Abb.60, 61) beschrieben. Diese neue Version des 'Bauwachsens' erscheint nicht nur im Widerspruch zu der filmtechnischen Darstellungsweise, sondern negiert auch das Bauwerk als künstliches Konstrukt.¹⁹ Worringers Auffassung der Gotik als gleichsam belebter anorganischer Natur ist hier anschaulich geworden. Dem architektonisch-abstrakten Formenspiel steht eine sexuelle Symbolik gegenüber, die das Ganze des *Weltbaumeisters* als phantastischen Zeugungsakt lesbar macht: Das wachsende und sich entfaltende Domgebilde vereint in sich phallische und vaginale Elemente wie später in der *Auflösung der Städte*²⁰ das Bild der "Großen Blume" (Abb.99). Die orgiastische Entfaltung des Portals (Abb.61, 62) führt zur Auflösung des Gebäudes, "...im Spiel lösen sich die Formen ----- // trennen sich sinkend im Reigen von einander - zersplittern----- // werden zu Atomen und gehen im Weltall auf..."(Abb.64-66). Der in abstrakte Formen zerfallene Dom wird zum 'Nichts', das mit dem Weltall koinzidiert (Abb.67). Das All wird im folgenden zum Schauplatz neuerlicher Vereinigung, die am Ende schließlich die ideale Architektur hervorbringt. Der Kathedralstern (Abb.70), schon aus der *Alpinen Architektur* bekannt, verdichtet in seiner Gestalt das bis dahin als Prozeß gezeigte Einswerden der Architektur mit 'Nichts' und Kosmos. Er repräsentiert somit die 'reine Form'. Weitere Bilder der Zeugung folgen. Spermlengleich schwebt der Kathedralstern einem Gebilde zu (Abb.72), das in den folgenden Bildern

18 In dem schon zitierten Brief der *Gläsernen Kette* stellt Taut die Phantastik des *Weltbaumeisters* als notwendige Korrektur der naturalistischen Möglichkeiten des Films dar, ohne jedoch die von ihm verwendete Metaphorik des 'Bauwachsens' mit diesem Gedanken zu verknüpfen: "Die Grenzüberschreitungen des Theaters, die der Film ermöglicht, das Hineinziehen der Natur und der größten Wirklichkeit, das ist eben das Kunstwidrige. In einem Film ging durch einen wirklichen Wald ein phantastisch gekleideter Mann: das Publikum lachte, und mit Recht. Ich will aber nicht kategorisch verurteilen. Wir müssen nur, wo etwas phantastisch ist, auch alles phantastisch machen, und so wird der Film von dieser Seite die Bühne lockern, beweglich machen und lösen." (Brief vom 2.9.1920, zit.nach White 1986, S.164)

19 Dieser Aspekt geht in der klassifizierenden Darstellungsweise Hermands (1975, S.129) verloren, die den *Weltbaumeister*, wie schon das *Kölnener Glashaus* und die *Alpine Architektur*, als Beispiel für den expressionistischen Entnaturierungs- und Depersonalisierungsprozeß anführt.

20 Bruno Taut: *Die Auflösung der Städte oder Die Erde eine gute Wohnung* oder auch *Der Weg zur Alpinen Architektur*, Hagen 1920

sich als die Erdkugel erweist. Vegetation (Abb.73) und Gewitterregen (Abb.74, 75) stellen die Befruchtung der Erde²¹ dar, ein Regenbogen (Abb.76) versinnbildlicht sie durch das alte religiöse Motiv der Versöhnung von Irdischem und Göttlichem. Nun regt sich in der Erddecke das Produkt dieser wunderbaren Hochzeit; "aus ihr wachsen Menschenhütten - bunt wie Blumen - weit hin bis zum Horizont" (Abb.77, 78). Eine Gartenstadt breitet sich vor unseren Augen aus und auch eine 'Stadtkrone' fehlt nicht: "Auf dem Hügel wächst DAS Haus empor in warm gelbem Licht ---- // - das leuchtende Kristallhaus - in abendlich zartem Bühnenlicht" (Abb.79, 80). Seine Gestalt erinnert an das *Kölner Glashaus* (Abb.21), zeigt im Unterschied zu jenem aber freiere vegetabilische Formen, die das Wachsen und Sich-Entfalten anschaulich machen. Sich öffnenden Blütenblättern ähnlich ist die Außenhaut fast gänzlich aufgelöst und wiederum wird diese Auflösung und Transparenz der Außenform mit dem Hineingehen in das Gebäude assoziiert. Das über eine zentrale Treppe zu erreichende Portal zieht besondere Aufmerksamkeit auf sich, da es sich in einer Flammenform in den Himmel öffnet. Durch das Flammenmotiv, das Taut schon in der Monte-Rosa-Bebauung der *Alpinen Architektur* (Abb.44) andeutete und in *Auflösung der Städte* gehäuft verwenden wird, ist das zentrale Thema des Hineingehens als Entmaterialisierungsprozeß charakterisiert.²² Die nun folgende Entfaltung des Gebäudes zum künstlerischen All entspricht den früheren Darstellungen einer Verschmelzung von Natur und Mensch mit dem Kosmos abstrakter Formen im *Glashaus* und in der *Stadtkrone*. Die "inneren Wunder" des Kristallhauses, "leuchtende Kaskaden und Springbrunnen - überall blitzendes Glas - vor tiefer rotem Hintergrunde" (Abb.81), steigern die Wirkung des *Kölner Glashauses* zu einem

21 vgl. Hablik: *Schaffende Kräfte*, 4. Radierung, in: Kat.Hablik, Nr.116: "Das Weib - die Erde - in die der Same fällt." Eine kosmisch-sexuelle Bildersprache, die zugleich dem Primat der geistigen Zeugung Ausdruck verleihen soll, zeichnet auch Johannes Molzahns *Manifest des absoluten Expressionismus* aus: "Die pulsenden Bahnen der Sterne - ihre flammenden Energien - die sich in fortwährenden Katastrophen verzehren und wieder gebären... / Wir singen den prächtigen männlichen Riesen - der wie ein Pfeil den Raum schneidet... / Wir preisen die Mutter - die unter der Größe des Geschehens - unter der Wucht des Blutes zerbricht. - Gebärender Schoß geöffnet - vergeht - Frucht dem EWIGEN wirft; - ihre Notwendigkeit stirbt." (Untertitel: Zur Ausstellung Oktober 1919, in: Der Sturm, 10. 1919, H.6, S.90ff., zit. nach Pfortner II, S.271)

22 In Tauts Ideenskizzen zu Krematorien (siehe Abb.14 und Junghanns 1983, S.265, S.267 und Abb.118-120) wie in seinem Aufsatz *Die Vererdung* wird dieser Bedeutungshintergrund des Verbrennungsmotivs deutlich. Seine zentrale Funktion ist die naturphilosophische, nun alchimistisch akzentuierte Synthese aus Geist und Stoff, ein immer wieder unlösbares Problem, wie folgende Äußerung Tauts demonstriert: "Bauen ist ja: die Materie anerkennen, jeden Gegensatz von ihr zum Geist aufzuheben." (Bruno Taut, Brief an Ludwig Berger am 13.10.1920, zit. nach Pehnt 1973, S.73)

Formenspiel, das, im Unterschied zu der vorangegangenen Zeichnung des Äußereren, jede räumliche Assoziation vermeidet. Die technisch produzierte permanente Veränderung der Farb- und Lichteffekte im *Kölner Glashaus* wiederholt sich nun im naturhaften Prozeß der Entfaltung und Öffnung des Baus, im "Bewegen und Fließen aller seiner Elemente..." (Abb.82). "Völlige Entfaltung" des Baus im Schlußbild des Bühnenspiels steigert die Apotheose des Innenraums zur Verschmelzung von Innen und Außen in der Fläche. Das Schlußbild zeigt einen in kristalline Façetten gegliederten Ausblick ins All: "Sterne durchschimmern die Kristalltafeln--- Architektur--Nacht-Weltall--eine Einheit..." (Abb.83).

Taut geht über die früheren Entwürfe hinaus, da von vornherein die bildliche Repräsentation des Kunst schaffenden wie des rezipierenden Subjekts ausgeklammert bleibt. Die Zerstörung der historischen Architektur und die Entstehung eines freien Formenspiels, die schließliche Reduktion des Raums auf die Fläche, werden als selbsttätige Prozesse geschildert, die durch filmtechnische Mittel dem Betrachter als quasi reale vermittelt werden.

Das Verhältnis von Filmtechnik und Naturmetaphorik verdeutlicht Tauts schon zitierter Artikel zu einem künstlerischen Filmprogramm. Gegen die höchste Stufe des Filmkunstwerks, dem *Der Weltbaumeister* zugerechnet wird, grenzt er hier zwei vorbereitende Stufen ab, die zum einen in Haeckelschen 'Kunstformen der Natur' wie der Kristallbildung, auch im Pflanzen- und Tierreich Anregung fänden, zum andern kunsthandwerkliche Arbeiten zum Ausgangspunkt nähmen. Als erste Filmart stellt sich Taut im Zeitraffer aufgenommene Wachstumsprozesse von Pflanzen oder Kristallen vor. Sie werden als "allgemein anregende und die künstlerische Phantasie befruchtende" Filme beschrieben.²³ Die zweite Gruppe soll die Entstehung von handwerklichen Arbeiten, etwa den Silberschmied oder Glasmaler bei der Arbeit wiedergeben. Solche Filme sollen "zum Zwecke des kunstgewerblichen, allgemein künstlerischen und architektonischen Unterrichts" dienen.²⁴ In diese zweite Gruppe gehören auch "Aufnahmen von Gebäuden und Gebäudegruppen, indem man mit dem Apparat um sie herumgeht, sich ihnen nähert und Einzelheiten dabei größer zeigt, und schließlich hineingeht."²⁵ Dieses besonders ausführlich dargestellte Beispiel eines gefilmten Rezeptionsvorgangs von Architektur wird auf die Begehung einer Stadt oder Siedlung, auf Flugzeug und Autofahrt ausgeweitet. Beide Aspekte - Produktion und Rezeption - werden durch die filmische Darstellung damit auf eine Ebene gestellt und scheinen zudem natürlichen Prozessen analog. Das Filmkunstwerk, repräsentiert durch den *Weltbaumeister*, macht die hier theoretisch niedergelegte Analogie von Wachstumsprozeß, künstlerischer bzw. handwerklicher

23 Taut 1920b, S.86

24 ibid.

25 ibid., S.87

Produktion und Rezeption in der bildlichen Überlagerung natürlicher und architektonischer Formen und durch das Motiv des Eingangs deutlich. Das Schauen des Betrachters ist, synchronisiert mit der Selbstbewegung des Baus, selbst zum Kunstschaffen erhoben.

In Tauts Unterteilung der Gattung Film in naturwissenschaftliche und kunsthandwerkliche Sujets klingt noch Sempers Begründung des Stils durch Strukturen und Gesetze der Natur einerseits und 'Urformen' der Kunstindustrie andererseits nach. Die Filmtechnik, d.h. die Gleichsetzung von Kameraauge und 'natürlicher' Wahrnehmung, sorgt bei Taut jedoch für die Illusion einer Übereinkunft beider, des Natürlichen wie des Künstlichen. Im Kosmos des *Weltbaumeisters*, der gleichsam die Nachfolge des Naturbegriffs bei Semper antritt, spiegelt sich die Vereinigungskraft des filmtechnischen Mediums, das durch die schnelle Reihung der Bilder eine der Alltagswahrnehmung entsprechende Rezeption des Zusammengesetzten erlaubt. Der Kosmos ist Sinnbild nicht nur der architektonischen Raumbildung, sondern auch Sinnbild einer einheitsstiftenden Technik, deren Prinzip die Projektion auf die Fläche ist. Das Changieren zwischen Fläche und Raum, schon angekündigt durch die gleichermaßen auf Theaterbühne wie Kinoleinwand hinweisende Bildform, ist das Generalthema des *Weltbaumeisters*.

Raum und Fläche stehen für die beiden Qualitäten der Architektur, die Seiten des Gebrauchs und der Ästhetik. Die 'zwecklos schöne' Form in ihrer problematisch empfundenen Nähe zum technischen Produkt, wie sie sich etwa im *Träger-Pavillon* (Abb.19) zeigte, findet im technischen Medium des Films einen Stellvertreter, der durch die Projektion des Räumlichen auf die Fläche das Abstrakte in der Wahrnehmung des Zuschauers zu 'Natur' verwandelt.²⁶ Die 'Sujets' des *Weltbaumeisters* - abstrakte und architektonische Formen in permanentem Übergang, von Naturmotiven überlagert bzw. im Kosmischen sich verlierend, vollziehen diese durch die Filmtechnik geleistete Einheit nur bildlich nach.

In der Überblendung des Technischen und Abstrakten durch kosmisches Werden und Vergehen setzt sich mithin die Problematik des mit der reinen Form nicht vermittelbaren Gebrauchs fort. Denn nach dem gleichen Prinzip wie Dom und Kristallhaus "wachsen" auch die "Menschenhütten - bunt wie Blumen", werden aus dem "Urgrün ... Bäume und Gärten".²⁷ Die kunstsymbolische Aussage des *Weltbaumeisters* ist ihrer Intention nach auf den Siedlungsbau übertragbar, wie auch Tauts spätere

²⁶ Der Gedanke liegt nahe, die 'Augenzeugenideologie' des Films als Fortsetzung der Theorie des 'reinen Sehens' zu begreifen, welche das Künstlerische in den Rezeptionsprozeß verlegte.

²⁷ Taut 1920a, S.45

Außerungen zur Glasarchitektur in der Anwendung auf den Wohnungsbau²⁸ bestätigen. Der Inhalt des *Weltbaumeisters* ist ein doppelter - die Abstraktion von Raum und Stofflichkeit wie deren Verschleierung durch das zu kosmischer Phantasie ausgeweitete ältere ideologische Motiv des 'Bauwachsens', das durch die Entfaltung des Baus zum Flächenbild seine Funktion zeigt. Die einzelnen Strategien zur Vereinigung von Natur und abstrakter Form bzw. Technik sollen im folgenden genauer betrachtet werden.

3. Negation der Geschichte und Verwandlung von Produktion und Gebrauch ins Werden

Die gotische Kathedrale dient im *Weltbaumeister* wie in der ursprünglichen Konzeption der Glasarchitektur zwar als Vorbild oder Vorläufer des Neuen, doch leugnet die Veranschaulichung des Doms als einer aus dem 'Nichts' entstehenden Form zugleich alles Historische. Die Negation der Architekturgeschichte als eines Produktionsprozesses zieht dann auch die notwendige Zerstörung und Auslöschung der gotischen Kathedrale in ihrer materiellen Gestalt nach sich. Der aus dem 'Nichts' erscheinende Domstern, Vater des hernach aus mütterlicher Erde wachsenden Kristallhauses, knüpft nicht an diese Tradition an, sondern ist ebenfalls 'geistgeborene' Form. Wenn sich hierin Riegls ahistorische Konstruktion des Kunstwillens niederschlägt²⁹, so ist in dem folgenden Zeugungsakt zwischen dem Urbild der ästhetischen Form - dem Domstern - und der das Stoffliche repräsentierenden Mutter Erde die bei Semper ihren Ausgang nehmende unvermittelte Zusammenfügung von formalen und materiellen Aspekten als Quellen der Form wiederzuerkennen, die Zeugungsmetaphorik überbrückt sinnfällig diese unvereinbaren Elemente. Somit finden Behnes 'Gedanken' zum *Kölner Glashaus* in den wachsenden Menschenhütten ihre bildliche Realisierung, denn diese repräsentieren endlich den von der 'Baulust' gestalteten Zweck, welcher nunmehr aus gleicher Quelle wie die ästhetische Form, verkörpert durch das Kristallhaus, erwächst. Daß Taut in diesem zweiten utopischen Werk die Bauaufgabe ganz fallen läßt, um die Architektur in ein biologisch-kosmisches Werden zu erweitern, zeigt die fortgeschrittene Abstrahierung von den materiellen Faktoren des Bauens. Der pazifistisch begründete Alpenbau ist ersetzt durch den selbsttätig sich vollziehenden 'geistigen Zeugungsakt', entsprechend der Vorstellung eines unbewußt den Zeitwillen

²⁸ Bruno Taut: Farbenwirkungen aus meiner Praxis, in: Das hohe Ufer, 1. 1919, H.11, S.263ff. Hier wird das *Kölner Glashaus* als Vorbild für positive psychologische Wirkungen des farbigen Glases angeführt, das den immer wieder der Erneuerung bedürftigen farbigen Anstrich des Wohnhauses ersetzen soll.

²⁹ Peht 1973, S.73, bewegt sich innerhalb der Rieglschen Terminologie, wenn er im *Weltbaumeister* den "Bauwille der Schöpfung" kristallisieren sieht.

verdichtenden künstlerischen Schaffens. Diese vollständige 'Naturalisierung' von Kunstform und Gebrauchsfunktion im Bild des Kosmos ermöglicht zugleich die Wiederaufnahme des Siedlungsgedankens, der nun dem Autonomieanspruch einer abstrakten Architektur nicht mehr entgegenzustehen scheint, da er in ihm aufgehoben ist. Die *Auflösung der Städte* wird von dieser Warte aus wiederum den 'sozialen Gedanken' thematisieren.

In der Zeugung der neuen Architektur durch Domstern und Erde als den Repräsentanten für ästhetische Form und materielle Faktoren des Bauens, erscheint das abstrakte, auch im übergeordneten Kosmosganzen erspiegelte Prinzip als der aktive bestimmende Teil. Das der 'Vermählung' folgende seltsame Bild der im "leere(n) Raum" abwärts schwebenden Blatt- und Blumenformen (Abb.73) zeigt die Verwendung naturhafter Elemente in einem abstrakten Ganzen. Auch die nächsten Darstellungen der vom Regen befruchteten Erde stellen durch die nur angedeutete Erdkugel den 'geistigen' Erzeuger höher als die materiell verfügbare 'Mutter Erde'. In der Zeugungsmetaphorik ist daher die Wurzel von Tauts späterer Formel vom 'schönen Gebrauch' zu sehen. So wie das "hinter den Dingen schaffende ... unpersönliche Prinzip"¹ hier sich die Natur als ästhetisches Material untertan macht, wird der Siedlungsarchitekt die technische und soziale Seite des Bauens als zu gestaltendes künstlerisches Material definieren. Die Allseitigkeit der Beziehungen, wie sie im Motiv der sich zum All öffnenden Bauten Dom und Kristallhaus verbildlicht ist, wird in Tauts Begriff der Funktion später wiederkehren. Die mystische Selbstwerdung des Baus entspricht dem bis in die Anfänge der Kunstgewerbebewegung zurückreichenden Topos, der in einem Sich-Anschmiegen des Architekten an die Bauaufgabe die künstlerische Vereinigung mit ihr, eine Selbsterfüllung des Zwecks wirken sah. Die Naturmetaphorik des Bauens bildet die Grundlage für das funktionalistische Bauen. So vergleicht Taut noch 1927 den Architekten mit einem Geburtshelfer, der den Körper eines Hauses nach guter Erfüllung seiner inneren Funktionen wie von selbst entstehen läßt.²

4. Das Androgyne

Die Ausklammerung des menschlichen Subjekts und die an seine Stelle getretene Anthropomorphisierung des Kosmos und der künstlerischen Formen geht einher mit einer sexuellen Tönung der Bilderfindungen. In der Verlagerung auf kosmische Dimensionen und abstrakte Formen scheint jetzt dem Unbewußten eine versteckte Entfaltung erlaubt, die während der Fixierung des künstlerischen Schaffens auf das Menschenbild nicht

1 *ibid.*, S.61

2 Bruno Taut, *Ein Wohnhaus*, Stuttgart 1927, S.13. Auf die Analogie zum *Weltbaumeister* wies schon Peht 1973, S.84, hin.

möglich war. Die Form dieser Entfaltung, ihre Entfernung vom menschlichen Körper, bedeutet jedoch auch eine stärkere Verdrängung der Triebregungen, insofern diese zwar offen geäußert, aber nicht mehr als solche erkannt werden.

Wie bereits dargelegt, wird die Zeugung der neuen Architektur in vier Bildern versinnbildlicht, auf die dann die Geburt der Gartenstadt aus dem Leib der Erde folgt. Das erste dieser Zeugungsbilder - schwebend fallende Plattformen und Blumen im purpurroten leeren Raum (Abb.73) - läßt die Mitte dunkel und leer, eine Wiederholung der Vaginasymbolik der Portalöffnung in den ersten Bildern. Das Fallen der Blätter und Blumen verstärkt die Assoziation einer in die Tiefe führenden Höhlung, doch wird das Motiv dadurch entsexualisiert, daß Taut vegetabile Formen wählt. Die Analogie zur vegetabilisch-kristallinen Gotik drängt sich hier wiederum auf, zumal die fallende Bewegung der Blätter und Blumen mit der Dissoziation der Architekturteile zu Beginn des Schauspiels (Abb.63-65) korrespondiert. Die angedeutete sexuelle Vereinigung ist im Bild des geschlechtslosen Pflanzenreichs aufgehoben, eine Negation der Geschlechtertrennung ausgesprochen, die sich in den folgenden Bildern des pflanzlich-kristallinen 'Bauwachsens' fortsetzt. - Schon die frei sich aus dem Raum der gotischen Kathedrale anfügenden Formen (Abb.59) widersprechen der sexuellen Symbolik der ersten Bilder, indem entfernt an vegetative Fortpflanzungsarten bzw. an das natürliche Kristallwachstum erinnert wird. Das Prinzip der Selbstzeugung, als Bild der geistigen Quelle der Kunst, überträgt sich auch auf die Besonderheit der vorangegangenen Sexualsymbolik, die von einer Vereinigung phallischer und vaginaler Elemente in einer Gestalt, dem gotischen Dom mit seinem monumentalen, sich weitenden Portal, ausgeht. Zu konstatieren ist hier die Rolle der Naturmetaphorik als Ausdruck und Abwehr sexueller Strebungen in Kongruenz mit kunstsymbolischen Aussagen. Der Negation materieller Produktion im subjektlosen Spiel erdachter und natürlicher Formen entspricht der Widerspruch gegen die Geschlechtlichkeit. Im Ideal der Bisexualität wird das eigenschöpferische Prinzip der neuen Kunst gefeiert, und es drückt als weiteres Ganzheitssymbol die künstlerische Transzendierung der Wirklichkeit zu einer höheren Natur aus. Aufhebung der Geschlechtlichkeit und Negation der materiellen zugunsten einer geistigen Produktion treffen in Tauts Vorstellung des künstlerischen Schaffens zusammen. Auch ist die okkulte Tradition mit ihren Synthesevorstellungen wirksam, die das 'große Werk' ebenso als Vereinigung von Geist und Stoff wie von Männlichkeit und Weiblichkeit auffaßt.³²

³² Zur Synthese aus Mänlichem und Weiblichem siehe Reinhard Federmann: Die königliche Kunst. Geschichte der Alchemie, Wien/Berlin 1964, S.51f. In diesem Zusammenhang aufschlußreich ist auch eine durch Albertus Magnus überlieferte Tradition der Edelsteinsymbolik, die dem

5. Bewegung und Erstarrung

Der sich wiederholende Zeugungsprozeß kommt am Ende zu einem Stillstand, der die Räumlichkeit des Bühnenraums und eines traditionellen Bildraums aufgibt: "Keine Bewegung mehr - das Bild steht still---DIE MUSIK SCHWEBT AUF EINEM UNENDLICH LANGEN TON"(Abb.83). Das zum Text gehörige Bild, das auch durch das größere Format von den anderen absticht, zeigt abstrakte und kosmische Elemente in einer kristallin verfestigten Flächenstruktur.

Dieses Ziel der Verfestigung prophezeit schon das Bild der wachsenden Kathedrale, an die sich Formen "frei aus dem Raum" anfügen (Abb.59). Die in der Zeichnung nur angedeutete Idee zeigt den historischen Dom als 'Kristallisation' des Raums, des Immateriell-Transzendenten, läßt ihn zu Boden schweben und, nachdem er auf dem Boden aufgesetzt hat (Abb.61), also physisch wurde, wieder zerfallen. Im Kristallhaus, dem Sinnbild der utopischen Glasarchitektur, wird die Materialisierung des Raums im Bild des zur kristallinen Fläche erstarrten Alls zu Ende geführt; der Prozeß permanenter Auflösung des Materiellen und der Materialisierung des 'Nichts' ist zum Stillstand gekommen, eine Konsequenz, die Taut im Nachwort mit dem Tod in Verbindung bringt: "Die Kunst will ein Abbild des Todes sein, die Grenze geben, wo gebundene Interessiertheit an Erdendingen sich löst im Schauen dessen, das hinter der Todesschwelle sich auftut."³³

Damit löst Taut die früher im Kontext des Krieges oder eines pazifistischen Ideals aktualisierte Todesthematik von jenen Inhalten. Der Tod ist Bild für die Transzendierung des Materiellen bzw. Gesellschaftlichen in die Sphäre der reinen Formen, für die Aufhebung des Einzelnen in das als 'Natur' vorgeführte abstrakte Ganze. Sein bildliches Pendant findet der Tod im Tautschen Sinn im künstlerischen Kosmos des *Weltbaumeisters*, der permanente Auflösung und Kristallisation zeigt. Tauts Phantasie führt über eine unendliche selbsttätige Bewegung und Wandlung - die Zeichnungen sind "in einer gleichmäßigen, nicht ruckhaften Wandlung verbunden zu denken"³⁴ - zu einer schließlichen Erstarrung. Während Kathedrale, Domstern und Kristallhaus noch die entgegengesetzten Aspekte - schnelle Bewegung und Wachsen auf der einen, Verfestigung und Erstarrung auf der andern Seite - in sich vereinigen, dominiert im letzten Bild die feste Kristallstruktur.

Der durch Analogiebeziehungen geprägte Aufbau des Ganzen läßt auch diese scheinbar diametral entgegengesetzten Phänomene als kongruente erkennen. Das Moment der Bewegung, verbildlicht in der filmischen

Smaragd die Wirkung zuschreibt, gegen sexuelle Aktivitäten allergisch zu machen und daher zur Keuschheit zu zwingen (ibid., S.124).

33 Taut 1920a, S.60

34 ibid.

Aneinanderreihung der Szenen, dem Wachsen und Sich-Auflösen der Architektur und dem Lauf der Gestirne, gibt nur die Grundlage für das Ziel der endgültigen Fixierung. Bewegung ist nicht Handlung, sondern wird durch ihre Identifizierung mit der Naturgesetzlichkeit des Kosmos zum Geschehen. Diese Tendenz zeigte schon das *Kölner Glashaus* mit seinen auf den Moment der Überraschung zielenden wechselnden Effekten. Das subjektive, aktive Element der Veränderung wird ausgeschlossen. Als ewiges kosmisches Werden sind die permanente Bewegung der Tautschen Bilder wie die Starre des Kristalls Metaphern nicht nur für Ewigkeit und Tod, sondern für die statische Kunstform, die Taut später als Wesensmerkmal der neuen Architektur proklamierte.³⁵

Als Wurzel dieser Bildsprache erweist sich wiederum die romantische Ikonographie, die im Naturkreislauf das Erlebnis des Todes antizipierte. Ästhetisches Pendant ist das in jener Epoche einsetzende künstlerische Phänomen der Stilisierung, das die Trennung ebenso wie den Versuch zur Synthese von ästhetischer Form und Gegenstandsform einleitete.

6. Farbenlicht und Raumklang. Die Fläche als Ursprung des Raums

Entkörperlichte Farbe und die zum Klingen im Raum reduzierte Musik stellen sich im Textkommentar als weitere, auf das Bild des Alls projizierte oder als Gestalten des 'Nichts' erscheinende Sinnbilder des Abstrakten dar. Ein "gelbstrahlendes KLINGEN" (Abb.57) bildet den Auftakt zu der aus dem Bodenlosen wachsenden Kathedrale. "FERN RAUMHAFT" ertönende Musik kündigt das im Domstern Gestalt annehmende künstlerische All an, das sich zuvor "von hellgelb zu orange zu moosgrün / und tiefblau" gewandelt hat (Abb.66, 61).³⁶ Die leere Fläche, in Wiederholung des Anfangsbilds wiederum Geburtsstätte der Architektur, wird als fiktiver Bühnenraum nur durch die ange deuteten Vorhänge verstehbar. Gleichwohl bedeutet diese Fläche, die durch abstrakte Farbe und reinen Klang als Urform des Ästhetischen, ja als schon vollendete

35 Bruno Taut: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1979, S.4f.: "Der Ausdruck 'dynamisch' war eine Zeitlang ein beliebtes Schlagwort, während doch alles Feststehende nun einmal nicht anders als statisch sein kann. Schließlich ist ja gerade der Gegensatz zwischen der Bewegung des Verkehrs und der Ruhe des Festgebauten ein Schönheitsfaktor, gleichsam der musikalische Kontrapunkt." Tauts Entwurf eines drehbaren Hauses, das gleichsam die permanente Bewegung des Naturkreislaufs technisch nachvollzieht, war vergessen. Abbildung in: Frühlicht 1920, S.30f.. Bei Conrads 1963, S.17, wird die Zeichnung fälschlich Hablik zugeschrieben.

36 Die Farbveränderung gehört mit dem Motiv der Verbrennung, dem Androgynenideal sowie der Bedeutung des Eingangs zu den alchimistischen Motiven in Tauts Vokabular; zu den Farbveränderungen während der alchimistischen Prozedur und ihren Bedeutungen, siehe Hartlaub 1954/55, S.7

Gesamtkunst, deutlich wird, den Raum. Dies geht zum einen aus dem Kommentar hervor, der vom "leere(n) Raum" und einer aus der Ferne raumhaft klingenden Musik spricht. Zum andern läßt Taut der leeren Fläche das Bild des Weltalls folgen, das alte Symbol architektonischer Raumgestaltung, das die Baukunst somit als Emanation jener Fläche erscheinen läßt.

Die leere Fläche als Urgrund der Architektur widerspricht nicht dem Motiv des 'Bauwachsens', sondern führt dieses auf seinen wesentlichen Kern.³⁷ Bereits in der *Alpinen Architektur* war das 'Bauwachsen' zur mystischen Schau einer 'Kunstnatur' und so zum Bild geronnen. In dieses integrierte Taut die Bauaufgabe, Rezeption und Produktion schließen sich zusammen im Flächenbild des "GROSSE(n) NICHTS" (Abb.55). Die Nivellierung von Raum und Fläche in der *Alpinen Architektur* findet nun im *Weltbaumeister* eine Ergänzung durch die Verselbständigung der Fläche zum Ursprung oder 'Symbol' des Raums. Auf die dort veranschaulichte Negation der raumbildenden Funktion von Architektur erfolgt die Bestimmung der Fläche bzw. des abstrakten Raums zum Urgrund der Architektur. Als mystische Schau und ihr dienender Alpenbau wurde Architektur zur 'nichts' bedeutenden leeren Fläche, die der *Weltbaumeister* wiederum zur Quelle einer neuen Architektur macht. Letztere hat den früheren Entwürfen voraus, daß Gesamtkunstideal und sozialer Gedanke, die in der *Alpinen Architektur* noch als erst zu vereinigende Antithesen präsent sind, bereits dem einen Urgrund angehören. Im Medium des 'Bauwachsens' erstehen Siedlung und Gesamtkunst scheinbar aus einer Quelle. Das Ziel des Alpenbaus wie des Baus der Stadtkrone - 'Weltverehrung' - ist zum Ursprung geworden. In der abstrakten Fläche als Anfangs- und Endgestalt der Bilderreihe ist bereits die funktionalistische Reduktion des Bauens wie des Sozialen auf physikalische Größen postuliert.

³⁷ Eine am Einzelphänomen haftende Betrachtungsweise sieht hier Gegensätze, so interpretiert Junghanns 1983, S.43, den *Weltbaumeister* als Darstellung folgender Architekturauffassung: "Bauen war nicht mehr Zusammenfügen bestimmter und fest begrenzter Bauelemente über einem aus dem Raumprogramm entwickelten Grundriß. Es war ein 'Bauwachsen' geworden."

F. Die Auflösung der Städte

1. Wiederkehr des sozialen Gedankens?

"30 Zeichnungen, in denen ich die Form als das Sekundäre, sich erst aus den menschlichen Voraussetzungen Ergebende darstellen wollte. Oder auch: die Produktivität der Materie."¹ Mit dieser rätselhaften Formulierung charakterisiert Taut im März 1920 seine soeben vollendete letzte phantastische Bilderreihe *Die Auflösung der Städte* (Abb.85-116), die er allerdings, nach seinen Angaben im Inhaltsverzeichnis, schon im Sommer 1918 konzipiert hatte. Eine Wiederaufnahme des mit dem Siedlungsbau verknüpften sozialen Gedankens scheint auch der erste Untertitel - "Die Erde eine gute Wohnung" - anzudeuten. Ein ausführlicher Textanhang stellt überdies in einer Fülle von Zitaten unterschiedlichster Autoren soziale Probleme und Lösungsvorschläge vor. Hauptgegenstand dieser Texte ist die Skepsis gegenüber Stadt und Staat und die als Heilung empfohlene Rückkehr aufs Land. Zunächst werden, bildlich eingeleitet durch eine Straßenszene von Zille, die schädlichen Folgen des Stadtlebens vor allem auf die Gesundheit aufgezählt und angeprangert. Die anvisierten Reformen reichen von Peter Kropotkins Modell einer nach mittelalterlichem Vorbild gestalteten Tauschwirtschaft, die durch autarke ländliche Produktionsgemeinschaften jedes staatliche Reglement überflüssig machen will², bis zum Grundgesetz über die Sozialisierung des Bodens der Sowjet-Republik Rußland³. Die sozialen Utopien Proudhonscher Prägung sind in der Mehrheit, doch neben ihnen werden in gleicher Intention Schriften Lenins und Engels zur Aufhebung der Klassengegensätze durch die proletarische Revolution⁴ zitiert. Nietzsche⁵ und Oppenheimer⁶, Tolstoi⁷ und Scheerbart⁸, Hölderlin und Emerson⁹ treten für das Land und gegen den Staat auf.¹⁰ Viele Zitate lassen sich nicht einmal in diesen groben Zusammenhang einordnen, wie

1 Bruno Taut am 13.3.1920, zit. nach White 1986, S.77

2 Peter Kropotkin: Gegenseitige Hilfe in der Tier- und Menschenwelt (1910), in Auszügen abgedruckt bei Taut 1920c, S.10ff. und ders.: Das Feld, die Fabrik und die Werkstatt (1901), *ibid.*, S.33ff.

3 *ibid.*, S.26ff.

4 Lenin: Staat und Revolution, *ibid.*, S.65f. und Engels: Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft, *ibid.*, S.66f.

5 Nietzsche: Vom neuen Götzen, *ibid.*, S.63ff.

6 Franz Oppenheimer: Die soziale Forderung der Stunde. Gedanken und Vorschläge, Berlin 1918, *ibid.*, S.30ff.

7 Tolstoi: Tagebuch, *ibid.*, S.68f. u.a. Texte

8 Paul Scheerbart: Ich liebe dich, Berlin 1897, *ibid.*, S.70ff. und ders.: Glasarchitektur, Berlin 1914, *ibid.*, S.73

9 Emerson, ohne nähere Angaben, *ibid.*, S.79

10 Weder das Engagement für die Bodenreform noch die Skepsis gegenüber der Stadt lassen sich, wie von Peht 1973, S.80, vorgeschlagen, als gemeinsame Themen aller zitierten Texte ausmachen.

z.B. Claudels Verkündigung¹¹ oder die blutrünstige Kolportage vom "Tod des roten Regiments"¹², die die Ermordung von Kommunisten durch die weißrussische Armee schildert.

Auch der Bildteil stellt sich uneinheitlich dar. Er beginnt mit der Illustration der zum Ideal erhobenen ländlichen Siedlung, geht über in phantastische Entwürfe zum Kultbau jener Idealgemeinschaft, um am Ende sich wieder ins Kosmische und Numinose zu verlieren.

Junghanns' Interpretation der *Auflösung* als politischer Streitschrift, die sich vor allem die Sozialisierung des Grundbesitzes zum Ziel setze¹³, läßt nicht nur die nach wie vor phantastische Gestaltungsweise Tauts außer acht. Sie beruht auf einer willkürlichen Bestimmung zweier im Anhang zitierter Texte, derjenigen Kropotkins, zum Inhalt des Ganzen. White behält diese selektive Sehweise bei, wenngleich er die *Auflösung der Städte* als Entsprechung zu Landauers Gesellschaftsideal versteht.¹⁴ Eine Erörterung des in den Zeichnungen gegebene Verhältnisses zwischen Bild und Text bzw. zwischen Bildteil und Textteil fehlt. Die auch in dieser letzten Bilderreihe Tauts nicht zu übersehenden kosmischen Phantasien, mit den genannten aktivistischen oder sozialistischen Programmen ohne weiteres kaum vereinbar, werden von Junghanns wie von White daher ausgeklammert.

Der 'höchste Bau', wie er im Kristallhaus der *Stadtkrone*, im Domstern der *Alpinen Architektur* (Abb.51) und im Kristallhaus des *Weltbaumeisters* (Abb.80) Gestaltung fand, ist hier im Großen Stern (Abb.101) wiederum versinnbildlicht. Die Gesamtkunstideale der Glasarchitektur sind bereits durch den zweiten Untertitel angesprochen, der das Buch als "Weg zur Alpinen Architektur" charakterisiert und hierdurch den mit der Erde als "guter Wohnung" assoziierten Siedlungsgedanken wieder in Frage zu stellen scheint.

11 Taut 1920c, S.78

12 *ibid.*, S.76ff.

13 Junghanns 1983, S.43ff. Peht 1973, S.80, hält Kropotkins Modell ebenfalls für den maßgeblichen Inhalt der *Auflösung*, wertet Tauts Bilderreihe geradezu als dessen Illustration. Haag Bletter 1973, S.229, Anm.27, stellt Tauts Werk in den Zusammenhang russischer Theorien der Dezentralisierung, die auf Lenin und Engels zurückgingen. Durch zahlreiche Beispiele aus Literatur, Malerei und Film wird überdies das expressionistische Thema Stadtflucht ausgeleuchtet (*ibid.*, S.252ff.) und in die Tradition des 19. Jahrhunderts zurückverfolgt. Haag Bletter lehnt Junghanns' orthodox-sozialistische Einordnung der Tautschen Utopie ab und sieht stattdessen "utopian anarchy in all its manifestations" (*ibid.*, S.260). Ricci, *op.cit.*, S.110ff., meint in *Auflösung der Städte* ebenfalls die konsequente Weiterführung der utopischen Großstadtkritik auszumachen, wie sie schon *Die Stadtkrone* enthalte.

14 White 1981, S.92

2. Die Erde eine gute Wohnung

Die zeichnerische Veranschaulichung des Siedlungslebens variiert Motive aus der *Alpinen Architektur* wie dem *Weltbaumeister*. Das Phantastische entpuppt sich damit als Stereotypie, Kern des Unendlich-Wandelbaren ist das 'montierbar' genormte Grundelement. Auch in ihrer Darstellungsstruktur gleicht die Bilderreihe den vorausgegangenen. Wieder ist es Zerstörung und Auflösung des Alten, auf die erst die Ankunft des Neuen folgt, nur daß an die Stelle der zerbrechenden Kathedrale die "Steinwüste"¹⁵ Großstadt getreten ist (Abb.86).

"Lasset sie zusammenfallen die gebauten Gemeinheiten. Steinhäuser machen Steinherzen.¹⁶ Nun blüht unsere Erde auf" heißt es in diesem ersten Bild. Der Schriftzug ist in die Zeichnung eingefügt, deren Kontraste er charakterisierend mitvollzieht. Eine solche Verbildlichung des Textes ist typisch für die *Auflösung der Städte* und unterscheidet dieses utopische Bilderwerk Tauts wesentlich von den früheren.¹⁷

Weitgehend abstrakte Formen deuten im oberen Teil der ersten Zeichnung zusammenstürzende Stadtarchitektur an, unten lassen zart gestrichelte Flächen und ornamental geschwungene Linien Wiesen, Straßen und Siedlungen ahnen. Auch in der *Gläsernen Kette* erinnert Taut an die wachsende Gartenstadt aus dem *Weltbaumeister* (Abb.77, 78)¹⁸: "Die Stadt ... muß und wird ganz verschwinden ... Die Erde, unser Engel, besinnt sich, sie bildet neuen Humus und wir sind der Dung dazu."¹⁹ Die Idee der 'Vererdung' ist wiederum Grundelement der Phantasie vom 'neuen Leben'.²⁰

In fast allen der dem Anfangsbild folgenden zehn Zeichnungen wird das neu besiedelte Land aus der Luft gesehen und mit den natürlichen Strukturen der Vegetation und der Gewässer zu flächig-linearen Mustern verschmolzen. Vorbild jener als 'Natur' in der Natur gezeigten Siedlungen ist das 'Tal als Blüte' (Abb.31) aus der *Alpinen Architektur*, das wiederum durch Scheerbarts *Glasblumen-novelle* angeregt worden sein

15 Taut, 15.4.1920, zit. nach White 1986, S.87

16 Russisches Sprichwort, zit. nach Kropotkin, abgedruckt bei Taut 1920c, S.11

17 Vergleichbar ist der Stil der *Gläsernen Kette*, siehe bes. einen Brief Habliks von 1920, abgebildet in: Kat.Ausst.Die Gläserne Kette. Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut 1919-1920'. Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich / Akademie der Künste Berlin 1963, S.105

18 Junghanns 1983, S.45, versteht die *Auflösung der Städte* als Ausführung jener im *Weltbaumeister* "unvollendet gelassenen ... Idee einer neuen Siedlungsweise."

19 Bruno Taut am 15. April 1920, zit. nach Kat.Gläserne Kette, S.40.

20 vgl. auch Gotthilf H. Schubert, op.cit., S.167: "Die Natur steht ... aus einem Grabe und einem der Verwesung ähnlichen Zustande auf ... So bauet sich fröhlich eine neue Zeit aus den Trümmern der versunkenen alten auf!"

dürfte. Alle plastischen Werte sind jedoch aus der Ansicht verschwunden, auch ist die ungewöhnliche Perspektive nicht mehr durch den Blick aus dem Flugzeug gerechtfertigt. Der Vergleich zeigt aber vor allem die neue Position des sozialen Gedankens: Wie die Stadt den gotischen Dom, das Urbild der Baukunst, ersetzt die Siedlung die früher allein dem Gesamtkunstideal, abgesondert vom Sozialen huldigende Glasarchitektur. Diese Parallelität von Dom und Siedlung ist schon im *Weltbaumeister* vorbereitet, wo das Motiv der wachsenden Siedlung in Analogie zur wachsenden Kathedrale erscheint.

Die zu einem Blütenornament gestaltete Arbeitsgemeinschaft (Abb.87) mit Häusern für 500-600 Menschen ist in der Binnenstruktur streng zentralistisch organisiert, geht als vegetabile Gesamtform jedoch in der planen Landschaftsstruktur auf; ebenso die Landarbeitsgemeinschaft, die ein großes Gut mit Weiden und Forst darstellt und "50 Familien an Stelle des Herrschaftshauses" beherbergt (Abb.88). Die Siedlungskonturen verweisen bereits auf das Britzer *Hufeisen* (Abb.133).

Beide Zeichnungen veranschaulichen im Vergleich mit dem 'Tal als Blüte' aus der *Alpinen Architektur* (Abb.31), daß die Siedlung an die Stelle der jeden Gebrauch negierenden gläsern-kristallinen Alpenarchitektur getreten ist. Wie die der Weltverehrung dienende technische Konstruktion des 'Tals als Blüte' ist die Siedlungsgemeinschaft mit der Natur zu einer Gesamtstruktur verschmolzen. Die vollständige Reduktion auf die Fläche gegenüber dem Bild aus der *Alpinen Architektur* läßt kaum mehr Differenzen zwischen Gebautem und Naturform erkennen; des weiteren sind die in der *Alpinen Architektur* noch als selbständiger Kommentar eingesetzten Texte hier gleichwertiges Element neben der Zeichnung. Zuweilen sind Buchstaben auf den ersten Blick ununterscheidbar von Landschafts- oder Siedlungsstrukturen. Die in der Siedlung verkörperten funktionellen Aufgaben der Architektur sind zur Flächenfigur abstrahiert; die Bauten gehen in einer vegetabilischen Kunstfigur auf, die der Gartenästhetik entnommen scheint. Demgegenüber blieb die Bauaufgabe in der *Alpinen Architektur* als gewissermaßen noch losgelöst von den Zeichnungen vorstellbares Projekt bestehen, über das der vom Bild weitgehend unabhängig gestaltete Text Hinweise gab. Auch in der *Stadtkrone* war die Siedlung mit dem 'höchsten', die Grenzen aufhebenden Kristallhauserleben nicht vermittelt, blieb sie ein Abbild realer Gartenstädte. Hier nun ist die Siedlung identisch geworden mit der Glaskultur.

Die Errungenschaften des *Weltbaumeisters*, der die Siedlung wie das Kristallhaus aus der ästhetischen Fläche, der letzten Gestalt des Gesamtkunstwerks, wachsen ließ, werden nun in eine soziale Utopie Proudhonscher Prägung übersetzt. Die ersten vier Blätter der *Auflösung* stellen Handwerk, Landwirtschaft und Industrie in gegenseitigem Austausch ihrer Güter und Arbeitskräfte dar. Vor allem Kropotkins im

Anhang zitierte Schriften sind Vorbild für die programmatischen Texte, ohne daß diese den ornamental-flächigen Zeichnungen als Kommentar dienen könnten. Grundlage des beschriebenen Arbeitslebens ist die "gegenseitige Hilfe" (Abb.88)²¹ in "unmittelbarster Verbindung mit der Erde" (Abb.89). Nicht nur jegliche Interessengegensätze werden durch ein christlich geprägtes Ideal aufgehoben, auch die Mühsal der Arbeit selbst ist verschwunden: "Arbeit ist hier Freude"²² (Abb.87), es wird "aus Allem ein Erlebtes" (Abb.92). Die gesellschaftliche Arbeit wird zu einer seelischen Entäußerung vergeistigt, die zugleich naturgegeben ist: "Überall muß jeder Mensch die Erdoberfläche haben, die er von Natur braucht"²³ (Abb.89).

Schon in den folgenden Zeichnungen wird Kropotkin durch ein anderes Vorbild verdrängt - Paul Scheerbar. Neben einer zum Ornament verwandelten Verkehrskarte (Abb.90), die Straßen und Kanäle andeutet, vermerkt Taut, Reisen seien wie der Welthandel und die Stadt überflüssig geworden, denn: "Man lebt ja schon 'zerstreut'". Statt Eisenbahnen soll es jedoch "Fluglinien für Fahrten in die Ferne zum Austausch inneren Gutes, zum Zusammenkommen bei den Sternen" geben. Damit weist Taut auf den im zweiten Teil ausführlich beschriebenen Kultbau hin, der sich hier als Spiegelbild, keineswegs als Kontrast zu dem als "Freude" definierten Wohnen und Arbeiten erweist. Taut übernimmt Motive der im Anhang zitierten *Glasarchitektur* Paul Scheerbarts, wo es heißt: "In der Zukunft wird man 'reisen', um sich die neue Glasarchitektur anzusehen...", die erst dann kommen kann, "wenn die Großstadt in unserem Sinne aufgelöst ist."²⁴ Das Projekt *Auflösung der Städte* zeigt sich nicht erst hier als erneuerter Versuch zur Schaffung eines 'künstlerischen Alls' und damit als Weg zur Alpen Architektur.

Auf dem nächsten Blatt (Abb.91) versucht Taut eine Einigung zwischen Scheerbar und Kropotkin, die scheinbar mühelos gelingt: "Das Prinzip des Überflusses", das Kropotkin aufgrund überdimensionierter Erwartungen in die Ertragssteigerung einer modernisierten Landwirtschaft verwirklichen wollte²⁵, wird von Taut in die "Gegend der Glasgärtner" versetzt. Die von farbigen Ornamenten überzogene Kreisfläche stellt nach Tauts Worten ein "Fernrohrbild" dar und "zeigt den Übergang von den reinen Nutzformen zu Spielformen, welche sich aus der Heranzüchtung von Pflanzen und Früchten mit Hochbassins und Sonnenreflektoren

21 vgl. Kropotkin: Das Feld, zit. bei Taut 1920c, S.33: "Jedes Volk sein eigener Landwirt und Fabrikant; jedes Individuum Feldarbeiter und irgend wie Techniker; jedes Individuum im Besitz wissenschaftlicher Kenntnisse und handwerklichen Könnens - dies ist nach unserer Behauptung die gegenwärtige Tendenz der Kulturvölker."

22 zit. nach Kropotkin, *ibid.*, S.11

23 Dies ist Tauts einziger Beitrag zur Bodenreform!

24 *ibid.*, S.73

25 *ibid.*, S.40; dazu Junghanns 1983 S.44

bilden."²⁶ Auch auf das Bild der gläsern geschmückten Erdkugel aus der *Alpinen Architektur* (Abb.48, 50) scheint Taut anzuspielen.²⁷ Zwischen der Darstellung der *Auflösung* und der älteren aus der *Alpinen Architektur* liegt jedoch unverkennbar die im *Weltbaumeister* als Priorität anerkannte Flächenform. Während in der *Alpinen Architektur* die Erdkugel noch als Träger der Glasarchitektur veranschaulicht wird, bildet letztere in der *Auflösung* zusammen mit den farbigen Schriftzügen ein Flächenornament, das auf 'Welt' nur verweist. Das Abstrakte wird zum Abbild rückübersetzt, das Siedlungsideal als ein Flächenornament sichtbar, "die praktische Glasarchitektur wird hier mehr als praktisch."²⁸ Kropotkins Hoffnung auf eine zum Überfluß führende Modernisierung der landwirtschaftlichen Produktion und Scheerbarts Glasarchitektur symbolisieren gemeinsam eine ins Unendliche gesteigerte Technik, die Funktionalität, d.h. Einschränkung auf einen begrenzten Zweck, negiert.²⁹

Der nun folgende Entwurf eines Wohnhauses (Abb.92) übersetzt die im *Weltbaumeister* demonstrierte permanente Bewegung und die aus dieser hervorgehende Formenvielfalt des Kosmos direkt auf architektonische Strukturen. Taut führt "ein unendlich variables Umformen von gleichen Hausbestandteilen" vor, das sich wie die kosmische Wandlungsfähigkeit des *Weltbaumeisters* auf eine einheitliche Flächenform zurückführen läßt. Nicht nur Grundrisse spielen eine wichtige Rolle bei der Demonstration, das exemplarische Wohnhaus wird außerdem gänzlich in der Fläche ausgebreitet, d.h. auch die Wände werden "aufgeklappt" gezeigt. Seine Form ist "je nach Wind, Sonne und Lage wechselnd. Homogene Wandteile", in verschiedenen Farben gestrichen, können "immer anders zusammengesetzt" werden. "Wandlungsfähig ist das Haus wie der Mensch, beweglich und doch fest." Die auf einer genormten Grundfläche basierende

26 Bruno Taut: 'Die Auflösung der Staedte'. Zum Problem der Zukunftsstadt, in: Moskauer Rundschau, 9.3.1930

27 Das Kapitel über die "Umwandlung der Erdoberfläche" aus Paul Scheerbarts *Glasarchitektur* wird bei Taut 1920c, S.73, zitiert. Hieraus stammt auch das Thema der *Auflösung der Städte*. Taut findet aber schon bei Novalis jenen Gedanken ausgesprochen: "Die Menschheit ist der höhere Sinn unseres Planeten, der Nerv, der dieses Glied mit der oberen Welt verknüpft, das Auge, was er gen Himmel hebt. / Wir sind auf einer Mission: zur Bildung der Erde sind wir berufen" (zit. ibid., S.72, ohne nähere Angabe der Quelle).

28 ibid., Bild 6

29 Der gleichen Intention, die Technik als Negation des endlichen Zwecks und Sinnbild des Unendlichen einzusetzen, folgt im übrigen die Ersetzung des Fensterglases durch transparentes, aber nicht durchsichtiges farbiges Glas; siehe dazu Tauts Vergleich zwischen der Glasarchitektur und ihrem Vorläufer - Paxtons *Crystal Palace*; Bruno Taut: *Glasarchitektur*, in: Die Glocke, 6. 1920/21, H. 49, S.1374ff.

Formenvielfalt des Wohnhauses wird als natürliche ausgegeben, das Prinzip des industriellen Bauens, wie es im Serienbau erst nach dem Krieg realisiert wurde, ist hierin bereits überhöht.³⁰

Die Kristallform der gezeichneten Wohnhausbauten zeigt wiederum die Verschmelzung von Glashausideen mit Gartenstadsidealen. Dennoch sieht Taut die hier entworfenen "Menschenhütten" als bloße "Kapseln um unsere Leiber" im "weiten ABSTAND ... von der WOHNUNG DER IDEEN". Die Hütten sollen "Schutz gegen Regen, Kälte und Hitze - aber auch keine Maulwurfshaufen" sein. Damit ist jedoch kein Gegensatz zwischen Hütte und Tempel ausgesprochen. Im selben Bild beschwört Taut die "Heilige Erde", die "Stoff und Geist in einem", also wie der Mensch, sei - "Erzeugt und erzeugend". Wie Natur und Artefakt verlieren ebenso Nähe und Ferne ihre Gegensätzlichkeit: "Räumlich entfernter voneinander führen die Menschen ein stärkeres Einzelleben, dessen gesteigerter Wert den Wert der Gesamtheit steigert. Stärker leben sie im Anderen, weil die Distanz da ist...".³¹ Zentrums- und verstreute Siedlungskultur sind eins, das Einzelne ist zugleich das Ganze. Das Abstand-Halten zwischen den einzelnen Siedlungseinheiten ist dem Ideal des losgelösten Kultbaus analog gebildet. Wie Taut in einem Aufsatz ausführt, erhält "das einzelne Haus ... eine ganz neue Bedeutung. Und ebenso der losgelöste große Bau."³² An den Kultbauten wird die "tief notwendige Loslösung des architektonischen Kunstwerks"³³ gleichsam nur modellhaft vorgeführt.

Das auf den nächsten Blättern veranschaulichte Ideal einer zerstreuten Siedlungskultur, Sinnbild für die Auflösung aller Gegensätze, mithin alles Konkreten, führt daher konsequent zu der einzigen textfreien und weitgehend abstrahierten Zeichnung (Abb.96) der Bilderreihe. Auf "Distanz in Raum und Form und Farbe" (Abb.93) folgt zuvor die Aufhebung aller Grenzen (Abb.94), die schließlich "Gemeinschaften und Eigenbrödlern" in einem aus identischen Blütenformen gebildeten Flächenornament zeigt (Abb.95), das keinerlei Differenzen zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft erkennen läßt. Individuum und Kollektiv gehen wie Siedlung und Einzelbau im abstrakten Ganzen auf. Das den Siedlungstell beschließende, nur noch Straßen- und Wasserwege andeutende Bild läßt, diese Aussage verdeutlichend, durch 'Leerstellen' die reine Fläche

30 Junghanns 1983, S.45, sieht dagegen die "mit großer Kühnheit" aufgegriffene Möglichkeit der "Verbilligung des Kleinhausbaus durch industrielle Vorfertigung" als "Weg aus dem Chaos der kapitalistischen Siedlungsentwicklung".

31 Taut zitiert hier Landauers im Anhang abgedruckte Ideen eines neuen "Menschentum ... aus dem freiwilligen Bunde der Individuen und aus der Gemeinde der ursorbständigen und natürlich zueinander gezwungenen Einzelnen" (ibid., S.18).

32 Bruno Taut: Die Erde eine gute Wohnung, in: Die Volkswohnung, 1. 1919, H.4, S.47

33 ibid., S.48

absichtsvoll hervortreten. Gleichwohl wird der Abstraktionsprozeß wie schon in der *Alpinen Architektur* durch die wachsende Distanz von der Erdoberfläche 'erklärt'³⁴ und solchermaßen als mimetisches Konzept aufrechterhalten.

3. Vom Volkshaus zum Heiligtum des Glühenden

Mit der Darstellung des Volkshauses (Abb.97) geht Taut zur Schilderung der 'Kronen' über. Der Blick von oben, der die Siedlungen auf die Fläche projizierte, wird zu einer Schrägsicht modifiziert, die plastische Formen wieder erscheinen läßt, und schließlich im folgenden kosmisch-phantastischen Teil ganz aufgegeben. Die illusionistischen Möglichkeiten einer perspektivischen Darstellungsweise werden damit jedoch keineswegs wiedereingeführt. Nach den vegetabil-geometrischen Flächenstrukturen der 'Menschenhütten' zeigt Taut im losgelösten Bau das schon an der Siedlungsstruktur dargestellte Prinzip der Vereinzelung; die Herrschaft des abstrakten Ganzen findet hier nun ihre symbolische Verdichtung. Das Volkshaus, eine sternförmige Arena, durch die eine Wasserstraße hindurch führt, dient mit Rummelplatz und Plateaus für Luftfahrer, Rednertribüne und Ausstellungsräumen, Hotels und Vorratsspeichern der "Zusammenkunft der Werktätigen". Taut verrät durch die hier demonstrierte Vorliebe für Massenveranstaltungen, die neben den verstreuten Nachbarschaftsidyllen zentrale Monumentalbauten notwendig machen, die weiterbestehende Faszination der Großstadt.³⁵ Doch die Funktionen der Stadtkrone vereinen sich mit einer spielerisch eingesetzten Technik, wie sie losgelöst von der Siedlung im Kristallhaus der *Alpinen Architektur* schon eine Rolle spielte. Scheerbarts im Anhang zitierter Roman *Ich liebe dich* (1897), aus dem die *Architektonische Apokalypse* in die *Stadtkrone* übernommen worden war, verbindet jedoch schon Dezentralisationsideen mit Cityplänen.³⁶ Die Idee des Volkshauses als Zentrum einer verstreuten Siedlungsgesellschaft in Abhängigkeit von einer "radikalen Umwälzung unserer Verkehrsverhältnisse"³⁷ ist hier schon formuliert. Tauts doppelter Entwurf eines solchen zentralen Baus im Volkshaus und im Großen Stern dürfte im wesentlichen auf diese Motive Scheerbarts zurückgehen. Statt elektrischer Bahnverbindungen, die Scheerbart anstelle der Dampfeisenbahnen für die schnellstmögliche Verbindung der übers Land verstreut wohnenden Menschen mit ihren "Verkehrs-, Vergnügungs- und Arbeitszentren"³⁸ sorgen lassen will, fordert Taut, dem technischen Fortschritt angemessen, die mögliche "Ankunft zu Wasser, Land und Luft" (Abb.97).

34 siehe die Bildtitel zu Abb.93-96

35 vgl. Pehnt 1973, S.80.

36 Paul Scheerbart: *Ich liebe dich*, Berlin 1897, zit. bei Taut 1920c, S.70ff.

37 *ibid.*, S.70

38 *ibid.*, S.70f.

Die unbegrenzten Nutzungsmöglichkeiten des Volkshauses reproduzieren die pluralistische Struktur der Stadtkrone: "Man kennt keine Abstraktionen, denen man Macht über Leben, Arbeit und Glück und Gesundheit gibt. Aus der natürlichen Zusammengehörigkeit im Tun und Leben ergeben sich die gemeinsamen Interessen - und sie bilden ihre eigenen Einrichtungen zum Schutz, Austausch, zur Weiterbildung und Entwicklung." Die Massierung des technischen Apparats und der Funktionen des Volkshauses stellt sich als Zusammenfassung und symbolischer Ausdruck des 'grenzenlosen' Siedlungslebens dar, als Gestalt eines Ganzen, das sich jenseits aller Abstraktionen wähnt. Die pluralistische Ordnung der Stadtkrone, Spiegel der arbeitsteiligen Produktion, ist mit dem unmittelbaren Erleben des Kristallhauses hier schon vereint. Der Schritt von der Blumengestalt der Siedlungen zur Sternform ergänzt die Verklärung der sozialen Funktionen durch esoterische Ganzheitssymbolik.³⁹

Die Tempelphantasien der folgenden Zeichnungen versinnbildlichen den religiösen 'Überbau' des bis dahin entworfenen ländlichen Siedlungslebens. Mit dem Gelehrtenheim an der See (Abb.98) folgt ein abrupter Wechsel der Perspektive. Es ist das erste zur Gestalt erhöhte Gebäude, welches der Betrachter sich gegenüber, nicht wie die Wohnhäuser und das Volkshaus unter sich sieht. Einen Wechsel der Ebenen kündigt auch das Motiv des Kristallsaals an, der sich laut Text in der Mitte des Baus befinden soll und in der Zeichnung durch eine aus dem verschlungenen Gebilde herausquellende Kristallmasse illustriert wird. Bei näherem Hinsehen enthüllt sich das mit drehbarem Observatorium ausgestattete Gelehrtenheim als 'Stadtkrone', zum ersten Mal wird hier das Verhältnis zwischen Siedlung und Zentralbau innerbildlich veranschaulicht. Am unteren Bildrand nämlich scharf sich, im Unterschied zum erhöhten Gelehrtenheim aus der Vogelperspektive zum Halbkreis gestaltet, die "Kolonie der Novizen", die das hier propagierte Wissenschaftsverständnis charakterisiert. "Verstandesdressur" soll ersetzt werden durch "Erforschung der Elemente ... und ihre Nutzbarmachung, ihre religiöse Deutung - Astronomie und Astrologie." Neben der Funktionalisierung der Natur im Rahmen naturwissenschaftlicher Forschung steht also die Huldigung, Wissenschaft wird zur Verehrung des Höchsten aufgehoben wie Arbeit zur Freude und Wohnen zum unmittelbaren Erleben.

³⁹ dazu Fagiolo, op.cit., S.280ff. Die Siebenzahl deutet auf die mit den Planeten und Metallen korrespondierenden Stufen des alchimistischen Werks (ibid., S.285). Tauts sternförmige Grundrisse variieren jedoch sechs- und siebenzackige. Ein Bezug zum alchimistischen opus ist eher in den schon angeführten Motiven der Verbrennung und des Eintretens zu erkennen, die die kunstsymbolische Rolle einer Auflösung des Menschlich-Begrenzten in eine abstrakte Ganzheit übernehmen.

Taut läßt kein Thema unberücksichtigt, um es der 'besten aller Welten' einzuverleiben. Auf die Psychologisierung der materiellen Produktion und die Mythologisierung der Wissenschaft folgt die Umgestaltung von Technik und sexueller Lust zu interesselosem Wohlgefallen. Die Große Blume (Abb.99) verbindet in ihrer Gestalt diese disparaten Aspekte. "Phallus und Rosette" sind nicht nur Symbole "einer neuen Unverhülltheit in Geschlechtsdingen". Sie stellen auch ein "Heiligtum zur Aufsaugung der Sonnenenergie" dar, ausgestattet mit Glasplatten, Brennlinse- und spiegeln. "Die Ausnutzung der Sonnenkraft, der Lufterlektrizität" gehört zu den Techniken der Zukunft, an die große Erwartungen geknüpft wurden.⁴⁰ Zusätzlich dient das Gebilde als "Flugweiser". Technik ist jedoch "etwas ganz anders als in der Fabrikschornsteinzeit". Indem sie das Sonnenlicht reproduzieren, stellen die Organe der "unverhüllten Geschlechtlichkeit" sich dem Kosmosganzen zur Verfügung und zeigen den Verzicht auf die subjektive Lust ebenso wie auf die Zweckbindung der Technik an. Die Vereinnung von männlichen und weiblichen Sexuelsymbolen in einem Gebilde soll "Überwindung der Triebe durch sich selbst" signalisieren, in Fortsetzung der androgynen Domgestalt aus dem *Weltbaumeister*, an die gotisierende Bogenformen noch erinnern.

Die technische Konstruktion dieses Gebildes ist wie die sexuelle Funktion von jedem eingeschränkten Zweck oder Interesse gelöst und nur noch Symbol des Ganzen. Es steht für einen neuen Kosmos, in dem der Mensch seine innere Natur verändert hat. Die dem expressionistischen Pansexualismus⁴¹ huldigende Idee einer ehe- und besitzlosen Gesellschaft meint den Dienst an 'der Welt'; er bewirkt, daß der Mensch "einfach nicht bei Zwang" arbeiten kann und seine "Hundeigenschaft" verliert. Als Anregung für die Vision einer freien Sexualität mag der im Anhang abgedruckte Bericht über "Gruppenehen" von H.G.Wells gedient haben.⁴²

Auch hier muß die ästhetische Aussage in Hinsicht auf die künstlerische Abstraktion, den 'Inhalt' der beschworenen kosmischen Einheit, mitbedacht werden. Pehnt⁴³, der dieses sexualisierte 'Kraftwerk' als "Symptom einer Zeit, die das Bauen den kreatürlichen Vorgängen in der Natur gleichsetzte und darüber auch das Ergebnis, das Bauwerk, zu einer erotischen Metapher umdeutete", beschreibt, referiert lediglich die auch Taut eigene Auffassung der Kunst als Weltanschauungssymbol. Die Beschränkung der Sexuelsymbolik auf eine Erotisierung des Bauens

40 Taut 1930a; siehe dazu den Vergleich der Großen Blume mit der Abbildung eines Sonnenturm-Kraftwerk-Projekts von 1980 bei Hilpert 1980a, S.14.

41 dazu Hermand 1975, S.95ff.

42 Taut 1920c, S.15

43 Pehnt 1973, S.80

übersieht die mitausgesprochene Negation der Triebe: "Lust ist nur Freude".⁴⁴ Die funktionellen Elemente der Sexualität, Fortpflanzung ebenso wie individuelle Triebbefriedigung, werden so ausgeschieden.

Das Blumenmotiv erinnert an die Gestalt der Siedlungen im ersten Teil der Bilderreihe. Die Blütenform ist damit gleichsam wieder in Glasarchitektur zurückverwandelt, wobei aber im Unterschied zu dem verwandten Motiv aus der *Alpinen Architektur* (Abb.31) die technische Konstruktion verselbständigt wird. Das Artefakt selbst ist 'Natur' geworden.

Auch das Heiligtum der Glühenden (Abb.100) isoliert ein älteres Bildmotiv, das zuletzt im Kristallhaus des *Weltbaumeisters* (Abb.80) Verwendung fand. Die dort nur den Eingang krönende, die Entfaltung des Baus unterstreichende Flammenform kehrt hier in Gestalt des Portals wie des Gebäudeganzen wieder. Der "Tempel von rubinrotem Glas" erscheint als Flammenform, identisch mit der darunter dargestellten Flamme des Inneren. Das durch einen Treppenaufgang betonte Flammenportal setzt sich zu den Seiten des Baus in einer Reihe kleinerer Flammengebilde fort, als sollten 'Hütten' gegenüber der 'Krone' angedeutet werden. Der Eintritt in den Tempel wird durch die Flammensymbole als Auflösung versinnbildlicht, welche die Gebäudegrenzen aufhebt, den Kunstraum verselbständigt.

Das Bild der Verbrennung, die Vielen zur einen Flamme schmelzend, orientiert sich an mystischen Vorstellungen, die auch die Überwindung der Triebe durch sich selbst anstreben. So wie sich Lust zur Freude, das Sehen von der sinnlichen Wahrnehmung zur Wesenschau, zum 'reinen Sehen' sich wandelt, geht in der "Sammlung aller von großer Leidenschaft Erfüllten" der Einzelne in das Ganze ein. Esoterisches Denken, dessen Grundlage das geheimnisvolle opus der Alchimisten war, sah in Zersetzung oder Verbrennung den notwendigen Schritt zur Rückgewinnung einer unmittelbaren Harmonie mit der Welt.⁴⁵ In dieser Tradition ist Tauts *Auflösung* zu sehen, nur dient das Motiv der Verbrennung, dessen wesentliche Bedeutung für Taut früher schon dargelegt wurde, wie die anderen Zitate okkultur Traditionen keinem esoterischen, sondern einem ästhetischen Ideal - der abstrakten Form. Wie der Zerfall der Großstädte versinnbildlicht die Flamme das Aufgeben individueller Interessen. Keine Gesellschaftsveränderung, sondern 'Reinigung' des Menschen von seiner Subjektivität und Ausrichtung auf die emphatische Bejahung der Welt ist Ziel des Eintritts in den Tempel. Immer noch gilt hier das

⁴⁴ vgl. Finsterlins 'Utopie': "Die sexuellen Hormone als translatorisches Motiv der geistigen Schöpfung..", ohne Datum, zit. nach White 1986, S.187
⁴⁵ zum hermetischen Flammenmotiv in Verbindung mit Stern und Blume siehe das Beispiel einer esoterischen Allegorie, abgebildet bei Fagiolo, op.cit., S.270, Abb.94

Wahrnehmungsideal als Einheitssymbol: "Im Innern des grossen Tempels die grosse Flamme bejahend und reinigend". Der architektonische Raum ist aufgehoben zu einer abstrakten Identität von Außen und Innen.

Nachdem die Flächengestalt der Siedlungen die Gebrauchsfunktion der Architektur ins abstrakte Ganze aufhob, das Gelehrtenheim und die Große Blume die naturwissenschaftlich-technischen Seiten des Bauens vom materiellen Zweck entbanden, überhöht Taut jene modernen Funktionen der Architektur nochmals im Bild der Wallfahrt zum Tempel. Gebrauch wird im Heiligtum des Glühenden vollends 'entmaterialisiert'. Im Unterschied zum Innenraumerleben des *Kölner Glashauses* wie des Kristallhauses der *Stadtkrone* und des *Weltbaumeisters* geht in die Einheitssymbolik des Innenraums nun der Siedlungsgedanke mit ein. Denn daß Taut im Heiligtum des Glühenden eine Entsprechung zum Siedlungsbau, besonders zu den abstrahierten Flächenmustern des 'zerstreuten' Wohnens sucht, geht aus der Analogie zwischen den Kommentartexten hervor. Die Isolation des gläsernen Tempels wird mit der schon dem Siedlungsideal implizierten "Distanz von Mensch zu Mensch" in Zusammenhang gebracht, wie auch das allen gehörende Ganze, das im Innern des Tempels gesucht wird, "Allen gleich fern und gleich nah" (Abb.100) sei. Die vollständige Vereinigung des 'sozialen Gedankens' mit dem abstrakten Gesamtkunstwerk realisiert nach dieser programmatischen Einführung die nun folgende Imagination eines großen Tempels.

4. Der Große Stern

Der als "Kristalltempel" geschilderte Kultbau (Abb.101) gibt sich als Nachfolger des Kristallhauses der *Stadtkrone* zu erkennen. Wie dieses stellt er sich als 'Krone der Krone' dar, als gleichsam zweiter Idealisierungsschritt gegenüber Gemeinschaftsbauten bzw. Volkshaus, die bereits das Siedlungswesen in eine 'symbolische Form' bringen. Im Unterschied zur *Stadtkrone* ist eine enge Beziehung zum Siedlungsentwurf jedoch schon formal ausgedrückt, die Verdoppelung der Krone in eine Bauaufgaben noch wahrnehmende und eine nur der Schönheit dienende wird hier aufgehoben. Der Grundriß der Anlage wiederholt die Sternform des Volkshauses und antwortet, in Anlehnung an romantische Ikonographie, auf die Blumenform der Siedlungen. Das Verhältnis zwischen Wohnbau und Kultbau ist durch dies Zitat mystischer Korrespondenz zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos als Analogiebeziehung deutlich. Der Kultbau, auf den schon im Siedlungsteil hingewiesen worden war, bildet den Höhepunkt der Bilderreihe und wird noch Tauts *Haus des Himmels* (Abb.124) sowie dem Vorentwurf für die *Folkwangschule* (Abb.132) in Hagen als Vorbild dienen.⁴⁶

Das Gebot der Hygiene - Eintritt ist nur nach dem Bade erlaubt - meint nicht nur die äußere Reinigung. Wie die Flamme soll auch die Waschung den Menschen seiner alltäglichen Existenz entreißen, damit er Teil des abstrakten Ganzen werde. Ein pseudoreligiöser Ritus wird die Rezeption des Baus mit seiner Produktion gleichsetzen, indem er die Besucher der Wallfahrtsstätte zugleich als deren Gestalter darstellt. Zunächst aber legt Taut detailliert die gesellschaftlichen Aufgaben des Tempels dar, der in seine nächste Umgebung im Unterschied zur *Stadtkrone* auch Wohnungen aufnimmt, wenn auch in einem elitären Sinne. Das "Wohnhaus der Weisen am großen Stern", im Bild als abstrakte Wellen - oder Flammenform angedeutet, soll "Glassteinwände" und "Kosmische Ornamente"⁴⁷ haben (Abb.102). Als Richter, Ärzte und Lehrer des Volks scheinen die Weisen eine Machtzentrale darzustellen, doch das Problem der Herrschaft existiert für Taut nicht, "die Erde ist Erzeugerin der Religion und des Kultes" (Abb.101) wie früher schon der 'Menschenhütten'.

Im Inneren des großen Sterntempels (Abb.103) schließlich erfüllt sich Tauts Theaterutopie⁴⁸; durch eine Feier, in der "die Menge eine Einheit bildet - kein 'Zuschauer' und kein Schauspieler" nötig ist. Nach der Reinigung und vor Betreten des Kultbaus erhalten die Andächtigen "farbige Gewänder, verschieden je nach Art ihrer religiösen Erfüllung. Danach ordnen sie sich. Die leuchtendsten Farben strahlen zur Mitte hin." Die Menschen werden zum Element des Gesamtkunstwerks, das als "choristisch-dramatische Andacht" gedacht und von Glasfarbenspiel und Orgelklängen begleitet ist. Die Masse der Andächtigen bildet den siebenzackigen Stern, in den eine Blüte - Zeichen der Harmonie zwischen

47 Eine solche Ausstattung wird von Scheerbar im Rahmen seiner Dezentralisierungsideen nicht den hier auch konzipierten öffentlichen Bauten, sondern dem "Haus des Zukunftsmenschen", den "Glaspalästen" zugeordnet ('Ich liebe dich', *ibid.*, S.71). Obgleich Taut die 'Menschenhütten' im weiten Abstand von seinem Kultbau halten will, zeigt sich in dieser literarischen Vorlage die immanente Funktion des gläsernen Kultbaus, den Siedlungsbau als Ideal abzubilden. Eine Verbindung zwischen Glasarchitektur und Wohnbau belegen auch Tauts Ende 1919 einsetzenden Überlegungen zu einer Anwendung des Kölner Glashausesperiments auf den farbigen Siedlungsbau; siehe Taut 1919e, S.266.

48 Bruno Taut: Zum neuen Theaterbau, in: *Das hohe Ufer*, 1. 1919, S.204ff. Auch in der *Stadtkrone* (Taut 1919a, S.66) werden die hier ausgeführten Ideen zur Überwindung der "Kluft zwischen Schauspieler und Genießendem" skizziert, die im übrigen Behrens' Theaterpläne modifizieren. Das Instrument zur Vereinigung von Publikum und Akteuren, idealisiert zu einer Befreiung des Theaterbetriebs "aus dem kapitalistischen Sumpf" (Taut 1919d, S.204), ist wiederum der einheitliche, Bühne und Publikumsraum vereinende Grundriß, die Flächengestalt also. Gegen die Begrenztheit materieller Interessen, die für Taut den Gegensatz von Kunst und Zweck repräsentieren, setzt er die Unendlichkeit des Kunstraums.

Mikro- und Makrokosmos - einbeschrieben ist. Fünf Sprecher um einen Hauptsprecher bilden die Mitte des Ornaments. Hinter diesen gruppieren sich sieben weitere. Das Gesamtkunstwerk ist vollendet: "Die Kunst als Sache für sich ist abgelöst - Alle sind von ihr durchtränkt."⁴⁹ Die Überwölbung des Sternornaments durch gotisierend-ornamentale Bogenformen erinnert noch an die in *Eine Notwendigkeit* zum Vorbild des großen Baus bestimmte Kathedrale.

Das aus Menschen wie Kunstformen gleichermaßen gebildete Ganze wird als Artefakt verneint - zum einen durch die Kosmosmetaphorik, die Musik zum Klang des Ganzen macht: "Die Orgelteile gehen in die Wände hinein und lassen das Ganze nach aussen und innen wie eine Glocke ertönen"; die "Beleuchtung zwischen den Doppelwänden" bewirkt, daß das Haus des Nachts für "die ankommenden Flieger strahlt ... wie ein Stern" (Abb.103) Zum andern macht die Zeichnung keinen Unterschied in der Behandlung von menschlichen Figuren und architektonischen Elementen. Die Felernden zeigen durch ihre Zeremonie eine an religiösen Kulturen orientierte Nutzung von Architektur und schaffen zugleich selbst den Bau. Denn im Innenraum des großen Sterntempels stellt sich, durch die zur Sternform gestaltete Menschenmasse, seine Außenform her. Taut verbildlicht den Benutzer des Baus nicht mehr, wie etwa in der *Stadtkrone*, nur als Eintretenden, der im Erlebnis des Innenraums mit dem Kosmos der Kunst verschmilzt; vielmehr fügt sich hier der Bewohner der Siedlungen in das abstrakte Gesamtkunstwerk ein, sinnfällig in der dem Stern einbeschriebenen Blüte. Die vollständige Identifikation des sozialen Gedankens mit der abstrakten Gesamtkunst ist mit dem großen Sternempel und seinem aus Menschen gebildeten Grundriß vollzogen. Die Siedlung ist Kunst.⁵⁰ Tauts während der Zwanziger Jahre propagierte Auffassung des Wohnbaus hat im Bild des Sternentempels ihre mythische Grundlage. Der hier zum Ritual ästhetisierte 'Gebrauch' setzt sich beispielsweise in der formalen Reduktion des Wohnens auf 'Ganglinien' (Abb.134) fort.

Das Karussell (Abb.105), eine von Flugzeugen getragene, mit Sitzreihen ausgestattete Kugel, illustriert im folgenden nochmals die permanente

49 Ricci, op.cit., S.115, mißverstehet den Sinn dieses Satzes, der das 'künstlerische All' zum Absoluten erhebt, als Ende der Kunst, wie es Marx für eine kommunistische Gesellschaft vorausgesehen habe.

50 Eine Verklärung des Volks zur Quelle der Kunst wird verbunden mit der Aufgabe des Architekten als 'Geburtshelfer' der dort keimenden neuen Baukunst. Über Laubenkolonien schreibt Taut 1920: "Dieser Spieltrieb im Basteln und Bauen ist der Urquell der Kunst, und die mit Papierschnitzeln und -wimpeln geschmückte Laubenkolonie spannt die Brücke zu den kühnsten Architekturphantasien. Glaubt an den Menschen, glaubt an das Volk - hier ist der Mutterboden, der Eure Zukunftskathedrale herauswachsen läßt, wenn ihr den Samen zu legen versteht." ('Die Kunst der Siedlung', in: *Das Neue Reich*, Berlin 1920, Nr.19, S.18f., zit. nach dem Wiederabdruck bei Hilpert 1980, S.104

Bewegung des gestirngleichen Gesamtkunstwerks im All. In dunkler Nacht erscheinen dann die "Gemeinschaftsbauten" und "Fluglichtturmstraßen" (Abb.106) als "Sterne der Erde" (Abb.107), die die Sterne des Alls begrüßen.

5. Der Weg zur Alpinen Architektur

Das Kristalline als Sinnbild der abstrakten und zugleich naturanalogen Qualitäten der Architektur wird in den folgenden phantastischen Szenerien mehrmals in Dienst genommen, die unverkennbar auch das Ideal der Synästhesie bemühen. Die Tempelinsel (Abb.110) ist mit Schneekristallen bedeckt, die "Klangfiguren" darstellen. Kristalline Sterngebilde werden zusammen mit Früchten und Weihgaben dargebracht (Abb.112), bis mit kristallin-pflanzlich überwucherten Berggipfeln der Hinweis auf den Alpenbau erfolgt, der "überschüssige Energien und böse Triebe ... binden" soll (Abb.113). Schon auf dem Titelblatt (Abb.85) widmete Taut sein Buch den "Schneeflocken / Allen Kindern, den / Blumen/ und den Sternen" und kündigte es als "Weg zur Alpinen Architektur" an. Damit war das von jedem Zweck entbundene abstrakte Gesamtkunstwerk von vornherein als Ziel der *Auflösung der Städte* definiert, dem die Erde als gute Wohnung auf die beschriebene Weise untergeordnet wurde. Schneekristall, Blume und Sterne bekräftigen am Ende die nun erreichte Einheit von Form und Funktion im Flächenzeichen. Die drei Symbole, verweisend auf Natur, Gebrauch und Kunstform der Architektur, werden als Einheit gefeiert, das Höchste wird noch weiter erhöht. Blume, Stern, Kristall und die mit dem eigentlich der Sonne zustehenden Strahlenkranz versehene Erdkugel bilden ein "sakrales Ornament", das seine Weihe von bunten, "heilig! heilig!" rufenden Schriftzügen erhält (Abb.114). Das Schlußbild (Abb.115) zieht ein Resümee: "Kann man DAS GLÜCK zeichnen?--!-?-Wir-alle-können es erleben-und BAUEN".

6. Bild und Text

Im Verhältnis zwischen Detailtreue und abstrahierender Form, dem auf der Ebene des Textes die Gleichzeitigkeit von Empirie und Phantastik entspricht, zeigt sich Tauts Hang zur Versöhnung disparater Elemente. Die abstrakte Einheit aus Funktion und Form ist die eigentliche 'Botschaft' der Bilderserie, die gleichsam ikonographisch vermittelt wird. Die Darstellung des Verkehrs (Abb.90) gleicht einer durch Wellengebilde belebten Verkehrskarte. Wie der Blick aus der Luft dient diese der Veranschaulichung des ästhetischen Ideals, das ein Aufgehen des Einzelnen im Ganzen, des notwendig partiellen Zwecks in der abstrakten Form postuliert. Die theoretische Grundlage dieses Ideals, die Inthronisation eines einzigen Gestaltungswillens, der als triebhaft-natürlicher sowohl die Gebrauchsform wie die ästhetische Form schafft,

wird als einer der Hauptinhalte in den Korrespondenzen der *Gläsernen Kette* noch ausführlichere Behandlung finden.

Die Inhalte stehen also im Dienst des formalen Ganzen, das Erleben und Schaffen, Form und Funktion einschließt. Nur diese Aussage - Objektivierung des Subjektiven - eint daher die heterogene Textsammlung im Anhang. Auch die dort abgedruckten Zitate fungieren als Kunstsymbole.

Kropotkins Utopie einer Agrargesellschaft und Landauers christlicher Sozialismus interessieren Taut nicht auf Grund ihrer politischen Inhalte, sondern wegen ihrer Übertragbarkeit auf seine eigenen künstlerischen Ideale. Wesentlich ist für ihn die Symbiose aus Geist und Natur, die der im *Weltbaumeister* exemplarischen 'Zeugung' der neuen Architektur aus Form (Domstern) und Materie (Erde) korrespondiert. Bei Tolstoi wird diese mystische Union als Grundlage einer geistigen Revolution im Kristall versinnbildlicht: "Man mag einen Kristall stoßen, auflösen, drücken so viel man will - bei der ersten Gelegenheit nimmt er wieder seine alte Form an. So wird die Gesellschaftsordnung dieselbe bleiben, welchen Veränderungen man sie auch unterwerfen mag. Die Form des Kristalls wird erst dann eine andere werden, wenn in ihm eine innere chemische Veränderung sich vollzogen haben wird. So ist es auch mit der Gesellschaft."⁵¹

"Wo Geist ist, da ist Gesellschaft. Wo Geistlosigkeit ist, ist Staat. Der Staat ist das Surrogat des Geistes ... Es fehlt nur eines von Äußerem, um sozialistisch, gedeihlich, selig zu leben: der Boden."⁵² Landauer gibt hier der Verehrung für Proudhon Ausdruck und bekräftigt die Gemeinsamkeit mit Kropotkin. Taut stellt sein Gesellschaftsideal in ein viel weiteres Spektrum, das zur einen Seite bis Lenin und Engels⁵³, zur andern Seite bis zu den Inkas reicht. Zitate aus Texten Lenins und Engels' 'bestätigen' etwa Landauers Ablehnung des Staates ebenso wie die Gesellschaftsordnung der Peruaner vor der Eroberung ihres Landes durch die Spanier. Die Stelle des Geistes nimmt hier die Inkareligion ein, die die Verteilung des Landes und der Arbeit bestimmte. Wiederum ist es das Aufgehen des Einzelnen im Ganzen, worauf es Taut ankommt.

"Ehrgeiz, Habsucht, Lust am Wechsel, der krankhafte Geist der Unzufriedenheit ... fanden keinen Platz im Herzen des Peruaners. Er bewegte sich in dem gleichen ungebrochenen Kreise, in dem sich vor ihm seine Väter bewegt hatten und in dem ihm seine Kinder folgen sollten. Es war das Ziel der Inkas, ihren Untertanen einen Geist passiven Gehorsams und der Ruhe einzuflößen - einer vollkommenen Ergebung in den

51 Tolstoi, zit. bei Taut 1920c, S.69

52 Gustav Landauer: Aufruf zum Sozialismus, Berlin 1911, zit. *ibid.*, S.17ff.

53 siehe *ibid.*, S.65ff.

bestehenden Zustand der Dinge. Die Spanier, die das Land zuerst besuchten, bezeugen mit Nachdruck, daß keine Regierung dem Sinn des Volkes besser hätte entsprechen und kein Volk mit seinem Los zufriedener oder seiner Regierung ergebener hätte sein können."⁵⁴

Die wenigen Beispiele verdeutlichen schon, daß Tauts Ideal eines 'natürlichen' Ganzen, das die einzige inhaltliche Gemeinsamkeit der Texte ausmacht, durch beliebige vor- und nachkapitalistische Gesellschaftsformen bzw. -utopien Ausdruck findet. Ob dieses Ganze eine kommunistische Gesellschaft darstellt oder in einer religiös bestimmten Hierarchie vermutet wird, bleibt sich gleich. Auch völlig andere Textgattungen wie Gedicht, Kolportage oder Tagebuchnotiz, phantastischer Roman, philosophische Abhandlung oder statistische Untersuchung taugen zur Symbolisierung jener höheren Einheit. Taut beschränkt sich nicht auf Gesellschaftsutopie, wie zum Beispiel die makabre Erzählung vom 'Tod des roten Regiments' und ein Zitat aus Gustav Fechners 'Tagesansicht'⁵⁵ zeigen. Religion, Tod und Glück treten gleichwertig für das Ganze ein.

Die Textsammlung entspricht ihrer Intention nach damit dem Bildteil der *Stadtkrone*, der ebenfalls vom gesellschaftlichen Inhalt der abgebildeten sakralen Bauten absieht, um in ihnen das Höchste schlechthin zu versinnbildlichen, das sich jedoch als Abbild der arbeitsteilig und pluralistisch geordneten Gesellschaft und des 'Ewigkeitsanspruchs' der kapitalistischen Wirtschaft zeigte. Text und Bild haben sich in der *Auflösung der Städte* in ihrer sinnbildlichen Funktion einander angenähert. Die Anlehnung an Spenglers Geschichtsbild wird durch Kropotkin besonders deutlich, der seine Utopien als "gegenwärtige Tendenz der Menschheit"⁵⁶ ausblt. An den Briefen und Zeichnungen der *Gläsernen Kette* wird die Aufhebung alles Relativen auch in der Syntax noch deutlicher zu beobachten sein.

⁵⁴ W.H. Prescott: Geschichte der Eroberung Perus, zit. *ibid.*, S.17, Hervorhebung von R.P.

⁵⁵ zit. *ibid.*, S.76

⁵⁶ Kropotkin, zit. *ibid.*, S.33

G. Der Große Bau und seine Auflösung ins 'Kunstwollen'. Zum Arbeitsrat für Kunst

1. Vorbemerkung

Tauts Engagement als erster Vorsitzender des Arbeitsrats für Kunst (AfK)¹ und die folgende, von ihm angeregte Korrespondenz der *Gläsernen Kette* begleiten seine Arbeit an den beiden letzten Reihenwerken *Weltbaumeister* und *Auflösung der Städte*. Auch *Die Stadtkrone* und die *Alpine Architektur* werden erst nach Kriegsende herausgegeben, von Taut in Zeitschriftenaufsätzen und Zeitungsartikeln kommentiert und zum Teil in die Publikationen des AfK aufgenommen.

Das Projekt des Großen Baus, von Taut schon 1913 in *Eine Notwendigkeit* als Verwirklichung des Gesamtkunstwerks konzipiert, gewann im Kontext der revolutionären Zeitereignisse vorübergehend scheinbar eine politische Dimension, die Landauers Idealen verbunden war.² Wie schon Kurt Glaser schrieb³, war jedoch das revolutionäre Pathos des AfK Attitude. Es diente nicht politischen Zielen, sondern allein künstlerischen Idealen und Interessen. In dem von Taut verfaßten *Architekturprogramm* des AfK, seinen Aufsätzen zu Revolution, Sozialismus und Kunst, sowie in den Briefen der *Gläsernen Kette* kehren die Motive aus den utopischen Werken wieder. Ihre kunstsymbolische Aufgabe, die Vermittlung zwischen funktionellem Inhalt und ästhetischer Form der Architektur, läßt sich an den Idealentwürfen zum Großen Bau nochmals nachzeichnen, die nicht nur von Taut, sondern von zahlreichen Künstlern und Schriftstellern unterstützt wurden und vor allem auch die Bauhausgründung durch Walter Gropius prägten.

2. Die Verselbständigung der Stadtkrone. Zur Vorgeschichte der *Auflösung der Städte*

Die Stadtkrone bleibt, obwohl sich ihr das Postulat der Auflösung der Städte zu widersetzen scheint, auch im letzten geschlossenen utopischen Werk Tauts die eigentliche Bauaufgabe. Sie wird als Volkshaus (Abb.97)

1 Der AfK, eine Abspaltung der 'Novembergruppe', bestand bis zum April 1921. Taut und Behne gehörten zu seinen Gründern, aber auch Maler wie Pechstein, Heckel und Feininger waren Mitglieder. Darstellungen des AfK bei Junghanns 1983, S.38ff.; Pehnt 1973, S.89ff.; besonders ausführlich bei White 1981, S.90ff.. Faksimiles der Veröffentlichungen und andere Dokumente im Kat.Ausst.Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918-1921. Akademie der Künste, Berlin 1980

2 Den Begriff des Großen Baus prägte Gustav Landauer: Revolution, Frankfurt a.M. 1907, Reprint Berlin *1977, S.44f., zit. bei Hilpert 1980a, S.12. Er bezeichnet die in der Baukunst des Mittelalters gesehene Einheit aus Volk und Kunst.

3 Kurt Glaser: Nein zu den 'Stimmen des Arbeitsrats für Kunst', in: Kunstchronik, 55. 1920, S.317

von der Siedlung getrennt und nimmt schließlich als losgelöster Kulttempel im Großen Stern (Abb.101, 103) das Bild der Siedlung in sich auf.

Der losgelöste Bau als Volkshaus und Kultbau, wie ihn die *Auflösung der Städte* entwirft, hat bereits in Tauts Entwürfen für den AfK eine Vorgeschichte. Neun Tage, nachdem in Berlin die Republik ausgerufen und die Regierungsgeschäfte an den SPD-Vorsitzenden Friedrich Ebert übertragen worden sind, erscheint im sozialdemokratischen 'Vorwärts' ein Artikel Tauts mit dem Titel 'Was bringt die Revolution der Baukunst?'⁴. Sein Inhalt geht in das wenig später veröffentlichte *Architekturprogramm* des AfK ein.⁵ Schon der Titel zeigt an, daß die Zeitereignisse in den Dienst der künstlerischen Ideale gestellt werden und nicht als solche Interesse finden. Die Revolution ist für Taut ein Zeichen der erhofften Synthese aus Form und Inhalt, Kunst und Leben:

"Die Architektur wird von der Masse getragen, sie ruht auf den Schultern des Volksganzen. Nur dann ist sie groß. Jetzt durchbebt die Masse ein großes Gefühl, dieses Gefühl ruft nach Gestalt und ist selbst Architektur ... Nun trennt keine Kluft den früher traurig einsamen Künstler vom Volk, nun kann er leicht und frei schaffen, muß nicht mehr erfinden und komponieren, sondern sein Werk ist **Kristallisation der Empfindungen der Gemeinschaft** ... Es wird uns die Zeit ihr Bauwerk bescheren, alle Gemüter bauen heute und aus ihren Seelen wird das Bauwerk herauswachsen, das alle zusammenhält und allen Zeichen und Ziel ist. Das große Wollen hat Tragweite, so weit, daß es nicht drängt seine Grenzen zu erleben. Ein großer Plan lebt, er wird in einem großen Bau Erfüllung finden, einem Volkshaus auf freiem Lande, gebildet aus einer Gruppe von Bauten für Musik, Theater und Kultur, das Ganze ein Kultusbau..."⁶

Taut kündigt das baldige Erscheinen der *Stadtkrone* an, die er hier als Projekt zu einem freistehenden Bau darstellt. Junghanns meint in diesem Sinne eine direkte Übereinstimmung zwischen der *Stadtkrone* und dem *Architekturprogramm* des AfK feststellen zu können. Im Unterschied zu jenem älteren Entwurf ist nun jedoch die Vision eines Volkshauses von jeder städtebaulichen Funktion abgekoppelt. Den Kleinhausbau hält Taut unabhängig davon zwar für notwendig, hat aber Sorge, daß "der Gesättigte" das "große Wollen" vermissen lasse.⁷ Mit dieser Verselbständigung der *Stadtkrone* zum losgelösten Bau legt Taut bereits

4 Bruno Taut: Was bringt die Revolution der Baukunst? in: Vorwärts, 18. November 1918

5 Erste Programmpunkte wurden vom AfK bereits am 11.12.1918 im 'Vorwärts' veröffentlicht. Hier unterschrieb auch Wilhelm Worringer. Bruno Tauts *Architekturprogramm* wurde Weihnachten 1918 mit Zustimmung des AfK als Flugblatt gedruckt, zit. nach dem Wiederabdruck bei Conrads 1964, S.38ff.

6 Taut 1918a, Hervorhebungen von B.T.

7 ibid.

die Grundlage für das Volkshaus und den Kultbau der *Auflösung der Städte*, die als 'Kronen' einer dezentralisierten Siedlungsgesellschaft gedacht sind. Vorbild des losgelösten Baus ist das "auf freiem Gelände in der Nähe der Großstadt" gedachte Bauwerk aus *Eine Notwendigkeit*.⁸ Taut bereitet also hier bereits die Synthese aus sozialem Gedanken und abstrakter Gesamtkunst vor, wenngleich es zu ihrer Realisierung noch der Integration des Siedlungsideals bedarf.

Wie in der *Stadtkrone* ist ein Baukomplex gemeint, der noch die realen Funktionen öffentlicher Bauten widerspiegelt. Nicht die Gestalt der Siedlung, sondern die "Empfindungen der Gemeinschaft" kristallisieren im Bau. Dennoch zeigt sich in dieser Formulierung der erste Versuch, die Verdoppelung der Krone in den Volkshauskomplex und die vom Zweck gelöste reine Architektur des Kristallhauses⁹ aufzuheben. In den Zeichnungen der *Auflösung der Städte*, deren Gegenstand Taut als Formwerdung der Materie bzw. der "menschlichen Voraussetzungen"¹⁰ beschrieb, wird der Synthetisierungsprozeß noch weitergetrieben. Dies zeigt die über die kulturellen Funktionen der *Stadtkrone* hinausgehende Aufnahme von Kornspeichern und "Werkstätigen" ins Volkshaus und seine geschlossene Sterngestalt, die dem *Großen Stern* entspricht. Vor allem aber die Tempelzeremonie demonstrierte die gänzliche Ästhetisierung der Gebrauchsfunktion. Voraussetzung hierfür war die mit der *Alpinen Architektur* gestaltete Negation des Wohnbedürfnisses, die Umwandlung des sozialen Gedankens zum Gemeinschaftswillen.

Auch in der Revolutionszeit bleiben Tauts Siedlungspläne blaß gegenüber einer euphorisch begrüßten und im Großen Bau gefeierten Einheit von Künstler und 'Volk'. Wie zuvor der Krieg wird nun der Sozialismus zur weiteren 'Vergeistigung' des Gebrauchs und seiner Annäherung an das abstrakte Gesamtkunstwerk benutzt.

3. Der Bau als Objekt und Subjekt des Gemeinschaftssinns. Das *Architekturprogramm*

So wie Taut das Künstlersubjekt als passives Instrument des Gemeinschaftssinns einführt, das sich endlich vom Schaffen und Erfinden befreit fühlt, bleibt auch bei der Beschreibung des Großen Baus im *Architekturprogramm* des Arbeitsrats für Kunst der Aspekt seiner Produktion durch Arbeiter, Architekt und Ingenieur ausgeklammert. "Unmittelbarer Träger der geistigen Kräfte, Gestalter der Empfindungen der Gesamtheit, die heute schlummern und morgen erwachen, ist der Bau. Erst die vollständige Revolution im Geistigen wird diesen Bau schaffen. Aber nicht von selbst kommt diese Revolution, nicht dieser Bau. Beide

8 Taut 1914a, S.175

9 siehe Taut 1919a, S.67

10 siehe Kap.II.F.

müssen **gewollt** werden - die heutigen Architekten müssen den Bau vorbereiten. Ihre Arbeit an der Zukunft muß öffentlich ermöglicht und unterstützt werden."¹¹

Der Bau, das Produkt des Menschen, erscheint als dessen Gestalter. Er wird geschaffen durch den geistig Gewandelten, der diese Wandlung doch ihm erst verdankt. Diese widersprüchliche Gleichsetzung der Folgeerscheinung des Baus mit seiner Voraussetzung erfährt nur insofern eine gewisse innere Logik, als im 'Wollen' des Künstlers das Medium der zukünftigen Entwicklung vermutet wird. Die wesentliche Bauaufgabe erkennt das *Architekturprogramm* daher in der Ideenproduktion - in Utopie, Entwurf und Modell, die unabhängig vom Realisierungswert gefördert werden sollen. Schon der zu Anfang des Kapitels zitierte Einleitungssatz des *Architekturprogramms* zielt auf die Legitimierung einer vor dem Bauen stattfindenden Phase der geistigen Vorbereitung. Der ökonomischen Unterstützung von baulichen Ideen, "sogenannte(n) Utopien", "welche über das Formale hinweg die Sammlung aller Volkskräfte im Sinnbild des Bauwerks einer besseren Zukunft anstreben und den kosmischen Charakter der Architektur aufzeigen", gilt der erste ausführliche Programmpunkt.¹² Taut verteidigt mit dieser Forderung indirekt auch seine phantastischen Bilderserien als eine gesellschaftspolitische Aufgabe.

Als Hauptforderung des Programms schält sich -die Unabhängigkeit der Architekten von jeder Bevormundung, sei es durch Staat oder 'Volk' heraus; nur sich selbst, bzw. einer eigenen Korporation gegenüber soll der Architekt verantwortlich sein¹³, Auftrag und Entwurf für die vorgesehenen Volkshäuser, Siedlungen und sonstige Bauten gehen vom einzelnen Architekten bzw. von seiner Korporation aus.¹⁴ Entscheidungsgewalt über die Verteilung von Mitteln will Taut einem Rat aus Architekten und "radikal gesinnten Laien"¹⁵ in die Hand geben, unmißverständlich also dem AfK selbst. Innerhalb der Architektenkorporationen soll das Prinzip des "unkünstlerischen und unläuteren Wettbewerbs" aufgehoben werden durch "die gegenseitige Hilfe".¹⁶

Nach den "Volkskräften", die im Projekt der Volkshäuser mit den Künstlern vereint werden und schließlich den Großen Bau, Sinnbild der neuen Kultur schaffen sollen¹⁷, sucht man in der geplanten Organisation des Bauwesens vergeblich. Die Beschwörung des Volks und

11 Taut 1918b, S.38, Hervorhebung von B.T.

12 *ibid.*, S.38

13 *ibid.*, S.40, IV.f) und g)

14 *ibid.*, S.39f., II.b), III.a),b) und IV.b), e), f)

15 *ibid.*, S.39, I.c)

16 *ibid.*, S.40, IV.g)

17 *ibid.*, S.39, II., c)

der Empfindungen der Gesamtheit spiegelt allein den "kosmischen", d.h. autonomen Charakter der Architektur. Das Gesamtkunstwerk findet im Großen Bau als einem Gesellschaftssymbol eine neue 'ikonologische' Deutung. Die Aufhebung aller Widersprüche des Wettbewerbs bzw. der Gegensätze zwischen Auftraggeber und Architekt durch formale Regelung negiert jedoch auch alle Inhalte. Taut ruft im Kontext der angestrebten Zusammenarbeit mit den anderen Künsten nurmehr "die Einheit des Ganzen"¹⁸ auf.

4. Vom Bauprojekt zum Bagedanken. Architektur als Ausdruck 'der Zeit'

War die Stadtkrone noch aus der Siedlung hervorgegangen, die Alpine Architektur aus Bergen 'gewachsen', so hat der Große Bau weder Material noch Produzenten mehr nötig. Gleichzeitig findet eine Entgrenzung des Bauens statt, welche die eine in der *Stadtkrone* noch konsistente Baugestalt in den Prozeß ihrer Entstehung auflöst. Eine solche Erweiterung des Bauens ins Werden, die nicht den einen großen Bau, sondern eine Vielzahl von Bauten hervorbringt, skizziert Taut schon in der *Alpinen Architektur* und treibt sie im *Weltbaumeister* ihrem Höhepunkt zu. Die durch das *Architekturprogramm* des AfK eingeleiteten Entwürfe zum Großen Bau zeigen eine vergleichbare Auflösung der Baugestalt, indem sie an die Stelle des naturhaften Werdens Geist und 'Wollen' setzen. Der schon an den früheren Entwürfen beobachteten Ausparung des Produktionsprozesses durch die Naturmetaphorik wird hier durch die Abwertung des eigentlichen Bauziels entsprochen, das gegenüber dem geistigen Akt der Vorbereitung zu verschwinden droht.

In den auf das *Architekturprogramm* folgenden Veröffentlichungen diffundiert das 'Bauen' zum Sinnbild aller sich erneuernden gesellschaftlich-kulturellen Kräfte oder Institutionen. In seiner Rede *An die sozialistische Regierung* fordert Taut wiederum ein "großes Volkshaus auf weitem freien Gebiet, gebildet aus vielen Gebäuden für Schauspiel, Musik und Kultus, zu errichten von den wahren Künstlern der Zeit". Dieser Bau soll "Sinnbild und in seinem geruhsamen Wachsen dem Werden unserer Zeit ein Zeichen und Ziel" sein, und weiter heißt es darin: "Alle Künstler sind darin geeinigt unter den Flügeln einer neuen kristallklaren Baukunst, und für alles, Wissenschaft und Religion, ist es ein Zeichen."¹⁹

Das besondere Anliegen des Artikels ist der bürgerlich-idealistische Wunsch, den "Aufbau des Materiellen" als "Stoff gewordenes Geistiges" darzustellen.²⁰ Die Idee wird als Schöpfer der Kultur, der Gedanke

18 *ibid.*, S.40, V.c)

19 Bruno Taut: *An die sozialistische Regierung*, in: *Sozialistische Monatshefte*, 25. 1919, S.1051

20 *ibid.*

sowohl für den Zusammenbruch des Alten wie für die Ankunft des Neuen verantwortlich gemacht. Das Geistige vertritt hier - wiederum im ikonologischen Sinne deutend - die Stelle der leeren Fläche bzw. des abstrakten Raumes, aus dem im *Weitbaumeister* die architektonische Form hervorgeht und in den sie wieder zurücksinkt. "Die klare geistige Leitung" wird auch dem als dringliche Bauaufgabe erkannten Massenwohnungsbau übergeordnet, damit er nicht im "plumpen Utilitarismus" verharre.²¹ Der Große Bau ist nurmehr Sinnbild für das Stoff gewordene Geistige, Architektur unabhängig von der Bauaufgabe "formgewordener Ausdruck der Zeit", "Vollendung von Gedanken und Anschauungen", "Symbol der Einheit", ohne daß diese angedeuteten Inhalte des Bauens etwas anderes als "wahres Leben" meinen.²² Die idealistische Trennung zwischen Kunst und Realität und die mechanisch-materialistische Theorie einer unmittelbaren künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit²³ sind in Tauts Denken vereint.

Noch weniger als im *Architekturprogramm* des AfK ist der Große Bau hier materielles Gebilde. Das Wort "Aufbau", von Taut in den verschiedensten gedanklichen Zusammenhängen verwendet, als Ausruf verselbständigt und zwischen die Textpassagen gestreut, im letzten Abschnitt dann zum "Bauen und Bauen!"²⁴ gesteigert, zeigt die unendliche Erweiterung der Bauaufgabe wie ihre Reduktion auf die Form an. Die zur Inhaltsleere expandierende Sinnerweiterung dieser Vokabel zeigt sich auch im Vergleich mit ihrer Verwendung in *Eine Notwendigkeit*.

"Die Plastik und Malerei finden sich auf rein synthetischen und abstrakten Wegen und man spricht überall vom Aufbauen der Bilder. Es liegt dieser Bezeichnung eine Architekturidee des Bildes zugrunde ... Es geht eine geheime Architektur durch alle diese Werke und hält sie alle zusammen ... Doch es muß auch etwas Greifbares geschehen; das ideelle Architekturgebäude, das heute schon die neue Kunst darstellt, muß sich einmal in einem sichtbaren Bauwerk kundtun ... Bauen wir zusammen an einem großartigen Bauwerk!"²⁵

21 *ibid.*

22 *ibid.*, S.1051f. Der romantische Glaube an eine unmittelbare Übereinkunft zwischen Mensch und Natur begründet auch das Ideal der Einheit von Volk und Künstler. In diesem Sinne lobt Taut z.B. auch die naive farbenfrohe Volksarchitektur Rußlands mit den Worten: "Nur wo Leben ist, wirkliches, nicht abstraktes Leben, da ist Kunst" (Bruno Taut: *Eindrücke aus Kowno*, in: *Sozialistische Monatshefte*, 24. 1918, S.899).

23 Zu diesen beiden Konzepten der bürgerlichen Kunsttheorie siehe Georg Lukács: *Kunst und objektive Wahrheit* (1954/1971), in: *Asthetik*, hrsg. von Wolfhart Henckmann, Darmstadt 1979, S.341ff.

24 Taut 1918d, S.1052

25 Taut 1914a, S.174f.

Während Taut 1914 mit dem "Aufbauen der Bilder" auf die traditionelle Auffassung des Architektonischen als dem Symbol der ästhetischen Form zurückgriff, das er bald durch das Kristallsymbol ersetzte, umfaßt 1918 die Vokabel 'Aufbau' weit mehr als die Gesetze der Kunst. "Ein wahres Gedankengebäude" und mit ihm eine neue Kultur ist gemeint. Das wie 1914 nach dem Vorbild der gotischen Kathedrale geplante großartige Bauwerk mit den Elementen der Gesamtkunst wird nicht um seiner selbst willen gefordert, sondern ist Ziel ebenso wie Ausdruck einer neuen 'wahren' Kultur. Der parallele Prozeß findet wenig später in der Kunstwissenschaft statt, die den stilgeschichtlichen Begriff des Kunstwillens mit dem ikonologischen des 'Gehalts' oder der Weltanschauung identifiziert.

Die Massenwohnungsnot nach Kriegsende regt Taut gerade zur Ablehnung aller ökonomischen Faktoren des Bauens an. "Die Schwäche im Materiellen erzeugt die Kraft des Gedanken und die Tragweite des Willens"²⁶ und muß daher gewahrt werden, um Frieden und Gemeinschaftssinn aufrechtzuerhalten. Dies sei allein durch die uneigennützig Arbeit an einem Bauziel zu erreichen: "Jede große Zeit (und nach unserem Willen soll es doch auch die unsere sein) errichtet sich ein Wahrzeichen ihrer Größe und begann es keineswegs in reichen Perioden."²⁷ Das von Taut gescholtene Repräsentationsprinzip²⁸ wird nicht abgeschafft, sondern lediglich ins Numinose vergrößert, die Symbolfunktion der Kunst, und damit die Einheit von Form und Stoff, bleibt somit erhalten. Zudem ist die Einheit des Ganzen durch eine Führerfigur gewahrt, die "von dem Gedanken des großen Kulturaufbaus erfüllt ist und darum die einzelnen Kräfte auswählen und an die richtige Stelle setzen kann".²⁹

Die Kosmosbedeutung des *Kölner Glashauses* und des Kristallhauses aus der *Stadtkrone* hat sich auf den Begriff geistiger Kultur verlagert. "Es wird einmal eine Weltanschauung dasein, und dann wird auch ihr Zeichen, ihr Kristall - die Architektur dasein"³⁰, schreibt Taut in dem vom AfK

26 Taut 1918d, S.1051

27 *ibid.*. Ähnlich begründet Taut in einem Brief an K.E. Osthaus vom 14.11.1919 auch seine eigene Enthaltensamkeit in praktischen Bauaufgaben: "Und die Architekten? Die haben es gar nicht so schlimm. Die verdienen oft unheimlich, wenn sie nur immer hübsch brav sind. Möbel ! Alles wird gekauft, aber nur ja keine Idee! So scheint es in allem zu sein. 'Der Architekt', d.h. der Bestimmende in Kulturdingen, der Diktator, der Lebensformer sein sollte, boykottiert. Mein Zeichentisch hier im Büro bleibt leer, tagtäglich dasselbe nichts - mein Bruder beschäftigt 3 Herren, alle klagen, daß die vor Arbeit umkommen, und ich schwebte in der Luft als 'imaginärer Architekt'. Daß dieser Zustand sein muß, ist mir ganz klar, ich fühle mich auch gar nicht traurig dabei..."; zit. nach Kat.AfK, S.123.

28 AfK 1919, S.69

29 *ibid.*

30 Taut 1919f, S.44

aus Anlaß der 'Ausstellung für unbekannte Architekten' herausgegebenen Flugblatt. Unter Berufung auf die pazifistischen Begründungen der *Alpinen Architektur* beschwört Taut in einer Umfrage des AfK den großen Baugedanken, ohne ihn noch einer konkreten Bauaufgabe zuzuordnen.³¹

Riegls Begriff des Kunstvollens und seine Entsprechung zur Weltanschauung zeichnen sich hier als gedankliche Voraussetzung besonders deutlich ab. Anstelle des Baus wird die Schaffung eines Baugedankens gefordert. Die Baugestalt verflüchtigt sich zum Ausdruck von Ideen, die erst geschaffen werden wollen.³² Utopie und Gegenwart sind damit austauschbare Größen geworden.

Noch im Verborgenen wird hier dem Neuen Bauen bereits die Bahn geebnet, denn das zum Gedanken entgrenzte Bauen negiert wie die als primärer Faktor ins *Architekturprogramm* aufgenommene utopisch-ideelle Produktion nicht nur den technischen Charakter der Architektur, sondern auch die Beziehung des Baukörpers zur menschlichen Physis, so daß die Auflösung des geschlossenen Baukörpers in der abstrakt-geometrischen Architektur der Zwanziger Jahre als notwendige Folge aus dieser unendlichen Ausweitung der Bauaufgabe in die Schaffung eines 'Kunstvollens' hervorgeht.

In den letzten Projekten des AfK zeichnet sich eine Hinwendung zum reinen Gesamtkunstwerk ab; das Projekt des Volkshauses und mit ihm die politischen Ambitionen rücken in den Hintergrund.³³ Zugleich verlagert sich die Aufmerksamkeit vom Großen Bau, den Taut in *Eine Notwendigkeit* noch in allen Einzelheiten der Ausstattung beschrieb, auf den Gestaltungswillen und seine Konstituierung. In diesen Zusammenhang ist auch die neue Thematik der Künstlerpersönlichkeit und des künstlerischen Schaffens einzuordnen, die in der *Gläsernen Kette* ihre Fortsetzung findet.

³¹ AfK 1919, S.102

³² Diese Paradoxie enthält bereits die berühmte Passage aus Scheerbarts *Glasarchitektur* (Scheerbart 1914b, S.7): "Unsere Kultur ist gewissermaßen ein Produkt unserer Architektur. Wollen wir unsere Kultur auf ein höheres Niveau bringen, so sind wir wohl oder übel gezwungen, unsere Architektur umzuwandeln... Das neue Milieu, das wir dadurch schaffen, muß uns eine neue Kultur bringen." In der zweiten Buchveröffentlichung des AfK, 'Ruf zum Bauen', Berlin 1920, S.5, zitiert Adolf Behne diese Stelle und bezeichnet Scheerbarts *Glasarchitektur* als "Grundbuch" des AfK.

³³ Den Verzicht des AfK auf politische Ambitionen zeigt ein Protokoll der Vorstandssitzung des Werkbunds vom 30.7.1919, in dem folgende Äußerung Tauts notiert ist: "Der AfK wollte ursprünglich direkt auf die Regierung einwirken; er hat eingesehen, daß es nicht möglich ist und hat darauf verzichtet. Er ist jetzt ausschließlich eine Arbeitsgemeinschaft und beabsichtigt, ein ideales Projekt auszuarbeiten und auszustellen." (zit. nach Herta Hesse-Frielinghaus: Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971, S.476)

5. Der *Sozialismus des Künstlers* oder der Künstler als kosmisches Auge

Taut führt in seinem ersten Artikel zur Revolution zwar die Person des Architekten ein, doch nur, um sie zugunsten des 'Ganzen' zu negieren: "Alle sind wir Bauende. Niemand fragt nach dem Architekten, er geht auf im Dienst des Ganzen wie der Priester im Dienst der Gottheit. So wollen wir Bauende einer neuen Kultur sein."³⁴ Die Verbindung des 'leuchtenden Ich' mit seiner Aufhebung ins Ganze zeigt exemplarisch auch Habliks Gemälde *Der Weg des Genius*³⁵. Nur ein Einzelner erreicht das Ideal, verkörpert in einem strahlenden kuppelüberwölbten Bau, während die anderen auf dem Weg zu jenem Tempel in einer kristallinen Bergwelt zu Fall kommen, hinter diesem einen also zurückbleiben.³⁶ Die bildliche Vergegenwärtigung des 'großen Einzelnen' widerspricht jedoch der Thematik, denn die mit emporgereckten Armen den Tempel begrüßende Figur nimmt im Bild weder eine hervorragende Stellung ein, noch ist die zerklüftete Gebirgsarchitektur gegenüber dem strahlenden Bau durch die Darstellungsweise abgewertet: das Ganze siegt.

Tauts Aufsatz über den *Sozialismus des Künstlers*³⁷ vergrößert das Künstlersubjekt zu einem planetarischen Wesen, um es zugleich als Subjekt aufzuheben: "Zentralsonne ist das Sein des Künstlers ... Wie ein Auge, nur Auge, nichts als Auge schaut er in die Welt, in das Ewige, Unendliche, wartend und voll Spannung spähend, wachend, daß kein Fremdes, Kleines seinen Blick trübe. Aus dieser Hingabe kommt Vergessen seiner selbst über ihn; seines eigenen Strahlens ist er sich nicht mehr bewußt, hingerissen und erfüllt vom Weltganzen will er sich selbst auslöschen..., eins sein mit allem, mit dem Weltgeist...".³⁸

Die kosmische Natur des Künstlers soll seine Distanz von allem Irdisch-Materiellen ausdrücken: "Seine Welt ist nicht von dieser Welt."³⁹ Völlige Hingebung an das Ganze verbindet sich mit selbsttätigem Bilden: "Er nimmt alles hin, wie und in welcher Form es sich bietet, wie ein Kaleidoskop, und seine Schöpferkraft bildet die Formen." Dieser "Trieb" zeichnet ihn als Künstler aus und ist doch zugleich Ausdruck des

34 Taut 1918a

35 abgebildet bei White 1984, S.178

36 Deutung von White 1986, S.6

37 Bruno Taut: Der Sozialismus des Künstlers, in: Sozialistische Monatshefte, 25. 1919, S.259ff.

38 *ibid.*, S.259f.; vgl. Herwath Waldens Nachruf auf Macke, in: Der Sturm, 5. 1915, Nr.21/22, S.138: "Er brauchte nicht zu kämpfen, nur die Augen aufschlagen und was er sah, gestaltete sich aus ihm zur Kunst. Und als er zu den Waffen griff, traf eine Kugel an ein Gestirn. Doch kein Gestirn wird je verdunkelt."

39 Taut 1919g, S.260

Ganzen, er ist "weltenformend"⁴⁰ und zugleich Weltsymbol: "Sein Gefühl ist das zugespitzte und in seinem Ich gesammelte Gefühl der Menschheit, das in ihm unparteilich und absolut lebt."⁴¹ Die "Idee der Revolution" ist dem Künstler schon von Natur aus eigen, da er Staat, Geld und Militär zugunsten der "Flamme der Idee" ablehne.⁴² Übrig bleiben "Weltgefühl" und "Glaube", die Taut durch die Revolution gefördert sieht.⁴³

Für Taut ist Sozialismus die Erfüllung mystischer Unmittelbarkeit zum 'Sein'. Die Metapher des Künstlers als kosmischem Auge nimmt nicht nur Scheerbarts *Mondroman* sich zum Vorbild, sie entspricht auch der Idee des 'reinen Sehens', die eine ungegenständliche Kunst und damit auch die phantastischen Entwürfe von Architekten ikonologisch deutbar machen als Widerspiegelungen des 'wahren' Ganzen.

Taut betrachtet seinen Idealismus als antibürgerlichen, der Weltanschauung des Proletariers entsprechenden Kunstbegriff und nimmt hierzu die dem mechanischen Materialismus entlehnte Idee einer unmittelbaren Übereinstimmung von Kunst und Welt zuhilfe. Die 'Ausstellung für unbekannte Architekten' im April 1919 stellt er in diesem Sinne als unbürgerliches Unternehmen dar; Anonymität des Künstlers, im Titel programmatisch formuliert, sei Zeichen des Unbürgerlichen, denn für "die typisch bürgerliche Welt geht alles nach Rang und Namen".⁴⁴ Die ausstellenden Idealisten "müßte der revolutionäre Proletarier am besten verstehen, da er ja selber einer ist. Er wird das Fließende und Unbegrenzte ohne weiteres in sich aufnehmen, eben das, was den Bürger als 'Anarchie' entsetzt."⁴⁵ Der Ausstellungsbesucher soll sich "von den Baugedanken froh machen" lassen und jede Kritik vermeiden, der "schlichte, diesen Bauiden folgende Sinn"

40 *ibid.*

41 *ibid.*; vgl. Adolf Behnes Idealisierung des Künstlers zum "Verwirklicher des reinen Menschentums" ('Vorschlag einer brüderlichen Zusammenkunft der Künstler aller Länder', in: Sozialistische Monatshefte, 25. 1919, (S.155ff.), S.156)

42 Taut 1919g, S.261. Als Anmerkung zu den "Bauten des neuen Glaubens", die Künstler aller Gattungen "im Werk" vereinigen sollen, kündigt Taut (*ibid.*, S.262) hier wiederum das Erscheinen der *Stadtkrone* an.

43 *ibid.*; vgl. auch Bruno Taut: Mitteilung an Alle. Prospekt für die Zeitschrift 'Bauen', Berlin o.J. (1919): "Sozialismus, Brüderlichkeit entwickelt sich von selbst im gemeinsamen Tun, und um so eher wird die sozialistische d.h. eine wahrhaft menschenbrüderliche Gesinnung sich bilden, je mehr dieses gemeinsame Tun von allen praktischen, kleinen und beschränkten Zwecken sich entfernt. Ein Ideal verwirklichen, kann man nur durch die Hingabe an eine Idee, durch Idealismus"; zit. nach Kat.AfK, (S.99f.), S.100

44 Bruno Taut: Ideallisten, in: Freiheit - Organ der USPD, 28.3.1919, zit. nach Kat.AfK, S.91

45 *ibid.*

müsse "entzückt" sein.⁴⁶ Jede Differenz zwischen den einzelnen Werken oder zwischen Betrachter und Werk wird durch das "kindlich-heitere und elementar-sprudelnde Schaffen"⁴⁷ der Künstler, dem eine ebenso 'natürliche' Rezeption entsprechen soll, a priori aufgehoben. Taut wünscht sich ein großes Ja des Publikums, das in erster Linie keineswegs gesellschaftlichen Zielen gelten soll: "Bisher glaubten wir immer, Architektur wäre so etwas Trockenes, Technisches----jetzt sehen wir ja, daß es Kunst ist." Sagt ihr das, liebe Brüder, dann werden wir maßlos froh sein."⁴⁸

Ähnlich sieht Behne in der ein Jahr später vom AfK veranstalteten Ausstellung 'Neues Bauen' die Kunst als "ein natürliches Wachsen aus dem Geist und aus der Empfindung" verwirklicht.⁴⁹ Deutlicher noch als bei Taut zeigt sich hier die Riegelsche Reduktion des künstlerischen Schaffens auf Natur; "...den quellenden künstlerischen Formungstrieb", die "reine, unproblematische Formungslust" soll die Ausstellung zeigen. Behne geht in seiner Naturmetaphorik soweit, sich eine Überwindung der Ausstellung durch die Ausstellung zu wünschen: "Aber schön wäre es eigentlich erst, wenn es Kunst wäre, nicht eine Kunstausstellung. Wenn es Wirklichkeit wäre, kein Panoptikum."

6. Die Kathedrale des Sozialismus

Das Weimarer Bauhaus, die von Gropius im April 1919 übernommene frühere sächsische Akademie und Kunstgewerbeschule, wird zunächst ganz im Sinne Tauts zum Ort eines 'Bauens' bestimmt, das nicht der Schaffung von Werken, sondern einem allgemeinen 'Wollen' gilt.⁵⁰ Konsequenter als Taut in seiner *Auflösung der Städte* wendet Gropius sich vom Projekt des Volkshauses und seinen politischen Implikationen ab, um sich auf die Eignung der Künste zu beschränken. Angesichts der "hohlen, geistlosen Attrappen, in denen wir leben und arbeiten" und die weit entfernt seien von der wahren Aufgabe der Baukunst, die doch darin liege, der "kristalline Ausdruck der edelsten Gedanken der Menschen, ihrer Inbrunst, ihrer Menschlichkeit, ihres Glaubens, ihrer Religion" zu sein, empfiehlt Gropius: "Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen

46 *ibid.*, S.92

47 *ibid.*, S.91

48 *ibid.*; vgl. Kurt Glaser, *op.cit.*, S.315. Der Begriff des Kunstwillens habe mit der Preisgabe jeden Urteils geendet, stumpfsinniges Jasagen beherrsche die Kunstkritik und auch Künstlerprogramme wie die Veröffentlichung des AfK.

49 Adolf Behne: Kunstausstellung für Arbeiter, in: Freiheit - Organ der USPD, 5.1.1920, Wiederabdruck im Kat.AfK, S.111, Hervorhebungen von A.B.

50 Zu den romantischen Traditionen des frühen Bauhauses siehe Horst Claussen: Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens, Hildesheim/Zürich/New York 1986, S.31ff.

Baugedanken. Maler und Bildhauer, durchbrecht also die Schranken der Architektur und werdet Mitbauende, Mitringende um das letzte Ziel der Kunst: die schöpferische Konzeption der Zukunftskathedrale, die wieder alles in einer Gestalt sein wird, Architektur und Plastik und Malerei."⁵¹ Diese Passage wird im ersten Bauhausmanifest folgendermaßen ergänzt: "Wollen ... wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft..., der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens."⁵²

Das Bauhaus wird dennoch nicht Ausbildungsstätte für Architekten; vielmehr werden in den ersten beiden Jahren fünf Maler und ein Bildhauer berufen.⁵³ "Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit", der "Bau", soll erreicht werden, indem die freien wie die angewandten Künste "wieder in der Werkstatt aufgehen."⁵⁴ Künstlerische Idee und technisches Verfertigen sollen "keinen Wesensunterschied" mehr aufweisen, obgleich Gropius im selben Atemzug die Kunst durch völlig konträre Qualitäten bestimmt, durch individuelle Fertigkeit und überindividuellen Geist: "Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Willens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens."⁵⁵

Wenngleich Gropius hier im Unterschied zu Taut den technischen Aspekt der Kunst, freilich im Handwerk romantisiert, berücksichtigt, synthetisiert er in gleicher Weise Unbewußtes mit Bewußtem, gilt die handwerkliche Produktion nur als Vorbereitung für ein von dieser unabhängiges überindividuelles 'Kunstwollen'. Die emotionalisierte Sprache demonstriert

51 Walter Gropius: Der neue Baugedanke, in: Das Hohe Ufer, 1. 1919, H.4, S.87, auch abgedruckt bei Taut 1919f

52 Walter Gropius: Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar 1919, zit. nach Conrads 1964, S.47; zur Abhängigkeit des Bauhausmanifests von Tauts *Architekturprogramm* siehe den ausführlichen Vergleich bei Haag Bletter 1973, S.317 und im Anhang. Zum Inhalt vgl. Paul Fechter: Der Expressionismus, München 1914, S.63: "Wir haben den großen religiösen Sinn nicht mehr, der im Mittelalter die Kirche gewissermaßen als geistiges Zentrum der Allgemeinheit hinstellte und nun jeden aus seinem Gefühl heraus dieses Symbol des Höchsten nach seinem Sinn schmückend steigern ließ: unsere Aufgabe ist es vielmehr, die neue Religiosität, die wir überall im Werden spüren, auch mit den Mitteln der Kunst erst bauen zu helfen." Vgl. auch Taut 1914b hinsichtlich des sozialen als einheitsstiftenden Gedankens. Gegenüber jenen Vorbildern der 'Zukunftskathedrale' wird die Verlagerung auf das Riegelsche 'Kunstwollen' deutlich.

53 Peht 1973, S.108, sieht dies durch die verbreitete Ansicht über die einheitsstiftende Rolle der Malerei begründet.

54 Gropius 1919, S.47, Hervorhebungen von W.G.

55 *ibid.*, Hervorhebungen von W.G.

dieses als Empfindung, die im neuromantischen Verständnis als 'objektive' Quelle der künstlerischen Inspiration gilt.⁵⁶ Bezeichnenderweise prägen das frühe Bauhaus die Theoriekurse von Itten, Klee und Kandinsky⁵⁷, die in ihren Lehren zur bildnerischen Gestaltung diese Auffassung des Handwerklichen als Vorbereitung zum 'Kunstwollen' verankern.⁵⁸

Die im ersten wie im zweiten AfK-Programm geforderte Einheit zwischen Kunst und 'Volk' geht im Bauhausmanifest auf die "neue Zunft der Handwerker" über, die endlich die "klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern"⁵⁹ errichtet habe, aufheben soll. Das wesentliche Problem stellt sich wie bei Taut als ein ästhetisches dar, dem politische Begriffe wie 'klassentrennend' und 'radikal'⁶⁰ nur dienend zur Seite stehen. Die Architektur soll ihre Getrenntheit von den freien Künsten überwinden, zugleich aber das Schaffen von Gebrauchswerten und die künstlerische Formgestaltung "in einer Gestalt"⁶¹ vereinen.

Feiningers Titelholzschnitt für das Bauhausmanifest (Abb.116) versinnbildlicht diese alles einende künstlerische Form nochmals im Bild des gotischen Doms, von Schlemmer 1923 als *Kathedrale des Sozialismus* gepriesen.⁶² Der gotische Dom, der schon Taut in *Eine Notwendigkeit* vor Augen stand, symbolisiert die den freien Künsten ebenbürtige reine architektonische Form durch das Ideal der Gesamtkunst.⁶³ Drei Kathedraltürme, mit Leuchtfeuern oder Sternen geschmückt, strecken sich in einen von kosmischen Strahlenbündeln durchkreuzten Himmel hinauf.

56 vgl. Marcel Franciscono: Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar. The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years, Urbana/ Chicago/ Illinois 1971, S.69. In direkter Anknüpfung an Caspar David Friedrichs berühmten Ausspruch formuliert Gropius auch: "Das ist der große positive Gewinn aus dem Zusammenbruch, denn Empfindung ist ja die Quelle der Erfindung, der schöpferischen Gestaltungskraft, kurz der Form" ('Neues Bauen', in: Der Holzbau. Beilage der Dtsch. Bauzeitung, 1920, H.2, S.5). Hier wird die Wurzel des 'Kunstwollens' in der romantischen Objektivierung des Gefühls sichtbar. Zu Riegls Kunsttheorie als Quelle für Gropius' Denken vgl. Claussen, op.cit., S.26ff..

57 siehe Franciscono 1971, S.166ff.

58 Dies wird am Beispiel Klees in Kap.III näher untersucht werden.

59 Gropius 1919, S.47, Hervorhebung von W.G.

60 Auch White 1981, S.106, muß feststellen, daß Gropius den "Begriff 'radikal' lediglich auf formale künstlerische Belange" beziehe und dieser "keinerlei Identifikation mit der radikalen Linken in der Politik" bedeute.

61 Gropius 1919, S.47, Hervorhebung von W.G.

62 Oskar Schlemmer: Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung 1923, abgedruckt bei Conrads 1964, S.64ff.

63 Forssman 1985, S.27, weist auf Schinkels *Freiheitsdom* von 1814 hin, der bereits die Gesamtkunstidee des Bauhauses vorweggenommen habe.

Die Dreizahl weist auf die vereinten Kunstgattungen Plastik, Malerei und Architektur und räumt letzterer einen leicht erhöhten Standpunkt ein.⁶⁴

Als erster von Gropius berufener Bauhauslehrer verleiht Feininger mit seiner Komposition der Tautschen Auffassung des Kubismus Ausdruck, die im 'architektonischen' Aufbau der Bilder nicht nur das alle Künste einende Formgesetz, sondern die Gesetze des Kosmos schlechthin erblickt.⁶⁵ Bau und Raum vereinigen sich in der kristallin aufgesplitterten Bildebene. An dem trotz Formalisierung des Bildganzen erhalten gebliebene Sujet der Kathedrale wird die Auflösung perspektivischer Gestaltungsgesetze demonstriert, die Synthese aus Stoff und Raum in der kristallinen Fläche dabei zur Materialisierung des Geistigen bzw. Transzendierung des Stofflichen überhöht, analog der aus dem 'Nichts' erstehenden und zur kristallinen Flächengestalt erstarrenden Kathedrale aus Tauts *Weitbaumeister* (Abb.56-84).

Der mystische Unionsgedanke als 'Inhalt' einer abstrakten Architekturform ist zudem überdeutlich angezeigt in den die Kathedraltürme krönenden Sternen und ihren Strahlenbündeln, die die Kontur des Doms im Dreieck zusammenfassen. Die immateriell-materielle Qualität der Dreiecksform kehrt wieder im Giebel über dem mittleren, also der Architektur als höchster der Künste zukommenden Portal der Kirche, wo sie einen nur skizzenhaft angedeuteten Quader rahmt. Fagiolo hat auf dies Motiv im besonderen hingewiesen und es auf die Auffassung Christi als dem Grund-, Eck- und Schlußstein der Kirche sowie auf den 'Stein der Weisen', das Symbol des alchemistischen Werks (Abb.117), bezogen.⁶⁶

Feininger grenzte seinen "Prisma-ismus"⁶⁷ bewußt gegen den französischen Kubismus und den Orphismus ab, indem er sich, wie der Taut-Kreis und wie auch Paul Klee, für die Ausdrucksdimension abstrakter Gestaltung einsetzte.⁶⁸ Wesentliches Element seines Stils ist

64 vgl. Fagiolo, op.cit., S.276

65 vgl. Franciscano 1971, S.156

66 Fagiolo, op.cit., S.277. Gropius beruft sich in der Tat nicht nur auf das Vorbild der mittelalterlichen Bauhütte, sondern auch auf mystische und esoterische Traditionen. Behne redet er mit dem Pseudonym "Ekart" an, den AfK will er als Loge 'radikalisieren'; siehe Brief Gropius' an Adolf Behne, 6.3.1919, abgedruckt in: Kat.AfK, S.119. Diese Indienstnahme okkultur Tradition wird auch für Tauts *Gläserne Kette* wegweisend.

67 Lyonel Feininger, 13.4.1913: "Meinen 'Kubismus' ... nenne ich lieber, wenn er schon einen Namen haben muß, 'Prisma-ismus'; zit. nach Hans Hess: Lyonel Feininger, Stuttgart 1959, S.56

68 Feininger über Delaunay, Brief vom 5.10.1913 an Kubin: "...nur sterile ... Versuche über rein physikalische Lichtprobleme. Spectralanalyse können nur Apparate unendlich viel klarer und wertvoller geben. Neben pretentiösem Auftreten erkennt man eine Armut an Gestaltung, die auf ein vollkommen mechanisiertes Innenleben schließen läßt..."; zit. nach Hess, op.cit., S.67. Feininger um 1912: "Ich glaube fest, daß jedes Bild,

die 'Kristallisierung' des Raums bei Erhaltung des in sich geschlossenen Bildgegenstandes, eine Eigenart, die auch in Heckels frühem malerischen Werk (Abb.148) zu beobachten ist. Das Abgehen von der Perspektive wird durch die Materialisierung der Luft gleichsam als mystische Synthese deutbar, während die kristalline Aufspaltung der perspektivischen Ansicht durch den französischen Kubismus sich auf die Destruktion des Gegenständlichen beschränkt, Synthese nur als künstlerische ermöglicht.

Rosenblum⁶⁹ grenzte die der romantischen Tradition verpflichtete Malerei Feiningers u.a. lediglich aufgrund ihrer mystischen Naturauffassung gegen die französische Moderne ab. Der Unterschied zwischen der kubistischen Aufspaltung der Bildfläche und dem Kristallinen als expressionistischem Stilphänomen ist aber auch ein Unterschied der künstlerischen Intention. Während etwa in Picassos *Desmoiselles d'Avignon* (1906/7) das neuzeitliche Verständnis des Bildes als Spiegel oder Fenster buchstäblich 'zerbrochen' wird, das Gemälde also eine radikale Negation überkommener künstlerischer Techniken darstellt, ist das Kristalline im deutschen Expressionismus der Versuch, diese Negation zu überspringen, um unmittelbar das Abstrakte als positive künstlerische Realität einzusetzen.

Dies verdeutlicht auch die Haltung Behnes, der mit dem Hinweis auf das positive Beispiel Feiningers 1918 den früher verteidigten 'Sturm'-Expressionismus angreift, da er nur noch eine oberflächliche "kosmische" Erregtheit gewisser Individuen" pflege. Dagegen stellt Behne das "Bauen", das dort anfangs, "wo ein Maler mit gegenständlichen Formen arbeitet wie Chagall, Paul Klee, Topp, Feininger...". Diese von ihm unter dem Begriff des Kubismus subsummierte Richtung wolle "mehr als reine Malerei und reine Plastik"; statt "der Gefühle besitzt er (der Kubist, R.P.) ein Wollen. Den brodelnden Gefühlsqualm läßt er abziehen, und mit klaren Sinnen baut er in den Himmel ... Sein Ich ist bedeutungslos, sein Werk ist keine Spiegelung des Ichs, ist auch keine Spiegelung der Welt, sondern ist selbst ein Stück Welt; ist keine Form, die vom Menschen oder gar vom Material aus bestimmt wird, sondern eine Form, die den Menschen bestimmt ... Im Kubismus ... finden wir einen großen Willen, der die Welt öffnet, Formen außermenschlicher Art hinstellt, Weltkörper schafft...".⁷⁰

das den Namen verdient, eine absolute Synthese von Rhythmus, Form und Perspektive und Farbe sein muß; und selbst das ist alles nicht gut genug, wenn es nichts ausdrückt"; zit. nach Hess, op.cit., S.55

69 Robert Rosenblum: *Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1960, S.193ff., und ders.1981

70 Adolf Behne: *Kunstwende?* in: *Sozialistische Monatshefte*, 24. 1918, (S.946ff.), S.950ff.

Unter deutschen Kritikern und Künstlern war diese idealistische Interpretation des Kubismus ein weit verbreitetes Phänomen. So schätzte ihn auch Heinrich Vogeler, da er "mit kristallklarer Scheidung eine neue geistige Welt aufzubauen" versucht habe.⁷¹

Die kunstsymbolische Funktion der *Kathedrale des Sozialismus*, Nachfolgerin der 'kristallinen Gotik' eines Caspar David Friedrich und eines Friedrich Schlegel, ist also wie Tauts *Sozialismus des Künstlers* konservativer Natur. Abstrakte Form soll gebunden bleiben an das Abbildungsprinzip der alten symbolischen Kunst und wird, da ein begrenzter Inhalt von ihr nicht bezeichnet werden kann, auf einen unbegrenzten Inhalt projiziert. Die einfache, auf der Alltagserfahrung aufbauende Relation von Zeichen und Inhalt, wie sie der älteren Kunst eignete, wird als Zukunftsvision, als wiederzuerreichende Eigenschaft auch der modernen Kunst zelebriert. Diesem Zwecke dienen Begriffe wie 'Bauen' und 'Großer Bau', welche auf mystische Erfahrung wie auf die alchemistische Prozedur Bezug nehmen.

Die in der Verwendung jener Begriffe durch Behne, Gropius und Taut auffallende Gleichsetzung des Gestaltens mit dem Gestaltet-Werden hat eine kunsttheoretische bzw. -wissenschaftliche Tradition und kann durch den Verweis auf das Gesamtkunstideal oder weltanschauliche Inhalte nicht erklärt werden. Das zum Modell künstlerischen Schaffens erhobene Sehen, von Riegl erstmals als solches systematisiert, ist Voraussetzung zur Synthese aus Rezeption und Produktion im 'Bauen'. Während Riegl jedoch wissenschaftlich begründete Kategorien der natürlichen Wahrnehmung zur Grundlage des Stils erklärte, meinen Gropius, Behne und Taut einen gefühlsgetragenen Glauben. Versuchte Riegl noch über das 'Nahsichtige' und das 'Fernsichtige' die künstlerische Form an den Natureindruck zu binden, richtet sich das 'Wollen' nun ohne weitere Differenzierung auf ein Absolutes, das jeden Gegenstandsbezug der Form negiert, 'außermenschliche' Formen und 'Weltkörper' schafft. Die gleichermaßen emotionalisierte wie zur mystischen Schau entsinnlichte Wahrnehmung des Betrachters wie des 'Bauenden' soll für die Einheit von abstrakter Form und ideellem Gehalt bürgen.

⁷¹ Heinrich Vogeler: Über den Expressionismus der Liebe, Hannover 1919, S.4

H. Freunde im Werk oder die Kristallisierung des Künstlers. Die Gläserne Kette

Ende des Jahres 1919 fordert Taut einige Mitglieder und Freunde des AfK zum privaten Austausch von Briefen und Zeichnungen auf; die ein Jahr währende Korrespondenz erhält von dem später eingetretenen Schriftsteller Alfred Brust den Namen Gläserne Kette.¹ Durch Decknamen und absichtliche Verrätselung ihrer Entwürfe gibt sich die Gruppe den Charakter eines Geheimbunds; von gesellschaftspolitischen Zielen ist nicht mehr die Rede. Das an ihre Stelle getretene Ideal einer Künstlergemeinschaft schließt jedoch öffentliche Wirkung nicht aus. Als Organ der *Gläsernen Kette* fungiert das von Taut seit Januar 1920 herausgegebene, zunächst ganz im Zeichen der Scheerbartschen *Glasarchitektur* stehende *Frühlicht*, in das Zeichnungen, später auch Textbeiträge von Gruppenmitgliedern aufgenommen werden.²

Taut entsprach mit seiner Initiative den Entwürfen Gropius' zu einer Neuordnung des AfK; von diesem stammte der Vorschlag zu einer logenartigen Vereinigung, die Taut in der *Gläsernen Kette* zu verwirklichen hoffte. Die paradoxe Programmatik des AfK, die den Großen Bau zugleich als Quelle und Ziel einer neuen Weltanschauung verstand, strebte zwangsläufig einer solchen Lösung zu. Tauts Artikel zum *Sozialismus des Künstlers* zeigte mit der Erhebung des Künstlersubjekts zum Medium des 'Kunstwollens' der Zeit den Weg zur Vereinigung der Gegensätze an. Der Große Bau, als Ausdruck des Zeitwillens zugleich ein

1 Taut schrieb den ersten Rundbrief am 19. Dezember 1919, gegen Ende des Jahres 1920 wurde die Korrespondenz eingestellt. Die von Taut zur Teilnahme Bestimmten rekrutierten sich vorwiegend aus der AfK-Ausstellung 'Für unbekannte Architekten' im Frühjahr 1919 (White 1986, S.4). Adolf Behne lehnte ab, Gropius (Maß) wurde Mitglied, beteiligte sich jedoch nicht an der Korrespondenz, weitere Mitglieder waren: Carl Krayl (Anfang), Paul Gösch (Tancred), Hans Scharoun (Hannes), Jacob Göttel (Stellarius), Hans Hansen (Antischmitz), Wilhelm August Hablik (W.H.), Max Taut (kein Name), Wilhelm Brückmann (Berxbach 7), Hermann Finsterlin (Prometh), Wassilly Luckhardt (Zacken), Hans Luckhardt (Angkor). Hinzu kam im Oktober 1920 Alfred Brust. Den Bauhauslehrer Itten forderte Taut vergeblich zur Teilnahme auf (siehe Brief vom 31.5.1920, White 1986, S.104). Die erstmals im *Kat.Gläserne Kette* gesammelten Briefe und Zeichnungen sind von White 1986 neu ediert, durch weitere Dokumente ergänzt und kommentiert worden. Weitere Darstellungen der Gläsernen Kette bei Junghanns 1983, S.40f.; Peht 1973, S.95ff.; White 1981, S.142ff. und Toni Stoops: *Die Gläserne Kette. Visionäre Architekturphantasien aus dem Kreis um Bruno Taut*, in: *Kat.Gesamtkunstwerk*, S.343ff.; Haag Bletter 1973, S.451ff.

2 Das zunächst als Beilage der 'Stadtbaukunst alter und neuer Zeit' erscheinende *Frühlicht* wird wegen eines strittigen Beitrags von Paul Gösch im Juli 1920 eingestellt. Vom Herbst 1921 bis Sommer 1922 erscheint es in Magdeburg als selbständige Zeitschrift mit dem Untertitel: "Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens".

ihn schaffender, erwies sich zuletzt als 'Allegorie' einer älteren Kunstlehre, derzufolge die Gesetze der Wahrnehmung, mithin die Wirkung des Werks auf den Betrachter, das Vorbild für die Gesetze der formalen Gestaltung geben. Der Bau als Gestalter des Menschen stellt die äußerste Objektivierung der Rezeption dar, die im 'Bauen' und 'Wollen', analog dem Rieglschen Begriff und bereichert um romantische 'Empfindung', auf die Tätigkeit des Künstlers übertragen wird.

Mit der Entmaterialisierung des Zwecks, der Verwandlung von Architektur ins Symbol, stellt sich das Problem der Vergeistigung und Entindividualisierung der künstlerischen Produktion. Gropius leitet daraus konsequent das Ideal einer elitären Gemeinschaft ab, das auch zum Vorbild für die Struktur des Bauhauses wurde: "Unser Werk kann nur darin bestehen, die kommende Einheit einer späteren harmonischen Zeit vorzubereiten. Vielleicht ist der lebende Künstler dazu berufen, vielmehr ein Kunstwerk zu leben, als es zu erschaffen, und so durch seine neue Menschlichkeit, durch seine neue Lebensform die geistige Grundlage zu erbauen, welche die kommende Kunst notwendig braucht. Gemeinsamkeit im Geistigen tut not, - für das ganze Volk, aber die Künstler müssen beginnen. - Unsere Zeit wird die Achtung vor der Maske der Organisation abwerfen, die uns Verblendete in die Irre lockte. Die Wirkung von Mensch zu Mensch, der Geist der kleinen Gemeinschaften muß den Sieg wieder erringen -- der kleinen fruchtbaren Gemeinschaften, Verschwörungen, Brüderschaften, die in Stille und Verschwiegenheit unbekümmert ein unnennbares Geheimnis hüten und die Fahne der Kunst endlich wieder herausragen werden aus dem Alltagsschmutz. / Bauhütten wie im goldenen Zeitalter der Kathedralen!"³

Die Rückwendung der Architekten auf ihren eigenen Kreis ist nicht durch das Scheitern der Revolution verursacht, sondern folgt der vom AfK ausgehenden Losung, der Künstler sei Medium eines allgemeinen 'Wollens'. Den einheitlichen Gestaltungsdrang 'der Zeit', den Riegl in der Kunst ausgedrückt fand, erhebt Gropius zum unnennbaren Geheimnis, das zu hüten der Künstlergemeinschaft ansteht. Eine weitere Negation des Baus zugunsten des Baugedankens ist angesagt, der Große Bau wird gestaltlos, ist nur noch im Künstler, in seiner 'Lebensform' präsent. Gropius knüpft damit an die Tradition des 'ästhetischen Menschen' an, der die Kluft zwischen Wirklichkeit und Kunst durch seinen Habitus formal überbrückt.⁴ Der Verweis auf Brüderlichkeit im Rahmen esoterischer Traditionen verbildlicht lediglich diese synthetische Funktion der künstlerischen 'Lebensform'. In der unorganisierten Gruppe meint der

³ Walter Gropius, in: AfK 1919, S.32f., Hervorhebungen von W.G.. White 1981, S.145, und ders. 1986, S.4, führt weitere Quellen an, die Gropius' Einflußnahme auf den Umschwung zur Innerlichkeit zeigen.

⁴ dazu Gerd Mattenklott: Der ästhetische Mensch, in: Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, hrsg. von Werner Busch und Peter Schmoock, Weinheim/Berlin 1987, S.233ff.

'Große Einzelne' sich ungehindert als Organ des Allgemeinen ausdrücken zu können. Das Geheimnis repräsentiert die das Ganze umarmende künstlerische Form.

Taut spitzt Gropius' Idee zu alchimistischen Wandlungsvorstellungen zu, die den Künstler ebenso wie sein Werk zum Kristall 'entmaterialisieren'. Sein Aufsatz zum *Glasbau*, im Mai 1920 im *Frühlicht* publiziert, beschreibt in diesem Sinne die Intentionen der ein halbes Jahr zuvor gegründeten *Gläsernen Kette*: "Wir ... bilden eine bestimmte Atmosphäre. Wir glauben an die Wirklichkeit dieser scheinbar irrealen Sphäre und wissen, daß in ihr wie in einem chemischen Vorgang etwas Elementbildendes geschieht, die Neuschöpfung einer geistigen Luft. Sie ... schafft schließlich neue Menschen ... Nun - wir stehen nun einmal im Zeichen des Glases und wollen uns seine Eigenschaften zu eigen machen: wir wollen durchsichtig sein, ihr sollt uns durchschauen, aber wir werden auch blitzen und funkeln, daß es euch wie Flunkern vor den Augen sein soll."⁵

Der Künstler und sein Werk vereinigen sich in der "Neuschöpfung einer geistigen Luft". Das Werkschaffen tritt hinter die Schaffung von Weltanschauung zurück. Die geistigen Grundlagen von Kunst erst herzustellen, ist nun erklärtes Ziel. Noch gegen Ende der Korrespondenz faßt Taut die Weckung des Bedürfnisses zu bauen als die vornehmste Aufgabe des Architekten seiner Zeit auf, der dann erst die Aufgabe, "das neue Kulturbild zu schaffen", folgen soll.⁶

Im ersten Brief an die "FREUNDE IM WERK" vom 19.12.1919 knüpft Taut dazu an den älteren Gedanken der 'Vererdung' an, und auch in den folgenden Briefen tritt er wiederholt in Erscheinung: "Alle Begriffe, alle bisherigen Grundlagen auflösen, zersetzen. Dung! Und wir ein Keim im neuen Humus." Wie bereits ausführlich dargelegt, enthielt Tauts Artikel über eine alternative Bestattung der Kriegstoten von 1916 den Vorschlag, den Leichnam zum Humus eines Totengartens aufzulösen. Der dadurch mit

5 Bruno Taut: *Glasbau*, in: *Frühlicht* 1920, S.121. Das Ideal des gläsernen Menschen findet sich, in enger Verbindung mit dem Aspekt der zu höherem Leben erweckenden Verwesung oder Verbrennung des Körpers, wiederum bei dem Naturphilosophen Gotthilf H. Schubert. In seinen *Ansichten* beschreibt er das Gefühl des Durchsichtig-Werdens von "magnetisch Schlafenden", die in ihrem somnambulen Zustand nicht nur in das Innere ihres Körpers zu blicken vermögen, mit geschlossenen Augen "sehen" können, sondern durch ein der Verwesung ähnliches Freiwerden ihres "astralischen Leibs ... mit einem höheren Ganzen in innige Beziehung treten" (op.cit., S.302).

6 Taut am 5.10.1920, zit. nach White 1986, S.172. White 1981, S.168, sieht dagegen hier bereits ein Abrücken von den Intentionen der *Gläsernen Kette*, da Taut in diesem Brief von einem neuen größeren Sezessionsprojekt namens 'Bauwandlung' berichtet und dazu populärere Darstellungsmittel fordert. Tauts Alternative läßt diesen Schluß kaum zu: "Keine Perlen, die in ein Schmuckkästchen gehören, sondern eine brennende blendende Fackel", zit. nach White 1986, S.173

"ungeahntem Spielraum" ausgestatte "Gestaltungswille(n)"⁷ wurde in jenem Artikel noch abgesondert von der Darstellung der Bestattungsreform, Glasarchitektur als symbolischer Schmuck der solchermaßen 'vergeistigten' Materie behandelt. In seinem Brief an die "FREUNDE IM WERK" beschreibt Taut hingegen die projektierte Künstlerkorrespondenz als Zerstörer des Alten und "Keim im neuen Humus"; beide Bereiche, das Gesellschaftliche und die Kunst, werden zusammengezogen; die Aufhebung des Begrenzt-Einzeln ins Naturganze, die 'Vererdung', ist mit dem 'Kunstwollen' identisch. Durch seinen Decknamen 'Glas' transzendiert Taut die eigene Person im Sinne der 'Vererdung' zur 'geistigen Natur'. Das Bild des Keims im neuen Humus ruft auch den Zeugungsakt der neuen Architektur durch Domstern und Erde aus dem *Weltbaumeister* in Erinnerung und veranschaulicht die Identifikation des Künstlers mit der vom Domstern vertretenen künstlerischen Form.

Die Veränderung gegenüber den Ideen des AfK ist hiermit bereits bezeichnet. Taut rückt nicht nur vom 'Volk' ab, sondern auch von jedem noch so utopischen Bauprojekt. Das Programm der *Gläsernen Kette* besteht vielmehr in der Herstellung der für eine zukünftige Architektur notwendigen "Objektivität"⁸, die bei ihrer inhaltlichen Leere religiöse Autorität als das "große umfassende Element"⁹ bemühen muß: "Unser Architekturwollen ist nur Religionwollen", das zugleich "ein Müssen ist."¹⁰ Subjekt und Objekt des Glaubens fallen in eins: "Also Freunde, wer von uns sich zum Architekten berufen fühlt, der muß selber zum Glauben werden, so sehr, daß er fast nicht mehr Mensch ist. Spröde, reflexhaft, blitzend und voll Glanz wie Glas, hart und scharf wie Eisen und schmiegsam, sich wölbend und doch steinhart wie Beton. / Unsere Idee ist die Materie."¹¹

1. Stil aus Weltanschauung. Das *Monument des neuen Gesetzes*

Taut verschickt zu Anfang der Korrespondenz zwei Blätter, die stilistisch bereits der *Auflösung der Städte* nahekommen, ohne schon den Siedlungsbau einzubeziehen. Im *Monument des neuen Gesetzes* (Abb.118) ist der Große Bau und in ihm die Architektur schlechthin als Träger von 'Weltanschauung' verbildlicht. Das Blatt zeigt eine "Glaskristallpyramide" und eine Sammlung von teils zitierten, teils nur als Titel angeführten Literaturstellen, die biblische Texte wie "Haggai 1, 1-17" und die

7 Taut 1916, S.221

8 ders.:Glasbau, in: Frühlicht 1920, S.121

9 ders.: Architektur neuer Gemeinschaft, in: Die Erhebung, 2. 1920, S.271; vgl. S.271f.: "Wir ... tragen unser Licht und haben unsern Glauben. Der Ruf nach der Architektur ist offenbar eine Sehnsucht nach sichtbarer Gestalt des Glaubens." Liebknecht wird in die Nachfolge Luthers gestellt.

10 ders., 15.4.1920, zit. nach White 1986, S.84

11 ders.1920e, S.273f.

Offenbarung des Johannes¹², aber auch Luther und Nietzsche, Scheerbart und Liebknecht umfaßt. Schon das breite Panorama der 'Weltanschauungen', das dem weltgeschichtlichen Panorama der Stadtkronen in Tauts erstem utopischen Projekt gleicht, verbietet es, aus den Texten den Sinn des Ganzen erschließen zu wollen, gar einen von ihnen zum 'Inhalt' zu erheben.¹³ Ein solches Bestreben wird gänzlich boykottiert durch das als Motto über dem Ganzen stehende Schlußbild aus der *Alpinen Architektur*: "STERNE WELTEN SCHLAF TOD / DAS GROSSE NICHTS / DAS / NAMENLOSE". Die ornamental über die Fläche verteilten Literaturzitate sind jenem 'Namenlosen' untergeordnet. Herrschaft eines numinosen Ganzen und damit ein antiaufklärerischer Subjekt-Begriff erscheinen in Wahrheit als Inhalt des 'neuen Gesetzes', das solchermaßen den Aufruf an die Völker Europas aus der *Alpinen Architektur* (Abb.41) neu formuliert. Emphatische Rückhaltlosigkeit, die zum Gesetz erklärte Hingabe an das Namenlose sind Teil des von Militaristen wie Pazifisten im Namen der 'Kultur' geführten Kampfes gegen die 'Zivilisation', der

12 Die angegebenen Verse aus dem Buch des Propheten Haggai sind abgedruckt im Frühlicht 1920, S.61; das angegebene 21. zum Kapitel der Offenbarung des Johannes, das die edelsteinglänzende Vision des Himmlischen Jerusalem enthält, siehe *ibid.*, S.124.

13 Einen solchen Versuch unternimmt Dietrich Schubert: Bruno Tauts 'Monument des Neuen Gesetzes'(1919). Zur Nietzsche-Wirkung im sozialistischen Expressionismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd.29/30, 1987/88, S.241ff.. Weder auf die formale Struktur der Zeichnung noch auf die Überschrift aus der *Alpinen Architektur* eingehend, teilt Schubert die Texte bestimmten Zuständigkeitsbereichen zu. Die gegen alle Vorwürfe des Reaktionären verteidigte Philosophie Nietzsches und ihr antistaatlicher Machtbegriff werden in den Dienst des sozialistischen Pazifismus gestellt, in diesen Zusammenhang wird auch Liebknecht einbezogen. Unter Auslassung der Luther-Zitate betrachtet Schubert die Literaturstellen als Werbung für die Glasfarbensymbolik. Der Vorrang der Nietzsche-Rezeption ist jedoch schon durch den Alternativentwurf des *Monuments* aus Tauts *Architektur neuer Gemeinschaft* (Taut 1920e, S.270) widerlegt, wo lediglich Scheerbart und die Bibelstellen zitiert werden. Schubert stellt das *Monument* nicht in den Zusammenhang der *Gläsernen Kette*, sondern vergleicht es vor allem mit anderen phantastischen und ausgeführten Denkmalentwürfen der Zeit. Die nicht zur Klärung gelangende Paradoxie der Tautschen Entwürfe kommt besonders im Vergleich des *Monuments* mit dem Leipziger *Völkerschlachtdenkmal* (1896-1913) zum Ausdruck. Warum gerade die "gewissermaßen äußere Formverwandtschaft" Schuberts "These der Kontradiktion" (*ibid.*, S.264) bestätigen soll, wird nicht deutlich. Wichtig ist dagegen der Hinweis auf die als Pfeil- oder Sternform verstehbare Spitze des *Monuments* (*ibid.*, S.245). Sie zeigt Verwandtschaft sowohl mit dem jähren Aufschließen der 1921 von Gropius entworfenen 'Kristall'-Plastik in Weimar (Abb.7) als auch mit Feiningers *Kathedrale des Sozialismus* (Abb.116), die eine ähnliche Lichtabstrahlung darstellt.

Deutschland zum 'geistigen' Sieg führen sollte.¹⁴ Eine von Emotionen getragene Hingabe an ein höheres Ideal schien Konservativen wie Linken dem merkantilen, durch Interessenkampf geprägten Charakter der bürgerlichen Gesellschaft überlegen.¹⁵

Die wesentliche Idee des Tautschen Entwurfs liegt jedoch in der monumentalen Verankerung der Texte, die nicht aufgrund eines spezifischen Inhalts, sondern weil sie, und nur darin liegt ihre Gemeinsamkeit, das 'Aufgehen im Höheren' versinnbildlichen, als 'Weltanschauungssymbole' aufgefaßt werden müssen.¹⁶ Waagrecht abstehend sind sieben beschriftete "Glastafeln", mit Seitenblick auf das Gesamtkunstideal auch "Tafeln der 7 Farben" genannt, rundum in die Kristallpyramide eingelassen. Man liest sie "gegen den Himmel, Nachts gegen den von oben kommenden Lichtkegel". In der linken oberen Bildecke ist dieses Motiv nochmals variiert. Hier werden aus Onyx und Goldintarsien gestaltete Schrifttafeln von innen beleuchtet.

Die Verbindung von kristallinem Bau und transparenten Schrifttafeln konzentriert den in der *Alpinen Architektur* gezeigten Abstraktionsprozeß zu einem Bild. In der Rezeption des von Taut projektierten Monuments wird Architektur zum Schriftzeichen, denn der Bau dient lediglich der Darbietung und Belichtung der Tafeltexte; er verkörpert die Auffassung der Architektur als Gestalt von Religion und Weltanschauung. Zugleich wird 'Weltanschauung', der anvisierte ikonologische 'Gehalt' der architektonischen Form, ins 'Nichts' aufgehoben. Die Literaturzitate verweigern durch den Verweis auf Himmel, Sterne, Tod und Welt schlechthin jeden Inhalt, so daß die Schrift, die ja die architektonische Form repräsentiert, sich letztlich auf das formale Flächenornament reduziert. Die Beliebigkeit der Textauswahl zeigt sich auch darin, daß die Zitate mit den unten aufgeführten Nachweisen nur teilweise in Übereinstimmung zu bringen sind. Das durch die 'Fußnoten' eingeführte empirische Vorgehen wird wie Sprache überhaupt einer inhaltlichen Funktion beraubt.

2. Das Ornament als 'symbolische Form'

In dem einige Tage später entworfenen Neujahrsgruß *VIVAT STELLA MDCCCCXX*¹⁷ verselbständigt sich die ornamentale Schrift gegenüber der nur noch angedeuteten und in die Textstruktur gänzlich integrierten

14 siehe z.B. Thomas Mann: Gedanken zum Kriege (1916), in: ders.: Essays, hrsg. von H. Kurzke, Bd.2. Politik, Frankfurt a.M. 1977, S.554ff.

15 zur Antithese Kultur-Zivilisation siehe auch Claussen, op.cit., S.20f.

16 Zu den "Alten und Neuen Tafeln" im dritten Teil des *Zarathustra*, die von Schubert, op.cit., S.245, zum Vergleich angeführt werden, weisen die Glastafeln des *Monuments* keinerlei Bezüge auf. (Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, o.O. 1979, S.196)

17 Kat.Gläserne Kette, S.79

Architekturphantasie, die trotz ihrer vagen Gestalt auf "Scheerbarts Himmelsblüte (Tortenstern) in 'Liwûna und Kaldôh, S.82-89" verweist. Die auf dem vorigen Blatt noch monumental präsentierte Auffassung der Architektur als Weltanschauungssymbol veranschaulicht Taut nun durch assoziativ gereimte Wortketten. "FRAGE DES ORNAMENTS. Meine Zeichensprache, Hieroglyph sein. Daraus Baugedanke. Stil nicht durch Formensuchen (van de Velde), sondern durch Weltanschauung, Religion. Heute der Kosmos".

Die Frage der Form wird 'ikonologisch' beantwortet, Stil ist für Taut Ideologie, geht aus Weltanschauung und Religion notwendig hervor. Taut hat offensichtlich auch den von Adolf Loos gegen die Dekoration in der Architektur gerichteten Bannfluch im Sinn¹⁸, ohne auf die kämpferisch vorgetragenen Argumente des Essays 'Ornament und Verbrechen'(1908) wertend einzugehen. Eine Opposition gegen die Tradition der Vorkriegsmoderne besteht gerade im Verzicht auf Argumentation, in der Wahl einer in Assoziationen und Andeutungen aufgelösten Sprache, die nicht Form, sondern das Werden von Form darstellen soll. Weltanschauung wird in unmittelbare Nähe zur Religion gerückt und zugleich als Kosmos definiert, Sprache zum Ornament, das als Sinnbild der Architektur sich allein zum Weltganzen in Beziehung setzt.¹⁹ Taut schöpft aus romantischem Vokabular wie aus Scheerbarts Dichtung, um diesem Ideal einer prästabilierten, nur noch durch Schmuck zu verklärenden Harmonie Ausdruck zu verleihen: "Arabeske: Sache des Handgefühls? Medium-Trance. Zustand von Sternen zu Pflanzen usw. Tancred ! Ja ? Verklärtheit! Wo noch (oder schon) Klarheit: Weltbau, Weltkonstruktion, Weltlesen, Astrologie, Horoskop. Höchstes Glück: Verklärung. 'Nie klar wird das Verklärte.' Schaukeln von Traum zu Wachen, zu Klarheit."

Hieroglyphe und Arabeske weisen auf die Tradition der romantischen Allegorie, die hier, jedes kritischen Charakters entkleidet, zur Verklärung einer schon existenten Einheit zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos abstrahiert, zum Ornament geworden ist. Baugestalt (Weltbau), Konstruktion (Weltkonstruktion) und Rezeption (Weltlesen) fallen in eins. Tauts Arabeske kennzeichnet die Allseitigkeit der Beziehungen ebenso wie das geforderte "Material des Glanzes: Glas". Durch den Begriff Hieroglyphe ist eine gleichsam magische Wahrhaftigkeit der Kunst bezeichnet, ein unmittelbares Einssein von Zeichen und Bezeichnetem. Auch durch die Vokabeln Weltanschauung und Religion, die Taut gleichfalls der "Gefahr der Wissenschaftlichkeit" entgegenhält, wird fragloses Einssein von

18 Fünf Essays von Loos wurden von Herwarth Walden im 'Sturm'(1912) abgedruckt; dazu R. Banham: Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter, Reinbek 1964, S.70

19 Sempers Schmucktheorie findet hier ihre Fortsetzung ins Mystische. Während jener das Verhältnis von Kunstform und Naturgesetz als Analogiebeziehung deutet, verschmelzen bei Taut Kosmos, Künstler und Kunst zum Ganzen.

künstlerischen Schaffen entfernt. Letzteres wird selbst zum 'Naturgesetz'. Das Ornament in seinen verschiedenen Erscheinungsweisen - als Glasarchitektur, Arabeske oder als Schriftbild - ist 'symbolische Form'. Es schmückt und ist doch selbst Kosmos: Die "'Neue' Architektur" bringt "absolute Phantastik" und "Festesdinge" hervor und entzückt "durch blosses Sein".

Die von Loos proklamierte 'reine Form' erfährt im Ornament als Weltsymbol zugleich Widerspruch und Überhöhung. Die betont irrationale Abkehr von der Architekturdiskussion vor dem Krieg hilft gleichwohl, deren Ziele durchzusetzen. Schon im Namen 'Gläserne Kette' wird die implizite doppelte Zielsetzung deutlich. Durchsichtigkeit und Lichtabstrahlung nähren als wesentliche Aspekte von Glas und Kristall die okkulte Vorstellungswelt. Dem Gläsernen scheint das Hauptwort 'Kette' zunächst zu widersprechen, da sich ihm die gegenteilige Vorstellung von schwerem dunklen Eisen zugesellt, zugleich wird an die moderne Skelettbauweise erinnert. 'Kette' bezeichnet neben der hermetischen Abgeschlossenheit der Gruppe aber auch ihre Ornamentbedeutung. Im Sinne von Scheerbarts *Glasarchitektur* ist damit die Notwendigkeit formuliert, den persönlichen Stil zugunsten der emphatischen Preisung und Beschreibung des Gegebenen zurückzustellen.

Taut begegnet dem Verdikt des Adolf Loos mit einer Verknüpfung von Begriffen, die zurückverweisen auf Sempers Theorie des Ornaments, in dem dieser sowohl die Gesetze der Kunst wie die der Natur dargestellt fand. Auch Sempers Hinweis, daß das griechische Wort Kosmos zugleich Schmuck bedeute, scheint der Bildsprache der *Gläsernen Kette* nicht fernzuliegen. Dennoch berührt der Rückgriff auf diese älteren Architekturauffassungen lediglich die Oberfläche des Phänomens. Während Semper die Konstruktion vom Ornament trennte und das Ästhetische nur in der Wandverkleidung suchte, sind für die *Gläsernen Kette* Baugestalt und Schmuck eins geworden. Taut bereitet unversehens eine noch striktere Einhaltung rationalistischer Regeln vor, als sie die Typisierungsvorschläge von Muthesius enthielten. Der mystische Wunsch nach Selbstaufgabe bzw. selbsttätig-'objektivem' Schaffen klagt eine mechanische Widerspiegelung des 'Naturganzen' ein, die bruchlos in die Hingabe an die technischen und ökonomischen Erfordernisse der Bauaufgabe übersetzbar sein wird.

Die dargestellte Formalisierung von Sprache ist charakteristisch für die Briefe der *Gläsernen Kette*. Ihren Höhepunkt erfährt die Ornamentalisierung des Schriftbilds in einem Brief Habliks vom 4. August 1920²⁰ und in einer von Taut gestalteten Titelseite zum *Frühlicht*²¹. Dabei signalisiert die neben Taut besonders von Finsterlin und Hablik vorangetriebene Auflösung des Satzgefüges in eine alogisch-assoziative

20 Hablik, 4.8.20, abgebildet und übertragen bei White 1986, S.160ff.

21 *Frühlicht* 1920, S.155

Struktur nicht Destruktion sondern Synthese. Indem Sprache ihre rationalen Erkenntnisqualitäten abwirft, zur Kosmosbeschreibung und zum 'Weltschmuck' wird, nähert sie sich ihrer Aufhebung, gleicht sie dem Schweigen, das von den Künstlern daher mystisch überhöht wird.²² Aus alldem ergibt sich, daß die Texte und Zeichnungen nicht in ihrer historischen Bedeutung erfaßt werden durch die Reproduktion des unendlich ausdifferenzierten Panoramas ihrer 'Inhalte', die sich die 'allseltige Schau' der Künstler zu eigen machen würde; es muß vielmehr das in jenen Inhalten produzierte Eine, die große Synthese aus Form und Stoff, in seiner Bewegung erfaßt werden.

3. Der geöffnete Bau als Magisterium. Zu den Zeichnungen

Der 'zweite Kosmos' des Mystikers wie des Naturwissenschaftlers bildet das Vorbild für die *Gläserne Kette*. Dem leeren Raum der Naturwissenschaft wird wiederum das Element der mystischen Kristallomantie hinzugefügt, dessen Bestreben die Objektivierung des Unbewußten, mithin die Verselbständigung des menschlichen Innenlebens war. Das Vakuum, in dem White die *Gläserne Kette* wirken sah, ist in Wahrheit ihr Werk. Die vom *Kölner Glashaus* ausgehende Apotheose des künstlichen Innenraums, die Rezeption und Produktion, Kunst und Welt in eins fallen läßt, findet in Tauts Proklamation eines 'Aufgehens im Höheren' und dem Geheimbundcharakter der Korrespondenz eine letzte Steigerung. Die 'Verschmelzung' der Gruppenmitglieder soll in größtmöglicher Abgeschiedenheit vonstatten gehen, eine nur den Mitgliedern verständliche Verknappung des Ausdrucks Außenstehenden den Einblick verwehren. Auch nachdem Teile der Korrespondenzen im *Frühlicht* veröffentlicht werden, ist Allgemeinverständlichkeit nicht angestrebt, obgleich die Beiträge auf Wirkung angelegt sind. Taut und seine Freunde wünschen sich kein reflektierendes Verstehen, sondern Überwältigung und Mitgerissen-Sein des Publikums; die Kette soll "ein Magnet, das Schneekorn einer Lawine"²³ sein. Auch das Verhältnis zur Öffentlichkeit wird als unmittelbare Synthese vorgestellt, entsprechend der früher postulierten Einheit von Künstler und Volk, Bau und Natur.

Die Mehrzahl der Beiträge gilt Metaphern der 'Subjektlosigkeit', die der Objektivierung des einzelnen Künstlers und seines Werks im Begriff des Kunstwillens Ausdruck verleihen. Das 'Aufflammen' gehört zu diesem Symbolschatz ebenso wie die Rede von Tod und Geburt, die sich mystische Vorstellungen eines seligen Einswerdens von Mensch und Kosmos zu eigen machen sowie die alchimistische Synthese zitieren, die

²² Hablik, Januar 1920: "Mit Engelszungen laßt die neuen Wahrheiten in alle Winde klingen / Aber laßt auch die Posaunen / des Schweigens ertönen mit ihrer ungeheuren Stimme der Beredsamkeit !" (zit. nach White 1986, S.38)

²³ Taut, 24.11.1919, zit. ibid., S.19

der Zersetzung, Auflösung und Verbrennung der Elemente im Kolben folgen sollte. Paul Gösch schreibt in diesem Sinne: "Bauen ist Sterben. Sterben ist Leben".²⁴ Das alchemistische Denkmodell, in dessen Zentrum die Kristallisation (Coagulation) von Quecksilber und 'geistigem' Schwefel zur Quintessenz, die Auflösung und Trennung von Substanzen im Hinblick auf eine höhere Synthese steht, liegt mit seiner zentralen Wandlungsvorstellung, die im Laufe der Geschichte auf die seelische Läuterung übertragen wurde, diesen Metaphern zugrunde. Die Auffassung des alchemistischen Werks als Nachvollzug natürlicher Prozesse fand schon im 'Bauwachsen' ihre moderne Nachfolge. Die aristotelische Urstofftheorie scheint in der Beschwörung einer geistigen Natur wiederzukehren, nur daß die *Gläserne Kette* diese religiösen Inhalte ihrer Erkenntnisfunktion beraubt und als bloße Zitate des Absoluten einsetzt.

Vergleichbar ist auch die Funktion mystischer Denkfiguren. Im *Frühlicht* druckt Taut folgende Sätze des Meister Eckhart ab, die ebenfalls auf Synthese der Gegensätze gerichtet sind: "Eine Kraft ist in der Seele, der sind alle Dinge gleich süß; ja, das allerböseste und das allerbeste, das ist alles gleich für diese Kraft, sie nimmt alle Dinge über hier und über jetzt. Jetzt, das ist die Zeit, und hier ist der Raum."²⁵

Theodor Fechner, der Spinozas Behauptung eines nicht-kausalen Zusammenhangs von Geist und Körper²⁶ empirisch nachzuweisen suchte und seine Psychophysik schließlich zum Konzept eines mystischen Allbewußtseins erweiterte, wird von Taut neben Meister Eckhardt mit Vorliebe zitiert. Im April 1920 schreibt er: "Beim Durchsehen unseres Mysteriums in meiner schwarzen Mappe empfinde ich das reinste Glück, es ist dieses Zusammen von Fechner, indem keiner 'bekehrt' oder geändert werden soll..."²⁷

24 Paul Gösch: Architektonische Aphorismen, in: *Frühlicht* 1920, S.79ff.

25 *Frühlicht* 1920, S.158

26 Auf Spinoza geht die These zurück, im Gehirn wirke ein und dasselbe Wesen, das sich in doppelter Art - physisch und psychisch - äußere. Die Natureinheit wird so im Gehirn wiederhergestellt. Diese Definition des Bewußtseins als Einheit des dennoch getrennten Körperlichen und Seelischen bildet den Kern der modernen, auf die Kunst bezogenen Einigungsversuche zwischen Form und Stoff durch die Wahrnehmung.

27 Taut, 15.4.20, zit. nach White 1986, S.85. Hier vereint Taut außerdem "Weltproletarier" und Eckharts 'Nichts'; weitere Fechner-Zitate in der *Stadtkrone* (Taut 1919a, S.59) und in *Mein Weltbild*, abgedruckt bei White 1986, S.177f.. Taut bezieht sich stets auf Fechners Spätwerk 'Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht' (1879) und 'Das Büchlein vom Leben nach dem Tode' (Erstveröffentlichung 1836), Deutsche Bibliothek in Berlin 1919. Die naturwissenschaftlich begründeten Läuterungsvorstellungen fußen auf der Aufhebung des neuzeitlichen Subjektbegriffs. Gedanken und Gefühle des Menschen stammen von Geistern, die "in ihn hineindenken, in ihn hineinhandeln von einem andern Mittelpunkt aus als seinem eigenen" (ibid., S.271). Allseitigkeit des Denkens werde im Tode möglich (ibid., S.283f.); erst das Verfaulen

Das 'Ketzerische' der Mystik wie der Alchimie, das in der Aufhebung der orthodoxen Trennung des Weltlichen vom Göttlichen enthalten war, bestimmt die Funktion jener Anschauungen innerhalb des Taut-Kreises. Die mystische Vereinigung des Menschen mit Gott wie die von der Psychophysik des 19. Jahrhunderts wieder belebte alchimistische Synthese aus Geist und Stoff dienen der ideologischen Aufgabe, materielle und ästhetische Faktoren des Bauens zu höherer Einheit zu verschmelzen. Das die sinnliche Wahrnehmung übersteigende, das 'Sein' unmittelbar ergreifende 'Sehen' bildet die religiöse Vorlage für das ästhetische Ideal des 'reinen Sehens', das bereits in Tauts *Glashaus* erzeugt werden sollte. Ein Zitat Jakob Böhmes im *Frühlicht* verdeutlicht wiederum die Bedeutung des Kristalls als Mittel zur Erkenntnis des Wahren: "Was die Augen sehen, das glaubt das Herz; mit eigenen Augen ist gut sehen, wer aber mit fremden Augen sieht, zweifelt immer, ob der Geist recht oder falsch sei. Darum ist's gut, zu haben den edlen Stein, der gibt Gewißheit und zeigt an die falschen Magler...".²⁸

Die okkulte Tradition tritt besonders auch in den Zeichnungen der *Gläsernen Kette* in Erscheinung, die weiterhin dem Motiv des Großen Baus huldigen, jedoch wie die Texte bestrebt sind, die Baugestalt zu entmaterialisieren. Ein bevorzugter Typus türmt abstrakte oder naturhafte Elemente zu einem Gebilde auf, dessen Gestalt sowohl an einen Berg wie an ein Gebäude denken läßt. Ein überdimensionierter Eingang, oft durch einen Treppenaufgang betont, thematisiert das Innere des Baus.²⁹ Tauts Kristallhaus aus dem *Weltbaumeister* (Abb.80) markiert dieses von Mitgliedern des AfK wie der *Gläsernen Kette* häufig variierte Bildmotiv.

Johannes Molzahn stellte auf der 'Ausstellung für unbekannte Architekten' seine *Architekturidee* (Abb.120)³⁰ aus, ein aus prismatischen Formen achsensymmetrisch aufgefächertes Gebäude, das von einer konzentrischen Eingangshöhle beherrscht wird. Die transparenten, sich überlagernden Prismen, die den Baukörper in der Fläche ausbreiten, erinnern an den 'Prisma-ismus' Feiningers, der auch von der *Gläsernen*

des Leibes verwirkliche die wahre Einheit; "der Geist, nicht mehr durch ihn gefesselt, wird sich nun mit völliger Freiheit durch die Natur ergießen", während der Mensch vorher nur "durch die Fenster seiner Sinne" schöpfen habe können (ibid., S.285).

28 *Frühlicht* 1920, S.128

29 vgl. zum folgenden die Ausführung zum Motiv des Fensterausblicks bei Caspar David Friedrich in Kap.I

30 Eine 1919 entstandene Variation des Bildmotivs (Pehnt 1973, S.89, Abb.195), die statt des konzentrischen Eingangs einen transparenten Treppenaufgang und eine prismatische Portalkrönung aufweist, betont noch stärker den Flächencharakter.

Kette geschätzt wurde.³¹ Finsterlin verbindet im *Entwurf eines Wohnhauses*³² ein plastisch wirkendes Treppenpodest mit einem durchscheinenden, kaum Substanz verratenden Hauskörper. Eine weitere über den Eingang gesetzte Öffnung läßt unmittelbar den Blick auf den Bildgrund zu. Der Baukörper entwickelt sich zur durchscheinenden 'Membran'. Wilhelm Brückmann hat dem Motiv die vielfältigsten Gestalten verliehen. Ein leuchtender, von Kollonaden umgürteter, durch zwei ovale Öffnungen zugänglicher Berg, inmitten einer von Booten belebten Wasserfläche, illustriert einen Artikel über den 'Heiligen Bau' im *Frühlicht*.³³ Das Titelblatt desselben Hefts zeigt wiederum eine Darstellung Brückmanns.³⁴ Der über Treppen zu erreichende und zackengekrönte Eingang ist hier in ein phantastisches Gebilde eingefügt, dessen Erscheinung als dämonisches Lebewesen ebenso wie als flammenspelender Berg gedeutet werden kann. Das 'Unaussprechliche' erhebt sich wie der 'heilige Berg' über einer von Booten befahrenen Wasserfläche. Zu einer dämonischen Fratze ist das Eingangsmotiv in einer weiteren Zeichnung gestaltet; der aus einer Insel gleichsam aufwachsende Bau vereint ornamentale und figurale Elemente.³⁵ Im Vergleich mit einer Zeichnung Habliks aus dem Zyklus *Schaffende Kräfte*³⁶, die das Motiv einer zum Bau gestalteten Insel vorwegnimmt, wird die Auflösung der Baumasse wie auch die Steigerung des Eingangsmotiv anschaulich. Auch der *Traumdomturm*³⁷ von Carl Krayl weckt trotz seiner abstrakten Formation die Assoziation des geöffneten Baus oder Bergs. Die Überhöhung des Eingangsmotivs reicht bis zu den 'kristallinen' Architekturentwürfen Hugo Kaldenbachs, die Taut ebenfalls im *Frühlicht* 1920 veröffentlicht.³⁸ Im Unterschied etwa zu Hermann Billings *Architekturstudien*³⁹, die Öffnungen in Fels und Architektur gleich mehrfach abbildeten, ist für die expressionistischen Darstellungen die Singularität des frontal erscheinenden Baus typisch, der eine einzige zentrale Öffnung besitzt oder auf andere Weise durch die Außenansicht das Innere hervortreten läßt.

31 Wassili Luckhardt, undatierter Brief, abgedruckt bei White 1986, S.32

32 abgebildet bei Franco Borsi (Hrsg.): Hermann Finsterlin. *Idea dell'architettura*, Firenze 1969, op.cit., S.180, Tav.28; Abbildung des Modells in Finsterlins Aufsatz 'Innenarchitektur', in: *Frühlicht*, Winter 1921/22, S.37

33 *Frühlicht* 1920, S.143

34 *ibid.*, S.141

35 *ibid.*, S.159

36 Kat.Hablik, Nr.118

37 *Frühlicht* 1920, S.63

38 *ibid.*, S.205ff.

39 abgebildet in: *Stadtbaukunst Alter und Neuer Zeit*, 1. 1920, H.11, S.164

Die Beispiele zeigen überdies die bekannte Polarität zwischen organisch wuchernden und kristallin-abstrakten Formen. Scharouns dynamisch aufschießende 'Kristallpflanzen' vereinigen beide Aspekte. Dem betonten Eingangsmotiv entspricht hier die in einem Bewegungszug erfaßte Baugestalt. Prismatische Gebilde schließen wie Pflanzen aus einer einzigen Quelle.⁴⁰ Gleichsam als 'Phasenbilder' veranschaulicht Scharoun seinen *Volkshausgedanken* (Abb.121); der knospenhaften Existenz folgt die Entfaltung. Ein Aquarell⁴¹ läßt keine Entscheidung darüber zu, ob Scharoun einen Innenraum oder die Außenansicht eines von innen beleuchteten Gebäudes meint. Des weiteren dient zur Vereinigung des Innenraums und der Baugestalt in einer Ansicht schließlich die illusionistische Darstellung einer kristallinen Architektur, wie in dem von Wassili Luckhardt entworfene *Kultbau* (Abb.18) anschaulich ist.

Der Bildtypus des geöffneten Bergs oder Baus, der in Boschs sog. *Garten der Lüste* vielfache Vorwegnahme findet, zeigt enge Verwandtschaft mit den allegorischen Darstellungen des alchimistischen Werks. Auf einem Kupferstich im *Musaeum Hermeticum*⁴² illustriert ein geöffnete Berg den Glauben, daß im Innern der Erde wie in der chymischen Kunst die sulphurische und die mercurialisische Ursubstanz zum Gold verbunden würden. In einer Darstellung der alchimistischen Bilderschrift *Splendor Soli*⁴³ steigen zwei Adepten in das Innere eines Berges, Sinnbild der sog. 'prima materia', ein und versinnbildlichen so das Magisterium in Analogie zur natürlichen Stoffverwandlung.

Auch die Verschmelzung von Architektur und geöffnetem Berg sowie der monumentale Treppenaufgang sind charakteristische Elemente alchimistischer Allegorien. Die Darstellung einer Augsburger Geheimschrift (Abb.119) rahmt einen auf siebenstufigem Treppenpodest thronenden Templetto durch einen Felsbogen. Das Bild stellt die sieben Stufen der Konjunktion, der Vereinigung der Gegensätze dar, was auch durch die Gleichzeitigkeit von Außen- und Innenansicht des Gebäudes zum Ausdruck kommt. Im Innern, einem mit Ofen ausgestatteten Schwitzbad, wird die 'chymische Hochzeit' durch König und Königin unter dem Zeichen von Sonne und Mond⁴⁴ vollzogen. Ins Theosophische gewendet

40 siehe z.B. das undatierte Aquarell, abgebildet in: Kat.Gläserne Kette, S.99

41 *ibid.*, S.100

42 *Musaeum Hermeticum Reformatum et Amplificatum*; Nachdruck der 1677 hrsg. 2. Auflage, Graz 1970, S.533

43 *Splendor Solis*, S.17

44 vgl. die Koexistenz von Sonne, Mond und Sternen in zahlreichen Entwürfen Tauts, besonders in der *Alpinen Architektur*, sowie die Bedeutung der Reinigung vor dem Eintritt in den Sternentempel in *Auflösung der Städte*.

verbildlicht Khunraths *Felsen der Wahrheit* (Abb.122)⁴⁵ das alchemistische Motiv des siebenstufigen Eingangs. Aus dem Innern des Felsens strahlt das Licht, dem der Mensch entgegenstrebt, und ähnlich wie in Brückmanns Zeichnungen und Tauts Apotheose des Innenraums im *Haus des Himmels* (Abb.123) ist der Eingang von einem Strahlenkranz umgeben.

Die Parallelen zwischen den Zeichnungen der *Gläsernen Kette* und alchemistischen Allegorien sind keineswegs als inhaltliche Rezeption zu werten, die eine genaue Kenntnis und tiefergehendes Interesse für jene Vorlagen voraussetzen würde. Die Übereinstimmungen beschränken sich auf zwei zur Versinnbildlichung des 'Kunstwollens' geeignete Motive: die Verklärung des Eingangs bzw. die Gleichzeitigkeit von Innen- und Außenansicht und, damit in enger Verbindung, die Analogie zwischen der 'Kunst' der Hermetiker und der Natur. Der Eingang in Berg oder Bau symbolisiert die künstlerische Gestaltung als 'zweite Natur' und verleiht dem idealistischen Postulat einer Materialisierung des Geistigen Ausdruck. Die Gleichsetzung des Innen mit dem Außen wiederum behauptet die Ausschließlichkeit und Unabhängigkeit der Kunst. Sie verheißt, bezogen auf die Gattung Architektur, die Lösung von jeder Raumbildungsfunktion - Reduktion auf die Fläche bzw. Aufhebung der perspektivischen Gestaltung.

4. Der eine Gestaltungsdrang - Unendliches Werden und souveräne Baukunst. Zur Grundthematik der Briefe

Das Vorhaben eines Großen Baus scheint in den Briefen wie in den Zeichnungen der *Gläsernen Kette* in zahllose Facetten gesprengt. Eine Vielzahl von Konzepten, Ausstellungsprojekten und allgemeinen Reflexionen über die Kunst stehen hier nebeneinander. Die in sich geschlossenen Filmentwürfe⁴⁶ bilden die Ausnahme in den sonst ohne Bezug zur Praxis oder zu einem durchgängigen Handlungs- oder Gedankengang bleibenden Texten. Gleichwohl ist der Große Bau präsent in der gemeinsamen Beschwörung eines numinosen Ganzen. Wort und Bild umkreisen jenes Ideal, ohne daß Inhalt und Ziel faßbar würden. Bei aller demonstrierten Exzentrizität der Gruppenmitglieder ist Individualität kein Thema. Vielmehr soll das "Verschwinden der Persönlichkeit, Aufgehen im Höheren"⁴⁷ erprobt werden. Die Künstler inszenieren sich als Instrumente eines objektiven Kunstwollens, es gilt "diese vorhandene

45 Sieben Lichtstrahlen erleuchten die Grotte und ermahnen durch Inschriften den Wanderer. Fagiolo, op.cit., S.283, Abb.123, bringt die Darstellung daher in Zusammenhang mit dem siebenzackigen Sternmotiv bei Taut.

46 Taut: Die Galoschen des Glücks, 8.Juli 1920, abgedruckt bei White 1986, S.113ff., und Hablik, 22.Juli, ibid., S.133ff.

47 Taut, 19.12.1919, ibid., S.18

Einheit zu bekräftigen"⁴⁸. Ohne Ausnahme bejahen die Gruppenmitglieder Tauts Vorgaben, beschwören sie in mehr oder weniger phantastischen Metaphern den einen Gestaltungstrieb⁴⁹, ziehen sie der Diskussion und Konfrontation von Argumenten die Fülle der Bilder vor, die sich bei allem Nuancenreichtum auf den einen geheimnisvollen, nicht kontrollierbaren Urgrund der künstlerischen Form⁵⁰ richten.

Ein Streit zwischen Anschauung und Vernunft, Glaube und Form, wie White⁵¹ ihn erkennen will, ist, abgesehen von der Fragwürdigkeit dieser Begriffspaare, in dem Briefwechsel nicht auszumachen. Auch Hablik und die Luckhardt-Brüder, in denen White gegen Bruno Taut opponierende Verfechter der Form sieht, lassen die Einzelstimme immer nur als Ausdruck des 'Ganzen' gelten. Hablik pflegt eine entpersonalisierte Sprache, die sich auf Prozeßbeschreibungen reduziert. Hans Luckhardt kritisiert zwar Tauts religiös 'primitives' Konzept der architektonischen Entwicklung, doch nur, um als vorbildlich dessen drei utopische Reihenwerke aufgrund ihres "viel weiteren allseitigen Standpunkts" anzuführen.⁵² Auch diese Opposition entpuppt sich als Einverständnis mit Tauts Ideen, denn 'Angkor' bezeichnet schließlich als Ziel der Kunst "eine Form..., die das Merkmal allseitigen Einfühlens und Verstehens" birgt.⁵³

Worringers Gegensatzpaar 'Abstraktion' und 'Einfühlung', das White in Beziehung zu den vermeintlichen Kontrahenten innerhalb der *Gläsernen Kette* bringt⁵⁴, findet auch durch die Aufteilung der Gruppenmitglieder in 'Organiker' und 'Kristalliker' nur eine schwache Nachfolge. Die Rückführung der Antithesen auf ihre gemeinsame Quelle, ihren naturphilosophischen Kern, ist vielmehr das Thema. So sind der "Wille zur Form" und das "Los von der Form"⁵⁵ für Wassily Luckhardt keine Gegensätze. Sie umschreiben nur den Leitsatz der unmittelbaren Formwerdung des Glaubens. Taut hält in seiner Antwort in Übereinstimmung mit Luckhardt daher "die 'Form' für eine sekundäre Frage" angesichts der vorrangigen Aufgabe, eine "innere(n) geistige(n) Architektur" zu schaffen, die "dann 'von selbst' die bindende Form zeugen ... wird."⁵⁶ Innerhalb der Gruppe herrscht Einigkeit in der Ablehnung alles Rationalen, gegen das man ein reflexions- und

48 *ibid.*

49 siehe z.B. Finsterlin: Der achte Tag, o.D., *ibid.*, S.92, S.97 und S.98; Scharoun: Mitstreitende!, o.D., *ibid.*, S.46 und Brief vom 22.1.1920, *ibid.*, S.44; W. Luckhardt, o.D., *ibid.*, S.52

50 dazu Taut, 2.8.1920, *ibid.*, S.162f.

51 White 1986, S.10f.

52 Hans Luckhardt, 15.7.1920, zit. *ibid.*, S.119

53 *ibid.*

54 White 1986, S.10

55 W. Luckhardt, o.D., zit. nach White 1986, S.53

56 Taut, 3.2.1920, *ibid.*, S.55

subjektloses Wollen setzt. "Wir sind keine Künstlergruppe 'Bauen' steht über jedem Künstlertum. Der große Bogen um alles, und aus allem wird sich, wie von selbst, die große Form gebären ... Nur die große Heiterkeit wird siegen. Tanzen und Bauen!"⁵⁷ Individuelle Unterschiede der Auffassungen, die in der Gruppe nicht ausbleiben konnten, sind nach Finsterlins Worten "nur scheinbar, sind nur Mißverständnisse, die der Turmbau des 'Buchstabens' verschuldet"⁵⁸.

Das materielle Ergebnis architektonischen Schaffens verflüchtigt sich in den Korrespondenzen der *Gläsernen Kette* in die Vorbereitung eines in noch weitere Distanz gerückten Projekts. Da ein überpersönlich gedachter künstlerischer Schaffenstrieb das 'Sujet' ist, wird der geschlossene Werkcharakter von Kunst überhaupt negiert. Hierzu dient die Metaphorik des unendlichen Werdens, die der Tradition des 'Bauwachsens' entstammt. Anthropomorphisierung der Baukunst und Objektivierung des Künstlers stehen damit in engem Zusammenhang. Permanente Bewegung und jähe Erstarrung sind wie im *Weltbaumeister* gleichermaßen Sinnbilder des 'Kunstwollens'. Die Person des Künstlers, seine Tätigkeit und ihr Produkt fallen in einem elementaren Prozeß zusammen. Itten sei eine "sehr starke architektonische Kraft"; den Dichter Alfred Brust beschreibt Taut mit den Worten: "Es handelt sich bei ihm um eine wirkliche Stimme und ein Aufflammen."⁵⁹ Die Flammenform des Tempels aus der *Auflösung der Städte* geht also auf den Künstler selbst über. Scharoun verwandelt sich in Tauts Anrede in die Gestalt seiner eigenen Entwürfe: "Hannes, eruptive Kristallpflanze, gläubiger Johannes! Handschlag!"⁶⁰

In Riegls Theorie des Kunstwollens liegt die Voraussetzung zu dieser Entpersonalisierung des künstlerischen Schaffens und der Eliminierung des Werks beschlossen. Keinerlei verwandte Züge weisen die zeitgleichen dadaistischen Positionen auf, die White⁶¹ mit der *Gläsernen Kette* in Verbindung bringt. Während die Dadaisten den idealistischen Kunstbegriff zersetzten, indem sie auf Symbole verzichteten und Alltagsmaterial und -

57 ders., 28.2.1920, *ibid.*, S.48

58 Prometh, o.D., *ibid.*, S.158. Das Vorbild dieser Sprachauffassung findet sich bei Novalis: "...daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei,... sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus ... Nur durch ihre Freiheit sind sie Glieder der Natur, und nur in ihren freien Bewegungen äußert sich die Weltseele." ('Monolog', Wiederabdruck in: Das hohe Ufer, 2. 1920, H.7, S.97f.)

59 Taut, 31.5.1920, *ibid.*, S.104

60 ders., 15.4.20, *ibid.*, S.85. Weitere Beispiele: Alfred Brust: Ein Bauspiel, in: Frühlicht 1920, S.93; Finsterlin: Der achte Tag, zit. nach White 1986, S.97; Hans Hansen: Der Bauhof, Februar 1920, *ibid.*, S.70ff.

61 White 1981, S.147f. und S.152. Gerade die von ihm angeführte Zeichnung *Haus eines Dada* von Carl Krayl, *ibid.*, S.153, Abb.86, des späteren Assistenten Tauts in Magdeburg, zeigt die Konservierung sowohl der Abbildfunktion wie auch der Gattungsgebundenheit künstlerischen Schaffens.

technik verwandten, huldigt der Taut-Kreis mit seiner spielerischen Phantasie der Idee des Ganzen, versucht er durch die unendliche Sinnerweiterung das alte idea-Konzept aufrechtzuerhalten.⁶² Dem mit dem Makel der Ware behafteten Werkcharakter der Kunst hält man die 'geistige Natur' künstlerischen Schaffens entgegen, während die Dadaisten die künstlerische von der materiell-technischen Produktion nicht mehr fernhalten. Die Aufhebung des konventionellen Abbildverhältnisses wie der Zweckgebundenheit des 'Bauens' wird von der *Gläsernen Kette* nicht aggressiv im Material umgesetzt, sondern ikonographisch erklärt. Auch Krayl, dessen kalligraphische Arabesken sich am weitesten vom Gegenständlichen entfernen und von Hans Luckhardt mit Paul Klees Graphik verglichen werden⁶³, sind als *Sternenhaus*, *Kosmischer Bau*, *Vision*⁶⁴ etc. tituliert zu Sinnbildern des Absoluten. Entsprechend den zeichnerischen Abstraktionen und im Unterschied zu den dadaistischen Vorwegnahmen 'konkreter Poesie' vernüpft Taut das Sprengen der Syntax mit einem passiven religiösen Erleben, das den zu abstrakten Splintern reduzierten Wörtern und Satzteilen die Symbolfunktion, d.h. die scheinbare Einheit zwischen Form und Inhalt, erhält.

5. Baum contra Kristall.⁶⁵ Finsterlin

Die Mitglieder der *Gläsernen Kette* bekunden Einverständnis darüber, daß Form nicht 'gesucht', sondern aus Weltanschauung, Glaube und Geist wie von selbst entstehen müsse. Der zwischen vegetabil-organischem und kristallin-geometrisierendem Formenrepertoire bestehende phänomenale Gegensatz wird immer wieder durch die gemeinsame Wurzel harmonisiert. So beschreibt Hans Luckhardt gegenüber Finsterlin jenen Gegensatz der Vorstellungen, nicht ohne auf eine beiden Polen zugrundeliegende Triebkraft hinzuweisen: "Mein Bruder hatte eine mathematisch-kristallinische Form eingeschlagen ... Geistig der Gegenpol zu Promeths Ideen. Sie entstand nicht aus der Naturkraft, die den Baum frei in der Luft sich zweigen läßt, sondern aus der, die seine Blätter immer wieder

62 Der Dadaismus, nach den Worten Hans Luckhardts "in erster Linie eine Reaktionserscheinung aus Zivilisationsüberdruß", enthalte daher "nur einen ganz kleinen Teil des Weltbegreifens." (16.7.1920, zit. nach White 1986, S.124)

63 *ibid.*

64 Abbildungen der mit Ausnahme des *Kosmischen Baus* auf das Jahr 1920 datierten Zeichnungen in: *Kat.Gläserne Kette*, S.114ff.

65 Bereits in Paciollis *divina proportione* findet sich die Parallelität zwischen dem Geometrisch-'Kristallinen' und dem Vegetabilen, denn am Ende des mit mathematischen Zeichnungen und Holzschnitten reich ausgestatteten Buchs ist der sog. "Arbor Proportio et Proportionalitas" abgebildet. Vergleichbar ist wiederum die Bildsprache der Alchimie, die sowohl durch geometrische Formen als auch in der Gestalt eines Baums ihr Werk zu versinnbildlichen pflegte; siehe *Musaeum Hermeticum*, S.201 und S.321

regelmäßig formt und die Sterne in ewig gleichmäßigem Lauf ihre Bahnen vollenden läßt.⁶⁶ Formenvielfalt wie die für die Regelmäßigkeit verantwortliche 'Grundform' stammen für Luckhardt aus einer Quelle. Natur und Form sind wiederum im 'Kunstwollen' vereint.

Finsterlin, der, wie Paul Gösch, der Anthroposophie nahestand und mit ihm innerhalb der Gruppe 'das Organische' vertrat, läßt den Zusammenhang zwischen dem 'Alles' und dem 'Einen' in seinen Texten anschaulich werden, indem er durch die Summierung von Bildern, Vergleichen und Analogien jeden Einzelsinn auflöst: "Bauen ist alles, Liebe, Zeugen, Kampf, Bewegung, Leid, Eltern und Kind, und alles Heiligsten heiligstes Symbol".⁶⁷

Während im AfK Taut die Vokabel Bauen auf die Schaffung einer neuen Gesellschaftsordnung bezog, Behne sie als Kampfbegriff des Kubismus gegen das l'art pour l'art-Prinzip des Sturm-Expressionismus verwendete, ist sie hier von jedem begrenzten Inhalt entbunden. Das transitive Verb bezeichnet keine Handlungen, sondern zählt elementare Lebensprozesse auf, die sowohl aktive wie passive Bedeutungen - Gebären und Geboren-Werden - annehmen können. Im Verlauf des Satzes kehrt sich der Aspekt des Handelns (Liebe, Zeugen, Kampf, Bewegung) um in Zustände (Leid, Eltern und Kind) und mündet schließlich in einer Heiligung des Immerwährenden. Das Bauen wird wie im *Weltbaumeister* auf den Naturkreislauf projiziert und erstarrt schließlich im Absoluten.

Anders als Max und Bruno Taut und die Brüder Luckhardt bleibt Finsterlin seinen mystischen Bildern lebenslang treu und wehrt sich auch gegen das Kristallsymbol. Sein Traum ist die Rückverwandlung des "irdische(n) Riesenkristall(s)" ins Organische.⁶⁸ Zum Zeichen dafür, daß er das Kristalline als rationalistische Form dem *Stilspiel*⁶⁹ der übrigen Architekturepochen zuordnet, konstruiert er den *Kristallbaum*⁷⁰ aus zusammensetzbaren Bausteinen. In seiner Antwort auf Tauts *Mein Weltbild* spricht er sich dafür aus, daß der "Heilige Kristall, der verfluchte Kristall mit seinem kürzesten Weg, mit seiner scharfen Strenge und seinem Urväterstolz" ersetzt werde durch das "größte Symbol unserer Welt", "den Blut- und Nervenbaum"⁷¹. Seine Vision ist die einer abstrakten Riesenhohlplastik, die sich die geschwungenen Konturen von

66 H. Luckhardt, 15. Juli 1920, zit. nach White 1986, S.128

67 Finsterlin: Der achte Tag, *ibid.*, S.89f.

68 *ibid.*, S.91. Zur Ablehnung des Kristalls siehe auch Borsi, *op.cit.*, S.53f.

69 Die Genesis der Weltarchitektur oder die Deszendenz der Dome als Stilspiel. Ein Lehr-, Spiel- und Versuchsbaukasten von Hermann Finsterlin, in: Frühlicht Nr.3 (1923), S.73ff.; siehe auch Borsi, *op.cit.*, S.194f., Taf.42f.

70 abgebildet bei Borsi, *op.cit.*, S.6

71 Hermann Finsterlin, undatiert, zit. nach White 1986, S.185; Hervorhebungen von H.F.

Knochen und Muschelgängen zum Vorbild nimmt: "Der Menschenraum, nicht mehr der Hohleindruck einiger stereometrischer Körper".⁷²

Finsterlin spricht damit die historische Konsequenz der Kristallsymbolik an, ihre allmähliche Abwendung vom 'Allseitig-Unendlichen' und das neue Interesse an der geometrischen Grundform. Anders als Hablik bleibt er dem Kristallinismus der Epoche des Jugendstils verbunden, kann er die Wendung ins Rationalistisch-Mathematische nicht nachvollziehen. Der eine Gestaltungswille bleibt für Finsterlin in einer Vielfalt naturhafter Formen verborgen; auch seine Entwürfe zielen aber auf die völlige Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Welt, Schaffen und Empfindung und entziehen sich nicht der Symbolik des Kristallinen. Seine amorphen Architekturen bestehen aus gleichsam versteinerten Mikrostrukturen, die, zum Bau vergrößert, Makrokosmos werden, indem sie Innen und Außen zugleich bedeuten, das Verhältnis zum Bau als ein 'In-der-Welt-Sein' definieren. "Im Innenraum des neuen Hauses wird man sich nicht nur als Insasse einer märchenhaften Kristalldruse fühlen, sondern als interner Bewohner eines Organismus,... eines 'fossilen Riesenmutterleibs'".⁷³ Wie im Tautschen Kristallhaus gilt: "Bauen ist Raumerlebnis; Einfall, Erfindung..., ein Kräftewachschlaf, eine stehende Bewegung, die jederzeit allseitig weiterblühen könnte oder zerfallen, selbstspaltig wie ein lebender Kristall anfang- und endlos wie alles, das den Puls des Ewigen durchzittert."⁷⁴ In der Hymne auf den "flüssigen Kristall(e), der sich uns offenbart hat als zwergigster Zwerg im Brennpunkt unseres Überauges"⁷⁵, gibt Finsterlin sich als Freund und Anhänger Haeckels zu erkennen, dessen von Taut gerügte 'Kunstformen der Natur' in seinen zeichnerischen Entwürfen noch anklängen.⁷⁶

6. Abstrakte Architektur. Gösch

Paul Gösch hat in seinen Zeichnungen wie auch in seinen *Architektonischen Aphorismen* dem Eingangsmotiv besondere Beachtung geschenkt und zeigt anschaulich dessen kunstsymbolische Bedeutung. Architektur wird bei ihm zur reinen Ornamentform. Er entwickelt einen

72 ders.: Casa Nova (Zukunftsarchitektur), in: Wendingen, 6. 1924, H.3, S.6. Im 11. Heft dieses Jahrgangs ist eine Reihe von Fotografien natürlicher Kristallbildungen unter dem Titel "Architectonische Phantasieen in de Wereld der Kristallen" (ibid., H.11, S.2ff.) publiziert. Schon fünf Jahre zuvor (Wendingen, 2.1919, H.4, S.14ff.) wurden Auszüge aus Tauts *Stadtkrone* abgedruckt.

73 Hermann Finsterlin: Innenarchitektur, in: Frühlicht, Winter 1921/22, (S.35ff.), S.36

74 ders.1924, S.8, Hervorhebungen von H.F.

75 ders.: Der achte Tag, zit. nach White 1986, S.100

76 Taut, 1.1.1920, ibid., S.34: "Die 'Kunstformen der Natur' helfen uns nicht. Das gibt Naturalismus, Impressionismus (sei es auch seelischer à la Kandinsky), Jugendstil."

spezifischen Flächenstil, der Architekturmotive wie Spitzengewebe ausbreitet, so daß Zeichnung und Bildträger in einer Ebene erscheinen und die Leerstellen zwischen dem Lineament Eigengewicht beanspruchen. Das Eingangsmotiv verselbständigt sich in phantastischen Studien zu Foyers, Portalen und wird auch betont in einem Schrank-Entwurf.⁷⁷ Gösch zeigt auch im Leeren 'schwebende' Giebel und andere aus ihrem funktionellen Kontext gelöste architektonische Motive.⁷⁸ Seine kleinteiligen Fassadenstudien⁷⁹, darunter die *Paraphrase des Berliner Doms*, projizieren die Baukörper auf ein flächiges Gespinnst, das zum planen Bildgrund geöffnet ist. Evident sind dadurch nicht nur die Aufhebung der historischen Stilarchitektur - "Orient und Occident sind nicht mehr zu trennen"⁸⁰ - sondern die Austauschbarkeit von Grundriß und Aufriß. Diese Folgerung hat Gösch sowohl bildlich wie auch theoretisch zur Darstellung gebracht. Der im 'Ruf zum Bauen' abgebildete Entwurf einer *Wallfahrtskapelle* (Abb.125, 126) wiederholt die in der Vorderansicht anschauliche Dreieckform der Dächer und Fenster des Baukomplexes in der Gestalt des Grundrisses und dessen ornamental aufgefaßten Einzelelementen. In seinen *Architektonische Aphorismen* finden sich wiederum bildliche Veranschaulichungen einer formalen Entsprechung zwischen Grund- und Aufriß, auf geometrische wie auf vegetabile Formen angewendet.⁸¹ Auch formuliert Gösch hier den "Versuch einer abstrakten Architektur", die er auch "mineralische" nennt: "Jede Form (Ornament) kann Grundriß, Aufriß, Ornament und Städtegrundriß werden, z.B. Kreis, Parabel, Spirale, auch ganz freie Kurven. Ferner Quadrat, Rechteck, Dreieck, Sternformen und krumm gezeichnete Figuren."⁸²

Die rational nicht nachvollziehbare Gleichung zwischen Grundriß- und Aufrißformen, wie sie Gösch zeichnerisch darstellt, weist auf ihre metaphorische Funktion hin. Während die traditionelle Architektur auf eine Ansicht, das heißt perspektivisch ausgerichtet, der Grundriß von der

77 Frühlicht 1920, S.14ff.; zur Zeichnung *Portal* (Abb.58) siehe auch Werner Hofmann: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen* (Kat.Ausst.), hrsg. von den Wiener Festwochen, Wiener Künstlerhaus 1987, Wien 1987, S.602, Nr.4; hier gedeutet als Vulva-Symbol. Die übliche Zuordnung von Göschs Bildwerken sowohl zum Manierismus wie zur Kunst der Schizophrenen - seit 1921 lebte Gösch in psychiatrischen Krankenhäusern - böte sich als Ausgangspunkt zu einer Untersuchung über das Verhältnis dieser beiden Aspekte an.

78 Weitere um 1920 entstandene Aquarelle Göschs zum Thema 'Eingang' sind abgebildet bei White 1986: *In einer Grotte* (ibid., S.6, Abb.19), *Felsentor* (ibid., S.75, Abb.21), *Architekturphantasie* (ibid., S.86, Abb.24), *Architekturskizzen* (ibid., S.127, Abb.35) und in: ders. 1981, S.150f., Abb.78-83

79 Frühlicht 1920, S.221

80 ibid.

81 ibid., S.80, Abb.1-2

82 Paul Gösch: *Architektonische Aphorismen*, zit. nach White 1986, S.68

Fassade unabhängig war, betont Gösch die Gleichwertigkeit des Grundrisses. Damit ist der Außengestalt ihre Dominanz abgesprochen, eine aus dem inneren strukturellen Grundrißaufbau sich ableitende architektonische Gestaltung thematisiert, durch die auch die dualistische Trennung zwischen Innen und Außen aufgehoben wird. Göschs Illustrationen demonstrieren eine Gleichsetzung des Baukörpers mit der Grundrißfläche, sein Text gibt der Auflösung des Gesamtbaukörpers in ein Gefüge gleichwertiger Formen durch die Theosophie eine 'ikonologische' Erklärung. Die im *Frühlicht* auch direkt angegriffenen Prinzipien der Perspektive⁸³ werden dann faktisch von der Architektur der Zwanziger Jahre abgeworfen.

7. Die Verselbständigung des Kristalls. Allseitigkeit und Typisierung

Eine über das Selbstverständnis der Gruppenmitglieder hinausgehende Betrachtung zeigt 'Organiker' und 'Kristalliker' als Vertreter des Anfangs- und Endpols einer naturmystisch begründeten Ideologiegeschichte der Kunst, die sich von der vegetabilischen 'Alleinheit' zum geometrischen Typus 'entfaltet' und gleichsam das Urbild von Tauts sich öffnenden vegetabilisch-kristallinen Domen und Kristallhäusern abgibt.

Glas und Kristall spiegeln in in ihren symbolischen Anwendungsformen innerhalb der *Gläsernen Kette* nochmals den Prozeß vom Naturhaft-Vegetabilen zum Geometrisch-Kristallinen. Zum einen bleiben Glas und Kristall 'Baumaterial' phantastischer Architekturen, die wie von selbst entstehen, etwa in Wenzel Hablik's Materialmetamorphosen.⁸⁴ Daneben wird nun der Kristall wie das Glas zur Versinnbildlichung der künstlerischen Form benutzt. Wassilly Luckhardts Meditation über eine Kristalldruse hat nicht 'den Bau', sondern die Gesetze künstlerischen Schaffens zum Gegenstand.

"Vor mit liegt eine aus der Kruste gebrochene Kristalldruse. Viele viele Pyramiden und prismatische Gebilde sind aus der Kruste gleichsam herausgewachsen und funkeln und strahlen im Sonnenlicht. Alle sind verschieden nach Größe und Gestalt, denn jede ist nach gleichem Formgesetz gebildet. Hat man dabei nicht schon den Eindruck architektonischer Gebilde, scheinen diese Gebilde nicht zu rufen nach der gestaltenden Hand der Menschen, die aus dem Chaos dieser Urformen ein sinnvolles Ganzes bildet ? / Liegt in diesem Zurückgehen auf Urformen

83 *Frühlicht* 1920, S.32, ohne Angabe des Autors: "Was ist Perspektive? Wenn eine Leiche ein Auge zukneift." Gegen die Konstruktion des einen Augpunkts wird das natürliche Sehen angeführt: "...es sind doch zwei (Augen, R.P.) und dazu in ständiger Bewegung". Auf dies Argument wird Klee einen wesentlichen Teil seiner Gestaltungslehre stützen.

84 Hablik, 22.7.1920, abgedruckt bei White 1986, S.133ff.

nicht eine Möglichkeit vor, in der Baukunst zu Grundformen zu kommen, die in der unsichtbaren Gewalt des Ausdrucks den Eindruck erdgewachsener Gebilde übermitteln können ? / Sind doch auch der Stein, die Pflanzen usw. aus Urkristallen aufgebaut."⁸⁵

Zum Vergleich sei an Habliks 1909 sich ebenfalls am Anblick eines Kristalls entzündende Phantasie erinnert, die keineswegs die 'Urform', sondern den Reichtum der Formen feiert und aus der Druse ein kristallines Märchenschloß wachsen sieht. Habliks *Kristallschloß am Meer* (Abb.17), das unter dem Titel 'Phantasie' in der zweiten Buchpublikation des AfK abgebildet ist, verkörpert jene ältere Kristallmetaphorik.

Ihre gemeinsame Grundlage finden Habliks und Luckhardts Konzepte wie Finsterlin im Monismus Haeckels, der in seinem Buch *Kristallseelen* den kleinsten Baustein sowohl des anorganischen wie des organischen Lebens im 'Urkristall' gefunden zu haben glaubte. Jenem Gedanken der potentiellen Transformierbarkeit des Festen ins Flüchtige, des Geistes in Materie, entsprechen die Belebung toter Gegenstände auf expressionistischen Bildern ebenso wie die Dynamisierung des Abstrakten, die z.B. das *Denkmal der Märzgefallenen* von Walter Gropius (Abb.7) charakterisiert.⁸⁶

In Luckhardts Brief ist die allmähliche Abwendung von der 'Alleinheit' zum Typus zu beobachten. Die Begeisterung des Architekten an der unendlichen Formenvielfalt der Kristalldruse ist bereit umzuschlagen in die Hingabe an architektonische Grundformen, die Luckhardt ähnlich wie Taut in der Ära des Neuen Bauens bewegen sollte. Der aus regelmäßigen Prismen gebildete Kristallkörper als geschlossene Grundform ist Gegenstand von W. Luckhardts Zeichnungen *Kultbau* (Abb.18) und *Kristall*⁸⁷.

Sichtbar wird hier die Funktion der auf das Bauen angewandten naturmystischen Anschauungen. In Hinsicht auf das Kommende gelesen bietet die Struktur des Kristalls die Gewähr einer typisierten Architektur, die, wenngleich mathematisch konzipiert, "in der unsichtbaren Gewalt des Ausdrucks den Eindruck erdgewachsener Gebilde übermitteln"⁸⁸ kann. Die Naturbindung der Architektur wird durch den Rekurs auf ihre

⁸⁵ W. Luckhardt, undatiert, zit. nach White 1986, S.30f.

⁸⁶ dazu Johannes Schlaf: Das neue Denkmal in Weimar, in: *Frühlicht* Nr.4 (1922), S.106f.. In einem fiktiven Dialog wird die abstrakte Plastik einem zunächst verständnislosen Betrachter nahegebracht, indem ihm diese ikonologisch als Symbol eines "geistigen, über den Tod hinaus ins Leben ewig und unvergänglich strebenden Dranges" (ibid., S.107) im Sinne Haeckels gedeutet wird. Der schräg ansteigende 'dynamische' Kristall setzt den Bildgedanken aus Friedrichs *Eismeer* fort. Als abstrakte, dennoch Dynamik ausdrückende Form, nähert sich die Plastik dem Pfeilsymbol, dem in Klees Bildern große Bedeutung zukommt.

⁸⁷ siehe White 1981, S.156, Abb.88

⁸⁸ W. Luckhardt, undatiert, zit. nach White 1986, S.32

Rezeption durch den Betrachter aufrechterhalten, während sich die architektonische Form vom Naturvorbild lösen kann. So folgert Hans Luckhardt: "Die Architektur darf nicht Natur nachahmen, sondern muß selbst Natur sein ... Das eine Ding in der Natur ist durch pflanzliches Wachstum entstanden, das andere durch Menschenhand. Dieser scharfe Unterschied muß gewahrt bleiben. Beide müssen ihr eigenes selbständiges Strukturleben haben".⁸⁹

Auch der innerhalb der Gruppe einen relativ kritisch-rationalen Standpunkt einnehmende Hans Luckhardt begründet hier seine radikale Absage an die Naturnachahmung durch die Analogie zwischen künstlerischem Schaffen und natürlichem Wachstum.⁹⁰ Taut geht noch einen Schritt weiter, indem er den unendlichen Formenreichtum einer Grundform einverleibt: "Ich habe hier ein dickes, gelbes Glasstück auf meinem Tisch. Schwer, ein Baustein, aber nie ist er gleich. Seine prismatische Form, ja sie ist da, aber in ihm lebt es immerfort anders, es ist einfach toll, was das Licht da drin anrichtet, und doch in der festen Form. Das Gefäß der neuen Seele, das wir vorbereiten, wird so sein."⁹¹

Während Hablik und Luckhardt noch die Vielheit der Kristallkörper betrachten, richtet sich Tauts Blick auf die prismatische Einzelform. Der Urkristall wird zur Außenform, die unendliche Varianten in ihrer gleichbleibenden Gestalt birgt, allen Inhalten gerecht wird. Das prismatische "Gefäß der neuen Seele" entspricht dem Großen Stern in der *Auflösung der Städte*, der in seinen Sterngrundriß das Gesamtkunstwerk wie die Siedlung integriert. In *Mein Weltbild* erhebt Taut die Form "zu dem umfassenden Kristall, zum 'Weltgebäude'", das "Mathematik eigentlich identisch mit Metaphysik" werden läßt.⁹²

Die Konsequenz für die Architektur formuliert Hans Luckhardt: "Ich gelange immer mehr zu der Überzeugung, daß nicht allein der religiöse Bau den Höhepunkt der Architektur darstellt, sondern daß jeder Bau diese Höhe erreicht, wenn er einen Zeitgeist verkörpert, der eine sehr starke

89 H. Luckhardt, 30.4.1920, *ibid.*, S.81, Hervorhebungen von H.L.

90 Wassili Luckhardts Reflexionen über die Kristalldruse geben am deutlichsten die a priori vorausgesetzten Kategorien der *Historischen Grammatik* Riegls wieder, welche das Prinzip der Kristallisation als vorbildliches Formgesetz heranziehen, das sowohl die Übereinstimmung der Kunst mit den Naturgesetzen als auch ihre Trennung vom Naturvorbild begründet.

91 Taut, 15. April 1920, *ibid.*, S.87

92 ders: *Mein Weltbild*, 19.10.1920, *ibid.*, S.182. Er selbst stellt hier den "großen Kristall der Form" in die Beziehung zur *Auflösung der Städte*, zur *Alpinen Architektur* und zum Schlußbild des *Weltbaumeisters*; siehe *ibid.*, S.184

Intensität und menschliche Tiefe besitzt ... Die reine Form ist die Form, die, losgelöst von allem Dekorativen, aus den Urelementen Grade, Rund und Unbestimmt frei gestaltet, jedem Ausdruck dienen kann...".⁹³

Die einfache Form als Ausdruck des Zeitgeists hebt in sich die Grenzen zwischen 'reiner Form' und Gebrauchsform auf. Riegls 'Kunstwollen' ist zum 'Gehalt' einer abstrakten Architektur erklärt. Die von Friedrich Schlegel der gotischen Kathedrale unsichtbar einverleibte Kunstform tritt offen in Erscheinung; das 'Unendliche', für Schlegel in der Außengestalt des Doms erfahrbar, wird ins Innere verlegt. In Erfüllung der idealistischen Kunstauffassung vertilgt die Form den Stoff, denn sie erhält das "Merkmal allseitigen Einfühlens und Verstehens".⁹⁴

⁹³ H. Luckhardt, 15. Juli 1920, *ibid.*, S.121, Hervorhebungen von H.L.

⁹⁴ *ibid.*, S.119

I. Verlust der Mitte. Vom *Haus des Himmels* zur *Hufeisensiedlung*

1. Gleichzeitigkeit von Utopie und Praxis, Nivellierung von Kult- und Zweckbau

Der nach Ende des Krieges noch verstärkte Rückzug Tauts auf private Künstlerkreise und phantastische Visionen mag durch den fortwährenden Mangel an Bauaufträgen ermöglicht worden sein, ohne daß dadurch jedoch das Spezifische jenes betont irrationalen Protests gegen die Praxis erfaßt wäre. 1920 zeichnet sich ab, daß die emphatische Verweigerung gegenüber der Praxis mehr einer bestimmten Auffassung von ihr gilt, als der Tätigkeit selbst. Auch Behne will sich wie die Mitglieder des AfK und die Teilnehmer der *Gläsernen Kette* nicht für "Massenquartiere und Menschenställe" einsetzen, die angesichts des herrschenden materiellen Mangels allein erwartet werden könnten und daher lieber für "das Haus der Zukunft" arbeiten.¹ Dennoch widmet sich nicht allein Bruno Taut zur gleichen Zeit schon praktischen Aufgaben im Rahmen des Wohnbaus. So entwirft er im Frühjahr 1920 eine Siedlung für Land- und Fabrikarbeiter in Ruhland bei Dresden.² Formale Innovationen sind diesen Projekten nicht abzulesen; ein weiterer nicht ausgeführter Entwurf für eine Wohnanlage aus zweigeschossigen Reihenhäusern in Steglitz geht ebenfalls nicht über die Formgebung hinaus, die Taut am Falkenberg und in der *Siedlung Reform*³ vor dem Kriege entwickelt hatte.⁴ Im *Frühlicht* 1920 veröffentlicht er den weitgehend traditionellen Entwurf eines Ledigenheims für die Siedlung *Lindenhof* in Schöneberg, der auch ausgeführt wurde.⁵

Zwischen den praktischen Entwürfen und den utopischen Skizzen und Schriften ist jedoch nicht einfach eine Grenzlinie zu ziehen. Taut beansprucht schon in der *Auflösung der Städte* die Synthese beider Bereiche, identifiziert in einem Aufsatz die 'Kunst der Siedlung' mit der Zukunftskathedrale.⁶ Ihre Eigenschaften, das Kristalline und Vegetable, gehen auf Idealentwürfe für Reihenhaussiedlungen über (Abb.131)⁷. Überdies wird das Kristalline zu einem dekorativen Formelement

1 Adolf Behne in: AfK 1920, S.6

2 Junghanns 1983, Abb.92-94; siehe auch White 1981, S.167. Junghanns 1983, unterscheidet einen ersten, der *Auflösung der Städte* entsprechenden Entwurf von einem zweiten Entwurf in üblicher Form. Sowohl die Vereinzelung wie die durch Dorfanger hergestellte Zentralisierung der Wohnhäuser sind aber in der *Auflösung* enthalten

3 Junghanns 1983, Abb. 39-47

4 *ibid.*, S.49

5 *Frühlicht* 1920, S.136. Das Gebäude wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Junghanns 1983, S.49 und Abb.95-96.

6 Taut 1920d; siehe dazu Kap.II.F.

7 siehe ders.: *Neue Siedlungen*, in: *Frühlicht* 1921/22, S.49ff.. Den 'kristallinischen' Entwürfen von Willy Zabel und Hans Luckhardt folgt eine 'vegetabilische' Reihenhaussiedlung von Theodor Grosse (*ibid.*, S.54).

popularisiert, das für die Ausstattung von Innenräumen⁸, Filmen⁹, Vergnügungsparks¹⁰, und als Reklameträger¹¹ eingesetzt wird. Prismatische Strukturen finden auch in der Wohnhausarchitektur und bei anderen Bauten Anwendung.¹²

Den Zusammenhang zwischen einfachem Zweckbau und den Visionen eines höchsten Baus bringt Taut in seinem Aufsatz *Architektur neuer Gemeinschaft* durch ein pseudoreligiöses Bild zum Ausdruck: "Vom Stall zum Stern ist eine feste Kette, bei der man Anfang und Ende beliebig vertauschen kann ... es ist eine Kette, in der alles Kleine groß und alles Große klein wird..."¹³ Im *Frühlicht* behauptet Taut schlichtweg die Identität von Utopie und Realität¹⁴, die romantische Kulturkritik enthüllt sich hier als Scheinopposition. Taut selbst verstand seine Phantasien freilich als positive Inhalte und suchte sie seiner folgenden architektonischen Arbeit anzupassen. Als Magdeburger Stadtbaurat¹⁵ versuchte er zunächst, die Utopie der *Auflösung der Städte*, eines aus dem Volk wachsenden Gesamtkunstwerks, unmittelbar umzusetzen; dabei sorgte die wirtschaftliche Situation dafür, daß Taut sich weiterhin Idealprojekten widmen konnte. So ging die Idee der Stadtkrone etwa in Entwürfe zur Elbuferbebauung¹⁶ wie in den Entwurf eines Geschäftshochhauses (Abb.129) ein. Tauts Vorhaben, die Stadt durch die Bewohner selbst zur Kunst und damit zum 'wahren' Leben zu erheben, wird am eindrucksvollsten in der farbigen Bemalung zahlreicher Fassaden demonstriert, die der eklektizistischen Architektur ihre Schwere nehmen sollte. Vielfach, und besonders in einer noch dem kristallinen Stil verpflichteten Hausbemalung von Kraysl¹⁷, bleibt die Farbe ohne Beziehung zu den architektonischen Strukturen, behandelt sie die Fassade gleichsam als Bildträger. Die abstrakte Farbe als solche steht für das

8 Walter Würzbach und Rudolf Belling, Skala-Tanzkasino, Berlin 1920; siehe White 1981, S.176, Abb.109; W. Würzbach und César Klein: Schlafzimmer eines Hauses in der Potsdamer Straße, Berlin 1920; *ibid.*, S.177, Abb.110

9 Berühmtestes Beispiel ist Wienes *Das Kabinett des Dr. Caligari*.

10 Auf dem Lunapark in Berlin-Halensee gab es 1920 eine durch kristallines Gebirge fahrende 'Albulabahn', 1921 einen 'Gläsernen See'; siehe White 1981, S.179, Abb.112 und 113

11 Wassilly Luckhardt und Rudolf Belling, *Reklambau an der Avus*, Berlin 1922/23; *ibid.*, S.178, Abb.111

12 Hervorzuheben sind das *Haus Dr. Otte* (Berlin-Zehlendorf 1921/22) von Gropius und Meyer, Peht 1973, S.115, Abb.266; Otto Bartnings Wasserturm in Zelpau (1922), *ibid.*, S.157, Abb.390, und das *Haus Buchtal* in Berlin-Westend von den Brüdern Luckhardt, *ibid.*, S.101, Abb.514

13 Taut 1920e, S.276

14 ders.: Freie Aussprache, in: *Frühlicht* 1920, S.140

15 zu Tauts Arbeiten in Magdeburg siehe Junghanns 1983, S.52ff.; Projektbeschreibungen von Taut u.a. in: *Der Neubau*, 6. 1924, S.82ff.

16 Junghanns 1983, S.55 und Abb.104

17 *ibid.*, Abb.127

'Natürliche', so zeigen nach Tauts Beobachtung die angestrichenen Bauten "plastisches und materielles Leben", während "der graue Teil dagegen wie ein nebelhaft abstraktes und beunruhigendes Gespenst erschien".¹⁸ Das Abstrakt-Reale bei Mondrian¹⁹ und der Begriff des Konkreten von Doesburgs stimmen mit Tauts Auffassung zur 'Kunstnatur' der bunten Häuser überein. Die Farbe repräsentiert, und hierin setzt sie die symbolische, Autonomie verkörpernde 'Lichtfarbe' der Kristallhäuser fort, den Kunstcharakter der Architektur. Erst in den Berliner Bauten der Zwanziger Jahre wird sie, wie auch der Glasbaustein, in die ästhetisch-architektonische Struktur integriert werden.

Die Verquickung der phantastischen Entwürfe mit alltäglichen Bauaufgaben, typisch für Tauts Schaffen zwischen 1920 und 1923, wird nur aus dem ideologischen Charakter einer 'Utopie' verständlich, die sich im Grunde nicht als Widerspruch zur Wirklichkeit, sondern als deren Überhöhung versteht. Der Prozeß der Gleichsetzung des Großen Baus mit den 'Menschenhütten' bzw. seine notwendige Anpassung an die Bedingungen der industrialisierten Gesellschaft und der technisierten Baupraxis nehmen ihren Ausgang bei den letzten zeichnerischen Glashaushausphantasien und realisieren sich schließlich in der Siedlung. Die *Britzer Hufeisensiedlung* soll als herausragendes Beispiel der Architektur Tauts mit den ihr vorausgehenden utopischen Entwürfen sowie mit den Kommentaren Tauts zum Siedlungsbau konfrontiert werden.

2. Das Haus des Himmels

Das im Frühjahr 1920 im *Frühlicht* veröffentlichte *Haus des Himmels*²⁰ (Abb.123, 124) sammelt die Glashaushäuser nochmals in konzentrierter Form. Der Idee des symbolischen Zentralbaus gilt das Hauptinteresse, jedoch ist das Siedlungsideal in die Grundrißfigur integriert. In Gestalt einer idealen, konzentrisch um den sternförmigen Grundriß des *Haus des Himmels* geführten Stadtanlage ist hier die im Sternentempel der *Auflösung* (Abb.103) erreichte Synthese aus reiner Kunst und Leben nochmals verdichtet. Die geometrische Ordnung des Grundrisses vereint den Kultbau mit einem Flughafen, Sportplätzen und "Wohnkolonien für Kändler, Kinder und Künstler". Schon aus dieser, an die Reimkunst Scheerbarts anknüpfenden Bezeichnung der Stadtbewohner geht hervor, daß an eine reale Siedlung wie die Gartenstadt der *Stadtkrone* nicht mehr

18 Bruno Taut: Die Farbe, in: Die farbige Stadt, 6. 1931, H.3, (S.29ff.), S.30

19 Piet Mondrian: Die neue Gestaltung in der Malerei (1917/18), in: De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung, hrsg. von Hagen Bächler und Herbert Letsch, Leipzig und Weimar 1984, (S.62ff.), S.118

20 Bruno Taut: Haus des Himmels, in: Frühlicht 1920, S.109ff.. Taut variiert das Motiv für den Entwurf einer Stadtkrone in Magdeburg; in: Frühlicht 1921, H.1, S.18f., hierzu Junghanns 1983, S.55, Abb.104

gedacht ist. Die funktionellen Belange sind zum künstlerischen Material transformiert, das sich prinzipiell nicht unterscheidet von den im Text kultisch zelebrierten Bau- und Ausstattungsmaterialien des Kulthauses. Der Grundriß der Stadtanlage ist aus Linien, schraffierten und gepunkteten Feldern zum Ornament gestaltet, das den höchsten Bau der Stadtanlage gleichmacht. Man mag sich dagegen die Anlage der *Stadtkrone* (Abb.22, 23) vor Augen halten, die einen qualitativen Unterschied zwischen Wohnstadt und Zentrum merken und jeden dekorativen Charakter vermissen lassen. Die ornamentale Stadtanlage um das *Haus des Himmels* gleicht eher einer geometrisch geklärten Fassung der vegetabilen Siedlungsbilder aus der *Auflösung* (Abb.87, 88, 95). Während dort jedoch die Siedlung durch ihre Repräsentanten schließlich im Sternentempel (Abb.103) zum Element des symbolischen Baus wird, ist hier der Stern gleichsam in die Siedlungsform einbeschrieben. Ergebnis dieser bildlichen Gleichungen ist die formale Nivellierung von Wohnungsbau und 'Stadtkrone', von Gebrauch und 'reiner' Form. Trotz der genauen topographischen Angaben von Dichterwohnungen etc. herrscht der Eindruck einer gänzlichen Loslösung der Grundrißzeichnung von funktionellen Aufgaben zugunsten eines reinen Formenspiels vor. Das geometrische Prinzip, im *Träger-Pavillon* von 1910 noch gegen den zentralen, organisch aufgefaßten Nutzbau abgegrenzt, bestimmt Inneres und Äußeres, Nutz- und Kultbau. Taut löst hier die Spannung zwischen sozialen und ästhetischen Ansprüchen an die Architektur durch ihre gemeinsame Projektion auf eine geometrische Grundrißfläche auf, eine Synthese, die sich schon im Schlußbild der *Alpinen Architektur* angekündigt hatte. Voraussetzung hierzu war die durch den Mangel an praktischen Aufgaben erleichterte Negation jeder Nutzfunktion, wie sie auch in der lautmalerischen Benennung der Stadtbewohner zum Ausdruck kommt.

Noch bedient sich Taut des traditionellen Kultbaus, um die Vereinigung zwischen architektonischer Form und gesellschaftlichem Inhalt im Namen einer 'Weltanschauung' zu vollziehen. Die im Grundriß dem Sternbau angelagerte und mit diesem zu einer Figur vereinte Stadtanlage wird in der mystischen Erfahrung des kristallinen Innenraums jedoch bereits mit beschworen. Meister Eckhart wird dort zum Zeugen aufgerufen, da "das Glück der Baukunst ... den Besucher erfüllen, seine Seele leer ... vom Menschlichen und zu einem Gefäß des Göttlichen"²¹ machen soll. Die Sternfigur erinnert zudem an symbolische Darstellungen des alchimistischen Synthesewerks, ist z.B. vergleichbar mit dem schon genannten Kosmogramm aus dem *Musaeum Hermeticum* (Abb.117), das zwischen den sieben Sternzacken die Stufen der Prozedur versinnbildlicht; auch die dort abgebildete lateinische Formel: 'Suche die Eingeweide der Erde auf; durch Rektifikation wirst du den verborgenen Stein finden'

21 Taut 1920f, S.109

korrespondiert wiederum dem zum Absoluten erhobenen KristallhausInnenraum. Dennoch ist das *Haus des Himmels* kaum mit einem esoterischen Weltbild zur Deckung zu bringen.²² Das Zitat des künstlichen, in Analogie zum natürlichen Kosmos gesehenen okkulten Kosmos der Alchimisten dient als Mittel, nicht als Ziel der Darstellung. Während das alchimistische Kosmogramm eine außerkünstlerische Vorstellung durch die Zeichnung vermittelte, vertritt bei Taut umgekehrt das alchimistische Bild ein künstlerisches Ideal. Das Bauwerk will nicht Abbild sein, es ist selbst Kosmos, verweist nur auf sich selbst. Die als mystisches Aufgehen im 'Nichts' deklarierte Wahrnehmung des Innenraums wie die im Zentrum okkulten Lehren stehende Vergeistigung des Stofflichen - sinnfällig in Glas und Kristall - entmaterialisieren die Architektur, was auch der Name 'Haus des Himmels' zum Ausdruck bringt. Der Bau - "Abbild und Gruß der Sterne"²³ - ist ein Universum aus Glas, Farbe, Licht und Musik, all dessen, was nicht mit dem Makel der Materialität behaftet scheint. Die Bausubstanz ist ausschließlich farbiges Glas, und die Wirkung der Architektur gründet nach Beschreibung Tauts nicht in der äußeren Form, der nur symbolischer Wert zukomme, sondern in der inneren Beleuchtung, die die Glasfarben zum Strahlen bringt. Die beiden von Schmidt-Rottluff entworfenen Eingangsskulpturen (Abb.124) - die *Säule des Gebets* und die *Säule des Leidens* - werden von Kristallgebilden bekrönt und ragen laut Textbeschreibung fünfzehn Meter hoch in die von der Decke herabhängenden Kristalle hinein.²⁴ Die abstrakte Form als 'Krone' der figurativen Säulen bildet wiederum den naturphilosophischen Gedanken einer 'geistigen Natur' ab, die gegenüber der sichtbaren Wirklichkeit Vorrang hat. Glas und Farbe als 'Baukörper', das nach dem Beispiel des Sternentempels einer klingenden Glocke (Abb.123) und einem leuchtenden Stern anverwandte Haus negieren die Baumasse und überhöhen damit bereits das nicht mehr vom vorgegebenen Baukörper, sondern von der abstrakten Flächenstruktur bestimmte Konstruktionsprinzip des Neuen Bauens. Die Reduktion der Baugestalt auf eine geometrische Grundrißkonzeption ist durch Tauts Mysteriensprache zur 'wahren' Natur erhoben.

22 Einen solchen Versuch unternahm Fagiolo, op.cit., S.233, Abb.12. Seine Analyse der in der geometrischen Grundrißstruktur entdeckten alchimistischen und kabbalistischen Korrespondenzen überzeugt jedoch nicht, da sie den skizzenhaft-spielerischen Charakter der Zeichnung und Tauts Präferenz der Wirkung des Bauwerks vor spezifischen symbolischen Aussagen ignoriert. Die Auffassung der Kristallhausträume als Verweigerung gegenüber dem technischen Fortschritt und seiner Ideologie läßt die Frage nach dem Verhältnis zur praktischen Arbeit Tauts außer acht und die wesentliche Rolle der Technik in den utopischen Entwürfen ungedeutet.

23 Taut 1920f, S.109

24 Die dynamische Kristallform der *Säule des Gebets* variiert Gropius in seinem *Denkmal der März-Gefallenen*, vgl. Peht 1973, S.114, Abb.257-260

Der Stabreim "Kinder, Kunder und Künstler" verbildlicht nicht nur spielerisch die formale Synthese aus Gebrauch und Form, sondern repräsentiert wie die unendlich fortsetzbare Kristallstruktur das Prinzip der Reihung, welches im Neuen Bauen die traditionelle Konzeption des in sich geschlossenen Bauwerks ablösen sollte. Die Kosmosmetaphorik des leuchtenden Sterns und die zur mystischen Union erhobene, gesondert illustrierte Rezeption des Baus (Abb.123)²⁵ wiederum verbergen den konstruktiven Charakter dieser Neuerungen. Die seit dem Kristallhauserlebnis der *Stadtkrone* zunehmend mystifizierte Wahrnehmung, die, wie besonders die *Alpine Architektur* gezeigt hat, dem künstlerischen Schaffen gleichgesetzt wird, dient auch hier der Idealisierung des Gebrauchswerts der Architektur und wird in den Jahren des Siedlungsbaus auf jede spezifische Bauaufgabe angewandt werden, scheinbare Bestätigung ihres 'natürlichen' Einklangs mit der architektonischen Form. Die zum Stadtplan erweiterte 'symbolische Form' des Kristallhauses schließt die Aufhebung des monumentalen Einzelbaus schon ein. Das durch ihn symbolisierte und sakralisierte 'Nichts' ist der totale Innenraum, in dem es keine qualitativen Unterschiede mehr zwischen ästhetischer Form und funktionellem Gehalt gibt. Das Erlebnis mystischer Leere im kristallinen Innenraum führt die Aufhebung der an der leiblichen Organisation des Menschen orientierten Architekturauffassung²⁶ 'ikonographisch' ein, verkleidet die mathematische Konzeption der neuen Architektur gleichsam als traditionelle Bauaufgabe in einem Kultbau.

3. Die Folkwangschule

Karl Ernst Osthaus sorgte mit dem Projekt einer Schule, die kulturelles Zentrum der Gartenstadt Hohenhagen werden und das Folkwangmuseum aufnehmen sollte, für eine Bauaufgabe, die Tauts utopischen Projekten

²⁵ Die Illustration zeigt das Innere des Kristallhauses in angedeuteten gotischen Bogenstellungen, die nach oben sich zu öffnen oder aufzulösen scheinen. Eine mit erhobenen Armen wie betend stehende Figur zwischen den beiden zentralen Säulen und ein Strahlenkranz weist auf die im Text beschriebene mystisch-feierliche Wirkung des Innenraums, in dem laut Bildunterschrift der dritte Satz aus Bruckners neunter Symphonie erklingen soll. Die Traditionslinie dieser Symbolverbindung führt in die Romantik, die in der gotischen Kathedrale 'gefrorene Musik' sah. C.D. Friedrich etwa setzte diese Idee in dem Transparentbild *Die Harfenspielerin* (1826/27, BS 345) um.

²⁶ Wölfflin hat in seiner Dissertation 'Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur', München 1886, noch das Gestalthafte der Architektur, ihre Verwandtschaft mit der Physis des Menschen als Grundbedingung ihrer Ausdruckhaftigkeit und Schönheit gesehen. Schon hier aber kündigt die zur Grundlage der architektonischen Form verallgemeinerte emotionale Rezeption von Bauwerken und die sie begleitende Vernachlässigung des Gebrauchs die Emanzipation eines abstrakten Formgesetzes an.

äußerst angemessen schien. Denn das Bauvorhaben war nicht an einer konventionellen Nutzung orientiert, sondern sollte mit zur Schaffung eines antiautoritären Erziehungssystems beitragen. Taut fertigte auf Osthaus' Aufforderung hin den Entwurf zu einem Baukomplex an (Abb.132), um durch seine Gestalt die "Erziehung zur Qualität" zu unterstützen.²⁷ Nach den Worten K.E. Osthaus' liegt das "Wesentliche ... darin, daß in der Gruppierung sowohl wie in den Formakzenten das Leben der Schule restlos zum Ausdruck gelangt..."²⁸ Tauts Bauprojekt nehme sich vor, "das Formideal einer Gemeinschaft"²⁹ zu schaffen und lebendig zu erhalten; es entspricht damit ganz dem Streben der *Gläsernen Kette* nach einem 'objektiven Wollen', nur daß dieses statt im Numinosen und Okkulten in einer wenn auch idealistischen Bauaufgabe lokalisiert wird.

Die Suche nach der 'symbolischen Form' eines zukünftigen und zugleich als existent schon vorausgesetzten idealen Lebens rechtfertigt die Einfügung eines Kristallhauses in den Bauplan. An höchster Stelle der Anlage erhebt sich auf dem Grundriß zweier einander durchdringender siebenzackiger Sterne das gläserne Haus der festlichen Andacht, umgeben von einem unregelmäßig geführten Ring aus niedrigen Wohnpavillons. In der Nordostecke setzt der phallische Turm der Sternwarte einen weiteren Akzent, der sich in der Gesamtansicht gegen das Kristallhaus jedoch nicht behaupten kann.³⁰ Osthaus selbst stellt fest, daß Taut "sich eigentümlich nur an dieser betontesten Stelle zur persönlichen Formensprache erhebt" und "die Wirkung des Ganzen mit dem Glashause steht und fällt."³¹

Obwohl Taut nach seinen eigenen Worten die Entwürfe zur *Folkwangschule* auch als Ausweis seiner praktischen Fähigkeiten veröffentlicht wissen wollte³², bleiben sie seinen utopischen Entwürfen eng verbunden in der Konzentration auf den idealen 'zweckfreien' Bau, der mit dem *Haus des Himmels* wie mit dem Sternentempel aus der *Auflösung der Städte* enge Verwandtschaft zeigt. Ausgestattet mit einer Bühne, deutet der Name des höchsten Kristallhauses auf mehr als einen konventionellen Theaterbau. Es versinnbildlicht wie das *Haus des Himmels* vorrangig das 'Aufgehen im Höheren' und spricht dieses Prinzip sowohl im Namen der von ihm dominierten Schulanlage wie für die angrenzende

27 Karl Ernst Osthaus: Die Folkwangschule. Ein Entwurf von Bruno Taut, in: *Genius*, 2. 1920, 2. Buch, S.199ff., Zitat S.199; siehe auch Junghanns 1983, S.49 und Abb.90-91

28 Osthaus 1920, S.205

29 *ibid.*, S.200

30 siehe Zeichnung der Anlage *ibid.*

31 *ibid.*, S.205

32 Brief Tauts an Osthaus vom 27.1.1920, zit. bei Herta Hesse-Frielinghaus; Karl Ernst Osthaus. *Leben und Werk*, Recklinghausen 1971, S.485

Kunstsammlung Osthaus' aus. Die Schul- und Museumsbauten, in ihrem Verhältnis zum Kristallhaus vergleichbar den schematisch angedeuteten Wohnbauten der *Stadtkrone* wie den Kolonien der Novizen am Gelehrtenheim der *Auflösung der Städte*, bleiben ihrer Baugestalt nach zwar unscheinbar, doch sind sie, anders als die früheren 'Menschenhütten', ebenso detailliert ausgeführt wie die 'Krone'. Eine formale Gleichstellung zwischen dem einzelnen Symbolbau und dem serienmäßigen Wohnungsbau deutet sich wie schon im *Haus des Himmels* an. Die Nivellierung zwischen Kult- und Zweckbau wird durch die Verschiebung des Zentralbaus aus dem Mittelpunkt der Anlage noch verstärkt, die dezentralisierte Struktur der *Hufeisensiedlung* (Abb.139) schon vorbereitet. Die an einem durchgehenden Korridor aufgereihten kuppelbekrönten Wohnhäuser³³ des Folkwangentwurfs, die das Pavillonsystem moderner Schulen wie den Serienbau der Zwanziger Jahre vorwegnehmen, übernehmen einen Teil der symbolischen Funktion, die bisher allein der 'Krone' zukam. Mit ihrer Formlierung als Kette um das *Haus der festlichen Andacht*, mit der Gleichbehandlung und Verbundenheit der einzelnen Wohngruppen ("Familien und Kameradschaften") sowie deren Ausrichtung auf das Glashaus symbolisieren sie Gemeinschaft als 'Aufgehen im Höheren'.

Die Polarität zwischen dem 'persönlich' gestalteten Glashaus und den sachlichen Nutzbauten, wie sie Osthaus in seinem Kommentar vortrug, läßt sich angesichts der formalen Gleichrangigkeit beider Bereiche im Grundriß kaum aufrechterhalten. Sowohl das Prinzip der Reihung bei den Pavillons als auch Gestalt und Symbolik des Glashauses deuten überdies auf Anonymität bzw. Universalität. Im Unterschied zum Großen Stern ist das Haus der Andacht kubisch aufgebaut. In der Ansicht von der 'Goldenen Pforte'³⁴ aus erscheint es als Silhouette eines Wolkenkratzers, verfremdet nur durch die in einer züngelnden Flamme mündende spitze Dachform, die wiederum Entmaterialisierung andeutet. Die von Osthaus angesprochene Individualität der Form wird zudem schon durch das Sternsymbol gebrochen, denn dieses weist auf die Übereinstimmung des künstlerischen Mikrokosmos mit der Welt, löst Privatheit auf. Tauts spätere Forderung nach einer 'sachlichen', unpersönlichen Wohnungsarchitektur ist hier bereits formuliert.

33 1927 setzte Taut in einem unausgeführten Entwurf für die Gemeinschaftsschule Neukölln das Motiv der Folkwang-Pavillons in der gekurvten Aneinanderreihung von Klassenräumen fort. Dieser Übernahme entspricht auch die inhaltliche Verwandtschaft des pädagogischen Konzepts, siehe dazu Junghanns 1983, S.93 und Abb. 266-269

34 abgebildet bei Osthaus, op.cit., S.205. Das für den Namen des Eingangs gewählte biblische Zitat der Begegnung Annas und Joachims an der Goldenen Pforte, das in der mittelalterlichen Typologie als Symbol der unbefleckten Empfängnis Marias galt, deutet im Sinne des kosmischen Zeugungsaktes aus dem *Weltbaumeister* auf das Schaffen und Empfangen eines 'Höheren'.

4. Das Hochhaus. Technik und Ökonomie als neue Inhalte des Kristallinen

Anfang der Zwanziger Jahre erhält der Große Bau, weit über Tauts Kreis hinaus, im Geschäftshochhaus eine neue Gestalt. Der Begriff der Stadtkrone wird für den Ausbau der Innenstädte mit Hochhäusern und einzelne Hochhausprojekte verwendet.³⁵ Taut selbst hatte in der *Stadtkrone* den Weg vom symbolischen Gemeinschaftsbau zum Geschäftshochhaus geebnet, als er die City, das Geschäftsviertel amerikanischer Großstädte, mit in seine 'Neueren Versuche zu Stadtbekrönungen' aufnahm. Vorbild für die moderne Gestalt des Hochhauses war jedoch nicht der Komplex der Stadtkrone, sondern das jedem Zweck enthobene und so selbst zum höchsten Zweck gewordene Kristallhaus, die 'Krone der Krone'. Sie ist das Urbild für die Synthese aus Kult- und Zweckbau, wie sie sich im *Haus des Himmels* und im Entwurf der *Folkwangschule* schon ankündigte. Im Idealprojekt des Bürohochhauses konzentrieren sich die Antithesen zum ersten Mal in einer Gestalt. Der Kosmos, den das Kristallhaus widerspiegelte, und die Weltanschauung, der das 'Wollen' der *Gläsernen Kette* galt, werden bruchlos auf die technisch-ökonomische Bauaufgabe übertragen, aus welcher sich nun die Form, nach dem Vorbild des Bauwachsens, entwickeln soll. Die Utopie, das in reiner Unmittelbarkeit erschaute zukünftige 'Wollen' enthüllt sich als Dienst an der Gegenwart: "Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille. Lebendig. Wechselnd. Neu ... Nicht das Gestern, nicht das Morgen, nur das Heute ist formbar. Nur dieses Bauen gestaltet. Gestaltet die Form aus dem Wesen der Aufgabe mit den Mitteln unserer Zeit."³⁶

Kristall und Glas dienen der Überhöhung des Konstruktiven und des Wirtschaftslebens. Ein Hochhausentwurf namens 'Krystall', eingereicht zum Berliner Ideenwettbewerb Friedrichstraße, nimmt durch seinen sternartigen Grundriß und vielfach gebrochenen Aufbau der Fassade direkt Bezug auf Tauts Kristallsymbolik.³⁷ Der berühmteste, im Wettbewerb selbst noch unbeachtete Beitrag aber wird Mies van der Rohe Entwurf (Abb.127, 128), der durch vollständige Verglasung des konstruktiven Gerüsts und die prismatische, dem Dreieck der Grundfläche angepaßte Baugestalt einen vollständigen Bruch mit der akademisch-eklektizistischen Tradition des amerikanischen Hochhausbaus herbeiführt. Mies van der Rohe wollte durch

35 siehe Jochen Meyer: Aspekte - Kontroversen - Tendenzen: Die Hochhausdiskussion in Deutschland am Anfang der Zwanziger Jahre, in: Kat.Ausst.Der Schrei nach dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße Berlin 1921/22, Bauhaus-Archiv 1988/89, Berlin 1988, S.193

36 Mies van der Rohe: Bürohochhaus, in: G, Juli 1923, Nr.1, S.3, zit. nach Conrads 1964, S.70

37 Kat.Turmhaus, S.52ff., Nr.11

das Glas die vermeintlich durch die Ausmauerung des Stahlskeletts verloren gehende Sichtbarkeit der "kühnen konstruktiven Gedanken" erhalten.³⁸ Sein Anspruch auf Versinnbildlichung des konstruktiven Prinzips grenzt sich jedoch ab gegen die bloße "Manifestation unseres technischen Könnens".³⁹ Der Bau als Symbol der 'wahren Natur' ist Matrix für den Bau als Symbol und Veredelung des 'technischen Geistes'. Allerdings widerspricht die Winkelung der Frontflächen, durch die Mies van der Rohe der toten Wirkung des Glases ausweichen wollte, seiner Absicht, die Konstruktion selbst ästhetische Wirkung entfalten zu lassen.⁴⁰

Eine solche von der Konstruktion unabhängige architektonische Form versucht Mies jedoch, exemplarisch im Kommentar zu seinem zweiten Glashochhausentwurf⁴¹, ebenfalls auf die Bauaufgabe zurückzuführen. Für die Kurvaturen des Grundrisses bestimmend seien "die Belichtung des Gebäudeinneren, die Wirkung der Baumasse im Straßenbild, zuletzt das Spiel der erstrebten Lichtreflexe".⁴² Die allen Inhalten dienende Einheitsform, der zuletzt Taut in seiner Betrachtung über ein Glasprisma Ausdruck verliehen hat, ist auch hier noch symbolisch vertreten, denn Mies verzichtet fast gänzlich auf Unterteilungen des Grundrisses, die erst später "den jeweiligen Bedürfnissen angepaßt und in Glas ausgeführt werden" sollten.⁴³

Mies van der Rohes Glashochhäuser machen die Außenform zum Symbol des Inneren. Scharouns Entwurf zum Ideenwettbewerb Hochhaus Friedrichstraße⁴⁴ setzt schon durch das Kennwort 'Innen und Außen' diese Thematik der *Gläsernen Kette* fort. Die zeichnerische Präsentation knüpft an Scharouns phantastische 'Kristallpflanzen' (Abb.121) an, verleiht dem Bau eine aufschließend-vegetabile Kraft und steigert die Eingangsöffnung zur großen glasüberdachten Passage ins Irrationale. Der skizzenhaften dramatisierenden Zeichnung der Schaubilder steht jedoch ein detailliert ausgearbeiteter Grundriß gegenüber. Das Kristalline, vormals Symbol eines unbestimmt bleibenden geistigen 'Wollens', dient nun dem symbolischen Funktionsausdruck. So "treten die Treppenhäuser als Verweis auf die vertikale Erschließung - tatsächlich zwar primär durch Lifts bewerkstelligt - an den Fassaden als senkrechte Glasprismen in Erscheinung."⁴⁵

38 Mies van der Rohe (ohne Titel): Frühlicht Nr.4 (1923), S.124

39 *ibid.*

40 vgl. Jochen Meyer in: Kat.Turmhaus, S.106

41 Abbildungen von Modell und Grundriß in: Frühlicht Nr.4, S.122f.

42 *ibid.*, S.124

43 *ibid.*

44 abgebildet in: Frühlicht Nr.3 (1922), S.85

45 Florian Zimmermann in: Kat.Turmhaus, S.124

Der Bau von Bürohochhäusern nimmt sich aber auch des sozialen Gedankens an, der neben den konstruktiven und technischen Seiten einen weiteren außerkünstlerischen Aspekt des Bauens bezeichnet. Das Hochhaus soll nicht nur die Volkswirtschaft befördern, sondern die geschäftliche Nutzung von Wohnraum abwenden und so indirekt Wohnungen schaffen. Mit dieser von vielen Architekten zur Durchsetzung ihrer Hochhausprojekte eingesetzten Argumentation⁴⁶ verteidigt auch Taut den *Entwurf eines Büro- und Geschäftshauses* (Abb.129), das Magdeburg zu einer Stadtkrone verhelfen sollte.⁴⁷ Der vertikal gegliederte Bau, der "das konstruktive Gefüge des Pfeilerbaues ... im Äußeren hervortreten"⁴⁸ läßt, folgt überdies dem 'gotischen Prinzip', das nach den Utopisten des Großen Baus nun auch die Hochhausverfechter in Anspruch nehmen.⁴⁹ Die konstruktiven Analogien von Skelettbauweise und gotischer Kathedrale sorgen wie die prismatische Brechung der Glasfronten für eine Sakralisierung des modernen Zweckbaus, den das Geschäftshochhaus als Typus verkörperte.

Die regelmäßige Vertikalgliederung des Tautschen Hochhauses, die zur Spitze hin als Einheit zusammengefaßt wird, ist überdies als 'symbolische Form' der seriellen Reihung lesbar, die im Siedlungsbau architektonische Umsetzung finden sollte. Die im Hochhaus präsente bildliche Gleichung zwischen dem Prinzip des Einzelnen und dem der Reihung, schon von Gösch in der *Gläsernen Kette* formuliert, bestätigt wiederum eine im *Frühlicht* abgebildete Stadtsilhouette Magdeburgs (Abb.130), die Tauts Hochhausentwurf in einer Reihe mit den Kirchen der Stadt zeigt, d.h. auf jede Zuspitzung im Sinne der *Stadtkrone* verzichtet.⁵⁰ Tauts Abkehr vom Flachdach der Stadtkrone impliziert die Synthese aus Siedlung und 'Krone'. Die in der *Stadtkrone* dem Stadtbild als Ganzem zukommende rhythmische Steigerung zur Spitze ist im Hochhausentwurf als Eigenschaft des Einzelbaus gezeigt. Der Große Bau verschmilzt mit der Masse typisierter Elemente, die 'Krone' vereint sich mit der Gartenstadt zu einer Gestalt.

46 siehe dazu Jochen Meyer, op.cit., S.187ff.

47 Bruno Taut: Büro- und Geschäftshaus auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz in Magdeburg, in: *Frühlicht*, Herbst 1921, S.12ff.; siehe auch Junghanns 1983, S.57

48 Taut 1921, S.13

49 dazu Jochen Meyer, op.cit., S.203ff.

50 Auch die anderen Magdeburger Entwürfe Tauts zeigen eine Vorliebe für serielle Reihen, besonders der Entwurf einer Kriegergedächtnisstätte (*Frühlicht*, Winter 1921/22, S.38ff.). Die Einsegnungshalle in einem Friedhofsentwurf Tauts (1922, Junghanns 1983, Abb.118-120), folgt zwar als glasausgefachter Kuppelbau der Glashaustopie, erscheint jedoch nicht als 'Krone', sondern gleichwertig in einer Reihe mit den anderen Gebäuden.

Zum Wettbewerb der Chicago Tribune 1922 reicht Taut einen vergleichbaren Entwurf⁵¹ ein, der, in Erinnerung an die Glaskristallpyramide des *Monuments* (Abb.118), ein sich nach oben verjüngendes, geradezu als Pfeilspitze endendes Hochhausgebäude zeigt. Diese Umbildung der modernen Skelettkonstruktion zu einer jeder praktischen Realisierung widersprechenden Kunstform zitiert auch die Flammenspitzen des Sternentempels, deutet die technische Form um in ein 'geistiges Wollen'.

Das Hochhaus realisiert generell auch die von Scheerbart geforderte Ästhetisierung des Fensters. Während dieses in der historischen Architektur die Körperlichkeit der Wand negierte, nimmt es nun an den positiven Funktionen der Fläche teil, ist es zum Glied eines über die Mauer gespannten Ornaments geworden.⁵² Die Gleichsetzung von Innen und Außen im *Haus des Himmels*, die in Tauts Utopien insgesamt beobachtete Entfaltung des Baus in die Fläche, findet in diesem neuen ästhetischen Faktor Erfüllung. Der Stil erhebt jene von Hilbersheimer am Hochhaus festgestellte Umdeutung des Fensters zum künstlerischen Programm.⁵³ Auch durch diese Identifikation des 'Innen' mit dem 'Außen' wird an die Stelle des einzelnen geschlossenen Baukörpers die reine Flächengestalt gesetzt, die 'allen Inhalten' dienen, jeden Unterschied zwischen Zweckform und 'reiner' Form aufheben soll.

5. Die *Hufeisensiedlung*. Verwirklichung der Utopie

In seiner architektonischen Arbeit der folgenden Jahre zieht sich Taut vom Zentrum auf die Peripherie zurück; auf die Kristallhausentwürfe folgt der Siedlungsbau. Die Idee eines monumentalen Einzelbaus, der Gemeinschaft symbolisieren soll, bleibt, wie der Kommentar zum *Magdeburger Bürohochhaus* zeigte, dennoch zunächst erhalten. Noch 1924 versucht Taut eine Antwort auf die Frage "Wie sich Gemeinschaftsgeist in einem Bau verkörpern kann"⁵⁴ und plant ein Volksfesthaus für *Falkenberg*, das dem Genossenschaftssinn eine architektonische Gestalt geben sollte. Wie seine phantastischen Vorläufer blieb aber auch dieser Entwurf unausgeführt, Taut baute in keiner seiner Siedlungen einen

51 Bruno Bruognolo: Der Wettbewerb der Chicago Tribune, in: *Kat.Turmhaus*, (S.284ff.), S.295, Abb.61.15

52 Ludwig Hilbersheimer: Das Hochhaus, in: *Das Kunstblatt*, 6. 1922, H.12, (S.525ff.), S.531

53 Theo van Doesburg: *Die neue Architektur und ihre Folgen* (1925): "Die neue Architektur kennt kein passives Moment. Sie hat das Loch überwunden. Die durchsichtige Fläche des Fensters arbeitet ebenso positiv wie die undurchsichtige der Wand ... Die neue Architektur hat die Wand durchbrochen und dadurch die dualistische Trennung von 'Innen' und 'Außen' aufgehoben"; zit. nach Bächler 1984, (S.185ff.), S.190

54 Bruno Taut: *Wie sich Gemeinschaftsgeist in einem Bau verkörpern kann*, in: *Wohnungswirtschaft*, 1. 1924, H.11, S.105ff.

Gemeinschaftsbau. Es stellt sich darum hier die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Utopie eines höchsten Baus und den realisierten Siedlungsprojekten.

Wie die Idealentwürfe der *Folkwangschule* mit dem Haus der Andacht und die Stadtanlage mit dem *Haus des Himmels* thematisiert die fünf Jahre später gebaute Britzer *Hufeisensiedlung* (Abb.133) ein Zentrum, beläßt dieses jedoch ohne architektonischen Akzent.⁵⁵ Noch während der Zeit der *Gläsernen Kette* angefertigt, stellten jene Idealentwürfe Variationen des Sternentempels aus der *Auflösung der Städte* dar, entwickelten die dort inszenierte Einheit aus sozialem Gedanken und Gesamtkunstideal zur 'symbolischen Form' weiter, die, wie Taut in der *Gläsernen Kette* schrieb, allen Inhalten gerecht sein würde. Architektur als autonome künstlerische Form war hier erreicht worden, indem der Gebrauch, die Rezeption des Baus in die Wahrnehmung seiner ästhetischen Qualität verlegt und zugleich zum religiösen Erleben des Kosmos mythologisiert wurde. Die Ausweitung des Symbolsinns auf alle nur möglichen Inhalte führte ins Numinose, mündete schließlich im 'Nichts'. Die 'leere Mitte' des *Hufeisens* bedeutet die äußerste Zuspitzung der Kristallhausutopie und bewirkt dadurch ihre Aufhebung. Das Kosmosymbol löst sich, seinem Inhalt gemäß, in Natur auf, doch geht so auch jeder symbolische Bezug der Architektur auf ein höheres Ideal verloren.

Der Binnenraum des *Hufeisens* verwirklicht die im *Haus des Himmels* und dem Haus der Andacht symbolisch verkörperte 'leere Mitte'. Das Einzelhaus, durch Tauts Kristallhausentwürfe zugleich gepriesen und verneint als 'leere Hülle' und 'Großes Nichts', ist, dieser Bestimmung folgend, nur noch Teil des Gebäudekomplexes, dessen Gestalt durch eine geometrische Grundrißfigur bestimmt wird. Die Projektion von Siedlungen auf ornamentale Flächenstrukturen in den ersten Blättern der *Auflösung der Städte* nahm diese, die Grenzen des Einzelbaus übergreifende dominante Grundrißfigur vorweg. Ein Reflex der dort vorgeführten Kongruenz architektonischer und landschaftlicher Strukturen ist in der genauen Abstimmung der Bebauung auf die Konturen des zentralen Teichs spürbar. Luftaufnahmen, Pläne und Aufsichten auf das Modell unterstrichen die selbständige Bedeutung des Siedlungsgrundrisses.

Das Hufeiseninnere, dem in der Grundrißfigur immerhin außerordentliches Gewicht zukommt, ist keineswegs mehr als 'Krone' erlebbar. Die Bodensenke mit ihrem von Bäumen umstandenen Teich ist die vorgefundene Natur, der die Siedlungsbebauung angepaßt wird. Taut knüpft hier an die Idee der 'wachsenden' Architektur an: "Die Formung des Planes ... ist aber nicht entstanden aus einer vorgefaßten künstlerischen Idee, sondern aus den sozialen Forderungen und den

⁵⁵ Auf das Motiv der 'leeren Mitte' wies bereits Peht im Zusammenhang mit dem *Kölner Glashaus* hin, siehe dazu Kap.II.A.

Bewegungen des Geländes: zwei Senkungen mit Teichen⁵⁶, die eine von Natur aus ein ziemlich regelmäßiger Kessel und deshalb mit einem ganz regelmäßigen Bogen umbaut, so daß die Form eines Hufeisens entstand, die andere völlig unregelmäßig und in dieser Unregelmäßigkeit betont und als terrassenförmige öffentliche Gartenanlage ausgebildet...⁵⁷

Die besonders im *Weltbaumeister* vorgeführte Idee des Bauwachsens, in der *Gläsernen Kette* zum 'Wollen' vergeistigt, findet nur noch auf die Siedlungsgestalt Anwendung. Der höchste Bau ist zur Quelle der Siedlung geworden, Utopie endgültig mit dem schon Gegebenen, der Landschaft wie der Bauaufgabe, gleichgesetzt. Auch in einem 1925 publizierten Aufsatz zur *Asthetik der Berliner Wohnungsbauten*⁵⁸ leitet Taut architektonische Formen von landschaftlichen Besonderheiten ab, findet das Flachdach nur dem knappen klaren Charakter der norddeutschen Landschaft angemessen, im übrigen auch in der traditionellen volkstümlichen Bauweise schon vorbereitet. Natur, Volk und Bauform werden nach wie vor in enge Verbindung gebracht. Die Natur und der volkstümliche Brauch gelten weiter als Maßstab der architektonischen Form. Die Vertiefung im Zentrum des Hufeisens versinnbildlicht ein Herauswachsen der Architektur aus dem Innern der Erde analog dem wachsenden Kristallhaus aus dem *Weltbaumeister*.⁵⁹ Der Höhenunterschied zwischen Teich und Häuserrund läßt die Siedlung selbst als 'Krone' sinnfällig werden.

Zudem besteht zwischen den Elementen Wasser und Kristall schon in den phantastischen Projekten eine enge ikonographische Verwandtschaft: Die Antike verstand den Kristall als nicht mehr verflüssigbares Eis, eine Vorstellung, auf die Taut Bezug nahm, wenn er, Claudel zitierend, "das Wasser einer Perle" beschwor. Das 'Tal als Blume' (Abb.31) aus der *Alpinen Architektur* zeigte in der Tiefe einen "See mit blumenartigem Schmuck aus Glas im Wasser."⁶⁰ Wasser und Kristall akzentuieren die

56 Der ursprüngliche Bebauungsplan bezog eine weitere Senke mit ein, siehe Junghanns 1983, Abb.154.

57 Bruno Taut: Neue und alte Form im Bebauungsplan, in: *Wohnungswirtschaft*, 3. 1926, H.24, S.198

58 ders.: *Asthetik der Berliner Wohnungsbauten*, in: *Die Bauwelt*, 16. 1925, H.6, S.97ff.

59 An die romantische Wurzel dieser Ikonographie sei erinnert durch den Hinweis auf Friedrichs Darstellungen der aus dem Wald 'aufwachsenden' Kathedralen. Die Rede von der gleichsam gewachsenen und als solche rationalen Zwecken entsprechenden architektonischen Form ist dem Prinzip der 'affirmativen Arabeske' verwandt, welche - etwa auf Aktienpapieren und Geldscheinen - den traditionell transzendental besetzten oberen Bildbereich von Fabrikdarstellungen einnehmen ließ und diese von einem natürlichen Quellpunkt ausgehen ließ, technische Errungenschaften wie Elektrizität etc. zu Naturmächten stilisierend. Siehe Busch 1985, S.128ff.

60 Taut 1919c, S.6

Tauts phantastische Entwürfe insgesamt prägende Synthese aus permanenter Bewegung und flächiger Erstarrung. Das *Haus des Himmels* ließ den Hymnus auf das ewig Fließende, Wandelbar-Formlose des Farbenlichts in der Betrachtung des Innenraums triumphieren, während der Grundriß eine exakte geometrische Form angenommen hat. Der Bau sollte einer pulsierenden Metamorphose abstrakter und natürlicher Elemente gleichen.⁶¹

Das dort in den Naturerscheinungen gespiegelte Motiv der permanenten Bewegung deutet sich auch in der *Hufeisensiedlung* durch die bewußt konzipierte Randbebauung einer Bodensenke an, die die Siedlungsarchitektur als 'höhere' Natur dennoch organisch mit der physischen Natur verbindet. Tauts Kommentare zum Siedlungsbau betonen das Bewegungsmotiv ganz besonders, und wiederum ist die Wahrnehmung des Betrachters Maßstab der Beschreibung. Was vorher im Erlebnis des zentralen Kristallhausinnern gesucht wurde - die Auflösung des Betrachtersubjekts und damit der Gebrauchsfunktion im ständig sich wandelnden Formen- und Farbenspiel - wird jedoch nun als Charakteristikum eines Bebauungsplans dargestellt, der ohne zentralen Blickpunkt auskommt. Als impliziter Inhalt des kosmisch verallgemeinerten Bewegungsmoments erweist sich die Aufhebung des Zentrums:

"Was bei solchen Anlagen jetzt zum Gefühl spricht, ist nicht die Bildung von Plätzen und Platzwänden, die barocke oder sonstige formale Linie, es liegt vielmehr, wenn eine solche Anlage glückt, in dem Ausdruck von Bewegung, von Überleitung der Reihen und Gruppen zueinander. Gewiß werden auch bei dieser Anschauung Straßen aufgefangen durch Hauswände; aber es gibt kein point de vue, keinen Blickpunkt ... Die Gruppen fließen weiter von einer zur andern, wie auch ihre Giebel die Häuser nicht abschließen, sondern zum Nachbarn hinüberblicken. 'Nackte' Nordgiebel und Wände sind hier nicht mehr Brandmauern alten Stils, sondern betontes Formelement. Aufgelöste Straßenfronten mit einer konvexen Wand auf einer Seite (Außenwand des Hufeisens) werden zum wichtigsten Kennzeichen des Fließens. Gliederungen der Straßen durch Vor- und Zurücksetzen entstehen aus der gleichen Ursache ... Aus der

61 ders.1920f, S.110f.: "Alle Formen steigen, streben, wachsen nach oben, angezogen vom Deckenstern. Steil und hart, weich und zart in mannigfaltigem Wechsel der Gebilde. Unendlich scheinend in immerwährender Bewegung. Die Farben sind tief glühend, geheimnisvoll leuchtend, jede Sternecke auf eine Farbe des Regenbogens gestimmt. Die Windisen zacken wuchtige Führung ... Sprühend und funkelnd entzündet die Sonne den Glanz der Farben, ernst und schwer spricht durch sie der graue Tag, und der Mond und die Sterne klingeln wie Silberglöckchen ihr Licht durch das bunte Glas." Die Verbindung von kristalliner Härte mit unendlicher Wandlungsfähigkeit wurde bereits im *Weltbaumelster* als Renaturalisierung der abstrakten Form gedeutet. Die Romantik bereitete, exemplarisch in Schlegels *Domvision*, die Integration einer künstlichen Ordnung in das Bild der Natur und ihren ewig währenden Zyklus vor.

Bewegung des Ganzen heraus kommt es zu Rücksprüngen, Raumbildungen von Straßen, die ein behagliches Wohnleben tragen können, eine Stille, die in anderer Weise als die barocken und mittelalterlichen Anlagen die Bewohner umfängt..."⁶²

Der Eindruck des Fließens interpretiert das über den Einzelbau hinausweisende geometrische Ordnungsprinzip der Siedlung wie früher den 'höchsten Bau' als ewigwährenden Bewegungsprozeß, dem nun aber das höhere Ganze, der kosmische Naturkreislauf als Symbolgehalt nicht mehr zur Verfügung steht. Taut versucht, den 'Verlust der Mitte', der dem Verlust symbolischer Verwelsungskraft der Architektur gleichkommt, wettzumachen, die dezentralisierte Struktur in eine neue spannungslose Totalität aufzuheben. Die "Bewegung des Ganzen" ist nun nicht mehr in das Bild des Kosmos, die Sprache der Scheerbartschen Weltverehrung übersetzbar. An deren Stelle treten die unmittelbar gegebenen technischen Bedingungen der Bauaufgabe. Unendliche Wandlungsfähigkeit und damit gleichsam Naturcharakter kommen der in Britz erstmals angewandten Serienbauweise und der ihr zugrundeliegenden industriellen Produktion zu: "Die neu entstehende Formenwelt, welche der Serienbau herbeiführt, muß dem Produktionsprozeß entsprechen und auf der Aneinanderreihung weniger Elemente beruhen, sowohl was das Hausganze betrifft wie seine Einzelheiten. Mit der Musik verglichen, handelt es sich weniger um die Melodie als um den Rhythmus, nicht um die Soloarie, sondern um das Massenlied oder den Marsch."⁶³

Schon die Filmsprache des *Weltbaumeisters* hatte das mechanische Reihungsprinzip mit der kosmischen Bewegung des Ganzen verbunden und durch Musik kommentiert; an die Stelle der Filmtechnik tritt nun der monotone Takt der Massenfabrikation, der zu den materiellen Bedingungen des Neuen Bauens gehörte. Mit dem Hinweis auf den Rhythmus, das formale Element der Musik, schildert Taut das, was dem Eindruck des Fließens zugrundeliegt, die Reproduktion weniger Haustypen. Beide Aspekte waren im Kristallsymbol vereint, das Moment der Serienproduktion in der regelmäßigen Struktur und deren Überhöhung in der Transparenz zum Kosmos, welche eine Allseitigkeit der Beziehungen versprach.

Das Britzer *Hufeisen* und ebenso der *Schollenhof* in Tegel (1924-1931)⁶⁴, der ein Wäldchen rahmt und jedes Haussegment durch eine Birke 'kontrapunktiert', entfalten die kunstsymbolischen Implikationen der expressionistischen 'Utopie' vom Großen Bau, da sie mit der Thematisierung eines Zentrums zugleich dessen symbolische Funktion aufheben. Die als Quelle und Mittelpunkt gezeigte Natur schließt

62 ders.1926, S.198f.

63 ders.: Von der architektonischen Schönheit des Serienbaus, in: *Aufbau*, 1. 1926, S.106

64 Junghanns 1983, Abb.247-249

gleichwohl an die Kosmosmetaphorik des Kristallhauses an, die Siedlung widersetzt sich mit diesem Zitat eines ganzheitlichen, nicht-entfremdeten Lebens der Fragmentierung der modernen Gesellschaft. Die Abgeschlossenheit vom Großstadtbetrieb und die Gärten auf der Hinterseite der Häuserzeilen scheinen dem Postulat einer Synthese aus Architektur, Leben und Natur Folge zu leisten.

6. Das Vorbild der *Stadtkrone*

Tauts *Stadtkrone* wird sicherlich mißverstanden, wenn sie als Konzept einer selbständigen Stadt vom Modell der Siedlung abgegrenzt wird.⁶⁵ Ihr metaphorischer Charakter läßt es nicht zu, sie auf eine Ebene mit den ausgeführten Siedlungsprojekten Tauts zu stellen. Der die Gartenstadt dominierende höchste Bau diente in jenem Idealentwurf weniger als städtisches Zentrum, ihm kam vielmehr die Aufgabe zu, 'Gemeinschaft' gegenüber der in Interessengruppen aufgesplitterten modernen Gesellschaft zu symbolisieren, wie vor allem das Kristallhauserleben sinnfällig machte. Dieses kulturkritisch-romantische Gemeinde-Ideal geht auf die Siedlung an der Peripherie der Stadt über, die Gartenstadtidale werden bruchlos auf die 'Trabantenstadt', später auf die Großsiedlung mit mehrstöckigen Gebäuden übertragen.⁶⁶

Die ideologische Aufgabe der *Stadtkrone* etwa wird eklatant deutlich in einer von der 'Wohnungswirtschaft' veröffentlichten anspruchslosen dreiteiligen Bilderfolge mit dem Titel 'Auflösung der Großstadt' (Abb.24). Die letzte Zeichnung, eine Tauts *Stadtkrone* ähnliche, nach mittelalterlichem Vorbild gestaltete Gartenstadt, hebt die vorher gezeigten realen Bedingungen der in Fabriken arbeitenden und in ihrer Nähe oder in Vorstädten wohnenden Bevölkerung auf. Anstelle des chaotischen Häuser- und Schornsteingewirrs und rußiger Luft erscheint, ganz im Sinne der Einheitsgestalt der Tautschen *Stadtkrone*, die in Natur gebettete und domgekrönte Stadt auf einem Hügel. Die real kollidierenden Sphären des arbeitenden Volks und der industriellen Produktion werden von der Vorstellung einer mittelalterlichen Stadtlandschaft negiert, denn die für eine selbständige Gartenstadt vorgesehene Integration von Industrie und Gewerbe hätte, realistisch gedacht, wiederum der Darstellung von "Ruß und Rauch" bedurft. Die gekrönte Gartenstadt ist nicht wie die beiden vorangegangenen Zeichnungen als Abbild zu verstehen, sie ist Sinnbild einer von jeder Wirklichkeit abgelösten inneren Vorstellung, die alle bestehenden Gegensätze in einer Gestalt synthetisiert. Die Herrschaft des einen Gesetzes zeichnet dieses Stadtbild

65 so dargestellt bei Hilpert 1980a, S.10

66 vgl. hierzu Bruno Taut: Bemerkungen zur Erschließung von Satellitenstädten, in: Der Neubau, 1. 1924, H.19, S.225ff. und ders. zum Thema 'Was ist eine Groß-Siedlung und welche Bedeutung hat sie für die Gartenstadtbewegung?', in: Gartenstadt, 15. 1931, H.1, S.7ff.

gegenüber den chaotischen Stadtbildern der Gegenwart und Vergangenheit aus, die hierarchische Gestalt der alten Stadt ist durch die rahmende Baumgruppe zugleich als die natürliche Ordnung ausgewiesen.

Tauts *Stadtkrone* war zweifellos weniger den hier im Vordergrund stehenden Versöhnungsideen von 'natürlichem' Leben und kapitalistischer Wirtschaftsform gewidmet als dem innerkünstlerischen Problem zugewandt, mittels einer mythisierten Wahrnehmung die architektonische Gebrauchsform in der ästhetischen Form aufgehen zu lassen. Dieses Ziel scheint in der *Hufeisensiedlung* erreicht, insofern sie im Unterschied zu der vor dem Krieg gebauten Gartenstadt *Falkenberg*⁶⁷ eine geschlossene ästhetische Struktur aufweist. Eine solche Emanzipation ästhetischer Qualitäten setzte, wie das Zitat des Zentrums in der *Hufeisensiedlung* zeigt, die expressionistische Utopie der *Stadtkrone* voraus. Die Totalisierung des Innenraums in den ihr folgenden Entwürfen der Kriegs- und Revolutionszeit hatte die in der *Hufeisensiedlung* erreichte Immanenz der Utopie vorbereitet.

7. Die *Hufeisensiedlung* als Ware und Utopie

Die Einheitsgestalt der Stadtkrone als Voraussetzung für eine 'Auflösung der Städte' ist über die retrospektive Paradiesvorstellung hinaus und abgesehen von den in Tauts Werk primären kunstsymbolischen Funktionen wie bereits angedeutet als Kapitalismusallegorie erklärbar. Der Hoffnung auf eine 'monistische' Machtkonzentration im Trust, im Monopol, in der Wohnbaugesellschaft wird durch sie Ausdruck verliehen. Mit der Ausschaltung konkurrierender Kleinunternehmer und der somit verstärkten Rationalisierung im Großunternehmen erschien die Erfüllung sozialer Bedürfnisse, vor allem in der Siedlung, in greifbare Nähe gerückt.

Martin Wagner stellte am Beispiel der *Britzer Großsiedlung* die wirtschaftlichen Vorteile des Serienbaus und seine Voraussetzungen ausführlich dar. Die Konzentration von Wohnbauprojekten in der Hand eines Großunternehmers sollte die Auslastung von Arbeitskapazitäten ermöglichen und so die Baukosten, folglich auch die Mieten, niedrig halten. Den Prinzipien der Warenproduktion galt es nachzueifern, wengleich motiviert durch das Ideal eines 'klassenübergreifenden Sozialismus': "Lernen wir doch endlich von der Industrie, daß das billige Produkt nur durch **Massenf**abrikation hergestellt werden kann, und daß eine Massenfabrikation nur möglich ist, wenn Großhändler für einen hinreichenden Absatz oder dauernd fließende Aufträge sorgen. Das Verbilligungsproblem ist darum im starken Maße ein **Organisationsproblem**, aus dem die technischen Verbesserungen bei der Produktion zwangsläufig herauswachsen."⁶⁸ Beim Bau der *Hufeisensiedlung* wurden nach diesem

67 vgl. Bebauungsplan 1912, Junghanns 1983, Abb.39

68 Wagner, op.cit., S.111, Hervorhebungen von M.W.

Prinzip zum ersten Mal im Wohnungsbau sämtliche Arbeiten rationell in Einzelphasen zerlegt, der Transport mechanisiert. Die Beschränkung auf wenige Haustypen folgte dem Vorbild der industriellen Massenfabrikation.

Wie an der *Stadtkrone* schon gezeigt wurde, teilte auch Taut die Hoffnung Wagners auf eine gerechtere Verteilung des gesellschaftlichen Reichtums durch eine Monopolisierung des Kapitals. Die Entpersonalisierung der Macht kam in der 'kristallin'- pluralistischen Struktur der Stadtkrone zum Ausdruck, die im Kristallhaus zur Herrschaft des abstrakten Ganzen zusammengefaßt wird, Spiegelbild der gesellschaftlichen Herrschaft des Kapitals, die alle personalen Abhängigkeiten tendenziell ausschließt. In der Kristallmetapher wie in dem auf die Siedlung übertragbaren Bild der Stadtkrone erfuhren also auch die sich herausbildenden Monopolisierungstendenzen der kapitalistischen Wirtschaftsform eine mystische Überhöhung.

Mit der Freisetzung der ästhetischen Form durch die Verwirklichung der 'leeren Mitte' war aber der Verlust eines einheitlichen symbolischen 'Gehalts' verbunden. Die künstlerische Gestalt der Siedlung widersetzt sich nicht nur den früher auf 'die' Welt, nun auf die industrielle Produktion ausgerichteten Einheitsvorstellungen, sondern auch der Vermittlung zwischen künstlerischer Form und alltäglichem Gebrauch. Während die phantastischen Entwürfe ausschließlich das Gesetz des Einen feiern, die Siedlungskommentare Tauts im Anschluß daran der "Bewegung des Ganzen" huldigen, ist die Struktur der Großsiedlung heterogen, bleibt ihr Zentrum ohne Macht. Das Spezifische der *Hufeisensiedlung* wie der Siedlung *Freie Scholle* liegt in der Konfrontation des Motivs des Zentrums mit dem Zeilenbau. In Britz ist diese Widersprüchlichkeit besonders ausgeprägt. Die Verbindung des handwerklich-unregelmäßigen Mauerwerks mit der Sachlichkeit des Serienbaus, die Abweichungen von der geschlossenen Zeilenstruktur durch farbig betonte Vor- und Rücksprünge innerhalb der Häuserreihen und durch die ornamentalen Motive wie Hufeisen und Raute machen ihre Besonderheit aus. Ihre Achse bildet zwar das Hufeisen, an dessen Scheitel sich eine rautenförmig geführte Straße angliedert. Eine Dominanz über die außerhalb liegenden Häuserzeilen kommt ihm jedoch nicht zu. Die zum Motiv gestaltete geschlossene Blockbebauung legt Widerspruch ein gegen das serielle Prinzip des Zeilenbaus⁶⁹, ohne sich diesem als höhere Ordnung anzubieten. Der Anspruch traditioneller Repräsentationsarchitektur wird formal geltend gemacht, jedoch nicht eingelöst. Das Hufeisen thematisiert zwar den zentralen innerstädtischen Platz des 19. Jahrhunderts; seinem Herrschaftsanspruch, traditionell formuliert durch ein zentral aufgestelltes Monument und auf dieses ausgerichtete Staßenachsen, wird

69 vgl. Junghanns 1983, S.82, zu Tauts Abgrenzung gegen Gropius' "allseitig beliebig fortsetzbare Bebauungssysteme auf der Basis der Zeilenbauweise"

jedoch nicht stattgegeben. Entsprechend deuten die im Hufeisen mündenden Straßen die sakralen Achsen der historischen Stadtgestaltung an, ohne ihrem repräsentativen Charakter gerecht zu werden.⁷⁰ Sie verlieren durch Abknicken ihres Bewegungszugs an monumentaler Wirkung; die zur Raute entfaltete Straße im Scheitelpunkt (Hüsung) bewahrt sich gegenüber dem Hufeisen eine gewisse Eigenständigkeit, indem sie selbst ein Zentrum formuliert. Das künstlerische Ganze der *Hufeisensiedlung*, realisiert an der Peripherie der Stadt als 'Kosmos' für sich, vereint qualitativ unterschiedliche Formen, ohne daß sich Abgrenzungen und Korrespondenzen zwischen den Elementen hierarchisch bestimmen ließen. Das Einzelne und das Ganze stehen sich nicht als polare Gegensätze gegenüber, die schließlich im 'Höheren' aufgehen, sondern bleiben in einem dynamischen Spannungsverhältnis vereint, das sich auch in der Wahrnehmung des Besuchers nicht harmonisiert.

Tauts Kristallutopie und das Vorbild der gotischen Stadt erfassen diesen Charakter der freien Assoziation der Siedlungselemente nicht, sondern berühren nur den außerkünstlerischen Aspekt seiner Baukunst.⁷¹ Die 'expressionistische Religiosität ohne Religion' und die durch sie beschworene Herrschaft des abstrakten Einen zeigen verblüffende Parallelen zur industriellen Produktion und den sie vorantreibenden kapitalistischen Verwertungsinteressen. Das von Taut im Konzept des 'Außenwohnraums'⁷² erneuerte Kollektivideal folgt jener, von Adorno wie Lukács kritisierten expressionistischen Beschwörung einer unmittelbaren Identität des Einzelnen mit dem Ganzen und vermag daher nicht die spezifischen ästhetischen Qualitäten der *Hufeisensiedlung* zu erfassen.

Das Konzept des Außenwohnraums realisiert als Idee den totalen Innenraum des *Haus des Himmels*, die Verschmelzung von Rezeption und Bau, Gebrauch und Kunstform. Es erhebt die Taylorisierung des Menschen zum Gesamtkunstwerk: "An Stelle der Schönheit des Hauses tritt die Schönheit der Vorgänge in und am Haus."⁷³ Die *Hufeisensiedlung* bleibt jedoch zweierlei, Wohnraum und Kunstform; und gerade in der Abweichung vom zentralistischen Schema der expressionistischen Gesamtkunsidee liegt

70 vgl. die Beschreibung von Thomas Gäde: Der Außenwohnraum - Konzept und Aneignung, in: Hilpert 1980, S.73

71 Die *Hufeisensiedlung* ist also nicht, wie Hilpert 1980a, S.2ff., meint, als "sozial-räumliche Einheit" (ibid., S.3) mit dem gotischen, in der *Stadtkrone* vorgetragenen "Modell einer neuen kulturellen Einheit" (ibid., S.6) zur Deckung zu bringen.

72 Bruno Taut: Der Außenwohnraum. Zur städtebaulichen Gestaltung der Gehag-Siedlungen, in: Gehag-Nachrichten, Berlin 1931, S.9ff.; siehe auch die Auswertung von Tauts Schriften zu diesem Konzept von Edmund Thielmann: Außenwohnraum Hufeisen - Prinzipien und Methode einer städtebaulichen Raumbildung, in: Hilpert 1980, S.34ff.

73 Bruno Taut: Architekturkrise?, in: Bauwelt, 19. 1928, H.29, S.661

das Besondere ihrer Form. In der auch nicht auf die Rationalisierung der Bauproduktion oder auf die Wohnraumnutzung zurückführbaren formalen Gruppierung der Siedlungselemente deutet sich ein eigener utopischer Inhalt an. Wo es nichts mehr symbolisch abzubilden gibt, der vorgefundene Teich akzeptiert, das Gegebene im Sinne der 'Utopie' verdoppelt wird, der Bau nurmehr die Bauaufgabe erfüllt, ist auch die ästhetische Form nur noch sie selbst. Die vom Gesamtgrundriß formulierte geschlossene und dennoch nicht in sich hierarchisch gegliederte künstlerische Struktur der Siedlung⁷⁴ entfaltet ihre Wirkung im Widerspruch zu rationalen Produktionsbedingungen und realen Nutzungsformen, in denen sich zwangsläufig die gesellschaftlichen Konventionen, vor allem aber die Trennung in privaten und öffentlichen Raum widerspiegeln, gegen welche der Grundriß der Siedlung doch opponiert.⁷⁵ So wurde der große Innenraum um den Teich nicht, wie durch die Konzeption Tauts vorgesehen, der gemeinschaftlichen Nutzung zugeführt, sondern zu einem ästhetisch gestalteten repräsentativen Parkbereich, der lange Zeit auch keinen Zugang zum Teich erlaubte. Der in den ursprünglichen Planungen als nachbarschaftlicher Außenwohnraum den Stockwerkwohnungen zugeordnete Freibereich wurde in Privatgärten aufgeteilt.⁷⁶ Den farbigen Wänden der Innenräume zogen viele Bewohner Tapeten vor.⁷⁷ Antibürgerliche Lebensweisen, wie sie die Künstler der Siedlung, unter ihnen Heinrich Vogeler, im "Tautsche(n)

74 Behnes Vergleich zwischen dem Großen Bau und dem Grundriß der modernen Stadt bezieht sich dagegen nur auf die positivistische Ideologie des additiv zusammengesetzten 'Ganzen': "Denn die moderne Stadt ist offen nach allen Seiten. Ihre Gestalt geschieht nicht als Formung eines abgeschlossenen plastischen Körpers, sondern als weite Grundrißgestaltung und Organisation flach über das Land, und enthüllt ihren Sinn am besten im Fliegerbild, in dem die Kathedrale genauso verschwindet wie die Mauer." ('Neues Wohnen. Neues Bauen', 1930, S.72ff., zit. nach Hilpert 1980a, S.29)

75 Tauts paradoxe Voraussetzung, Architektur könne Quelle und Ausdruck für eine ideale Gesellschaft sein, geht auch in das Konzept des Außenwohnraums ein, das mit der Bereitstellung gemeinschaftlich nutzbarer Räume glaubt ein Kollektiv schaffen zu können, das in der Siedlungsgemeinschaft zugleich schon als existent vorausgesetzt wird. Hilpert (1980a) macht gerade dieses dem expressionistischen Kristallsymbol verpflichtete Ideal einer Identität von Kunst und Leben zum unwidersprochenen Ausgangspunkt seiner Studie.

76 Thomas Gäde, op.cit., S.77

77 siehe Umfrage unter Siedlungsbewohnern, Hilpert 1980, S.88

Paradies" glaubten verwirklichen zu können, stießen auf den gewohnten Widerstand "des Spießers".⁷⁸ Die Mieten überdies waren zu hoch, um dem Ziel einer reinen Arbeitersiedlung entsprechen zu können.⁷⁹

Die Siedlung als geschlossenes Kunstwerk war das Ergebnis der expressionistischen Gesamtkunstidee, widersprach jedoch deren Prämissen, da sie nur unabhängig vom Gebrauch existent ist und von den Lebensinteressen ihrer Bewohner nicht etwa konstituiert, sondern partiell zerstört wurde. Die Ästhetik der Architektur Tauts kann weder durch die phantastischen Entwürfe von der *Stadtkrone* bis zur *Gläsernen Kette* erschlossen, noch durch die zahlreichen Schriften Tauts nach der 'Wende' erklärt werden. Der in der Forschung bisher verfolgte Weg, Tauts Ideale oder Dokumente der Zeit für sich sprechen zu lassen, führt zu einer Ignorierung des geschlossenen Werkcharakters⁸⁰ der Siedlung. An seiner Stelle wird das Dokument einer Idee gesucht, die *Hufeisensiedlung* als Ausdruck von romantischen Gemeinschaftsidealen oder als Lösungsvorschlag zum Konzept des 'Außenwohnraums' betrachtet.

Die phantastischen Projekte der Kriegs- und Revolutionszeit bilden zusammen mit den Kommentaren Tauts zum Neuen Bauen eine kontinuierliche 'Kunsttheorie', die dem radikal Neuen der modernen Architektur zwar zur Durchsetzung verhilft, dieses aber nur verstümmelt, angepaßt an die traditionelle Kunstauffassung, zum Ausdruck bringt. Die Kunstform des Siedlungsgrundrisses macht sich unabhängig vom einzelnen Baukörper, mithin von der Gebrauchsfunktion, nähert die Architektur der konstruktivistischen Malerei und der De-Stijl-Bewegung an.⁸¹ Die in der 'symbolischen Form' des Kristalls thematisierte Ideologie einer Einheit aus Kunst und Leben versucht diesen Schritt in die Abstraktion als unmittelbare Verkörperung eines 'wahren' Lebens an die ältere decorum-Auffassung zu assimilieren, glaubt die repräsentativen Aufgaben der älteren Kunst als 'Utopie' aufrechtzuerhalten. Suprematismus und De Stijl stimmen in wesentlichen Gedanken mit Tauts Kristallmetaphorik überein.⁸² Die Aufgabe dieser zeittypischen, zwischen symbolischer und

78 Aus den 'Erinnerungen an Heinrich Vogeler' seiner damaligen Lebensgefährtin Sofia Machleska, zit. ibid., S.88. Zu Vogelers Kommuneidealen, die ihn zur Niederlassung in der *Hufeisensiedlung* veranlaßten, siehe Hilpert 1980a, S.14

79 Hilpert 1980, S.85f.

80 So behandeln Hilperts Projektstudie ebenso wie Pehnts Aufsatz zum Kern-Schale-Motiv das Hufeisen losgelöst von der übrigen Siedlung.

81 vgl. Arthur Drexler: Ludwig Mies van der Rohe, Ravensburg o.J, S.10: Vergleich zwischen einem Gemälde Doesburgs und einem Landhausentwurf von Mies van der Rohe hinsichtlich der dezentralen Komposition und der Gleichwertigkeit von Innen und Außen im Grundriß; zitiert und abgebildet bei Sting, op.cit., S.115f., Abb.85 und 87

82 zu den mystischen Anschauungen der russischen Konstruktivisten siehe Hubertus Gäßner: Alexander Rodtschenko. Konstruktion 1920 oder die

abstrakter Kunstform vermittelnden Denkfiguren zu einer idealen 'Kunstnatur' liegt in der Verheimlichung der in der Kunstform der *Hufeisensiedlung* offenbaren Negation des Zwecks.

In der durch Mythologisierung des Zwecks verschlüsselten Verneinung der Gebrauchsfunktion liegt die Dynamik vom Expressionismus zur 'Sachlichkeit' beschlossen; sie ist nicht nur Thema der Natur- und Kosmosmetaphorik der Glasarchitektur, sondern setzt sich in die Ideologie des Funktionalismus fort. Nachdem die Utopie real geworden, jeder symbolische Inhalt, der die architektonische Form auf etwas außerhalb ihrer selbst liegendes verwies, verloren gegangen ist, versucht Taut die Bauaufgabe selbst und die ihr entsprechende Wohnraumnutzung zum ikonographischen Inhalt seiner Architektur zu erheben und so den Bruch zwischen Kunst- und Gebrauchsform ungeschehen zu machen. Das in sich schlüssige Aufeinanderfolgen von expressionistischer Utopie und Funktionalismus soll im folgenden an Tauts publizistischen und zeichnerischen Entwürfen nach 1923 deutlich werden.

J. Kristallsymbolik und Funktionalismus. Tauts Architekturtheorie

1. Der schöne Gebrauch

a) Tauts Deutung der 'Wende'

Wie Gropius und Behne¹ wandte auch Taut sich 1923, als durch den wirtschaftlichen Aufschwung eine größere Bautätigkeit wieder in Sicht war, von den phantastischen Projekten des Expressionismus ab und schrieb noch in Magdeburg ein Buch über *Die neue Wohnung* (1924). Seine Haltung unterschied sich insofern von derjenigen Gropius' und anderer früherer Mitstreiter, als er eine Verbindung zu jenen Utopien partiell aufrechtzuerhalten suchte; dennoch sind, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, die weltanschaulichen Differenzen unwesentlich. Tauts von 1924 an bis zu seinem Tod 1938 mit ungeheurem publizistischen Eifer entwickelten Versuche zu einer funktionalistischen Architekturlehre weisen als Theorie genommen keine originalen Züge auf. Das Spezifische an ihnen ist ein auch an der Oberfläche sichtbares Oszillieren zwischen Sachlichkeitsideal und Reminiszenzen an den expressionistischen Irrationalismus und die Wiederbelebung der Kristallsymbolik im Exil, auf die erst die endgültige Ausbildung der funktionalistischen Architekturlehre folgt. An Tauts Schriften läßt sich der Umschlagpunkt vom 'kristallinen Sinnbild' in die Begriffe des schönen Gebrauchs und der Funktion exemplarisch nachvollziehen, ohne daß die zu zeigende Kontinuität von der expressionistischen Utopie bis hin zum Sachlichkeitsideal der Zwanziger Jahre auf sein Werk beschränkt wäre.

Taut hält 1923 wie auch später an der Bedeutung einer künstlerischen Intuition fest, "deren Wurzeln sich nicht bloßlegen lassen" und die allein durch das "Träumen" aktiviert würde.² Dieses von ihm in den utopisch-phantastischen Arbeiten der vergangenen Jahre wirksam gesehene "Träumen sollte man nicht allzusehr verachten, da es doch der Quell des 'Höheren' oder des Unbewußten ist, aus dem jede Form fließt".³ Taut postuliert nach wie vor einen im Künstler wirkenden objektiven "Formwille(n)"⁴, der auch durch die später betonte Ableitung der architektonischen Form aus der Bauaufgabe nicht revidiert wird.

1 Tauts ehemaliger Kommentator und Hauptverfechter des Expressionismus Adolf Behne war einer der ersten, die sich gegen den Expressionismus wandten. 1922 erschien sein Buch 'Holländische Baukunst der Gegenwart', 1923 verfaßte er das jedoch erst 1926 publizierte Buch 'Der moderne Zweckbau'. Gropius formulierte 1923 das zweite Bauhausprogramm, das die expressionistische Phase beschloß.

2 Bruno Taut: Vom gegenwärtigen Geist der Architektur, in: Hellweg, 3. 1923, S.487

3 ibid.

4 ibid., S.488

Im selben Aufsatz rechtfertigt Taut die utopischen Entwürfe aber auch durch die ihm vom Krieg aufgezwungene Muße und die "aufgehäuften geistigen Ströme von Haß und Bosheit", die es verlangt hätten, einen "aktiven Wall positiver Gedanken und Kräfte (zu) erbauen, um nicht in vollkommenen Trübsinn zu verfallen."⁵ Der Hinweis auf das politisch bedingte "Vakuum...", das sich mit solchen Dingen füllen mußte", wurde von Selten der kunsthistorischen Forschung als Erklärungsmuster für Tauts Wandel übernommen.⁶ In der von Taut vorgenommenen gewaltsamen Zusammenführung eines der künstlerischen Phantasie entsprungenen 'Formwillens' mit einem durch die äußeren Umstände auferlegten Vakuum, das es 'positiv' zu füllen und dadurch abzuwehren galt, zeichnet sich jedoch lediglich die gleichbleibende Grundstruktur seiner Kunstauffassung ab: Das Werk ist passiv erlitten, leistet aber zugleich aktiv Widerstand gegen bestehende Mißstände und für ein ideales Leben. Obgleich sich Taut von seinen expressionistischen Phantasien verabschiedet, behalten ihre Prämissen weiterhin Geltung. Gegen die Trennung von Kunst und Natur und die Ableitung der Kunstform aus der Exaktheit der Maschine ruft Taut mit Finsterlin aus: "Höchste Kultur wird sich allmählich mit höchster Natur identifizieren."⁷

b) *Die neue Wohnung. Rationalisierung als künstlerische Aufgabe*

Dem vom Krieg auferlegten 'Vakuum', das Taut 1917 mit der idealistischen Aufgabe des Alpenbaus 'gefüllt' hatte, folgen mit dem wirtschaftlichen Aufschwung um 1923, wiederum von außen auferlegt, Technisierung und Rationalisierung des Bauens, Faktoren, die schon vor dem Krieg zu Auslösern einer Identitätskrise der Architektur geworden waren. Tauts phantastische Entwürfe hatten Vereinigungsformeln bereitgestellt, die jene materiellen Aspekte des Bauens, vertreten durch Volk und Natur, zum Element eines selbständigen künstlerischen Kosmos machten. Nach dem Verschwinden des 'höchsten Symbols', das Rezeption, Produktion und Bauform zum Abbild eines höheren Ganzen einte, konnte die architektonische Form nur noch auf die der Bauaufgabe immanenten Inhalte bezogen werden. Damit der Architektur als autonomer Kunst Genüge getan war, mußten die außerkünstlerischen, gesellschaftsbestimmten Faktoren des Bauens zugleich als Quelle der künstlerischen Bauform erklärt und als durch diese überwundene gedacht werden.

Taut erhebt daher in seinem 1924 veröffentlichten Buch *Die neue Wohnung* die Gebrauchsfunktion der Architektur zu ihrem idealen Inhalt. Als Utopie gilt ihm die Wohnung, in der die Einheit des Ästhetischen und Praktischen erreicht wird, die, "restlos schön", als Hülle des Menschen,

⁵ *ibid.*, S.487

⁶ siehe Kap.II.A.

⁷ Taut 1923, S.489

gestaltet "in Verbindung mit der Intimität des privatesten, eigensten, menschlichen Lebens", dient.⁸ Das von Scheerbar für die Zukunft der Glasarchitektur angekündigte Ende der Gemütlichkeit wird nun propagiert als Ergebnis einer Rationalisierung des Wohnens. Taut fordert dazu auf, allen unnötigen Ballast aus den Wohnungen zu entfernen und hofft, dadurch "unsere geistige Haltung beweglicher, einfacher und freudiger zu machen."⁹ Das ethisch-hygenische Reinheitsgebot, zuletzt im Motiv des Sterntempels in *Auflösung der Städte* die 'Läuterung' der Siedlungsbewohner zum Ornament vorbereitend, setzt sich in die Vorbildlichkeit der aufgeräumten 'leeren' Wohnung fort, die an die Stelle der Läuterung die Verbannung von Nippes setzt.¹⁰ Zurückhaltende Möblierung und Einbauschränke sollen Platz und Arbeit sparen. Durch die Erörterung verschiedener Grundrißtypen, deren Funktionalität durch Ganglinien-Diagramme sichtbar gemacht werden (Abb.134), zeigt Taut die effiziente Aufteilung der Räume.¹¹ Vorbild für diese Auffassung des Wohnens als kontinuierlichem Ablauf einzelner Funktionen wie für die nachfolgend geschilderte Technisierung des Wohnhausbaus¹² ist das Montageband aus der Fabrikproduktion.¹³ Die sich anschließende Diskussion um die Verkleinerung des Wohnungsgrundrisses bleibt bis Anfang der Dreißiger Jahre ein dominierendes Thema in Tauts Publikationen.

Maßgeblicher Punkt ist hier, daß diese Neuerungen nicht etwa wirtschaftlich durch die notwendigen Einsparungsmaßnahmen im Massenwohnungsbau¹⁴, sondern vielmehr durch die bekannten Ideale der utopischen Arbeiten Tauts ihre Begründung finden. Taut verarbeitet die durch die voranschreitende industrielle Technik aufgekommene Forderung nach Rationalisierung des Wohnungsbaus zu dem Anspruch, die Wohnung müsse zwar nach den Prinzipien der Warenproduktion gestaltet werden, wobei aber ihr Kunstcharakter den Warencharakter gleichsam auslösche und so eine neue Gesellschaft schaffe. Der Architekt sieht sich

8 ders.1924a, S.95

9 ibid., S.90

10 ibid., S.34

11 vgl. auch ders.: Ersparnis im Wohnungsbau durch rationelle Einrichtung, in: Wohnungswirtschaft, 1. 1924, H.3, S.20ff.

12 siehe ders.1924a, S.99ff.; ibid., S.101: "Man könnte den Wohnhausbau etwa nach dem Vorbild des Automobilbaus handhaben".

13 Zur Rationalisierung des Wohnens vgl. Martin Steinmann: Siegfried Giedion. Die Mechanisierung der Wohnung und die 'machine á habiter', in: Avantgarde und Industrie, hrsg. v. Stanislaus von Moos und Chris Smeenk, Delft 1983, S.142. Die Konstruktion einer 'Notwendigkeit' durch das Prinzip der Rationalisierung fällt mit der vormaligen dem künstlerischen Ganzen, in Abgrenzung gegen die Realität, zugeordneten Notwendigkeit zusammen.

14 ibid., S.140: "Im Fall der Minimalwohnung ging es nicht um die Befreiung von den bürgerlichen Vorstellungen, sondern darum, dass sie aus wirtschaftlichem Grund nicht erreicht werden konnten."

weiterhin als "Lebensformer"¹⁵. Die utopischen Inhalte der 'Zukunftskathedrale' gehen auf die gegebenen gesellschaftlichen Strukturen über, sollen in der 'symbolischen Form' der neuen Gebrauchsarchitektur realisiert werden. Dabei folgt Taut der Ästhetisierung des Siedlungslebens in der *Auflösung der Städte*. Er selbst bezieht sich auf den dort als 'Menschenhütte' den Kultbauten gegenübergestellten Wohnhausentwurf, der die flexible Ausrichtung der Architektur an den einzelnen Funktionen des Wohnens vorwegnahm.¹⁶ Die Kontinuität der Anschauungen geht jedoch tiefer und berührt vor allem die im Großen Sterntempel (Abb.103) erreichte Einheitsform aus Siedlungsbewohnern und absoluter Architektur. Nach diesem Vorbild denkt sich Taut nun den Gebrauch der idealen Wohnung. So wie Arbeit und Triebleben der Siedlungsbewohner in der *Auflösung* zur Freude sich vergeistigten, wird nun der Hausfrau die "Arbeit ... zur Freude"; das "Aufräumen" sei "nicht bloß materiell, sondern gerade ideell" aufzufassen.¹⁷ Taut wendet sich an die "Frau als Schöpferin", damit sie aus ihrer angestammten Rolle heraus die Spuren des Gebrauchs tilge. Aber auch ihre Kinder werden zu Elementen des Gesamtkunstwerks. Taut sieht eine gründliche handwerkliche Ausbildung in Haus, Garten und u.a. für die Herstellung von Modellwohnungen vor.¹⁸ Die Bewohner sollen zugleich die Bauenden¹⁹, Rezeption soll eins mit Produktion sein. Auch das den Kindern immerhin zugebilligte sportliche Training dient, mit dem Ziel der Körperbildung, der Idee des zur Kunst geläuterten Lebens. Die Einheit aus Gebrauch und reiner Form findet nicht mehr, wie im Sterntempel, durch eine sakrale Kulthandlung Rechtfertigung, sondern hat ihren Inhalt im Zweck selbst.

Tauts zahlreiche Veröffentlichungen sind vor allem aus der inneren Notwendigkeit zu erklären, diese Verdoppelung der Gebrauchsfunktion in eine gegebene und eine ideale immer wieder zu erneuern, d.h. gegen die reale Trennung zwischen Kunst- und Zweckform, wie sie an der *Hufeisensiedlung* deutlich wurde, durchzusetzen. Die 'utopischen' Denkfiguren werden von den Begriffen des Neuen Bauens besetzt, ohne daß ihre antimaterialistische Zielrichtung verändert wird. So wie die Kristallspitzen aus den Alpen wuchsen und sie zugleich krönten, soll die Arbeit des Architekten nun in den jeweiligen Anforderungen der Bauaufgabe aufgehen und sich zugleich über sie frei erheben. Die Idee des Bauwachsens setzt sich in der *Neuen Wohnung* als Vorstellung fort,

15 Taut an Osthaus, 14.11.1919, zit. nach dem Wiederabdruck des Briefs in: Kat.AfK, S.123

16 ders.1924a, S.92f.

17 ibid., S.95

18 ibid., S.97

19 vgl. ders.1924b. Taut entwirft hier das Bild einer selbständigen Siedlung mit eigener Industrie, deren Siedler zugleich die 'Siedlungsbauer' sind.

die architektonische Form sei aus dem im Grundriß Gestalt gewordenen Wohnbedürfnis ableitbar, könne "Hülle des heutigen Menschen" und "nicht bloß des Einzelnen, sondern gerade auch der Gesamtheit"²⁰ sein. Die innere Notwendigkeit der Tautschen Texte liegt in der zunehmend erfolglosen Suche nach einem Kompromiß zwischen architektonisch-künstlerischer Form und konventionellem Inhalt begründet.

c) Technik, Ästhetik und Kollektiv

In seinem ersten Versuch über die Ästhetik des Siedlungsbaus im Jahr 1925 bleibt Taut der ursprünglichen These des Bauwachsens noch stark verhaftet, etwa wenn er flache Dachformen der norddeutschen Landschaft, spitze der süddeutschen zuordnet, dagegen den Gebrauch und die Technik als Quellen und Inhalte der Form noch außen vor läßt.²¹ Schon im folgenden Jahr verteidigt Taut jedoch das Flachdach "auf Grund wirtschaftlicher Ueberlegungen".²² Die vorgefundene Landschaft, wie in den utopischen Werken 'Natur' und 'Kosmos', stand also für das Gegebene schlechthin und wird folgerichtig dann durch die technischen Bedingungen der Bauaufgabe ersetzt. Es zeigt sich auch, das der weiterhin von Taut zum geistigen Inhalt des Bauens erklärte Gemeinschaftssinn mit diesen ökonomischen Voraussetzungen zusammenfällt.

Nach den ersten Erfahrungen mit einer technisierten Bauweise in der *Hufeisensiedlung* beginnt Taut, die künstlerische Baugestalt durch ihre 'geistigen' Inhalte deutlicher von der ingenieurhaften Konstruktion abzuheben. Letzte und eigentliche Triebkraft, die zur Baugestalt führe, sei der Ideengehalt, worin die "ingenieurhafte Konstruktion eines Baues ... ihre Grenze" habe: Es bleibe "die Erscheinung des Baus gewissermaßen ein weiches Wachs, das durch die zugrundeliegende geistige Haltung geknetet und zu einer dauerhaften Masse gemacht wird."²³ Dieser "neue Inhalt", dem "auch eine neue Form" zustehe²⁴, sei der "geistige Gehalt der Genossenschaften"²⁵, die "Volksgemeinschaft"²⁶, die Taut aber sowohl in der Arbeiterbewegung als auch im volkswirtschaftlichen Zweck vertreten sieht. Die Utopie ist die rationelle Erfüllung der Bauaufgabe, die mit dem 'schönen Gebrauch' auch die kollektive

20 ders.1924a, S.94

21 ders.: Ästhetik der Berliner Wohnungsbauten, in: Die Bauwelt, 16. 1925, H.6, S.97ff.

22 ders.: Eine Lücke in der Berliner Bauordnung, in: Die Bauwelt, 17. 1926, H.6, S.116(f.)

23 ders.: Genossenschaftsarchitektur, in: Die Wohnungswirtschaft, 3. 1926, H.1, S.12

24 ibid., S.13

25 ibid., S.12

26 ibid.

Gesellschaftsform schafft. So interpretiert Taut etwa die Normierung von Bauelementen als "Vereinfachung im sozialistisch proletarischen Geiste".²⁷

Das zugleich passiv erfüllende wie aktiv wirkende Prinzip des Großen Baus verkörpert nun der Grundriß. In der *Neuen Baukunst* (1929) schließt Taut an die Gedanken aus der *Neuen Wohnung* an: "Wenn alles auf eine gute Benutzung gestellt ist, so wird damit diese Benutzung selbst oder die Brauchbarkeit zum eigentlichen Inhalt der Ästhetik ... Man kann ... eher an dem Grundriß als an dem Äußeren erkennen, ob der Bau ... schön brauchbar ist. Wenn das zutrifft, so wird er die Bedürfnisse nicht bloß erfüllen, sondern ihnen eine erhöhte und bessere Ordnung geben ... Die Architektur wird so zur Schöpferin neuer gesellschaftlicher Formen."²⁸ Der Grundriß gilt somit als 'symbolische Form' des sozialen Bedürfnisses, er repräsentiert die Synthese aus Gemeinschaftsgeist und künstlerischer Form, die sich auf die vom Grundriß abhängige Baugestalt²⁹ überträgt.

Gleichwohl wird in der Gattung Architektur als solcher schon der Ausdruck einer "kommende(n) Welt" gesehen, während nach Tauts Auffassung "Malerei und Plastik ... in der Stille des Ateliers ... in ihre artistischen Formenprobleme befangen"³⁰ blieben. "Der Vorgang des Bauens selbst ist infolge der Beteiligung zahlreicher Handwerker und Arbeiter und infolge der größeren Geldmengen, die schließlich selbst wieder ein Arbeitsergebnis darstellen, an und für sich schon kollektiv."³¹ Den Verzicht auf dekorative Elemente, die früher den

27 *ibid.*, S.13

28 *ders.* 1929a, S.7

29 siehe den durch eine Reihe von Grundrissen eingeleiteten Abbildungsteil, *ibid.*, S.68ff.; Taut über die Abhängigkeit der Baugestalt vom Grundriß in Bezug auf die Siedlung am Schillerpark: "Der Grundriß der Wohnungen ist an der Architektur abzulesen ... Erker, Balkons und Loggien bilden jetzt das eigentliche System der Architektur, das jedes weitere Schmuckmittel erübrigt. Die Logik der Grundrißanlage spricht sich darin aus." ('Für die neue Volkswohnung. Für die neue Baukunst Berlins!', in: *Die Wohnungswirtschaft*, 2. 1925, H.1, (S.3ff.), S.4).

30 *ders.* 1929a, S.58

31 *ibid.*, S.48. Gerade im Hinweis auf die Verflechtung des Einzelnen in die vielfältigen Zusammenhänge der arbeitsteiligen Gesellschaft und in das Verhältnis von Kapital und Arbeit erfaßt Taut jedoch lediglich das nur "an sich" Kollektive des vorgefundenen gesellschaftlichen Zustandes. Eben das Bewußtsein dieses Zustandes und das Selbstbewußtsein der eigenen Befangenheit in ihm, das "an und für sich" Kollektive, finden sich nicht. Seine Stelle nimmt daher der aus diesem Zusammenhang herausgelöste einzelne Künstler ein, der als Avantgarde die Utopie zukünftiger Gesellschaft entwirft. Der hieraus sich ergebende Widerspruch zwischen Kunst und Gesellschaft bleibt bei Taut jedoch verborgen, weil das avantgardistische Individuum über die metaphysische Konstruktion eines objektiven Formwillens erneut mit gesellschaftlicher Realität, nenne sie sich Volk, Gemeinschaft, Natur, Kosmos oder wie auch immer, in

Zweck von Türen und Fenstern verschleiert hätten, versteht Taut als Hinweis auf eine bevorstehende Aufhebung der Klassen: "Der Arbeiter existierte in diesem Kulturbilde nicht; ohne die weitgehendste Unterwerfung unter die 'herrschaftlichen' Formen durfte er nicht in Erscheinung treten. Und die Tatsache, daß man ihn brauchte, wurde verbränt. Wo man ihn aber in persönlicher Nähe als Bediensteten brauchte, dort mußte er ein Kostüm anziehen, wie es bis heute noch die Kellner in ihren Fräcken tun. Bei der neuen Architektur sind es gerade die zweckdienlichen Elemente in ihrer unverhüllten Gestalt, die für das ästhetische Gesamtbild die Entscheidung bringen. Ist es sehr weitliegend, in dieser Erscheinung den Spiegel eines anderen Gesellschaftsbildes zu sehen, eines Gesellschaftsbildes, das die Standes- und Klassenteilung- und -trennung abschütteln will?"³²

Tauts Architekturtheorie ist tatsächlich nichts anderes als die Befreiung des Kellners von seinem Frack, nicht von seiner dienenden Funktion. Die Formulierung ist ungewollt beredt: Nicht von einer Aufhebung der gesellschaftlichen Klassentrennung geht die Rede, sondern vom Entwurf eines neuen Abbilds der Gesellschaft, in dem das Dienende als solches unverhüllt gezeigt wird. Durch seine Darstellung soll es als Gleichwertiges im Bilde erscheinen, ohne daß die Aufhebung seiner realen Funktionen als Dienendes auch nur mitgedacht würde.

Die "Masse der arbeitenden Menschen" habe die Führung im Bauwesen übernommen und Sorge für seine kollektivistische Natur.³³ Und da Taut im Sinne seines unpolitischen 'klassenlosen Sozialismus' keinen Unterschied zwischen den zum Bauen benötigten Arbeitern und der Aufwendung von Kapital macht, greift "Kollektivismus als stilbildender Faktor"³⁴ auch da, wo es sich um die vom Unternehmer geleitete Fabrik handelt. Die "Sauberkeit und echte Modernität" der AEG-Bauten von Behrens z.B. begründen nach Tauts Darstellung nicht nur die "mathematische Struktur des neuen Bauens", sondern "sangen das hohe Lied der Arbeit".³⁵ Auch Berlages geometrisches Entwurfskonzept gilt Taut als "Manifest neuer Auffassung"; die "kristallinische Reinheit" des Börsenbaus in Amsterdam zeige, daß die "Wahrhaftigkeit ... sich selbst

Übereinstimmung gebracht wird. So schließt sich der Kreis an seinem Ausgangspunkt, den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen; Tauts 'Ganzes' ist nichts anderes als dieser Kreis, ein bloßer Zirkelschluß.

³² *ibid.*, S.57; vgl. ders.1928a, S.662: "International sind heute gewisse Grundzüge des Bauens deshalb, weil die neue Baukunst zu einer gewissen **Wahrhaftigkeit** in Zweckerfüllung und Konstruktion gelangt ist. Sie hat insofern die kommende Veränderung der Gesellschaftsstruktur vorweggenommen."

³³ ders.1929a, S.54

³⁴ *ibid.*

³⁵ *ibid.*, S.33

ihre Form" geschaffen habe.³⁶ Das in der Abstrahierung der Formen erkannte "Streben Berlages nach sachlicher Nacktheit und Wahrheit, sein Suchen nach einem neuen, die Gesamtheit bindenden Gesetze" führt Taut 'ikonographisch' auf seine kommunistischen Überzeugungen zurück.³⁷ Das moderne Bauen in der Sowjetunion wird ebenfalls als idealistisch im Sinne des Kommunismus interpretiert.³⁸ Was jedoch in den USA "trotz der hochkapitalistischen Wirtschaftsform kollektiv entsteht", sei hingegen nicht auf eine "bewußte moderne Überzeugung" zurückzuführen, dort aber "arbeitet sozusagen die Materie selbst in die Richtung der neuen Architektur."³⁹ In dieser Parallelisierung idealistischer Motivation und der "Materie selbst" klingt Tauts Grundidee der 'Vererdung' nach.

Tauts Publikationen der Zwanziger Jahre haben wie seine utopischen Entwürfe den Sinn, Form und Inhalt der Architektur als Einheit zu formulieren. Nachdem die expressionistische 'Weltanschauung' ins Nichts aufgegangen war, trat die Bauaufgabe selbst an die Stelle jener symbolischen Inhalte. Die Ästhetik der modernen Architektur wird durch ihre außerkünstlerischen Faktoren, durch Technisierung und Mathematisierung, begründet, jedoch nur insofern als diese Faktoren in den Rang ideeller Inhalte erhoben werden. Die abstrakten Formen des Neuen Bauens realisieren damit vermeintlich die expressionistische Utopie als Gestalten der 'wahren' Wirklichkeit. Technischer Fortschritt kommt in dieser Deutung einem Glücksversprechen gleich, das an die Stelle religiöser Inhalte tritt. Denn wie in der Tauts phantastischen Projekten nicht wenig verwandten Gattung des Science Fiction wird er aus dem gesellschaftlichen Kontext herausgelöst, als neutrales, beliebig einsetzbares Mittel verstanden. So wie die Luftschiffe in der *Alpinen Architektur* und in der *Auflösung der Städte* allein als ästhetisches oder geistigen Interessen dienendes Element aufgefaßt sind, verfährt Taut nun mit den Rationalisierungstechniken der modernen Bauproduktion.

Das Ideal der 'gewachsenen' Stadt und das 'Bauen' der *Gläsernen Kette* wiesen ebenso wie die Utopie einer Überflußgesellschaft nach Kropotkin schon auf die Fortschrittsideologie des technischen Zeitalters. Der von Taut in den expressionistischen Werken zugleich stets empfohlene materielle Mangel als Voraussetzung des idealistisch fundierten Bauens implizierte schon die Begründung der abstrakten Form durch das rationale Kalkül der technisierten Bauproduktion. Wenn Taut und Hablik das Glas

36 ibid., S.39

37 ibid.

38 ibid., S.47

39 ibid., S.48.. Auf dieser Argumentationslinie liegt auch der Hinweis auf die "Gleichzeitigkeit der Errichtung des Kristallpalastes mit dem Erscheinen des kommunistischen Manifestes von Marx und Engels" (ibid., S.59). Dahinter steht die in der expressionistischen Phase 'überwundene' Spaltung in Materie und Geist. "Geistig ist alles, was materiell ist, und materiell ist alles, was geistig ist" (ibid., S.50).

als geschmolzene Erde zum Bau türmten, oder Taut den 'Erdstampfbau'⁴⁰ befürwortete, ist dies bereits die Illustrierung jenes funktionalistischen Gedankens, der die technische Bauaufgabe zur Quelle der Form macht: Die Materie selbst, und sie vertritt die außerkünstlerischen Aspekte des Bauens insgesamt, ist schöpferischer Gedanke. Das große 'Ja!' der *Stimmen des AfK* und der *Gläsernen Kette* richtete sich insgeheim auf die rückhaltlose Hingabe an die Bauaufgabe. Den utopischen Inhalt der technischen 'Welt' präludierte der unmittelbar vor dem Neuen Bauen zum Höhepunkt gelangte Rekurs auf das Okkulte, die Retorte des Alchimisten.

d) Der Formwille

In der *Neuen Baukunst* zieht Taut eine gerade Linie von den Ingenieurbauten des 19. Jahrhunderts, darunter auch Paxtons *Crystal Palace*, zu der neuen 'sachlichen' Architektur. Das Problem, zwischen der Zweckerfüllung durch den Techniker und derjenigen durch den Künstler zu unterscheiden, versucht Taut in einem längeren Aufsatz über die Ästhetik der Architektur zu klären: "Wir sehen bei genauerer Betrachtung mit einem gewissen Erstaunen, daß man formal oder künstlerisch oder ästhetisch tatsächlich keine Grenze zwischen allen diesen Dingen ziehen kann, daß also, wenn man das eine Architektur nennt, eigentlich alles Architektur heißen müßte, vom Völkerbundpalast bis zum Motor."⁴¹

Taut erkennt ein allgemeines "Formbedürfnis"⁴², das sich in technischen Produkten wie in der Architektur äußere. Um die Tätigkeit des Architekten dennoch gegen die Ingenieuraufgabe abzugrenzen, wird dieses Formbedürfnis als künstlerische Intuition ein zweites Mal angeführt: Der Architekt soll im Unterschied zum Ingenieur erreichen, "daß das Leben im Gebäude nicht bloß zweckmäßig funktioniert, sondern auch in einer schönen Ordnung vor sich geht".⁴³ Seine Aufgabe ist es, "das Leben, die Gewohnheiten und selbst das Benehmen der Menschen in seinen Gebäuden derart zu beeinflussen, daß die kulturelle Stufe dieser Vorgänge soweit wie möglich gehoben wird."⁴⁴ Dazu befähigt ihn eine über die rationale Arbeit des Ingenieurs erhobene ordnende Kraft. "Als ästhetische Werte wären etwa solche anzusehen, deren Ursprung nicht in irgendwelchen Berechnungen liegt, sondern vielmehr in der Arbeit des Verstandes und Gefühls, die sich solchen Berechnungen entzieht, die,

40 ders.: Alte Bauweisen in neuzeitlicher Form, in: *Die Volkswohnung*, 1. 1919, H.5., S.69; dazu White 1981, S.92f.

41 Bruno Taut: *Ästhetik der Architektur*, in: *Deutsches Bauwesen*, 4. 1928, H.10, S.224

42 *ibid.*; vgl. ders.1928a, S.662: Hier definiert Taut folgerichtig Architektur "als Erscheinungsform alles dessen, was zu irgendeinem Zweck gebaut wird..".

43 ders.1928b, S.226

44 *ibid.*

obwohl sie an sich nicht weniger objektiv ist, doch das Gegenstück einer mathematischen Formel darstellt. Das Schönheitliche wird hier also als eine Kristallisation der nicht durchweg, z.T. sogar gar nicht kontrollierbaren Einflüsse und Strömungen aufgefaßt, die auf seine Entstehung einwirken."⁴⁵

Das 'Wollen' des Architekten ist unabhängig von den mathematischen Berechnungen der Bauaufgabe und doch "nicht weniger objektiv". Die Erfüllung des 'schönen Gebrauchs' ist als künstlerische Aufgabe dadurch ausgewiesen, daß sie in der freien Auffassung und Gestaltung dieses Zwecks durch den Architekten, in seiner Subjektivität verankert wird.

1925 hatte Taut noch jede Theorie abgelehnt, "die immer nur eine Bemäntelung für etwas am ursprünglichen Gefühl fehlendes bleibt."⁴⁶ Angesichts der Technisierung des Bauwesens hält er es drei Jahre später nun für "notwendig, daß wir uns gerade heute" um eine "Theorie oder Aesthetik der Architektur" bemühen⁴⁷, die wie ausgeführt die Abgrenzung von der technischen Form ins Auge faßt. Doch auch hier wird, wie das Zitat gezeigt hat, nurmehr der 'Formwille' des Künstlers, den Taut schon in seiner Rechtfertigung des Utopischen 1923 zum Maßstab der Architektur gemacht hatte, zum Garant des Ästhetischen. Die Theorie der Baukunst reduziert sich auf das Postulat eines Schönheitsgefühls, das technokratisches Vorgehen ergänzen soll. Die Kontinuität des von der *Gläsernen Kette* repräsentierten 'Kunstwollens' ist evident. Als 'objektiver' Drang relativiert die künstlerische Intuition keineswegs die anderen, in der Bauaufgabe selbst angelegten Quellen der Form. So wie früher schon 'Volk', 'Natur' und 'Weltanschauung' dem einen Gestaltungswillen immanent waren, können nun die technische Produktion und der Gebrauch als 'Gehalt' der Architektur gelten.

e) Sachlich bauen ist sozial bauen

Die mathematische Gleichung zwischen Gebrauchsform und ästhetischer Form im 'Wollen' des Architekten beruht auf einem monistischen Denkschema, das im Einzelnen immer nur das Bild des Ganzen erkennt. Dieser Philosophie der Immanenz folgte Taut auch, wenn er den Einzelhausbau als Probe auf die dem 'Willen einer Gesamtheit' dienende Massensiedlung verstand. Die vollständige Abstraktion von den äußeren materiellen Bedingungen zeigt sich hier, der 'schöne Gebrauch' enthüllt sich als Negation des Gebrauchs.

Schon in seinem Buch *Die neue Wohnung* hielt Taut das Beispiel einer luxuriösen Einzelvilla für geeignet, der Allgemeinheit den Geschmack an "Nippes, Überflüssigkeiten, Bildchen" abzugewöhnen.⁴⁸ Er

45 ibid., Hervorhebung von R.P.

46 ders.1925, S.99

47 ders.1928b, S.224

48 ders.1924a, S.46, Zitat S.66

berücksichtigte nicht, daß nur die Einzelvilla den Wünschen des Bauherrn und Benutzers sowie im idealen Fall den künstlerischen Möglichkeiten des Architekten ganz entsprechen kann. Den kostspieligen Glasbaustein etwa, den Taut im Wohnungsbau zu fördern bestrebt war⁴⁹, ja in treuer Anhänglichkeit an die Scheerbartsche Utopie dem "Dienst einer Gesamtheit"⁵⁰ widmen wollte, konnte er nur für sein eigenes, 1926 erbautes Haus in Dahlewitz⁵¹ und das *Haus Berthold* in Leipzig (1927)⁵² anwenden. Das als Arbeiterwohnhaus konzipierte Haus auf der Weißenhof-Ausstellung 1927 erwies sich überdies trotz der äußersten Beschränkung der Baukosten als zu teuer für diesen Zweck.⁵³

In seiner Argumentationsweise setzt Taut jedoch das individuelle mit dem statistisch zu ermittelnden Massenbedürfnis gleich, was die Erfüllung des 'schönen Gebrauchs' angeht. Der "nicht alltägliche Grundriß" beim *Haus Berthold*, der aus den "ganz persönlichen Bedürfnissen und Wünschen des Bauherrn" entwickelt ist⁵⁴, läßt die Verwirklichung von Tauts 'kollektivem' Architekturideal dennoch im höchsten Maß zu. Daß es im Massenwohnungsbau um die größtmögliche Rationalisierung des Bauens wie des Wohnens ging, während für *Haus Berthold* "mit betonter Absicht jeweils das Beste"⁵⁵ an Material verwendet wurde, macht in Tauts Bewertung keinen Unterschied.

49 *ibid.*, S.54, Abb.42 und S.49ff.. Entwurf eines kreisrunden Eßzimmers mit Innenwänden aus Glasprismen, die das Licht der dahinterliegenden Räume durchschimmern lassen. Scheerbarts *Glasarchitektur* klingt in Tauts Kommentar noch an: "...die Öffnung nach der Halle könnte unverschlossen bleiben, da die Gespräche einer reinlichen Umgebung kein Abschließen nötig machen" (*ibid.*, S.50).

50 *ders.*: Glasbau, in: Die Baugilde, 7. 1925, S.1248; vgl. zu diesem Thema auch *ders.*: Glasarchitektur, in: Die Bauwelt, 15.1924, H.10, S.183f.. Hier grenzt sich Taut gegen die durch "das Ereignis des Krieges" hervorgerufenen "mystischen Überschwänglichkeiten" der Scheerbartschen Dichtung ab, nicht ohne freilich auch gegen "Verrünftelei" Einwände zu erheben (*ibid.*, S.183). Das *Kölner Glashaus* wird als der "rationellste Ausstellungsbau der Werkbundaussstellung" (*ibid.*) beschrieben und auf seine Funktion, für die bautechnischen Möglichkeiten des Glases zu werben, eingeschränkt.; außerdem *ders.*: Glas als architektonischer Baustoff, in: Glastechnische Berichte, 5. 1927, S.17ff.. Taut beschreibt hier die Geschichte der Glasarchitektur von den gotischen Domen über den *Crystal Palace* bis zum *Kölner Glashaus*.

51 siehe Junghanns 1983, S.91f. und Abb.258-260

52 *ibid.*, Abb.261-262; Abbildungen, Pläne und Beschreibung zum *Haus Berthold* in: Bauwelt, 33. 1928, H.33, S.57ff.

53 Junghanns 1983, S.92 und Abb.263-264

54 Bruno Taut: Sachliche Notizen des Architekten, in: Das ideale Heim, 3.Jg., Januar 1929, S.5

55 *ibid.*

Der soziale Gedanke verwirklicht sich in der schöpferischen Hingabe an die jeweils gestellte Bauaufgabe, gleich ob diese von einem Privatmann oder von einer Wohnbaugesellschaft kommt. Ob das Haus den Ausdruck des "Wohn-Willens", der "Wohnbedürfnisse und Wohnvorgänge" erhält⁵⁶, ist unabhängig vom materiellen Aufwand und vom Auftraggeber gedacht. Auch für das luxuriöse Einfamilienhaus gilt: "Sachlich bauen bedeutet ... sozial bauen"⁵⁷, und "Sachlichkeit bedeutet ganz einfach die auf die Sache gestellte Lösung."⁵⁸

Die mystische Vereinigungssehnsucht der expressionistischen Utopie mündet in ein positivistisches 'Die Welt ist was der Fall ist'. Das zur Gestalt eines idealen Kollektivs überhöhte Prinzip der Sachlichkeit, das von den konkreten Bedingungen des Bauens jedoch abstrahiert, unterscheidet sich wesensmäßig nicht von dem 'objektiven Wollen' der *Gläsernen Kette*. Die gesellschaftlichen Inhalte verschwinden in der Beschwörung der künstlerisch besten Lösung einer Bauaufgabe.

f) Prismatischer Pluralismus. Die Bauaufgabe als das Ganze

Nicht das Glas als teurer und deshalb für den Massenwohnungsbau ungeeigneter Baustoff tritt das Erbe des 'kristallinen Sinnbilds' an. Die in den genannten Einzelhausbauten Tauts für Treppenhaus und Oberlicht verwendeten Glasbausteine haben nichts mehr gemein mit ihrem kunstsymbolischen Einsatz im *Kölner Glashaus*, wo sie zusammen mit der beweglichen 'Lichtfarbe' zum Eindruck einer gleichsam entmaterialisierten Architektur beitrugen. Wie die Farbe ist das Glas zum künstlerischen Element der Architektur geworden, dem keine synthetische Funktion zukommt, sondern das durchaus als Kontrast neben anderen Formen und Materialien besteht. Taut bemüht sich, den Verlust der symbolischen Verweiskraft des Glases wettzumachen, indem er ihm andere Inhalte zuführt. An die Stelle des Kosmos, dessen Wandlungsreichtum das *Glashaus* spiegelte, treten nationale Wirtschaftsinteressen: "Es ist gerade heute notwendig, dieses (das Baumaterial Glas, R.P.) besonders zu pflegen, damit wir technisch weiterkommen, und zwar in einem Industriezweig, der in Deutschland eine führende Rolle spielte und auch weiterhin spielen wird."⁵⁹ Drei Jahre später erhebt Taut die Technisierung zum geistigen Wesen und bezieht das Glas auf ein "Zeitgefühl, das ... unserem ganzen Leben den Charakter des Klaren, Präzisen,... Schnittigen geben will".⁶⁰

56 'Das zeitgemäße Einfamilienhaus' (ohne Autor), *ibid.*, S.1f.

57 *ibid.*, S.5

58 Adolf Behne (1927), *zit. ibid.*

59 Taut 1924c, S.184

60 *ders.* 1927, S.20

Bei der Beschreibung seines eigenen, 1926 erbauten Wohnhauses läßt sich Taut angesichts der erleuchteten, unverhängten Glasprismenfenster, die nachts mit der dunklen Hauswand kontrastierten, noch zu der Scheerbartschen Assoziation vom 'schwarzen Diamanten' hinreißen.⁶¹ Am *Haus Berthold* wird nur noch die wohnlliche Wirkung des diffusen Lichts der Prismen-Glasflächen im Eßzimmer, im Treppenhaus und im Bad gelobt.⁶²

Die Kristallsymbolik findet ihre 'sachliche' Fortsetzung vielmehr in der didaktischen Zielen dienenden Reflexion über die Aufgabe des Architekten: "Wie das Licht im Prisma, so zerlegt sich das Thema in seine Gebiete. Je nach dem Schliff des Prismas zerlegt sich das Licht in große grobe Abschnitte (blau, rot, gelb), die mit stärker zunehmender Schärfe des Prismas immer weiter differenziert und verfeinert werden."⁶³

Statt des traditionellen 'Frontalunterrichts' ließ Taut seine Studenten an der Technischen Universität Berlin eine vorgegebene Aufgabe, hier die Grenzen der Wohnungsverkleinerung, in Gruppen erarbeiten, die den sozialen und rechnerischen Aspekt, die Frage des Grundrisses und der Erschließung einzeln behandelten und am Schluß die Ergebnisse zusammentrugen. Die "notwendige Spezialisierung" sollte durch einen "Überblick über das Ganze ausgeglichen" werden, so daß "wie bei dem scharf geschliffenen Prisma die Klarheit und Deutlichkeit der einzelnen Farben nicht den Blick für die Schönheit und Harmonie der gesamten Farbskala beeinflußt, sondern ihn erst schärft."⁶⁴ Die Vertiefung in Einzelfragen sollte "den Geist des Ganzen atmen, einen Geist, den man einen enzyklopädischen nennen könnte".⁶⁵

In der Summierung einzeln behandelter Detailfragen sieht Taut den Anspruch auf Totalität eingelöst⁶⁶, der schließlich auch die ästhetische Form als Ganzes schafft. Das Prisma in Nachfolge des Kristallsymbols, der Form unendlicher Inhalte, verleiht bildlich einer der industriellen Produktion angepaßten arbeitsteiligen Realisierung eines Bauvorhabens

61 ders.: Ein Wohnhaus, Stuttgart 1927, S.77

62 ders.1929b, S.6

63 ders.: 'Rationelle Bebauungsweisen' und das Seminar für Wohnungsbau und Siedlungswesen auf der Technischen Hochschule Berlin, in: Deutsche Bauzeitung, 66. 1932, H.14, S.263f.

64 *ibid.*, S.264

65 *ibid.*, S.263

66 vgl. Siegfried Giedion: Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton, Leipzig/Berlin 1928, S.3. Die verschiedenen Gebiete der Kultur - Kunst, Wissenschaft, Technik und Philosophie - werden als Ganzes aufgefaßt. "Wir werten diese Gebiete nicht, sie sind uns gleichberechtigte Erscheinungen eines obersten Impulses: LEBEN!" Siehe auch Steinmann, *op.cit.*, S.137, zur "Abstraktion, die dieser Sicht zugrunde liegt: Sie gibt als Leben aus, was im Falle der letzteren eine bestimmte Arbeits- und Produktionsweise ist. Von dieser Beziehung zwischen Sein und Bewußtsein sah Giedion ab...".

homogene Gestalt. In Analogie zur expressionistischen Phantasie, die das Kaleidoskop als Spiegel des Kosmos auffaßte, wird die Aufsplitterung der Bauaufgabe als Eigenschaft eines Ganzen veranschaulicht. Es gilt Scheerbarts *Glashaus*-Spruch: "Das Licht will durch das ganze All / Und wird lebendig im Kristall."⁶⁷ So wie die Kristallpaläste das kosmische Licht einfangen sollten, geht der Architekt nun in der gegebenen Bauaufgabe auf, die, dem Lichtstrahl analog gesetzt, als eigentliches Bewegungsmoment fungiert, während die wissenschaftliche, technische oder künstlerische Arbeit passives Instrument zur bloßen Erfassung dieser Aufgabe ist. Die Lösung der Bauaufgabe erschöpft sich nach dieser Beschreibung in technischer Vollkommenheit.

Obwohl er die industrielle Produktionsweise dem Siedlungsbau zugrundelegt, versteht Taut diesen nicht als Produkt des kapitalistischen Marktes, sondern als dessen Reform. Für ihn ist die beschriebene Negation des Individuellen ein persönlicher Akt der Solidarität, der der Hoffnung auf eine egalitäre Gesellschaft Ausdruck verleiht: "Im Unterordnen unter die Forderungen der Aufgabe liegt die Stärke der Architektenpersönlichkeit. So wird er Gestalter der Solidarität."⁶⁸

Die paradoxe Formulierung einer durch den Einzelnen angeleiteten und zugleich seine Selbstaufgabe voraussetzenden Kollektivität findet sich schon im 'sozialistischen' Pathos der expressionistischen Entwürfe. Auf die Person des Künstlers bezogen erscheint sie erstmals in dem Aufsatz *Der Sozialismus des Künstlers* (1919). Das Aufgehen in der Bauaufgabe ist hier vorweggenommen durch die als Wesen des Sozialismus erklärte Hingabe des Künstlers an das Weltganze, in dem er "sich selbst auslöschen,... ganz aufgehen" will und eben dadurch "Weltenformendes" hervorbringt.⁶⁹ Jenseits aller Klassenkämpfe hatte er die "Flamme der Idee in den Massen aufbrennen" sehen und eine innere Verwandtschaft des Volks mit dem künstlerischen Streben in der gemeinsamen Hingabe an das Absolute bemerkt. Die Massenbegeisterung hatte ihm sein von allem Materiellen gereinigtes "Weltgefühl" bestätigt nach der langen bitteren Erfahrung, daß, sobald "er die Höhen, seine kaum geahnten Träume enthüllt,... der Mensch das köstliche Kristall verhöhnt, bespeit, und in den Kot" geworfen hatte.⁷⁰

67 Paul Scheerbart: *Glasarchitektur & Glashausbriefe*, München 1986, S.129

68 Bruno Taut in: *Die Baugilde*, 10. 1928, S.1458; vgl. Gaßner, op.cit., S.86, zur Idee einer 'lebensbauenden Kunst'. Der Anspruch auf die Gestaltung einer egalitären Gesellschaft durch den Einfluß einer neuen unpersönlichen Formensprache findet sich ausgeprägt bei den russischen Konstruktivisten, die ihrerseits Ideen Lunatscharskis und Bogdanovs aufnahmen.

69 Taut 1919g, S.260

70 ibid.

Die Annahme eines im Einzelnen wirkenden objektiven 'Kunstwillens' bestimmt mithin nicht nur Tauts 'Sozialismus', sondern auch seine Lehre vom schönen Gebrauch, die in der Person des Architekten die Summe der Bauaufgaben zum einen Inhalt synthetisiert. 'Sozialismus' wie 'Solidarität' bezeichnen das Einheitlich-Harmonische gegenüber dem heterogenen Material der Bauaufgabe, es sind Attribute der erreichten architektonischen Form. Durch die Hingabe an die Welt wie an die Bauaufgabe negiert Taut nicht nur die Widersprüche innerhalb der Gesellschaft, sondern auch den in der modernen Kunst offenbaren Widerspruch zwischen Inhalt und Form.

Taut wirft der 1931 erschienenen Veröffentlichung der Internationalen Kongresse für Neues Bauen 'Rationelle Bebauungsweisen' eine falsche Auffassung von Rationalismus vor, die er insbesondere in der Überbewertung einzelner Elemente wie des Zeilenbaus verkörpert sieht. Um solchen Formalismen entgegenzuwirken, die von Taut stets auch mit dem Namen Le Corbusier verbunden werden, soll sich die Aufmerksamkeit auf alle Teilgebiete der Bauaufgabe richten, "weil in dieser Auffassung der Blick auf die Ganzheit, die Betrachtung des Lebensgebildes immer voranstehen muß."⁷¹ Die objektive Erfüllung der Bauaufgabe in all ihren Facetten steht für den Inhalt der Architektur und damit für ihren Rang als Kunst.⁷²

Das Prisma versinnbildlicht die Auflösung der künstlerischen Form in den Prozeß ihrer Entstehung und erhält dennoch die Option auf eine geschlossene Kunstform aufrecht. Auf die Negation des Gebrauchs durch die 'zwecklose' Schönheit des *Glashauses* folgt die Negation jener Negation. Taut muß gegen die von ihm selbst mit durchgesetzte freie künstlerische Form polemisieren, wenn sie sich, wie in Corbusiers Architektur, allzu offen als Widerspruch zur Gebrauchsfunktion

71 *ibid.*, S.262

72 *ders.* 1928a, S.661: "Formwerdung des Zwecks oder der Bestimmung ist demnach der erste Schritt zur Sinnfälligkeit neuer Baukunst und somit die wichtigste Grundlage einer neuen Aesthetik." Allein diesen ersten, der Ingenieurarbeit verwandten Schritt hielt Taut für geeignet, in den Lehrplan für die Architekturausbildung aufgenommen zu werden; der dennoch in seinem Rang nicht bestrittene zeichnerische Entwurf sollte ausgeschlossen bleiben; siehe *ders.*: Drei Hochschulfragen, in: Die Bauwelt, 22. 1931, H.25, S.2ff. Wie aus der rationalen Erarbeitung der Bauaufgabe die künstlerische Intuition 'wächst', führt Taut in der *Architekturlehre* aus.

darstellt.⁷³ Tauts Widerstand gegen die "Scheinsachlichkeit"⁷⁴ spiegelt weniger eine "Krisis der Architektur" als eine Krise seiner Architekturauffassung vom schönen Gebrauch.

Zu Beginn der Dreißiger Jahre opponiert Taut mit dem Verweis auf die effektive Erfüllung der Bauaufgabe nicht nur gegen eine rein ästhetische Auffassung der Architektur, sondern auch gegen die durch die Wirtschaftskrise ausgelöste extreme Rationalisierungstendenz im Wohnungsbau.⁷⁵ Die Tauts Denkweise entsprechende sozialdemokratische Programmatik, die die Vorantreibung technischer Rationalisierung als Förderung des Gemeinwohls verstand, erwies sich als Illusion. Mit den Zinsen stiegen die Baukosten und mit ihnen die Mieten der Sozialwohnungen.⁷⁶ Der staatlicherseits geteilte Glaube an die technisch-ästhetische Lösung des Wohnungsproblems brachte in Zeiten der Wirtschaftskrise schließlich Pläne für Kleinstwohnungen in Umlauf, gegen die Gefängniszellen luxuriöse Appartements waren.⁷⁷ Das Reichwohnungsprogramm Haeslers, das eine Verkleinerung der Wohngrößen bis zu 32 m² anstrebte, mußte Taut an seinen eigenen, idealistischen Erwartungen an die Rationalisierung zweifeln lassen. Taut konnte zu diesem Zeitpunkt nicht mehr umhin, das Problem als politisches zu begreifen. In seinem kritischen Artikel *Gegen den Strom* hält er dennoch seine Grundanschauung aufrecht, indem er die technische Bauaufgabe der Kleinstwohnung als unlösbar aufgrund wirtschaftlicher Faktoren erklärt⁷⁸, so daß er die Regel des schönen Gebrauchs, die sich auf die adäquate technische Lösung beruft, unangetastet lassen kann.

73 ders.: 'Krisis der Architektur', in: Die Wohnungswirtschaft, 6. 1929, H.8, S.105ff. Gegen die "Salonästhetik" Corbusiers wendet Taut vor allem ein, daß dieser die Trennung zwischen Fassade und Grundriß aufrechterhalte (ibid., S.105).

74 ibid., S.107

75 ders.: Gegen den Strom. Reichwohnungsprogramm, in: Die Wohnungswirtschaft, 7. 1930, H.17, S.315ff., und ders.: Grenzen der Wohnungsverkleinerung, in: Deutsche Bauzeitung, 65. 1931, S.210

76 siehe ders.1930b, S.151, zur Entwicklung in der *Hufeisensiedlung*

77 siehe dazu den Artikel 'Professor Bruno Taut gegen Haesler', in: Deutsche Bauhütte, 34. 1930, H.23, S.359ff.; sowie Taut 1930b, S.315ff.

78 Zu diesen Argumenten gehören etwa die Baukostensteigerung durch das überproportionale Ansteigen der technischen Ausstattung gegenüber dem Wohnraum sowie die durch den übermäßigen Verschleiß von Treppen entstehenden Unterhaltungskosten.

2. Das Ende des Siedlungsbaus und die Wiederkehr des Kristallinen

a) Renaissance der Stadtkrone

Die 1929 ausbrechende Wirtschaftskrise und das bald darauf mit dem Sturz der letzten sozialdemokratischen Regierung Müller beschlossene Scheitern der parlamentarischen Republik bedeutete auch das Ende des Siedlungswesens. Mangels Aufträgen bestand Tauts Tätigkeit nunmehr hauptsächlich in der Unterrichtsarbeit an der Technischen Universität Berlin und in der publizistischen Arbeit.

In Reaktion auf das im Reichswohnungsbauprogramm der Regierung Brüning verankerte Ziel der Kleinstwohnung, welches Tauts frühere Interpretation des rationalisierten Grundrisses auf ein kollektives Ideal hin ad absurdum führte, weicht Taut nun auf die alte Konzeption des Gemeinschaftsbaus aus. Durch Gemeinschaftsanlagen soll der "rein quantitative Inhalt der Großsiedlung zu einem qualitativen" werden.⁷⁹ Zentrale Wäschereien, Speisehäuser, Bibliotheken und Volkshäuser sollen den Wohnungsgrundriß entlasten; die Größe der Siedlung schiene dann als Notwendigkeit, "weil in ihr die gesamten Lebensbedürfnisse der Bewohner organisch gegliedert sind."⁸⁰ "Form als organische Einheit ist ohne Zentrum ein Unding; die zentralen Anlagen, also die eigentlichen Gemeinschaftsbauten werden es sein, die erst zu einer eigentlichen Blüte des Siedlungsbaues führen."⁸¹

Diese die Kleinfamilie in Frage stellenden Projekte zu einer kollektiven Bedürfnisbefriedigung waren weniger durch sozialistische Vorstellungen motiviert als durch das Bestreben, der Architektur ihren idealen Gehalt zu bewahren bzw. zurückzugeben. An der funktionellen Architektur in Deutschland vermißt Taut den "großen Hintergrund" und ist überzeugt, daß sie sich "als Selbstzweck totlaufen" müsse.⁸² Er belebt die Idee des symbolischen Gemeinschaftsbaus neu, um die offen ans Tageslicht getretenen materiellen Voraussetzungen des Massenwohnungsbaus weiter zu geistigen Inhalten veredeln zu können. Als autonome Kraft versetzt er die Architektur an die Stelle der wirtschaftlichen und politischen Mächte. Trotz seiner Kritik bleibt Taut politisch indifferent. Eine Ausnahme bildet nur scheinbar die Frage des Grundeigentums, in der er eine Sozialisierung nach dem Vorbild der Sowjetrepubliken für wünschenswert

79 ders. (ohne Titel) in: Die Gartenstadt, 15. 1931, H.1, S.8

80 ibid., S.9

81 ders.: 'Siedlungsform' - Hausform und Baublockgestaltung, Kat.Internationale Ausstellung für Städtebau und Wohnungswesen, in: Deutsche Bauausstellung Berlin 1931, (S.129ff.), S.131

82 ders.: Reisetagebuch Berlin-Zürich-Paris-Odessa-Wladiwostok 3.3. bis 29.4.1933, Manuskript, Sammlung Shinoda, S.11, zit. nach Junghanns 1983, S.102

hielt⁸³, denn dieses Ziel der Kollektivierung wird mythologisiert zu dem schon bekannten Gedanken einer aus Erdboden und Volk hervorgehenden neuen Architektur⁸⁴.

Tauts Übersiedlung nach Moskau im Jahr 1932 geschah in der von vielen seiner Berufsgenossen geteilten Hoffnung auf Bauaufträge, denn die Sowjetunion war von den Krisenerscheinungen unbehelligt geblieben. Die Verstaatlichung des Bodens schien ungeahnte städtebauliche Möglichkeiten zu schaffen, an denen sich neben Taut auch Ernst May und Martin Wagner begeisterten.⁸⁵ Taut sah in den Vorbereitungen zu einer sozialistischen Siedlungs- und Stadtstruktur vor allem eine Gelegenheit, die angesichts der 'Kleinstwohnung' fragwürdig gewordene Utopie einer Einheit von Kunst und Leben doch noch zu verwirklichen. Schon 1919 hatte er in Rußland 'das Volk' entdeckt und seine naive farbige Architektur gerühmt.⁸⁶ Anfang 1929 wieder in Moskau, bemerkte er wiederum ein "lebendiges Volkstum" und glaubte die Aufhebung der Klassen, "mindestens im Straßenbild", ja eine "Menschwerdung des Arbeiters" zu erkennen.⁸⁷ Nachdem in Deutschland eine geistige Basis der funktionellen Architektur nicht mehr vorhanden schien, meinte er diese in der Sowjetunion gefunden zu haben, denn wo "die Kunst selbst aus dem Volk herauswächst, wo die Künstler ohne Theorien die gegenwärtigen aktuellen Ideen gestalten, dort tritt ein lebendiges und ganz heutiges Volkstum in Erscheinung."⁸⁸ Bezeichnenderweise muß zunächst ein Theaterstück - die 'Blaue Bluse' im MGSPS - anstelle des Wohnungsbaus als Bestätigung dieses Ideals dienen, denn hier war "der unmittelbare Zusammenhang von Kunst und Volk leichter herzustellen als auf einem Gebiet, das ohne Abstraktion nicht möglich ist und bei dem heute überall auf der Welt von vorne angefangen werden muß."⁸⁹

Taut erkennt überdies in der russischen Architektur-Diskussion seine früheren Utopien wieder. In der 'Moskauer Rundschau' frohlockt er 1930 über Ochitowitschs Theorie der Zukunftsstadt, die ihn an seine *Auflösung der Städte* erinnert, und er nimmt dies zum Anlaß, sie erneut ausführlich darzustellen. Ohne Umschweife geht er in seinem Artikel von der Referierung jenes utopischen Werks auf die Ankündigung seines neuesten

83 ders.1930a

84 ders.: Das russische Bauwerk, in: Das neue Rußland, 4. 1927, H.9, S.19: Die Werke Lenins "greifen an die Wurzeln, sie befassen sich mit dem Boden, dem Erdboden, aus dem das Volkstum wächst ... Von den Quellen der befreiten Volkskraft her stürmt die künstlerische Jugend zur neuen Baukunst hin."

85 siehe dazu Junghanns 1983, S.95ff. und Barbara Kreis: Bruno Tauts Verhältnis zum Bauen in der Sowjetunion und seine Tätigkeit in Moskau, in: Kat.Taut, S.104ff.

86 Taut 1918c, S.899

87 ders.: Im Januar 1929 in Moskau, in: Das neue Rußland, 6. 1929, S.61

88 ibid., S.62

89 ibid., S.63

Buchs zur *Neuen Baukunst* über. Die aus dem Vergleich gezogene Schlußfolgerung für die Praxis des Siedlungsbaus lautet: "Zunächst ist ungeheuer wichtig dabei die Loslösung von jeder geometrischen (Corbusier) oder sonstigen formalistischen Auffassung der Siedlungsanlage. An ihre Stelle tritt eine Formenvariation unbegrenzter Art, die man im Gegensatz zum Kristallinen und Geometrischen fast vegetabil und biologisch nennen könnte".⁹⁰

Nachträglich stellt Taut sich hiermit auf den Standpunkt Finsterlins, dem das Kristalline noch zu sehr 'Stilspiel' gewesen war. Nach der Etablierung der geometrisierenden 'Artistik' eines Corbusier revidiert Taut nun die formalen Seiten des Kristallsymbols und hält besonders an der Forderung fest, bei aller Typisierung müsse Architektur aus den nationalen, geographischen, klimatischen u.a. Gegebenheiten herausentwickelt werden. Gegen das Konstruktive und Normierte der neuen Architektur stellt Taut die These einer "Internationalität der Architektur als Autonomie der Völker" auf.⁹¹

In mehreren unausgeführten Entwürfen während Tauts Moskauer Tätigkeit erscheinen Motive aus dem früheren utopischen Werk erneut. Die Gestalt der Stadtkrone kehrt in einem *Wettbewerbsprojekt für die Pädagogische Akademie in Essen* (1930)⁹² wieder. Ein Hallenbau krönt den Gebäudekomplex, dessen monumentale Wirkung zur einen Seite durch den zu Terrassenstufen gestalteten Abhang noch erhöht wird. Der *Wettbewerbsentwurf für ein Theater der Gewerkschaften* in Moskau (1932)⁹³ setzt in einem kleinen gläsernen Kuppelbau am Eingang, der als Informationspavillon und Theatermuseum dienen sollte, die Idee des *Glashauses* fort. Die im selben Jahr entworfene große Versammlungshalle für ein *Kulturzentrum*⁹⁴ erinnert an das Idealprojekt der *Stadtkrone*. Junghanns wies überdies daraufhin, daß das ungewöhnliche Motiv der um die Kuppel geführten Gerüstkonstruktion im 23. Blatt der *Auflösung der Städte* sein Urbild hat.⁹⁵ Aber schon im *Traeger-Pavillon* findet sich diese Zusammenstellung aus offener Kunstform und geschlossenem Bau, gleichsam als Eröffnung der Tautschen Utopie einer Synthese aus reiner Architektur und Zweckbau. Im Unterschied zu jener frühen Formulierung dieser Thematik sind im Idealprojekt des *Kulturzentrums* die Gegensätze zwischen offenem Gerüst und Kuppelbau harmonisiert; die zylindrische Konstruktion ist der mächtigen Kuppel lediglich beigelegt.

90 ders.1930a; vgl. ders.: Zum Problem der Zukunftsstadt. Sowjetrußlands architektonische Situation, in: Das neue Rußland, 7. 1930, H.1/2, S.11ff.

91 ders.1930a

92 Junghanns 1983, S.93 und Abb.270-272

93 *ibid.*, S.99 und Abb.284-286

94 dazu *ibid.*, S.100f.

95 *ibid.*, S.101

b) Gemeinschaft als Funktion

Taut kritisiert die Bauten der russischen Moderne vom Konzept des 'schönen Gebrauchs' her, das, wie schon ausgeführt, 'Volk' und 'Zweck' als jeweils austauschbare Quellen der Form benennt. Nach wie vor wird das Ideal einer Einheit aus reiner Form und konventionellem Inhalt an das neue Bauen herangetragen, während Utilitarismus und das Prinzip des L'Art pour l'Art für Mängel verantwortlich gemacht werden. Taut beklagt, das Zweckvolle gerate ins Plumpe, der Sinn fürs Schöne wolle auf Ornamente nicht verzichten oder man erliege der "pseudorationalistischen Artistik". Corbusiers, der den Auftrag für das Gebäude der Zentralgenossenschaften erhalten hatte.⁹⁶ Der von Corbusier bevorzugte Stützenbau, der das Haus über den Erdboden erhob, gilt ihm als exemplarischer Ausdruck eines "Denkformalismus"⁹⁷, der seinem Ideal einer 'natürlichen' Kunst zuwiderliefe. Nach Tauts Vorstellung sollte das geometrische Formideal des sachlichen Bauens "mit der tatsächlichen Erdverbundenheit des Russentums in Harmonie" gebracht werden.⁹⁸ "Zweck..., in dem Sinne erfaßt, das das ganze Bauwerk durch alle seine Teile, in seinen Räumen und schließlich auch in seinem Äußeren von einem widerspruchslosen Leben erfüllt ist, gibt auch der Architektur ein neues Leben, erneuert sie als Kunst und damit auch ihre Ästhetik."⁹⁹

Einen Wettbewerbsentwurf des Kollektivs WOPRA für das *Haus der Sowjets* in Moskau¹⁰⁰ beurteilt Taut in diesem Sinne als vorbildlich. Die Aufgabenstellung sieht er durch zwei wesentliche Momente bestimmt: "Das eine liegt darin, eine gute Anordnung der verlangten Räume sowohl in ihrer Lage zueinander wie in ihrer Gestaltung selbst hinsichtlich guter Sicht, Akustik, Leichtigkeit und Entleerung usw. zu finden, das andere darin, diese inneren Funktionen durch ein hervorragendes Funktionieren des Gebäudes nach außen hin, durch die Leichtigkeit der Gliederung der Menschenmassen auf den Straßen und Plätzen zu ergänzen."

In der letzteren städtebauliche Gesichtspunkte berührenden Forderung sieht Taut eine "die Macht des Proletariats darstellende Kraft". Technische Funktionen und Kollektivsymbolik werden miteinander identifiziert, die Darstellung des Kollektivs entstehe "aus der Lösung des Praktischen her. Dieses, scheint mir, wird weiterhin gerade bei dieser Aufgabe besonders bestimmt durch die Gliederung der Menschenmassen im Innern: die Masse muß sich als organisches Wesen fühlen, d.h. trotz der

96 Bruno Taut: Rußlands architektonische Situation, in: *Moderne Bauformen*, 29. 1930, H.2, S.58

97 ders.1930a

98 ders.1930c, S.60

99 *ibid.*, S.58, Hervorhebung von R.P.

100 ders.: Bemerkungen eines Durchreisenden zum Wettbewerb für das Haus der Sowjets in Moskau, in: *Moskauer Rundschau* 1931, Nr. 45; hieraus auch die folgenden Zitate

ungeheuren Ausdehnung der notwendigen Räume muß jeder einzelne Teilnehmer der Massenmeetings die gesamte Masse sehen und sich selbst auf diese Weise als ein notwendiges Glied der Gesamtheit mitempfunden können."

Die Gliederung der Massen, die Gestaltung der Räume und ihre Anordnung sind dieser Darstellung nach Aufgaben gleicher Qualität. Gute Benutzbarkeit stellt schon Symbolkraft her und die architektonische Form stiftet ein Gemeinschaftsgefühl, das in der inhaltlich unbestimmten Zugehörigkeit des Einzelnen zur 'Masse' besteht. Die Masse als gleichsam physikalische Größe koinzidiert mit dem Ganzen der Bauaufgabe als bloß formaler Summe einzelner Funktionen.

Die Formalisierung des Gemeinschaftsbegriff ist gegenüber Tauts früheren Beiträgen zum Siedlungsbau weiter fortgeschritten. Bot dort die wirtschaftliche Effizienz die Grundlage für eine kollektive Architektur, treten nun physikalische Größen an die Stelle des volkswirtschaftlichen Zwecks, eine Tendenz, die in der *Architekturlehre* zur Entfaltung kommen wird.

c) Die zweite Alpine Architektur. Taut in Japan

Die uneinlösbare Forderung, moderne Architektur müsse unmittelbar aus Volkstum, Natur und Zweck hervorgehen, womit ihr gleichsam Realitätscharakter zukommt, bestimmt auch Tauts Zeit im Exil.¹⁰¹ Intensiver noch als in der Sowjetunion knüpft er 1933-36 in Japan an seine expressionistischen Architekturphantasien an, wobei er in der zum großen Teil 'modern' anmutenden japanischen Bautradition ein geeignetes Projektionsfeld für das Ideal der 'Kunstnatur' findet. Von Anfang an entscheidet er sich für die ursprüngliche, auf dem Schintoismus gründende altjapanische Kultur, während die buddhistisch geprägten Tempelanlagen mit ihrem reichen Ornamentschmuck in ihm nur Ablehnung hervorrufen.¹⁰² Das zeitgenössische Japan hingegen enttäuscht ihn genauso wie das Moskauer Neue Bauen; wie dort führt er Mängel der modernen kunstgewerblichen und architektonischen Produktion auf die Mißachtung der Volkstradition zurück, die von ihm zur 'wahren', d.h. mit Klima und Nation übereinstimmenden architektonischen Formensprache bestimmt worden war. Verstärkt widmet er sich in zahlreichen Veröffentlichungen daher seinen pädagogischen Ambitionen, zumal Bauaufträge ausbleiben.

Der *Katsura-Palast* bei Kloto, eine kaiserliche Villa des 17. Jahrhunderts, ein aus einfachsten Formen und Materialien gebauter Komplex mit Gärten und Pavillons, erscheint ihm wie "eine neue Alpine Architektur", als

101 Zu Tauts Zeit in Japan siehe Junghanns 1983, S.102ff. und Yoshio Dohi: Bruno Taut, sein Weg zur Katsura-Villa, in: Kat.Taut, S.120ff.

102 Bruno Taut: Grundlinien der Architektur Japans, Tokio 1936; zum Vergleich der beiden Traditionen siehe bes. die Zeichnung auf S.27

Urbild der modernen Architektur ist sie ihm Beweis für "den Geist, der noch die Welt regiert".¹⁰³ Die Wahl eines aristokratischen Bauwerks als Typus für eine moderne Volksarchitektur macht ein weiteres Mal deutlich, wie sich Taut über die realen gesellschaftlichen Grundlagen des Bauens hinwegsetzte.¹⁰⁴ In *Katsura* fand Taut sein geometrisches Formideal realisiert, dem er als solchem schon die Bedeutung einer höheren Kultur und die Erfüllung eines idealen Kollektivs beimaß. Daß er dabei von den gesellschaftlichen Grundlagen jenes historischen Palastes absehen mußte, wird aus seinem Vergleich mit europäischen Schlössern deutlich: "In Katsura, exactly the same style of life existed as in European courts but it is nearly impossible for us to find even a trace of this studied differentiation from the atmosphere of the lower orders, which is so accentuated in the West."¹⁰⁵

Das Scheitern einer "kollektiven Architektur" zu Beginn der Dreißiger Jahre in Moskau und Berlin setzt sich in Japan fort, wo die ökonomischen Grundlagen für die funktionalistische Architektur bzw. den Siedlungsbau fehlen. Taut führt seine Erfolglosigkeit jedoch auf weltanschauliche Ursachen zurück und zieht sich, wie schon im ersten Weltkrieg, auf die Verteidigung seiner Kunstauffassung zurück. Die altjapanische Architektur wie auch die Natur Japans treten als Kunstsymbole an die Stelle der Glasarchitektur. Im Unterschied zur expressionistischen 'Kunsttheorie' Tauts treten Natur und Architektur in diese Rolle gleichwertig ein: "Das Leben selbst gibt die einfachsten Formen / Form ist Natur / Haus, Baum als Knotenpunkt - Steinwege, Rasen, Büsche, Azaleen - alles einfache Lebensformen!"¹⁰⁶ - "Gestern abend der Fuji brillant. Ein Naturwunder - sieht aber aus wie

103 ders.: Gedanken über Katsura (1934), zit. nach Dohi, op.cit., S.122. Nach Dohis Angaben bezeichnete Taut das Album in einem Brief als "die zweite Alpine Architektur" (ibid.). Ausführliche Darstellung des *Katsura-Palastes* mit zahlreichen Photographien in Tauts Buch 'Houses and People of Japan', New York 1936, S.271ff.

104 Wie Heinrich Taut feststellte, wurde Taut ein Opfer seiner eigenen gedanklichen Konstrukte: "Auf der Suche nach der historischen Grundlage zukünftiger moderner japanischer Architektur überbetont er die 'Linie' Shintoismus-Katsura in Richtung des Tenno-Kults und des 'Kaisergeschmacks', ihm lediglich friedlich-kulturelle Ambitionen unterstellend, und leistet ahnungslos gerade dem Vorschub, was er am meisten verabscheut: dem damaligen japanischen Militarismus und seiner ideologischen Rechtfertigung, also Tendenzen, die im Herbst 1936 zur 'Achse' Berlin-Tokio führten." (Vorwort zur zweiten Auflage der *Modernen Baukunst*, Stuttgart 1979, S.IX)

105 Taut 1936a, S.281

106 ders., Gedanken über Katsura, zit. nach der Abbildung des Skizzenblattes bei Junghanns 1983, Abb. 292

'gut gemacht'. Aufgabe 'Berg' auch vom Standpunkt der Alpenen Architektur tadellos gelöst. Natur - Form --- das Geheimnis Japans."¹⁰⁷

Taut nimmt nicht das konkrete Material und das historisch Gewordene wahr, alles Vorgefundene dient vielmehr als 'symbolische Form'. Die Bauten von Ise erscheinen durch ihre ideale Form als Gefäße eines numinosen höchsten Wesens, Konzentrat aus Boden und Nation: "Sie sind aus dem Lande, dem Erdboden Japans herausgewachsen und Kristalle jener Reishütten und der Bauernhäuser, wirklich 'Schreine', d.h. Behälter der Kräfte des Landes und seines Bodens. In ihnen verehrt die Nation ihre höchsten Symbole. So sind sie wahre Kristalle. Völlig durchsichtig und klar ist ihre Konstruktion, so offen und einfach, daß die Form die Konstruktion selbst ist ... Konstruktion und Material sind bei solcher Reinheit in Proportionen zusammengefügt ... Alles ist die letzte Reinheit - so edel, wie nur der kostbare Kristall sein kann, in dem das große Geheimnis der japanischen Form, in dem ihre in der Welt einzige Kraft eingeschlossen ist. 'Ise' ist, mit einem Wort, der Schrein der Architektur überhaupt. Die Quelle für alles, was Japan der Welt gegeben hat, der Schlüssel für eine ganz eigene Kultur und der Ursprung des von der Welt bewunderten formvollendeten Japans."¹⁰⁸

Mit dem Verweis auf die vorgefundene schöne Form, die das Geistige schon enthalte, entledigt sich Taut vollends einer näheren inhaltlichen Bestimmung der Baukunst: "Kunst als Qualität ist keine ästhetische Abstraktheit, sondern die notwendige unentbehrliche Schaffung von Formen für das anständige Zusammenleben der Menschen. Je reiner und direkter, freier von offiziellen Illusionen, umso höher die Qualität. Das japanische Wort für 'schön' (Kireos) heißt zugleich auch 'rein', sauber im normalen Sinn. Ideale sind Illusionen."¹⁰⁹

Im Vergleich zur expressionistischen Kristallsymbolik fällt die nunmehr von Taut vollzogene gänzliche Gleichsetzung von Kunst und Natur zur 'symbolischen Form' auf. An den altjapanischen Tempel- und Palastbauten wie am Fudschijama demonstriert Taut die Erhebung des Gegebenen zum Höchsten, glaubt er das unmittelbar zur Kunstform gewordene Leben vor sich zu haben. Daß Tauts Architekturidee weder vom Sozialismus noch von 'rationalen Bebauungsweisen' abhängt, wird aus dieser Renaissance des 'schönen Gebrauchs' an japanischer Tempelarchitektur deutlich. Die Hinwendung zur historischen Architektur angesichts des Scheiterns der modernen Architektur markiert die endgültige Abwendung Tauts von aktuellen gesellschaftlichen Inhalten wie Revolution und industrieller

107 ders. am 15.8.1933, zit. nach H. Taut, Kat.Taut, S.131

108 ders.: Nippon - mit europäischen Augen gesehen, verfaßt Juni-Juli 1933, zit. nach Dohi, op.cit., S.124; siehe auch Abbildung bei Taut 1936b, S.28

109 ders. am 6.7.1934, zit. bei H. Taut, Kat.Taut, S.132

Technik. Nachdem er diese früheren idealen Inhalte des Bauens in Japan zum Leben schlechthin verallgemeinert, das unterschiedslos Natur und Mensch meint, alles Gesellschaftliche auslöscht, läßt er jenen ikonologischen Bedeutungen nun abstrakte Größen folgen. *Katsura* wird, nachdem es zur zweiten Alpinen Architektur bestimmt worden war, zum Exempel des Funktionalismus.

3. Die Architekturlehre

a) Vorbemerkung

Tauts Äußerungen zu altjapanischen Tempeln, zum *Katsura-Palast* und zum Fudschijama ließen bei aller Anknüpfung an die Utopien der Kriegs- und Revolutionszeit Abwandlungen der Kristallmetaphorik merken, die als Reaktion auf die Errungenschaften des Neuen Bauens gewertet werden müssen. Gesellschaftliche Inhalte können sich gegenüber dem dominanten ästhetischen Ideal, das als solches schon zu gleichsam sakraler Bedeutung erhoben wird, nicht mehr behaupten. In den folgenden Publikationen Tauts wandelt sich die Kristallsymbolik in den Begriff des Funktionellen zwar zurück, dessen in der Ära des 'schönen Gebrauchs' vorherrschende Bindung an die industriellen Techniken ist jedoch gelöst. *Katsura*, 1934 als zweite Alpine Architektur bezeichnet, ist 1936 für Taut "innerhalb der gesamten Weltarchitektur das reinste Beispiel für die vollkommene Formwerdung der Funktion, und zwar sowohl im Sinn der Nützlichkeit und Annehmlichkeit wie auch in dem der Geistigkeit. Es kann nicht genug bewundert werden, bis zu welchem Grade der Schönheit von Proportionen hier die Beziehungen der einzelnen Elemente untereinander geführt worden sind, derart, dass es keine Vorder- und Hinterseite gibt und dass jede kleinste Einzelheit ihr selbständiges Leben innerhalb der grossen Einheit bewahrt."¹¹⁰

Diese Veränderung von Tauts Auffassungen, eine modifizierte Wiederholung der früheren vom Utopisten zum Siedlungsarchitekten, ist nicht mehr auf äußere Umstände zurückführbar. Taut vollendet den größten Teil des Buchmanuskriptes zur *Architekturlehre*, die jene Gedanken zu *Katsura* weiterentwickelt, noch in Japan¹¹¹, in Zeiten größter persönlicher Depression und fehlender Bauaufträge, bevor in der Türkei sich ein neues Arbeitsfeld eröffnet. In dieser letzten Schrift strebt Taut die Erhebung des Funktionalismus zum künstlerischen Stil an, insofern führt er seine Mitte der Zwanziger Jahre in der Lehre vom schönen Gebrauch formulierten Versuche zu einer Ästhetik der Architektur weiter.

¹¹⁰ ders. 1936b, S.36

¹¹¹ Junghanns 1983, S.108

b) Das Schönheitsgefühl

Im Rückblick auf seine Siedlungsarbeit stellt Taut fest: "Architektur ist nichts anderes als die Form der Zusammenarbeit."¹¹² Während er Ende der Zwanziger Jahre die arbeitsteilige Produktionsweise des industrialisierten Bauens selbst zum Inhalt der Form erhoben hatte, rückt in der *Architekturlehre* nun jedoch die 'eigentliche' Synthese, der auf die rationale Umsetzung der Bauaufgabe folgende Entwurf des Architekten ins Zentrum der Darstellung. Nach der verstandesmäßigen Umsetzung der sachlichen Anforderungen der Bauaufgabe müsse der Architekt warten, "bis das, was bisher Schema war, beginnt, sich mit Leben zu füllen,... es wächst ganz unklar im Gefühl das, was man die 'Idee' nennt."¹¹³ Auf dieses "Proportionsgefühl"¹¹⁴, das einerseits die Arbeit des Architekten als eine künstlerische von der des Ingenieurs abgrenzt, andererseits im Einklang mit allen sachlichen Voraussetzungen des Bauens sein soll, spitzt Taut seine Ausführungen zu. Architektur wird als "Kunst der Proportion"¹¹⁵ definiert.

Mit den technischen Inhalten rücken auch die Gemeinschaftsideale an den Rand. Taut stellt die Frage nach der Architektur 'an sich' gleich an den Anfang und läßt danach Abhandlungen zu ihren einzelnen Aspekten - zu "Proportion", "Technik", "Konstruktion", "Funktion" und "Qualität" - folgen. Erst im letzten Kapitel werden die früher vorherrschend diskutierten "Beziehungen zur Gesellschaft und zu den anderen Künsten" erörtert. Die in der *Auflösung der Städte* und ihrer Wiederbelebung in der Sowjetunion noch versuchsweise mit aktuellen Ideen gefüllte Gemeinschaftsbedeutung reduziert sich auf das faktisch gegebene kollektive Zustandekommen von Architektur. Die gesellschaftserneuernden Kräfte der neuen Architektur werden nicht mehr auf ein bestimmtes Kollektivideal gerichtet, sondern nur noch als Wirkung der schönen Proportion geschildert, deren Grundlage lediglich im allgemeinen Sprachgebrauch, der Verwendung architektonischer Metaphern zur Kennzeichnung des staatlichen Aufbaus, gesucht.¹¹⁶ "Es dürfte einleuchten, daß sein (des Menschen, R.P.) Gefühl für die schöne Ordnung, Teilung und Gliederung auf allen Gebieten um so klarer und harmonischer sein muß, je stärker und frischer ihm von der Architektur die Reinheit der Proportion vor Augen gehalten wird."¹¹⁷ Hinsichtlich der alten Frage nach dem kleinstmöglichen Wohnungsgrundriß will Taut sich nicht

112 Bruno Taut: Siedlungsmemoiren, August 1936, in: *Architektur der DDR*, 24. 1975, H.12, S.761ff., zit. nach dem Wiederabdruck in: *Kat.Taut.*, S.208

113 ders.1936/37, S.39

114 *ibid.*, S.42

115 *ibid.*, S.37

116 *ibid.*, S.31. Auch diese Argumentation findet in Tauts 'sozialistischer' Phase ihr Urbild, siehe Kap.II.G.

117 *ibid.*, S.185

mehr auf statistische Ergebnisse verlassen, dies sei vielmehr insofern "eine Sache des künstlerischen Nervs", als eine Vielzahl von Faktoren gegeneinander abgewogen werden müßten.¹¹⁸

Zu dieser Stärkung der 'reinen' Architektur sieht sich Taut durch die Gefahr ihres Absinkens zur Ingenieuraufgabe veranlaßt. Der höhere Wohnstandard verursache, "daß man heute im allgemeinen in der Architektur eine Art humanitäre Technik und Hygiene und im Architekten eine Art gehobenen Techniker sieht, der Verdacht erweckt, wenn er behauptet, einer Kunst zu dienen."¹¹⁹ Dennoch will Taut nicht in den seit je abgelehnten, mit der Architektur Corbusiers verbundenen reinen Kunstgenuß einer 'Salonästhetik' abrutschen; die sozialen Ansprüche, die Idee einer idealen Kunstnatur gehen in die *Architekturlehre* ein, auch wenn keine Gesellschaftsutopie mehr benannt wird. Die Vergleichbarkeit mit der expressionistischen Utopie einer Zukunftskultur zeigt sich schon darin, daß die neue Architektur als noch nicht existent bezeichnet wird. Orientieren könne man sich nur an der Vergangenheit.¹²⁰ Taut knüpft also an die Methode der *Stadtkrone* an, indem er die Architekturtradition als Kunstsymbol verfügbar macht. Wie der an *Katsura* vollzogene Wechsel der Begrifflichkeit vom Kristallinen zur Funktion zeigt, mündet die expressionistische Kristallsymbolik in die Theorie des Funktionalismus ein.

Katsura, auch in der *Architekturlehre* als historisches Beispiel für eine funktionalistische Architektur genannt, ist eines der wenigen profanen Vorbilder, das seine sakrale Weihe allein aus der Idealität seiner einfachen Formen bezieht. Die darin sichtbare Umkehrbarkeit des Form-Inhalt-Verhältnisses führt auf die Paradoxie des Großen Baus zurück, denn die schöne Form bringt ebenso ideales Leben hervor wie sie dessen Wirkung zeigt. Der große Einzelbau verkörpert den Anspruch auf eine materiellen Nützlichkeitskriterien enthobene Architektur; er steht für eine 'aus dem Geist' geborene Kunst, die jedoch nicht individualistisches Konstrukt, sondern Abdruck des Kollektivs sein will. Eine Vereinbarung dieser gegensätzlichen Komponenten gelang durch die sakrale Überhöhung der Rezeption, wie sie vom *Glashaus* bis zum Großen Bau geübt wurde. Diese objektivierte Wahrnehmung setzt sich nun im 'Gefühl' für die schöne Proportion fort.

Taut richtet sich gegen städtebauliche Idealprojekte, die nur zu schematisierten Anlagen führten und besser durch die Arbeit an einem guten Einzelbau ersetzt würden. Der Städtebau werde dann zu einem von der Person des Künstlers unabhängigen "Vorgang ähnlich dem der Kristallbildung, wenn der Kern sie ermöglicht. Je besser der Kern ist,

118 *ibid.*, S.139

119 *ibid.*, S.120

120 *ibid.*, S.74

umso leichter vollzieht sich die Erweiterung.¹²¹ Kristallisation bezeichnet das zu einem natürlichen Wachstum umgedeutete Prinzip der Serienproduktion. Der gute Einzelbau entfaltet gleichsam aus sich heraus einen 'Formwillen', der den mathematischen Berechnungen des Ingenieurs überlegen ist, bzw. diese zur 'zweiten Natur' läutert. 'Natürlichkeit' ist weiterhin Tauts Hauptargument für das Künstlerische der Architektur. Gegen das mathematische Konstruktionsprinzip des Ingenieurs, das geometrischen Aufbau und Symmetrie unverhüllt läßt, führt Taut die Notwendigkeit an, das Kompositionsschema zu verschleiern: "Natürlich ist es ein Unsinn, das Vorherrschen der Symmetrie in der Kristallisation der Minerale und in der Bildung der Pflanzen, Tiere und Menschen zu leugnen und ebenso, dass der Mensch sie aus natürlichem Instinkt bei fast allen seinen Produkten anwendet. Aber ebenso kurzsichtig ist es, nicht zu erkennen, dass die Symmetrie der Naturformen niemals eine mathematisch genaue ist, daß erst durch kleine Abweichungen innerhalb des allgemeinen symmetrischen Prinzips alle Dinge zur Realität werden."¹²²

Die 'natürliche' Verhüllung der künstlichen Konstruktion sieht Taut beispielhaft in Japan realisiert, wo auf Axialität verzichtet wurde und die Bauten und Gärten aussähen "als wären sie nie gezeichnet oder komponiert worden", woraus eine "wunderbare Korrektheit der Kleinarbeit"¹²³ erwachsen sei. Erst mit der Beherrschung des "freien Spiels der Baukörper und der Details"¹²⁴ werde die Funktion zum Architekturprinzip erhoben, sie ist also letztlich verbürgt in einem nicht weiter beschreibbaren Gefühl für die schöne Proportion, in der persönlichen Anlage des Künstlers und seines Publikums: "Je weniger das Gefühl mitzusprechen hat, umso weiter entfernt sich die Kunst der Proportion".¹²⁵

121 *ibid.*, S.137. Ähnlich wie in der oben dargestellten Wendung des Kristallinen ins Vegetabile nimmt Taut hier die rationalen Aspekte seiner Idealstädte *Stadtkrone* und *Haus des Himmels* wieder zurück. Gleichwohl ist durch jene die Repräsentation des Ganzen durch den Einzelbau schon vorweggenommen.

122 *ibid.*, S.142f.

123 *ibid.*, S.149

124 *ibid.*, S.150

125 *ibid.*, S.140

Das künstlerische Schaffen wird damit auf eine besondere Empfänglichkeit zurückgeführt, die sich der Sprache verweigert.¹²⁶ Das 'eigentlich' Künstlerische wird - und hier ist die Kontinuität zur expressionistischen wie zur 'sachlichen' Kunsttheorie deutlich - in den Raum des Schweigens und an den 'Standpunkt der Standpunktlosigkeit' verwiesen. Die Proportion, und damit das Künstlerische der Architektur, stehe "ausserhalb des rationalen Denkens und Argumentierens" und gehöre "ganz und gar dem Bereich des Gefühls" an.¹²⁷ Über die höchste Vollendung lasse sich nichts sagen, als daß sie erreicht sei.¹²⁸ Die *Architekturlehre* will nur den Rahmen abstecken, in dem sich die neue Baukunst entwickeln kann, bleibt also wie alle vorherigen Versuche Tauts zur Ästhetik auf die außerkünstlerischen Bedingungen der Kunst beschränkt. Die hier dargelegte 'Theorie' ist nur eine andere Gestalt des von der *Gläsernen Kette* formulierten 'Kunstwollens'. Denn für Taut ist das für die schöne Proportion verantwortliche Gefühl keineswegs etwas Individuelles, wird diese doch auch mit einer mathematischen Größe verglichen. Nachklang des expressionistischen 'Allgeföhls', wird das Gefühl von Taut der Natur und dem Kosmos an die Seite gestellt: "...das blosse Gefühl (ist) nichts..., wenn es nicht in entsprechenden Schöpfungen kristallisiert. So ist das Universum und die Natur ohne Kunst nichts mehr als das grosse Material, an dem wir unsere Fähigkeiten zu beweisen haben. Die Natur ist nur Rohmaterial und nicht Kunst."¹²⁹

Kristallisation bezeichnet wie im Zitat zum Städtebau die Verwandlung des Werks in den evolutionären Prozeß seiner Entstehung, die Universalisierung des Geföhls zum Werden. Die *Alpine Architektur* bleibt damit in der *Architekturlehre* als Kunsttheorie gültig.

c) *Katsura* als Vorbild der funktionalistischen Architektur

Während die Gotik als 'konstruktive' Architektur¹³⁰ aus der primären Vorbilderreihe ausgeschieden ist, wird die *Stadtkrone* im Kapitel über die 'Funktion' abgebildet und rückt somit in unmittelbare Nähe des als "Form

126 *ibid.*, S.114f.. Schon Behne 1924, S.12 verankert die "Schönheit ... des Zweckmäßigen" im gewandelten "ästhetische(n) Gefühl". Die an Semper orientierte Unterscheidung zwischen einem der Lebenserhaltung dienenden praktischen Trieb und einem für die künstlerischen Formgesetze zuständigen "Spieltrieb" (*ibid.*, S.11) ist zugunsten des letzteren damit indirekt aufgehoben. Die abstrakte Form des neuen Bauens darf jedoch nicht für sich selbst stehen; als Inhalt wird ihr wie bei Taut der zum Leben schlechthin erhobene Zweck zugeordnet, der Bau somit "gestaltete Wirklichkeit" (*ibid.*, S.40).

127 Taut 1936/37, S.155

128 *ibid.*, S.156

129 *ibid.*, S.32

130 *ibid.*, S.94ff.

gewordene Funktion"¹³¹ beschriebenen *Katsura-Palastes*. Aufmerksamkeit verdient besonders der Umstand, daß Taut im Exil nicht etwa eine neue utopisch-phantastische Produktion belebt, sondern seine alten Ideale in der Natur und Architektur Japans bereits in Gestalt vor sich sieht und schließlich einen vorgefundenen Bau, den *Katsura-Palast*, zum Modell moderner Architektur erhebt. Der historische Bau verkörpert das in den Zwanziger Jahren schon realisierte abstrakte Formideal, das hier durch Tauts Assoziationen an *Alpine Architektur* und *Stadtkrone* als verstecktes Ziel der expressionistischen Kristallsymbolik deutlich wird. Schon 1924 hatte Taut das japanische Wohnhaus als Vorbild der modernen 'leeren' Wohnung angeführt.¹³² Die Elemente der vormals kristallinen 'Leere' gehen nun in die Charakterisierung der funktionellen Architektur ein. Der Besuch des *Katsura-Palastes* wird wie vormals die Glasarchitektur als Erlebnis des 'Unendlichen' geschildert:

"..die Funktion hat hier den Charakter der totalen Allseitigkeit; ihre Ausstrahlungen und Beziehungen hören nirgends auf. Sie zeigt sich als Nützlichkeit für das praktische Alltagsleben bei den Wohn- und Schlafräumen, dem Bad, der Toilette usw., ebenso als Annehmlichkeit für die Sinne mit schattigen, winddurchzogenen Räumen, äusserst beruhigendem Licht und einer unerhört raffinierten Kunst, den Garten in den Räumen des Hauses zu geniessen. Und schliesslich steht das Haus selbst in so vielfältigen Beziehungen zum Garten, dass eine vollständige Harmonie erreicht wird, eine derartige, dass das Spiel der Beziehungen an keiner Stelle unterbrochen wird ... Die Architektur ist deshalb so schön, weil der Reichtum der Beziehungen von einer Einzelheit zur anderen so groß ist und man tatsächlich immer neue Beziehungen entdeckt, wenn man glaubt, alles gesehen zu haben. Selbstverständlich gibt es keine Vorder- und Hinterfront, überhaupt kein Vorne und Hinten und überhaupt keine Grenze zwischen Wichtigem und Unwichtigem. Darin ist dieser Bau in seinem Prinzip ein vollendetes Vorbild für die moderne Architektur"¹³³.

Ähnlich hatte Taut auch den Eindruck des Fließens an der *Hufelsensiedlung* beschrieben.¹³⁴ Das Numinose der Glasarchitektur, das Fließende des Siedlungskomplexes und die Beziehungsvielfalt der japanischen Palastarchitektur beziehen sich auf die Auflösung des physiognomischen Einzelbaus und seiner hierarchischen Baustruktur zugunsten vielfältiger formaler Korrespondenzen. Der zur 'Allseitigkeit' entgrenzte Begriff der Funktion kommt der Natur- und Kosmosmetaphorik der expressionistischen Werke nahe und erfährt als solcher in den Korrespondenzen zwischen Bauwerk und Garten nochmalige Spiegelung. Das

131 ibid., S.127

132 ders.1924a, S.28f., Abb.19

133 ders.1936/37, S.127f.

134 siehe Kap.II.I.

Schlußbild des *Weltbaumeisters*, der zum All transparente Kristall, ist der geschilderten Beziehung zwischen Architektur und Natur vergleichbar. Wie in Tauts Kommentar zur *Hufeisensiedlung* läßt die Beschwörung eines gleichsam unendlichen Ganzen jedoch das ästhetische Ganze außer acht, um sich allein der Übereinstimmung aller Teile untereinander zu versichern.

d) Die Proportion als Gestalt und Erzeugerin der Funktion

Das ästhetische Ungenügen der bloß technischen Standards entsprechenden Architektur, für die das Beispiel der Wolkenkratzer steht, führt Taut zu der Auffassung, daß weder von der Technik noch von der Konstruktion ein Weg zur Proportion führe.¹³⁵ Erst in der Funktion - und darin tritt sie die Nachfolge von Natur, Gemeinschaft und Gebrauch an - erkennt Taut ein wesentliches Moment der Architektur. Im Unterschied zu den Termini Konstruktion und Technik richtet sich der Begriff Funktion auf die Korrespondenz zwischen Gebäude und gesellschaftlichen Ansprüchen. Diese sind allerdings keine konkreten, aktuellen, sondern treten - als Daten zur Hygiene, Sozialpolitik, Verkehrstechnik - von vornherein meist als mathematische Größen in Erscheinung. Der Gebrauchscharakter der Architektur ist im Begriff der Funktion gänzlich abstrahiert und geht schließlich in der schönen Proportion auf.

Eine gute Anordnung von Räumen, die ermöglicht, daß "die Bewegungen der Menschen in ihnen völlig reibungslos vor sich gehen" zeigt diese funktionelle Eigenschaft auch dann "wenn sie leer sind und wenn man allein durchgeht."¹³⁶ Das jenseits der Gesellschaft stattfindende 'Gemeinschaftserlebnis' der *Stadtkrone* findet in dieser Theorie seine Nachfolge. Deutlich wird die Negation des Gebrauchs auch im Begriff der Funktion hinsichtlich der Beleuchtung, die ebenfalls unabhängig vom Nutzen der Bewohner diskutiert wird, dagegen benötige die Funktion der Akustik den gefüllten Saal um ihrer Vollendung willen.¹³⁷ Der Benutzer findet damit lediglich als Element einer physikalischen Größe Berücksichtigung, wie sich schon in Tauts Artikel zu einem Entwurf für das Haus der Sowjets in Moskau abzuzeichnen begann. Bewegung, Licht, akustische Wellen sind die 'Inhalte' der neuen Architektur. In allgemeinsten Weise wird daneben Funktion im Sinne von Gebrauch verwendet.

Die ideale Formwerdung der Funktion garantiert ihr Überleben in der schönen Proportion über den aktuellen Gebrauch der Architektur hinaus. Durch die gleichsam als *deus ex machina* eingeführte Proportion wird die

¹³⁵ Taut 1936/37, S.91 und S.118

¹³⁶ *ibid.*, S.122, Hervorhebung von R.P.

¹³⁷ *ibid.*

Funktion zur Kunst; ohne sie bleibt das Bauen Wissenschaft.¹³⁸ "Für die schöne Proportion ist die Funktion: / Die schöne Brauchbarkeit / und / Der schöne Gebrauch".¹³⁹

Der alogische, an die Wortspiele der *Gläsernen Kette* erinnernde Gedankengang, zeigt die nochmalige Verdoppelung des 'schönen Gebrauchs' im Terminus der schönen Proportion an. Mit der Einführung dieses Begriffs sucht Taut den Grad der Unabhängigkeit des Künstlerischen zu stärken, ohne seine alte Idee der schönen Zweckerfüllung zu verlassen. Um die schöne Proportion als Synthese aller irrationalen und rationalen Aspekte vorzuführen, bedient sich Taut in seiner Beschreibung *Katsuras* wiederum einer bekannten mythischen Denkfigur: "Die Architektur braucht in ihren Formen überhaupt nicht zu sprechen und nichts auszusagen. Das Auge selbst denkt dort. Der Verstand wird durchaus befriedigt; aber diese so ganz von jeder Anmassung und von jedem Nebengedanken freien Architekturformen teilen sich unmittelbar dem Gefühl mit, sodass, wenn man dort von Denken sprechen will, es tatsächlich mehr das Auge ist, das denkt, als das Gehirn."¹⁴⁰

Die divergierenden Kräfte der Funktion und des Ästhetischen finden sich vereint im 'reinen Sehen', das somit als Voraussetzung der schönen Proportion sichtbar wird. Die Wahrnehmung schließlich stiftet, wie im Kristallhauserleben vorgebildet, die Einheit zwischen Gebrauch und Form. Die durch sie geschaffene und jenseits der Zwecke immer wieder herstellbare schöne Proportion überlebt daher die aktuelle Funktion des Baus. Dadurch versucht Taut die Geltung der funktionalistischen Schönheitslehre für eine historische Architektur glaubhaft zu machen. 'Funktion' wird hier wiederum im Sinne von 'Gebrauch' verwendet: "Bei der Erschaffung eines Bauwerks befindet sich die Funktion in Einheit mit der Proportion. Aber ihre Lebensdauer ist nicht sicher; sie stirbt im Verlauf der Zeiten entweder ganz oder in einigen ihrer Eigenschaften. Die Proportion aber lebt ohne sie weiter. / Demnach ist es logischerweise die Proportion gewesen, die die Funktion ins Leben gerufen hat, in ein Leben schöner Formen. Im Vergleich mit den griechischen Sagen hat ein unsterblicher Gott ein sterbliches Kind gezeugt."¹⁴¹

138 *ibid.*, S.130

139 *ibid.*, S.154

140 *ibid.*, S.127, Hervorhebung von R.P.

141 *ibid.*, S.129; vgl. *ibid.*, S.128 zu *Katsura*: "Aber die Schönheit wird sich ihm (dem Besucher, R.P.) auch dann mitteilen, wenn er sich gar nicht bewusst ist, dass es hier in der Hauptsache die Funktion war, der sich die Proportion zur Architekturschöpfung bediente", und *ibid.*, S.130: "Die Funktion allein kann ebensowenig wie die Technik und die Konstruktion eine Architektur hervorrufen. Umgekehrt aber kann die Proportion die Funktion zur architektonischen Form machen."

Dieser 'logische' Schluß ist nicht einfach als Lapsus zu verstehen, hält man sich vor Augen, daß auch die *Stadtkrone* bis hin zum Großen Bau von dieser Denkfigur bestimmt sind: Die Zukunftskathedrale, hier der schönen Proportion vergleichbar, geht aus der Gemeinschaft hervor, die sie zugleich erschafft.

Taut spricht der Proportion einen unabhängigen Stellenwert zu, da das Pantheon und die gotischen Dome wie der *Katsura-Palast* auch ohne die ursprüngliche Funktion noch Architektur seien. Das Problem stellt sich Taut angesichts der in *Katsura* vorgefundenen idealen Form, wie die offenkundige Getrenntheit der schönen Proportion von der Gebrauchsfunktion mit den nach wie vor gültig erachteten Prinzipien der schönen Zweckerfüllung vereinbart werden kann. In Tauts Darstellung der Proportion als Erzeugerin der Funktion tritt die seit dem Sternentempel der *Auflösung der Städte* erreichte Priorität der ästhetischen Gestaltung offen in Erscheinung, ohne daß Taut den Anspruch auf eine Synthese aufgibt. In der 'symbolischen Form' der schönen Proportion bleibt das sterbliche Kind, die Funktion, aufbewahrt. Das Irreale des zum gestaltbaren Inhalt erhobenen Gebrauchs tritt an dieser Stelle offen in Erscheinung.

e) Das Abstrakte: sinnliche Wirklichkeit und Symbol

In Analogie zur Entpersonalisierung des Gefühls steht Tauts neukantianisch geprägter Symbolbegriff, der anstelle eines konkreten Sinns die Unendlichkeit der Inhalte verspricht und somit dem in der *Gläsernen Kette* beschriebenen kubischen Glasstück gleicht: "Die zunächst dumpfen, von den Natureindrücken hervorgerufenen Gefühle, sollen je nach den Sinnesorganen des Menschen eine feste Form erhalten. Die Form muss möglichst viel von Assoziationen in sich zusammenhalten und tut es umso mehr, je einfacher sie ist. Das 'Symbol' ist eine der Bezeichnungen für solche Formen."¹⁴² Damit ist jeder konventionelle Inhalt der künstlerischen Form bestritten und zugleich im Übermaß erfüllt. Die einfache abstrakte Form verspricht jedem etwas und ist insofern Spiegel der künstlerischen Autonomie, die sich einem alltäglichen Verständnis widersetzt. Andererseits kommt sie diesem entgegen, da sie zwar nicht mehr mit der einen, gesellschaftlich kodifizierten Botschaft aufwarten kann, dafür aber als Abbild aller, vom Betrachter in sie hineingelegten Inhalte verstanden werden kann. Als Abdruck aller denkbaren Inhalte wird sie selbst zum 'formalen Kosmos'. Tauts Symbolbegriff schafft das dem Symbol inhärente Repräsentationsprinzip ab: "Dass man mit einem Gebäude etwas repräsentieren will, dass es etwas anderes aussagen soll, als es selbst ist, ist schon eine Verirrung und im Effekt eine schwere

142 *ibid.*, S.36

Schädigung der architektonischen Schönheit."143 "Die schöne Proportion ist etwas ähnliches wie eine mathematische Größe"144, unbrauchbar sei sie daher als subjektives Ausdrucksmittel.

Tauts *Architekturlehre* ist durch den fortgesetzten Versuch bestimmt, das Wesen der Baukunst gerade in den sie einschränkenden gesellschaftlichen Inhalten zu lokalisieren. Das Praktisch-Werden der Baukunst ist für Taut gleichbedeutend mit ihrem Vorrang gegenüber Plastik und Malerei, scheint die jenen verwehrt Einheit aus Inhalt und Form zu schaffen. Der in den Begriffen 'Gefühl' und 'Symbol' enthaltene Verweis auf die Natur und ihren unendlichen Reichtum soll zum einen das Künstlerische gegen die technische Norm absetzen, zum andern das künstlerische Subjekt in seiner Absonderung von der Gesellschaft aufheben. Das aus in sich widersprüchlichen Elementen zusammengesetzte Bauen wird zum Ganzen, indem das 'Gefühl', der sog. Wesenskern der Baukunst, an die "Niederungen des rein Technischen"145 gefügt wird. Die Ablehnung der Theorie bleibt auch in der Theorie selbst bestehen; gerade die Suche nach der 'eigentlichen' Architektur verzichtet auf einen Begriff der Kunst. Die Kunst der schönen Proportion als Summe von Technik und Gefühl hat allein die formale Veredelung des Gegebenen zur Aufgabe, die sich, wie früher auf die Landschaft der Alpen, nun auf die technische Welt bezieht: "Die Arbeit des Architekten liegt im Wesentlichen darin, die Einzelteile der Technik in Harmonie zueinander"146 oder auch "Technik, Konstruktion und Funktion an einem Gebäude in schönste Harmonie miteinander zu bringen..."147

Riegls Prinzip des künstlerischen 'Wettschaffen mit der Natur' ist zum Kampfbegriff in der Konkurrenz zwischen Ingenieur und Architekt geworden: "Ganz allgemein gesagt, hat sie (die Architektur, R.P.) das theoretisch Gezeichnete so zu verändern, zu verschieben und in allen Einzelheiten zu beeinflussen, dass es in der Wirklichkeit des Lichts und der Luft nicht gezeichnet, sondern gebaut aussieht, d.h. wie wirkliche Materie. Dadurch erst tritt das Gebaute in Beziehung zu der sonstigen Wirklichkeit, in ein gutes Verhältnis zu ihr, in Proportion."148

Auf der gleichen Ebene argumentiert Taut gegen die "Allerwärtsarchitektur" des Internationalen Stils149, gegen die er die Notwendigkeit des Lokalkolorits betont. Der überall schematisch

143 *ibid.*, S.145

144 *ibid.*, S.181

145 *ibid.*, S.74

146 *ibid.*, S.68

147 *ibid.*, S.35

148 *ibid.*, S.110

149 *ibid.*, S.69

anwendbare Typus bringe die Gefahr mit sich, daß die Technik zum dominierenden Faktor der Architektur werde. Er wird daher nur den Maschinen und ihren Produkten zugebilligt.

Die Notwendigkeit der Architektur als angewandter Kunst, sich an die Technik wie auch an die sozialen Bedürfnisse anzupassen, wird durch diese Naturmetaphorik in einen Sieg umgewandelt; ist die durch Kunst zustandegebrachte Harmonie zwischen Technik, Konstruktion und Funktion "wirklich schön, dann vergisst man ebenso die Technik, die Konstruktion wie die Funktion. Dann hat man es mit Architektur zu tun, man hat es mit Kunst zu tun, mit etwas, was über solchen primitiven Dingen steht, so sehr, dass es sie wirklich dirigieren konnte."¹⁵⁰ Architektur, die perfekt ihre Funktion in der schönen Form verbirgt, scheint die Funktion zu bestimmen; sie verwandelt sich von einer angewandten in eine freie Kunst. Sie beweist sich als Kunst, wenn sie als schöne Form 'real' wie die Natur selbst wirkt. Über den emotional erfaßten Wirklichkeitscharakter gebauter Architektur hinaus gibt es nichts zu reflektieren, denn in ihm wird das Ziel, der Bau als Symbol, erkannt. Abstraktion ist für Taut - wie auch für De Stijl - ein negativer Begriff, gleichbedeutend mit dem mathematischen Denken des Ingenieurs, etwas, das "zur Sinnlichkeit der Kunstform im Gegensatz steht."¹⁵¹ Gegen die Regelmäßigkeit solcher Abstraktion, für die das Beispiel der Pyramide steht, soll das Gefühl eingesetzt werden.

Wie seine Vorgänger weicht Taut vor der Bestimmung des Baus als Kunstwerk auf die Eruierung seiner quasi naturhaften Quelle aus. Worringers 'Organisierung des Anorganischen' bestimmt auch noch Tauts funktionalistische Lehre, nach der die gefühlsmäßige Veränderung abstrakter Formen diese zur 'sinnlichen' Natur erhebt. Auf die Negation der 'körperlich' aufgefaßten Architektur in der expressionistischen Bildersprache folgt also in der funktionalistischen Kunsttheorie die Erhebung des Abstrakten zur 'wahren' Natur.

150 ibid., S.36

151 ibid., S.110

III. Das Werk als Genesis. Paul Klee

"Form ist also nirgends und niemals als Eriedigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden, als Wesen. Form als Erscheinung aber ist ein böses, gefährliches Gespenst."¹

A. 'Ich Kristall'

In einer Ausstellungskritik von 1912 kommt Klee zu folgender Beurteilung des Kubismus: "Daß so ein Bild nachher aussieht wie eine Kristallisation oder wie kombinierte geschliffene Steine ist ... die natürliche Folge des kubistischen Formdenkens, welches hauptsächlich in der Reduktion aller Proportion besteht und zu primitiven Projektionsformen wie Dreieck, Viereck und Kreis führt."² Als wesentliches Problem jener abstrakten Formensprache sieht Klee den unlösbaren Widerspruch zwischen Sujet und Form, die Deformierung des Gegenstands, etwa im Werk Picassos, die er rigoros ablehnt.³ Bevorzugt wird von ihm vielmehr Delaunays "Typus eines selbständigen Bildes..., das ohne Motive aus der Natur ein ganz abstraktes Formdasein führt. Ein Gebilde von plastischem Leben, nota bene, von einem Teppich fast ebensoweit entfernt, wie eine Bachsche Fuge."⁴

In dieser frühen Kritik des Kubismus, die eine Abwehr gegen die Zerstörung des Bildgegenstands dadurch zu überwinden sucht, indem sie der abstrakten Form selbst Naturcharakter verleiht, sind bereits alle wesentlichen Momente der Kleeschen Kunsttheorie enthalten, wie im folgenden auszuführen sein wird.

Im Jahr 1915 wählt Klee das Kristalline nicht nur als Motto für eine poetische Reflexion über die eigene künstlerische Persönlichkeit, sondern statet mit dieser am Kubismus entwickelten Kristallmetaphorik auch einige Titel seiner ersten abstrakten Werke aus. Worringers 'Kristallinismus', der, wie ausgeführt wurde, auf Riegls Systematik basierte und im Expressionismus als Theorie der Abstraktion großen Widerhall fand, ist aber zunächst Vorbild für die folgende vielzitierte Tagebucheintragung (Abb.136)⁵.

1 zit. nach Jürg Spiller: Paul Klee. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Bd.1: Das bildnerische Denken, Basel 1956, S.169

2 Paul Klee: Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich, in: Die Alpen, 6. 1912, H.12, S.696ff., zit. nach dem Wiederabdruck bei Christian Geelhaar: Schriften, Rezensionen und Aufsätze, Köln 1976, S.107
3 ibid.: "Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?"
4 ibid., S.108

5 Tgb. 950-952 (= Paul Klee: Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Bern 1988). Es handelt sich um die erste Eintragung des Jahres 1915. Christian Geelhaar: Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972, S.24f., wies bereits auf die Einflußnahme Worringers

"Das Herz welches für diese Welt schlug ist mir wie zu Tode / getroffen. Als ob mich mit 'diesen' Dingen nur noch Erinnerungen / verbänden ... Ob nun der kristallinische Typ aus mir wird? / Mozart rettete sich (ohne sein Inferno zu übersehen!) ein Grosses / Tanzen in die freudige Hälfte hinüber. Wer das nicht ganz begreift, könnte / ihn mit dem kristallinischen Typ verwechseln. / Man verläßt die diesseitige Gegend und baut dafür hin- / über in eine jenseitige, die ganz ja sein darf. / Abstraction. / Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört. / Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter / die Kunst, während die glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt./ Heute ist der gestrige-heitige Übergang. In der großen Form- / grube liegen Trümmer, an denen man noch teilweise hängt. Sie liefern / den Stoff zur Abstraction. / Ein Bruchfeld von unechten Elementen, zur Bildung / unreiner Kristalle. / So ist es heute. / Aber dann: Einst blutete die Druse. Ich meinte zu sterben, Krieg und Tod. / Kann ich denn sterben, ich Kristall? / Ich Kristall⁶ / Ich habe diesen Krieg in mir längst gehabt. Daher geht er mich / innerlich nichts an. / Um mich aus meinen Trümmern herauszuarbeiten musste ich fliegen. / Und ich flog. / In jener zertrümmerten Welt weile ich nur noch in der Erinnerung, / wie man zuweilen zurückdenkt. / Somit bin ich 'abstrakt mit Erinnerungen'." Es folgt ein ergänzender Satz: "Gewisse kristallinische Gebilde, über die eine pathetische Lava letzten Endes nichts vermag."⁷

In einer weiteren Tagebuchnotiz desselben Jahres setzt Klee ebenfalls die auf Riegl zurückgehende Antithetik zwischen dem Kristallinischen und dem Organisch-Erscheinungshaften ein, um dadurch indirekt auf die eigenen Fortschritte in Richtung einer ungegenständlichen Gestaltung hinzuweisen: "Ein dritter Fall ist Kubin. Er floh diese Welt, weil er es /

hin. Für Klees Lektüre von *Abstraktion und Einfühlung* schon im Jahr 1908 spricht Tgb.842. Geelhaars Beobachtung einer Korrespondenz zwischen Klee und Worringer konzentriert sich allerdings nicht auf den Begriff der Abstraktion, sondern sieht allgemein Klees "Haltung zur Welt", "Schlüsselsätze zum Verständnis von Klees Weltanschauung und Kunstwollen" (1972, S.24) im Tagebuchtext formuliert.

6 Diese Worte sind auf ein ausgeschnittenes Stück liniertes Papier geschrieben und ins Manuskript eingeklebt. Da Redaktion und Reinschrift jenes dritten Tagebuchs höchstwahrscheinlich erst in den frühen Zwanziger Jahren erfolgten, sind nachträgliche Änderungen möglich; siehe dazu Christian Geelhaar: *Journal intime oder Autobiographie? Über Paul Klees Tagebücher*, in: *Kat.Ausst.Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922. Städtische Galerie im Lenbachhaus 1979/80, München 1979, (S.246ff.), S.251. O.K. Werckmeister: The Making of Paul Klee's Career. 1914-1920, Chicago 1989, S.41, hält den eingeklebten Zettel für eine ursprüngliche Tagebucheintragung von 1915, die in die Tagebuchkopie von 1920/21 übernommen worden sei. Schon in Tgb.945 nimmt Klee im übrigen das Bild vom kristallinen Künstler vorweg mit der Formulierung "Meine kristallklare Seele".*

7 Tgb.953

physisch nicht mehr machen konnte. Er blieb halbwegs stecken, / sehnte sich nach dem Kristallinen, kam aber nicht los / vom zähen Schlamm der Erscheinungswelt."⁸

Das Vorbild Worringers⁹ zeigt sich in typischen Denkfiguren und Formulierungen. Klee teilt Worringers Unterscheidung zwischen einem diesseitigen, an eine glückliche Wirklichkeit angenäherten Realismus und einem 'kristallinisch'-abstrakten Stil, der, nach Worringer dem 'Urkunsttrieb' entwachsen, auf notwendige unveränderliche Werte jenseits der äußeren Realität¹⁰ ziele.

Die Verwandtschaft mit Tauts Kristallmythologie ist ebenso evident. Klees Wunsch, hinüber zu 'bauen' in ein Jenseits, das "ganz ja sein darf", richtet sich wie das Kristallhauserlebnis auf die Aufhebung jeder Subjekt-Objekt-Differenz, auf eine Synthese aus Kunst und 'Natur'. Indem Klee sich selbst zum Kristall stilisiert, entspricht er der Namensmetaphorik Tauts alias 'Glas' in der *Gläsernen Kette* und dessen Selbststilisierung zum 'Keim im neuen Humus'.

Schon ein Tagebuchtext von 1905 bezeugt Klees Verständnis des Künstlerischen als eines zum Naturgesetz objektivierten Empfindens: "Der Gegenstand an sich ist sicher tot ... Die neue Kunst formt nicht

8 Tgb.958

9 Zu Klee und Worringer vgl. Werckmeister 1989, S.44f. Marianne Teubers Einwand gegen die vermeintliche These, "Klee habe den Weg zur Abstraktion durch Worringers Buch 'Abstraktion und Einfühlung' gefunden", verschiebt das Problem der ideengeschichtlichen Abhängigkeit auf die Entstehungsgründe der abstrakten Kunst überhaupt und erklärt diese wiederum zu einer Frage der persönlichen Vorbilder ('Zwei frühe Quellen zu Paul Klees Theorie der Form. Eine Dokumentation', in: Kat.Klee 1979/80, S.276). In Machs Wahrnehmungstheorien und visuellen Beispielen aus seinem Werk sieht Teuber die wesentliche Anregung für Klee, sowohl sein Werk wie seine Auffassung der Kunst betreffend. Der Tagebuchtext wird auf die von jenen Wahrnehmungslehren postulierte 'Erinnerungsform' bezogen. "Der 'Stil der kühlen Romantik ohne Pathos' sei die Darstellung der wesentlichen, unverkürzten, kühl-knappen Erinnerungsform (oder Kristallform) im Gegensatz zur äußeren pathetischen Hülle der Wirklichkeit" (ibid., S.277). Teuber berührt hier jedoch lediglich die Grundlagen der Rieglschen und Worringerschen Theorien. Solche physiologisch begründeten metaphysischen Vorstellungen finden sich schon bei Johannes Müller, den auch Teuber selbst anführt (ibid., S.268) und wurden über Riegl auch von Worringer rezipiert.

10 Worringers Ontologisierung der Abstraktion setzte sich in der kunsthistorischen Forschung weithin durch. So bezeichnete Marcel Brion: *Geschichte der abstrakten Kunst*, Köln ²1961, das Abstrakte als Konstante des menschlichen Geistes, um es dann als nordisches Element gegen die französische Moderne abzugrenzen (ibid., S.24). Herbert Read folgend, leitet Brion die Abstraktion im Norden von der 'metaphysischen Angst' ab; der Kubismus nehme hingegen die impressionistische Tradition wieder auf. Rosenblum, op.cit., setzte diese Geschichtsschreibung fort.

Gegenstände, sondern Empfindungen für und bei Gegenständen,... die altmeisterliche Schule ist ganz sicher erledigt ... Der Künstler gibt nicht die Natur an sich wieder, eher das Naturgesetz."¹¹

Das im Tagebuchtext von 1915 ins Jenseits ausgeweitete, mit Tod, Sterben und Zerstörung der sichtbaren Welt in Zusammenhang gebrachte künstlerische Streben stellt eine Aktualisierung jener Auffassung durch ihre Einbindung in Zeitereignisse dar. Klee sucht wie Taut nach 'weltanschaulichen' Bestätigungen seiner künstlerischen Ziele. Nach dem Krieg formuliert er anlässlich der revolutionären Bewegungen ähnliche Vorstellungen wie im Kontext des Krieges: "Und das was an uns irgendwie darüber hinaus Ewigkeitswerten zustrebt, das würde im kommunistischen Gemeinwesen eher Förderung erfahren können..."¹²

Der Kommunismus ebenso wie Krieg und Zerstörung werden wie bei Taut auf die künstlerische Suche nach der 'wahren' Natur hin gedeutet. Die enge Verbindung zwischen Klees Denken und den Vorstellungen des Taut-Kreises¹³, die mit dem 1920 veröffentlichten Beitrag Klees für den Sammelband *Schöpferische Konfession* offenbar wurde, bewies auch die kurz darauf erfolgende Berufung des Malers an das noch dem 'kristallinen Sinnbild' verpflichtete Bauhaus. Adolf Behne hatte Klees Werk schon 1914 als einen "Groß aus Paul Scheerbarts Welt" gerühmt.¹⁴

Die methodische Problematik, in der sich die Klee-Forschung mit der Forschung zu Taut berührt, liegt im Verhältnis zwischen Text und Werk, zwischen den zahlreichen theoretischen und werkbezogenen Äußerungen des Künstlers, wie etwa Bildtitel oder -kommentare, und der ästhetischen Struktur der Werke.

11 Tgb.670

12 Brief vom 12.5.1919 an Kubin, zit. nach Kat.Klee 1979/80, S.93

13 Zur Verwandtschaft zwischen Klees und Gropius' Auffassungen vgl. Marcel Franciscono: Paul Klee am Bauhaus - der Künstler als Gesetzgeber, in: Kat.Ausst.Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik. Kunsthalle Köln 1979, S.17

14 Adolf Behne: Paul Klee, in: Die weißen Blätter, 4. 1917, S.167. Als Grund nennt Behne die Abwesenheit jeder monumentalen Geste, die Delaunay und Kandinsky eigen sei, die Metaphernsprache gleicht der für Tauts Werk gefundenen: "In Klees Arbeiten schnürt sich das alles, was schon in großen fertigen Wandbildern, uns überraschend und überrumpelnd, an das Licht trat, noch einmal zu einem kleinen engen Kristall zusammen. Aber welche Konzentration in diesem leuchtenden Edelstein. 'Große Formate, Olfarbe, Dekoration, Museums- und Hauptwerk' - für solche Dinge ist hier das Gewissen zu messerscharf. Erst wieder zwingt sich hier die Kunst zur ausgewogenen Allheit des Samenkorns, aus dem dann langsam, unbeirrbar rein, von neuem alles wächst von Grund auf - bis zur funkelnden Architektur der Kathedrale. Es liegen in Klees Bildern und Zeichnungen die kostbaren Anfänge einer neuen Ornamentik. Und wer weiß was das Ornament für die Kultur bedeutet, mag danach den Wert dieser Arbeiten einschätzen" (ibid., S.168).

Die ältere Klee-Literatur nahm den vagen Hinweis des zitierten und anderer entsprechender Texte Klees auf eine 'zweite Wirklichkeit' für den Inhalt des graphischen und malerischen Werks. Die Unabhängigkeit der Formensprache von der sinnlich gegebenen Wirklichkeit wurde von Paul Zahn als "Fülle kosmisch zeitloser Wirklichkeiten"¹⁵, "Eroberung eines neuen Weltgefühls"¹⁶ und Darstellung des in der sichtbaren Wirklichkeit verborgenen "Wesenhafte(n)"¹⁷ beschrieben. Haftmann referierte das Rieglsche 'Wettschaffen mit der Natur', das er als künstlerische Vollendung der von der Natur gelieferten 'Formansätze' verstanden wissen wollte: Der Künstler erfasse die "Wirklichkeit näher am Herzen der Schöpfung"¹⁸ und mache die künstlerischen Mittel "tragfähig für die jenseitigen dichterischen Mitteilungen"¹⁹. Nachdem im Impressionismus "das harte Sein der Dinge zur schimmernden Feeerie zerrann - war die Malerei daran, diese aufgebrochene Sprengstelle zu erweitern und sich an die zweite, dahinter liegende Wirklichkeit heranzutasten."²⁰

Mit der Übernahme von Klees Selbstdeutung innerlich verknüpft ist das Problem seines Symbolbegriffs. Gledion-Welcker sah in der "Erfindung einer neuen Symbolsprache das Entscheidende"²¹ an Klees "Beitrag zur Erweiterung des künstlerischen Ausdrucks", wobei Klees kunsttheoretische Äußerungen "die wichtigsten Quellen und Wegweiser zu seinem Werk" seien.²² Im Begriff "Form-Symbol"²³, der an Cassirers 'symbolische Form' anknüpft, scheint die Einheit von Inhalt und Gestalt gewährleistet. Klees "Tendenz zu einer symbolischen Gestaltung der Wirklichkeit" leitete Gledion-Welcker zudem aus einer Tagebuchstelle von 1916 ab, in der ein Kunst und Kosmos übergreifendes "Urgesetz" beschworen wird.²⁴ In diesem Sinne bestätigte auch Grohmann Klees Beitrag in *Schöpferische Konfession*: "Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist, jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist."²⁵ Eben dies Symbolverständnis, das zugleich die Voraussetzungen

15 Leopold Zahn: Paul Klee: Leben, Werk, Geist, Potsdam 1920, S.12

16 *ibid.*, S.16

17 *ibid.*, S.24

18 Werner Haftmann (Hrsg.): Im Zwischenreich. Aquarelle und Zeichnungen von Paul Klee. Beiträge von Carola Gledion-Welcker, Will Grohmann, Werner Haftmann, Werner Schmalenbach und Georg Schmidt, Köln 1957, S.12

19 *ibid.*, S.14

20 *ibid.*, S.15

21 Carola Gledion-Welcker: Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1961, S.102

22 *ibid.*, S.69

23 *ibid.*, S.102

24 *ibid.*, S.75

25 Paul Klee: Beitrag für den Sammelband 'Schöpferische Konfession'. Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung, hrsg. von Kasimir

des Symbols - die konventionelle Verknüpfung von Form und Inhalt - aufhebt, teilt Zahn, wenn er Klees Kunst des 'Wesens' durch Eckharts 'Nichts' illustriert: "Und wenn du daher die Natur nackt finden willst, so müssen die Gleichnisse alle zerbrechen, und je weiter man hineintritt, um so näher ist man dem Wesen."²⁶

Eine Sicht auf Klees Kunst, die sich nicht seiner mystischen Denkfiguren bediente, geriet zum Verdammungsurteil, das nur Subjektives, Verspielt-Kindliches oder Ornamentales zu erkennen vermochte. Meier-Graefe, der mystische Offenbarungen nicht als Inhalt des Kubismus, dem Klees Kunst zugeordnet wurde, akzeptieren wollte, konnte in der abstrahierenden Gestaltungsweise nur belanglose Spielerei erkennen: "Wohl fragt es sich,... ob wir immer den Humor Klees, die Laune Marcs aufbringen, um der Mechanisierung, die wir nicht ausschalten können und dürfen, ein Schnippchen zu schlagen. Die Eleganz solcher Menschen kann nicht unbeargwohnt bleiben. Die gutgeschliffene Seele, die sich ohne den Rumor der inneren Stimme behilft und dem Toben des Chaos mit einer, nur im Schliff ihres Kristalls bemerkbaren Regung begegnet, steht bei uns nicht im Preis. Der Anhang der Marc und Klee würde sich lichten, wenn man die aristokratische Gesinnung dieser Revolutionäre zu durchschauen vermöchte. Und wer ermißt, wo die Gesittung der Überwinder in Gleichgültigkeit übergeht und die Schnippchen-Schlagerei zur Schaumschläerei wird?"²⁷

Der sich hier an die zur Abstraktion tendierende oder schon abstrakte Malerei richtende Vorwurf der Inhaltsleere, welche als Mangel an persönlicher Aussagekraft des Künstlers ausgelegt wird, leitete, wie sich noch zeigen wird, aber auch Klee selbst und die Verteidiger seiner Kunst in ihren Äußerungen zum Werk und zur künstlerischen Gestaltung. Der Rekurs auf das 'Wesen' erlaubte ihnen ein Festhalten am Konzept der Ideenmalerei und kam zugleich der sich jeder konkreten Inhaltlichkeit entziehenden abstrakten Form entgegen.

Eine grundsätzliche Kritik an einer Synchronisierung von Werk und Theorie Klees hat O.K. Werckmeister 1978 in Bezug auf die 'neue Phase' der Klee-Forschung, insbesondere die Arbeiten Glaesemers und Geelhaars,

Edschmid, XIII, Berlin 1920, S.28ff., zit. bei Will Grohmann: Der Maler Paul Klee, Köln 1966, S.17f.

26 Zahn, op.cit., S.24

27 J. Meier-Gräfe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, III, München 1924, S.673. Diese Mißachtung schlägt sich auch in der wohlwollenden, das Kindliche in der Kunst Klees lobenden Kritik von Lisbeth Stern nieder, die eine Weiterverarbeitung seiner Malerei in der Teppichweberei vorschlägt. ('Paul Klee', in: Sozialistische Monatshefte, 52, 1919, S.294)

formuliert.²⁸ Der Tagebuchtext Klees von 1915 ist zudem Ausgangspunkt mehrerer von ihm publizierter Aufsätze zu Klees Frühwerk. Daher ist zunächst die Frage zu stellen, ob in diesen Beiträgen zum Verhältnis von Künstlernaussage und Werk ein Weg gefunden ist, der die Selbsteinschätzung Klees, d.h. die Erhöhung seiner Person wie seines Schaffens zu einer der Geschichtlichkeit enthobenen Wesenheit, nicht zum Maßstab der Werkinterpretation macht und einen alternativen Interpretationsansatz bietet.

B. Klees Tagebuchtext in Werckmeisters Beiträgen zum Frühwerk des Künstlers

1. Benjamins 'Angelus Novus'. Ein Textvergleich

In einer Abhandlung von 1976 vergleicht Werckmeister²⁹ die neunte von Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* mit einigen Sätzen aus Klees Tagebuchnotizen von 1915. Anlaß hierzu bot Benjamins dort formulierter Hinweis auf Klees Aquarell *Angelus Novus*, das seit 1921 in seinem Besitz war.

"Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm."³⁰

Werckmeister geht es nicht um die Ausdeutung und Aneignung von Klees Bildschöpfung durch Benjamin, er stellt vielmehr eine Analogie zwischen Benjamins These und Klees Tagebuchtext fest, die das Verhältnis zur Vergangenheit betrifft. Er ertet die Gemeinsamkeit im Blick auf eine zertrümmerte Vergangenheit, die unausweichlich in der Erinnerung bleibe,

28 O.K. Werckmeister: Die neue Phase der Klee-Literatur, in: Neue Rundschau, 89. 1978, S.405ff., zit. nach dem Wiederabdruck in 'Versuche über Paul Klee', Frankfurt 1981, S.179ff.

29 ders.: Walter Benjamin, Paul Klee und der 'Engel der Geschichte', in: Neue Rundschau, 87. 1976, S.16ff., zit. nach Werckmeister 1981, S.98ff.

30 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Benjamin 1977, S.255

obwohl das Subjekt sich von ihr entferne, "bei Benjamin widerstrebend, bei Klee spontan."³¹ Anlässlich dieser "gleichen Metaphorik" stellt Werckmeister die Frage: "...wie konnte Benjamin Klees fundamentalen Gedanken allein aus dem Aquarell erahnen und zu seinem eigenen Denken in Beziehung setzen?"³²

Der Tagebuchtext gehöre "zu einer Reihe programmatischer Formulierungen, mit denen er (Klee, R.P.) seine Kunst als autonomen Bereich ästhetischer, biographischer und metaphysischer Gestaltung jenseits der geschichtlichen Gegenwart zu bestimmen suchte."³³ Werckmeister versteht hier Klees erste abstrakte Versuche wie auch den Tagebuchtext als Ausdruck seiner Abwendung von der bürgerlichen ästhetischen Kultur nach Ausbruch des Krieges. Diese für Klee postulierte gänzliche Abwendung von den Trümmern der (bürgerlichen) Geschichte hin zu einem metaphysischen Jenseits wird jedoch sogleich wieder zurückgenommen, wenn Werckmeister in seiner Interpretation fortfährt: "Durch Erinnerung hält der Künstler im Prozeß der Abstraktion Erfahrung fest. Indem er Erinnerung in seine Bilder eingehen läßt, bezeugen diese trotz radikaler Subjektivität eine objektive, geschichtliche Situation. Die Erfahrung selbst ist allerdings negativ und kritisch, wie die Metapher der Trümmer besagt."³⁴ Der Weg von der subjektiven Erinnerung zu einem objektiven Sein jenseits der Geschichte bleibt freilich ungeklärt. Werckmeister reproduziert lediglich die expressionistische Objektivierung des Subjektiven.

Die Grundgedanken des Tagebuchtextes findet Werckmeister auch in Bildern Klees. Das Zurück zum "historischen Erfahrungsgrund" durch "wiederholte Erinnerung im Lauf der Zeit" sei nachvollziehbar in Klees Bildern zwischen 1917 und 1920, die "mit der reinen Antithese der Abstraktion" begonnen und "am Ende eines autonomen Prozesses der Formkomposition" inhaltliche, auf historischer Erfahrung gründende Bedeutung gewonnen hätten.³⁵ Werckmeister versucht dies am Motiv des Flugzeugabsturzes zu begründen, das auf Klees eigene Seherfahrung im Krieg zurückgeführt und als Verarbeitung dieser Erlebnisse verstanden wird. Doch in der Zeichnung *Fliegersturz* (1920/209)³⁶ tritt gegenüber der Zeichnung *Vogel-Flugzeuge* (1918/210)³⁷ die Assoziation zwischen Vogelmaschine und Kampfflugzeug visuell nicht deutlicher hervor, wie aus

31 Werckmeister 1976, S.98

32 *ibid.*, S.99

33 *ibid.*

34 *ibid.*, S.100

35 *ibid.*, S.103

36 *ibid.*, Abb.35

37 *ibid.*, Abb.33

der Interpretation Werckmeisters folgen müßte. Ein intensivierter Erfahrungswert ist dem Bild nicht abzulesen, zumal zu einer Verständigung über 'objektive' Erfahrungswerte die Maßstäbe fehlen.³⁸

Die referierten, im Kern unvereinbaren Aspekte - "Aufschwung des künstlerischen Subjekts in einen gegenweltlichen geistigen Bereich durch Abstraktion"³⁹ auf der einen Seite, Objektivierung historischer Erfahrung auf der andern - werden von Werckmeister als Antithesen der künstlerischen Arbeit Klees charakterisiert⁴⁰, ohne eine Deutung zu erfahren. An deren Stelle tritt die vermeintliche ideengeschichtliche Parallele zu Benjamin, dessen Haltung in analoger Weise auf einen metaphysischen Geschichtsbegriff hin interpretiert wird. Mit seiner Ausklammerung empirischer Geschichtsforschung habe er "eine polemische Antithese zwischen Scheinrealismus und Subjektivität, zwischen Gesellschaft und kritischem Individuum aufgestellt, die der künstlerischen Konzeption Klees seit dem ersten Weltkrieg ähnlich ist."⁴¹

In der Formel subjektivistischer und daher vergeblicher Gesellschaftskritik erfüllt sich die eingangs anlässlich der übereinstimmend beklagten 'Trümmer der Vergangenheit' bereits

38 Werckmeisters (1989 erneuerter) Versuch, Kleesche Werke als Verarbeitung persönlicher Kriegserfahrung zu interpretieren, widerspricht der aus seiner Darstellung doch deutlichen Instrumentalisierung der Kriegsumstände durch den Künstler, welche dem Biographischen eine eher sekundäre Rolle zuweist. So begann Klee in der Zeit seines Militärdienstes in Schleissheim, Fetzen grober Leinwand, die von der Bespannung abgestürzter Flugzeuge stammten, als Bildträger zu verwenden (Geelhaar 1972, S.74). Klees durchaus ungerührte, sich am Spektakel erfreuende Beschreibung von Flugzeugabstürzen, die er zu seinem Unmut in der dienstfreien Zeit photographieren mußte, sind zitiert bei O.K. Werckmeister: Klee im Ersten Weltkrieg, in: Kat.Klee 1979/80, S.197f. und S.200. Die formalisierende Tendenz der Textvergleiche Werckmeisters zeigt sich hier, wo kein anderer Bezug zum Tagebuchttext von 1915 mehr aufzufinden ist als die dennoch als "Schlüsselworte" aufgefaßten Begriffe "Fliegen, Bruch, Trümmer" (ibid., S.200).

39 ders.1976, S.103

40 ibid., S.104

41 ibid., S.105f.. Werckmeister läßt bei seiner Interpretation die anderen Thesen weitgehend unberücksichtigt und stützt sich vorrangig auf die Bedeutungsgeschichte des Angelus-Novus-Motivs in früheren Schriften Benjamins. Der 'Engel der Geschichte' ist seinem Verständnis nach das metaphysische Spiegelbild des Schriftstellers Benjamin, der in ihm seine persönliche Sicht zu objektiver Bedeutsamkeit erhöhe. Ein zweites Hauptmotiv, das mit Grauen betrachtete Trümmerfeld der Geschichte, bestätigt nach Werckmeister die kulturpessimistische Haltung Benjamins, der in diesem Spätwerk jede positive Fortschrittsperspektive und mithin "die entscheidende Idee der marxistischen Geschichtstheorie" (ibid., S.114) preisgegeben habe. Die radikale Subjektivität des Engelbilds parallelisiert Werckmeister nunmehr mit der künstlerischen Abstraktion und ihren kulturkritischen Intentionen (ibid., S.108).

vorausgesetzte Gemeinsamkeit von Benjamins und Klees Auffassungen: "Beide Texte handeln von einem kritischen Umbruch der Vergangenheit in die Gegenwart und von der Zertrümmerung einer zu Unrecht monumentalisierten Kultur der Vergangenheit. Im Gegensatz zu dieser Kultur ist die Subjektivität des Künstlers oder Schriftstellers absolut zeitgemäß, ja prophetisch für die Zukunft. Daß sie von den Trümmern hinwegfliegen, allegorisiert ihre metaphysische Distanz von der Geschichte. Von hier aus projektieren der Maler und der historische Schriftsteller radikale Gegenentwürfe, die vermessen wären, würde ihre Vergeblichkeit nicht ständig mitgedacht ... Bei beiden war Subjektivität, die zugleich auf kritische Zerstörung des Vergangenen und auf eine gegenwärtige Synthese zielte, auf Abstraktion zurückgeworfen."⁴²

Auf Klees Weltanschauung trifft diese kritische Beschreibung wohl zu, ohne daß ihr eine Schlußfolgerung für das Verständnis des Werks zu entnehmen wäre. Die Intention des Vergleichs zwischen einer philosophisch-literarischen Abhandlung, die sich dem Begriff der Geschichte widmet, und einer stilisierten Tagebuchnotiz, die das Problem der künstlerischen Abstraktion zum Inhalt hat, bleibt jedoch unklar. Klees bei aller metaphysischen Programmatik literarisch doch wenig bedeutender Tagebuchtext scheint durch den Vergleich mit Benjamins Schrift zu einer deutlicheren Inhaltlichkeit erhoben und zu einer auf der Kriegserfahrung beruhenden persönlichen, wenn auch irrationalen Haltung verdichtet. Werckmeisters ausführliche Interpretation des Angelus-Novus-Motivs, der keine entsprechend sorgfältige Untersuchung des Kleeschen Textes gegenübersteht, macht Benjamins Metaphorik als Schlüssel zu Klees Text und diesen als Erklärung der künstlerischen Entwicklung dienstbar. Diesem Vorgehen widerspricht allerdings die unbegründete Prämisse, Benjamins Text erfasse nur, was in Klees Aquarell *Angelus Novus* und in seinem Text bereits ausgesprochen sei. Damit ist als Ergebnis vorausgesetzt, was die Untersuchung im folgenden schuldig bleibt. Zugleich scheint der Blick auf Klees Selbstdarstellung im Tagebuch das Verständnis von Benjamins Schrift in eine bestimmte Richtung gedrängt zu haben. Werckmeisters motivgeschichtliches Vorgehen, das die Allegorie des Engels aus dem Kontext der Thesen löst, führt zu einem Mißverständnis seiner Bedeutung als vermeintlicher Objektivierung des Subjektiven.⁴³ Eine Analogie zwischen Benjamins und Klees Text kann

⁴² *ibid.*, S.117

⁴³ Ein Benjamin angeblich eigenes "metaphysisches Verständnis der Geschichte" (*ibid.*, S.118) ist durch die fragmentarische Analyse Werckmeisters nicht ausreichend nachgewiesen. Im folgenden seien einige Hinweise auf unberücksichtigte Aspekte von Benjamins Thesen (*ders.*1977b) zum Begriff der Geschichte gegeben (nach mündlicher Mitteilung von G. Prange): Theologie und Metaphysik, von Werckmeister als Irrationalismen abgetan, werden von Benjamin in These I und II in den Dienst des Historischen Materialismus gestellt. Indem er ihren Inhalt - die in ein Jenseits projizierte Hoffnung auf Erlösung - einer

Werckmeister nur durch eine Ausklammerung des jeweiligen Kontextes herstellen. Nicht nur Benjamins These wird durch ihre Isolierung falsch interpretiert; auch von Klees Tagebuchtext werden nur jene Passagen zitiert, die dem Vokabular Benjamins ähneln. Der erste Teil mit Klees Rekurs auf ein "Jenseits, das ganz ja sein darf", ist weggelassen. Zu deutlich wären sonst Widersprüche zu Benjamins These zutage getreten.

Trotz ihrer durch die Zitierweise und Methodik hervorgerufenen Verstümmelung wird entgegen Werckmeisters Intention aus der Gegenüberstellung der Texte ein eklatanter Gegensatz zwischen Klees und Benjamins Denken deutlich, welcher eher auf die Spur dieses Künstlers führen dürfte als die Konstruktion von Gemeinsamkeit. "Ich habe diesen Krieg in mir längst gehabt. Daher geht er mich innerlich nichts an", schreibt Klee mit geradezu triumphaler Geste.⁴⁴ Die Trümmer der Geschichte dienen ihm, seiner Person, "als Stoff zur Abstraktion", als

Umkehrung unterzieht, verknüpft er sie mit dem Begriff der Utopie. Nicht in der Zukunft, sondern im Verhältnis der Gegenwart zur Vergangenheit, liege die Erfüllung. An die Stelle des 'jüngsten Tages' setzt Benjamin das utopische Heute (III), die Erkenntnis einer ihm 'immanenten Transzendenz'. Der Blick des Angelus Novus auf die Trümmer der Geschichte ist also der Blick des historischen Materialisten auf das Versäumte, Unerfüllte, Untergegangene in der Vergangenheit. Sein Grauen angesichts der Katastrophe stellt sich gegen den mechanischen Fortschritt und die ihn begleitende Vorstellung einer historischen Kontinuität, welche Benjamin nicht nur dem Faschismus, sondern auch der Sozialdemokratie zum Vorwurf macht (VIII, X). Die im Entsetzen des Engels vergegenwärtigte Erkenntnis des wahren Bilds der Geschichte verkörpert einen 'dialektischen Sprung', der nicht nur die Struktur des historischen Materialismus, sondern auch die des Marxschen Revolutionsbegriffs vorstellt (XIV, XV). Das Stillstehen der Gegenwart im Moment der Erkenntnis erfüllt die "schwache messianische Kraft der Jetztzeit"(II). Benjamin grenzt sich gegen diskursive Logik, gegen kontemplative Geschichtsbetrachtung, gegen die sozialdemokratische Sicht der Gegenwart als Übergang ab. Diese wenigen Anmerkungen zum Ganzen des Benjaminschen Aufsatzes lassen bereits erkennen, daß Werckmeister seiner Komplexität nicht gerecht wird, indem er das im 'Engel der Geschichte' personifizierte historische Subjekt mit der Person des Autors gleichsetzt.

⁴⁴ Zur Ähnlichkeit der beiden Texte bemerkte P. v. Haselberg ('Benjamins Engel', in: P. Bulthaup (Hrsg.): Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte', Frankfurt 1975, S.337ff.) in diesem Sinne: "So auffällig die inhaltliche Parallelität dieser Notizen aus dem Kriegswinter, Anfang 1916, zu Benjamins geschichtsphilosophischer These ist, sie unterscheiden sich grausam durch den 'herrlichen Spielraum', der Paul Klee, damals noch nicht rekrutiert, zum Vollzug seiner privaten Abstraktion aus bereitliegenden Trümmern, aber nur ideellen der Tradition, nicht solchen von Städten, blieb" (ibid., S.363, zit. auch von Werckmeister 1976, S.121, Anm.4).

Material für seine Kunst.⁴⁵ Klee drückt völlige Abkehr von der Welt aus, nur noch in der Erinnerung weilt er in ihr. Der "gestrig-heutige Übergang" ist nur ein Bild für das Entkommen aus der Geschichte. Benjamins Text weist weit über eine solche Selbstidealisierung hinaus. Das revolutionäre Subjekt, verkörpert im Angelus Novus, ist das Gegenteil eines der Geschichte enthobenen Wesens. Er 'fliegt' nicht, wie der Künstler Klee von sich behauptet, sondern der Fortschritt "treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft". Während Klee im Sinne Worringers ein geistiges Jenseits konstruiert, wendet sich Benjamins Engel von der Zukunft, d.h. von jeder auf sie projizierten religiösen Hoffnung ab und der Vergangenheit zu. Der im Begriff der Wahrheit der Geschichte zu höchster Gegenwärtigkeit erhobenen 'missionarischen Jetztzeit' bei Benjamin steht die Negierung der gesamten materiellen Welt durch Klee konträr gegenüber.

Werckmeister bleibt in diesem Aufsatz einem ikonologischen Vorgehen verpflichtet, indem er Benjamins Abhandlung zum Dokument für Klees Tagebuchtext sowie für die Entwicklung des Frühwerks macht. Auch der Vorwurf an Glaesemer, daß er Biographie und Werk 'synchronisiere', fällt auf ihn zurück, denn nicht anders identifiziert er selbst den Geschichtsbegriff Benjamins mit dessen persönlichen Erfahrungen im Faschismus.⁴⁶

2. Klees Konzeption der abstrakten Kunst: Marktstrategie oder pazifistisches Bekenntnis?

Klees Erfahrungen im Krieg bilden den primären Untersuchungsgegenstand weiterer Aufsätze Werckmeisters. An die berühmte Tagebuchstelle knüpft Werckmeister 1978 in seiner Kritik an der Klee-Forschung eine neue, die ideengeschichtliche Ableitung relativierende These. Hier nennt Werckmeister Worringers *Abstraktion und Einfühlung* als Quelle für Klees Text, stellt aber die Idee einer kristallinen Anti-Wirklichkeit in einen pragmatischen Kontext. Aus Worringers Antithese habe Klee nicht nur im Tagebuch, sondern auch in der Praxis seine Distanzierung vom Krieg gefolgert und sich auf seine Bilderproduktion und die Entwicklung seiner Geschäftsverbindungen zurückgezogen. Die Tagebuchpassage habe der Popularisierung des abstrakten Stils gedient und Klee schließlich zum Erfolg verholfen. 1917 sei "die Idee abstrakter Kunst als Gegenwelt zum Kriegsgrauen nicht mehr die Attitüde eines Künstlers der Avantgarde, sondern die eines wohlhabenden, wenn auch noch kleinen bürgerlichen

⁴⁵ Es ist durchaus möglich, daß Klee seine in Schleissheim geübte Praxis, Flugzeugleinwand als Bildträger zu verwenden, in diesem Sinne verstand.

⁴⁶ Die Synchronisierung von Leben und Werk geht bei Werckmeister so weit, daß er Benjamins Selbstmord auf der Flucht als Bestätigung seiner "negativen Allegorie" ansah (ibid., S.120).

Kunstpublikums" gewesen.⁴⁷ Jenes Publikum sei "durch die Lektüre von Kunsthistorikern wie Worringer ... auf die Ideologie der expressionistischen Kultur als spiritueller Regeneration inmitten einer schicksalhaften Selbsterstörung der bürgerlichen Zivilisation durch den Weltkrieg vorbereitet"⁴⁸ gewesen, so daß es sich durch diese idealistische Erklärung den abstrakten Werken Klees eher geneigt zeigen konnte.

Werckmeister thematisiert damit die Rolle des Kristallinen als Kunstsymbol, beschränkt jedoch diese Bedeutung auf verkaufstrategische Funktionen. Die Konsequenz für die Methodologie der Kunstwissenschaft bleibt ausgespart, so daß die erkannte ideologische Funktion der expressionistischen Kunstauffassung zu einem scheinbar abgrenzbaren historischen Phänomen wird, das jenseits der damaligen Bedingungen des Kunstmarktes und der Kriegssituation keine Relevanz besitzt. Auch bleibt das Verhältnis jener verkaufsfördernden Ideologie zur Struktur des malerischen Werks noch unbeachtet.

In dem 1979 publizierten umfangreichen Aufsatz über 'Klee im Ersten Weltkrieg'⁴⁹ versucht Werckmeister, das Verhältnis zwischen Theorie und Werk näher zu bestimmen, wobei die marktstrategischen Motive mit der im Tagebuch von 1915 ausgesprochenen Abkehr vom Krieg verknüpft werden. Werckmeister vertritt hier die Auffassung, daß sich Klees Tagebuchnotiz auf eine Lithographie beziehe, die wenig vorher entstanden und im 'Zeit-Echo' erschienen war (Abb.135).⁵⁰ Klee habe sich dort gegen seinen Willen in den Reihen kriegsbegeisterter Patrioten wiedergefunden und versucht, mit seinen Ausführungen im Tagebuch diese Kompromittierung zu überwinden. Der Bildtitel 'Tod für die Idee' werde nachträglich im Worringerschen Sinne als abstrakte Antithese zur schlechten Wirklichkeit rehabilitiert.

Zu Klees Zeichnung *Kristallinische Erinnerung an die Zerstörung durch Marine* (Abb.137), deren Titel drei Grundbegriffe des Tagebuchtextes nennt, führt Werckmeister aus: "Antithetisch zu diesem Titel zeigt sie eine hochdifferenzierte, kubistisch konsolidierte Bildarchitektur."⁵¹ Die Zeichnung thematisiere "das Widerspruchsverhältnis dieses Stils zur Wirklichkeit".⁵² Werckmeister bestimmt damit die von ihm selbst doch als Ideologie der Abstraktion aufgefaßte Worringersche Theorie zum Sujet des Werks. Die Programmatik des Bildtitels wird in die Bildgestalt projiziert, die Frage nach einer Differenz zwischen Werkstruktur und Künstler selbstdeutung stellt sich für Werckmeister ebensowenig wie für

47 ders.1978, S.184f.

48 ibid., S.185

49 ders.1979, S.166

50 ibid., S.177

51 ibid., S.175

52 ibid.

die von ihm kritisierten Klee-Forscher. Die inhaltliche Uneindeutigkeit der Bildschöpfungen Klees wird jedoch durch die Formulierung im Tagebuch und die zusätzlich von Werckmeister hinzugezogenen ökonomischen und politischen Aspekte keineswegs aufgehoben.

Gegen eine politische Deutung der Kleeschen Kristallmythologie spricht nicht nur die aus dem Tagebuchtext deutliche Indifferenz und Distanz Klees gegenüber dem Krieg, die Werckmeister ebenfalls bemerkt. Die Intention eines pazifistischen Bekenntnisses wäre zudem kaum vereinbar mit Klees Instrumentalisierung der äußeren Wirklichkeit, wie sie Werckmeister ebenfalls stichhaltig belegt.

Im Unterschied zu der früher formulierten Auffassung, Klee habe die Rechtfertigung seiner abstrakten Werke durch Worringers Konstruktion einer Gegenwirklichkeit kontinuierlich als Marktstrategie betrieben, der zwischen 1916 und 1919, wie durch steigende Verkaufsziffern belegt, Erfolg beschieden war⁵³, differenziert Werckmeister in seinem neuesten Beitrag zwischen 1914 und 1918 drei Phasen. Den 'kristallinen Abstraktionsstil', den Klee im Jahr 1915 sowohl in seiner Graphik als auch in farbigen Werken ausgearbeitet habe, sieht Werckmeister als Konsequenz aus dem Mißerfolg früher abstrakter Werke, deren Bildtitel sich direkt auf Krieg bezogen, wie *Schlachtfeld* (1914)⁵⁴, *Gedanken an den Aufmarsch* (1914/141)⁵⁵ und *Der Krieg, welcher das Land verwüstet* (1914/166)⁵⁶. Werckmeister beschreibt jene Zeichnungen Klees als eine "Initiative, seine persönliche Reaktion auf den Krieg vor das Publikum zu bringen".⁵⁷ Nach der Kompromittierung durch die Publikation der Lithographie *Tod für die Idee* (Abb.135) habe er sich im Bild des Kristallinen dann deutlicher für die "Weltabkehr vom Krieg"⁵⁸ ausgesprochen. Mit der Opposition gegen den Krieg distanzieren sich Klee außerdem ausdrücklich von Marc, der in der Abstraktion den positiv verstandenen Geist des Krieges entdeckt zu haben glaubte. Dem Tagebuch Klees werden Passagen aus Marcs im Februar 1915 abgeschlossenen

53 ders.1978, S.184f.

54 abgebildet in: ders.1979, S.168. Die Lithographie wurde nach Werckmeisters Angaben für das 'Zeit-Echo' (1914) gefertigt, wo sie nur in wenigen Exemplaren des dritten Heftes erschienen ist (ibid., S.167). Werckmeister führt dies auf den mangelnden Ausdruck von 'Kriegsstimmung' in der abstrakten Komposition zurück. Klee habe sich deshalb bei seinem zweiten Auftrag, für den er die Lithographie *Der Tod für die Idee* schuf, mehr der Kriegsthematik angepaßt. Zur Ausführung dieser Argumentation siehe Werckmeister 1989.

55 Kat.Klee 1979/80, S.411, Nr.251

56 ibid., S.413, Nr.256

57 Werckmeister 1979, S.168

58 ibid., S.171

Aphorismen⁵⁹ gegenübergestellt, die zum Teil eine vergleichbare Metaphorik zeigen.⁶⁰ Werckmeister stellt darüber hinaus die These auf, Klee habe "seine neue Position teilweise geradezu als Antwort auf Marcs Aphorismen" formuliert.⁶¹ Aus dem neuerlichen Textvergleich erschließt Werckmeister eine gemeinsame, jedoch von beiden Malern unterschiedlich ausgelegte Deutung der "Abstraktion als Antithese zum Krieg"⁶², ohne daß dies aus den zitierten Texten von Marc, die sich weder explizit auf Kunst noch auf Abstraktion beziehen, nachvollziehbar wäre. Die selektive Gegenüberstellung einzelner, von beiden unterschiedlich benutzter Metaphern kann eine Abgrenzung Klees von Marcs Position zum Krieg als Intention des Tagebuchtextes nicht deutlich machen. Die gesuchte Unterscheidung zwischen Marcs "Verinnerlichung" des Kriegerlebnisses und Klees "Distanzierung" vom Krieg verschleiert eher die grundsätzliche Übereinstimmung beider Anschauungen. Die unterschiedliche persönliche Haltung der Künstler zum Krieg läßt sich nicht aus ihren weltanschaulichen Voraussetzungen ableiten, denn beide Künstler huldigten einem subjektiv-idealistischen Weltbild, das nur die Inhalte des Bewußtseins für real hält, "die Physik in der Psyche restlos" aufgehen⁶³ läßt. Auch Marc folgt Worringers These, wenn er die "Formwerdung ... in der visionären, in gesetzlichen Formen sichtbar gewordenen Natur" sucht.⁶⁴ Klees Rede von den Trümmern entsprechend stilisiert er den Krieg zum Bild für Läuterung, die mit der künstlerischen Abstraktion in Beziehung tritt: "Der große Krieg ... fuhr als deus ex machina reinigend über die europäische Bühne; wenigstens könnte man endlich erwarten, daß an die Stelle der Reform die Form selber tritt."⁶⁵ Marcs überwiegende Begeisterung für den Krieg und Klees entschiedene Verachtung des Krieges ist durch die weltanschaulichen Voraussetzungen beider Künstler nicht begründbar, denn das ihnen gemeinsame symbolische Verständnis des Krieges, das seinen politischen aktuellen Kontext gar nicht einbezieht, läßt mit gleichem Recht beide Auslegungen zu.

Die von Werckmeister ausführlich dargestellte Auseinandersetzung Klees mit Marcs Position nach dessen Tod im Tagebuch des Jahres 1916 ist zweifellos durch den Wunsch nach Abgrenzung bestimmt und fußt, wie bereits Geelhaar bemerkte, auf Worringers Begriffspaar 'Einfühlung' und 'Abstraktion'.⁶⁶ Werckmeister stellt außerdem fest, daß Klees

59 Franz Marc: Die 100 Aphorismen. Das zweite Gesicht (Februar 1915), vollständig abgedruckt bei Klaus Lankheit: Franz Marcs Schriften, Köln 1978, S.185ff., Nr.35

60 Werckmeister 1979, S.173ff.

61 *ibid.*, S.173

62 *ibid.*, S.174

63 Marc, *op.cit.*, S.189, Nr.14

64 *ibid.*, S.201, Nr.55

65 *ibid.*, S.186, Nr.6, Hervorhebung von F.M.

66 Geelhaar 1972, S.25

Selbstdarstellung als 'kosmischer' Künstler ("Der Erdgedanke tritt (sc. bei mir) vor dem Weltgedanken zurück") in Abgrenzung von Marc als dem menschlichen, erdverbundenen Künstler eine Replik auf Waldens Nachruf auf Marc ist.⁶⁷ Der Tod des kriegsbegeisterten Marc, des bis dahin unbestrittenen Heros der Moderne⁶⁸, hat nach Werckmeisters Auffassung erst die Voraussetzung für Klees Erfolg geschaffen. Walden habe bereits in seinem Nachruf auf Marc durch die alles Kriegerische beiseite lassende Charakterisierung seiner Person indirekt zur Inthronisierung Klees beigetragen, Klee habe sich und seine 'kosmische' Kunstauffassung durch den Tod Marcs gleichsam als 'historische Wachablösung' empfunden.⁶⁹

Werckmeisters detaillierte Beschreibung jener durch Walden geförderten Ablösung Marcs durch Klee wie sein insgesamt an der Biographie Klees ausgerichtetes Vorgehen intendieren, die bis dahin gedübte 'geisteswissenschaftliche' Methodik, die Klee als eine autonome künstlerische Existenz mit einer adäquaten Selbstauffassung beurteile⁷⁰, einer Revision zu unterziehen. Die von ihm hinzugezogenen biographischen und wirtschaftlichen Daten korrigieren dieses Bild dahin, daß Klees Karriere gerade durch die Ereignisse des Krieges gefördert wurde und seine Bildfindungen wie der Tagebuchtext durch den Krieg bedingt waren. Damit wird die früher auf Klees Schriften beschränkte Suche nach einem Schlüssel zum Verständnis des Werks auf weitere außerkünstlerische Quellen ausgeweitet. Klees distanzierte, ja gleichgültige Haltung gegenüber dem Krieg, die Glaesemer noch zur Kenntnis nahm⁷¹ und auch unter Zeitgenossen, die nicht mit der Klee-Literatur vertraut sind, noch Verblüffung auslöst⁷², wird von Werckmeister in ein soziologisches Muster eingestrickt, das die Irrationalität der Tagebuchnotiz scheinbar beseitigt und schließlich mehrere, gleichermaßen alltägliche Verstehensweisen offenläßt. Als letzte Begründung der Kleeschen Kunsttheorie wird das Jonglieren Klees auf dem Kunstmarkt angeführt. Gegenüber diesem Aspekt erscheinen politische und ideengeschichtliche Ableitungen sekundär. Biographische ebenso wie wirtschaftliche Daten werden in den Rang erklärungs mächtiger Instanzen erhoben, unklar bleibt jedoch, was sie zu erklären anstreben. Ihr Bezug

67 Werckmeister 1979, S.187

68 *ibid.*, S.184

69 Dieses Selbstverständnis Klees gründe auf Waldens Nachruf auf Marc, in dem er Klee als seinen Nachfolger lanciere (*ibid.*, S.184).

70 *ders.* 1978, S.183

71 Jürgen Glaesemer: Paul Klee. Handzeichnungen, 1. Kindheit bis 1920, Bern 1973 (= Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums, Paul Klee Bd.2), S.220

72 Ernst-Jürgen Walberg: Vom Hausgebrauch zur Ewigkeit. Paul Klees Tagebücher in einer textkritischen Neuedition, in: Die Zeit, 12.-17. März

zum künstlerischen Werk wird theoretisch nicht begründet⁷³, so daß eine ikonographische Lesweise, d.h. die Abbildung des Werkinhalts auf außerkünstlerische Inhalte, als einzig mögliche bestehen bleibt. Methodisch erfolgt keinerlei Abgrenzung zwischen den persönlich-biographischen, den wirtschaftlich-politischen und den ästhetischen Faktoren, so daß die implizierte ikonographische Lesart in einen Pluralismus der möglichen Inhalte sich entfaltet und so ad absurdum geführt wird.

C. Schöpferische Konfession: Die Rezeption des Abstrakten als wirklichkeitsstiftendes Prinzip

Klees 'expressionistische Periode' zwischen 1915 und 1918 wird gegen die vorangegangene und die folgende, in denen er 'analytische Klarheit' habe walten lassen, üblicherweise strikt abgegrenzt.⁷⁴ Die Parallele zur Taut-Forschung und ihrer Einteilung des Werks in eine 'utopisch-phantastische' und eine 'sachliche' Phase ist offensichtlich. So leitete Glaesemer aus Klees Definition der Abstraktion im Tagebuch von 1915 ab, daß dieser sich im Unterschied zu Mondrian oder Kandinsky nicht gänzlich vom Gegenständlichen gelöst habe.⁷⁵ Jim M. Jordan erwartete, einer Tagebuchnotiz Klees von 1917 folgend, "einen vermehrten symbolischen Gehalt der Werke"; Klee habe "eine neue Ikonographie hervorbringen" wollen, "die durch seine Lösung formaler Probleme begünstigt" worden sei.⁷⁶ Die Vorab-Bestimmung dieser neuen Ikonographie Klees durch Jordan ist bemerkenswert, da sie bruchlos an Giedion-Welckers Rede von den 'symbolischen Formen' anschließt: "Wir dürfen erwarten, daß die neuen Symbole große 'Variabilität' besitzen, da sie Extreme des Denkens und Fühlens zum Ausdruck bringen müssen. In den neuen Formen werden das Gegenständliche und das Abstrakte, das Deskriptive und das Symbolische austauschbar sein, da der Künstler in der Abstraktion nicht mehr einen Entwicklungsprozeß, sondern einen höheren Seinszustand erblickte."⁷⁷

⁷³ Ein theoretisch fundierter Zugang, der Aussagen über die Art der Korrespondenz zwischen politisch-wirtschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen ermöglichen und so eine materialistische Kunstgeschichte begründen würde, ist m.E. bisher nicht erarbeitet. Umso erstaunlicher ist es, daß Werckmeister sich diesem Problem gar nicht stellt und auch die marxistischen Ansätze, etwa von Lukács, zu einer Analogie zwischen Kunst und Politik im Kontext seiner Klee-Forschung keiner Prüfung unterzieht.

⁷⁴ siehe z.B. Jim M. Jordan: Garten der Mysterien. Die Ikonographie von Paul Klee expressionistischer Periode, in: Kat.Klee 1979/80, S.230

⁷⁵ Glaesemer 1973, S.220

⁷⁶ Jordan 1979, S.231

⁷⁷ *ibid.*

Auch Werckmeister teilt die Auffassung, Klee habe sich im Verlauf des Krieges der Ideenmalerei zugewandt, wenngleich er diesen Prozeß negativ, als Restauration konservativer Prinzipien bewertet.⁷⁸ Wie Jordan von Klees 1917 notierter Äußerung ausgehend, als "Illustrator von Ideen" sehe er nun "gar keine abstrakte Kunst mehr", konstatiert Werckmeister außerdem einen Bruch mit der Konzeption von 1915. Die in Klees teilweise figurativen 'Märchenlandschaften' zu verzeichnende Abkehr von der Abstraktion werde zudem theoretisch begründet durch dessen Beitrag für die *Schöpferische Konfession*⁷⁹, den er zwischen 1918 und 1919 ausarbeitete. Jedem Formelement wird hier von Klee gleichsam ein illustratives Äquivalent zugeordnet:

"Entwickeln wir, machen wir ... eine kleine Reise ins Land der Erkenntnis ... Im Geiste den Weg dahin und dorthin erwägen (Linienbündel). Ein Fluß will hindern, wir bedienen uns eines Bootes (Wellenbewegung). Weiter oben wäre eine Brücke gewesen (Bogenreihe) ... Wir durchqueren einen frischgepflügten Acker (Fläche von Linien durchzogen) ... Korbflechter kehren heim in ihren Wagen (das Rad⁸⁰). Bei ihnen ein Kind mit den lustigsten Locken (die Schraubenbewegung)... Ein Blitz am Horizont (die Zickzacklinie). Über uns sieht man zwar noch Sterne (die Punksaat)."⁸¹

Mit dieser Herstellung von Korrespondenzen zwischen Formen und Landschaftsmotiven habe sich Klee - so Werckmeister - in Gegensatz zu seiner früheren strikten Ablehnung einer literarisch ausdeutbaren Kunst gestellt.⁸² In seiner "Anleitung des Betrachters zum korrekten Sehen des Bildes" sei ein "gegenrevolutionäres Ordnungsideal, weit entfernt vom gesellschaftskritischen Impuls der avantgardistischen Malerei vor dem Weltkrieg"⁸³ auf den Plan getreten. Als Voraussetzung dieses neuen Konservativismus führt Werckmeister die idealistische Kunsttradition und ihr Postulat einer ethischen Mission der Kunst an.

Diese Abgrenzung der *Schöpferische Konfession* gegen frühere Kunstauffassungen Klees ist jedoch nicht aufrechtzuerhalten, denn zweierlei bleibt bei Werckmeister unberücksichtigt. Den zwischen künstlerischen Formen und Naturelementen gezogenen Korrespondenzen entsprechen auch Vergleiche bestimmter Formcharaktere mit psychischen

78 Werckmeister 1979, S.194f.

79 Im Sommer 1918 erging an Klee der Auftrag Kasimir Edschmids, für seinen Sammelband *Schöpferische Konfession* einen Bericht über das eigene künstlerische Tun zu schreiben. Erhalten ist neben dem Ende 1919 (mit der Jahreszahl 1920 versehenen) erschienenen Beitrag des Sammelbands (vgl. Anm.25) eine frühere, mit dem Titel 'Graphik' überschriebene Fassung. Beide sind abgedruckt bei Geelhaar 1976, S.171ff. und S.118ff.

80 In der ersten Fassung: "Liniengeflecht"

81 Klee 1920, S.118f.

82 Werckmeister 1979, S.211

83 *ibid.*, S.213

Motiven: "Drüben treffen wir einen Gleichgesinnten, der auch dahin will, wo größere Erkenntnis zu finden. Zuerst vor Freude einig (Konvergenz), stellen sich allmählich Verschiedenheiten ein (selbständige Führung zweier Linien). Gewisse Erregung beiderseits (Ausdruck, Dynamik und Psyche der Linie)." ⁸⁴ Der zweite, wesentlichere Punkt betrifft die Art der Beziehung zwischen abstrakten Formen und gegenständlichen bzw. emotionalen Elementen. Klees Ausgangspunkt ist ein offenbar weitgehend abstraktes Bild. Die Wahrnehmung jener schon vorausgesetzten selbständigen Formelemente wird als Weg zur 'besseren Erkenntnis' beschrieben, ungegenständliche Formen erhalten nachträglich inhaltliche Pendanten aus der äußeren und inneren Natur.

Aus beiden von Werckmeister unberücksichtigten Aspekten wird deutlich, daß es sich hier nicht um eine Rückkehr zur imitativen Kunst handelt, Klee sich keineswegs im Widerspruch zu seinen 1913 veröffentlichten Adaptionen Delaunays befindet. ⁸⁵ Die Wahrnehmung eines abstrakten Bildes wird vielmehr zur Naturwahrnehmung objektiviert, das Abstrakte als Realität in Analogie zur sichtbaren oder emotionalen Wirklichkeit eingesetzt. Überdies folgt die Erhebung der Rezeption zum wirklichkeitsstiftenden Prinzip konsequent der 1915 von Klee ausgesprochenen Erhöhung des Künstlersubjekts zum 'Kristall', zu einer jenseits der Geschichte wirkenden Kraft. Auf die dort ausgesprochene Negation der äußeren Wirklichkeit des Krieges durch die Mystifizierung der abstrakten Komposition folgt als zweite Negation die Vernelnung des Abstrakten im Modus der Wahrnehmung. Dies entspricht Tauts Konstruktion des 'schönen Gebrauchs' ebenso wie van Doesburgs späterem Begriff des Konkreten.

Klees Rückverwandlung der abstrakten Bildmittel in 'Sujets' entspricht eine weitere gedankliche Operation, den Begriff des Raums betreffend: "Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen... Auch im Weltall ist Bewegung das Gegebene ... Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich ... Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung..." ⁸⁶ Raum ist hier aufgelöst ins 'Raumwerden', in den künstlerischen Gestaltungsprozeß und seine Reproduktion in der Wahrnehmungsbewegung. Nicht als ein begrenzter Naturausschnitt, sondern erweitert zum Kosmos schlechthin wird er vorgestellt. Anstelle des perspektivischen Bildraums, der traditionell die eindeutige Beziehung zwischen Bildwelt und Betrachter organisierte, tritt ein unendliches

84 Klee 1920, S.118

85 Gemeint ist Paul Klees freie Übersetzung eines Artikels von Delaunay: 'Ueber das Licht', in: Der Sturm, 3. 1913, Januarheft, S.265f.. Hier spricht sich Klee gegen die "Sklaverel der Imitation" aus.

86 ders.1920, S.120

Kontinuum der Beziehungen, das jenen Einheitswillen der Perspektive durchaus fortsetzt. Die Bauhauslehre wird im wesentlichen dieses Konzept der unendlichen Bewegung, als Ersatzbildung für den verlorenen perspektivischen Einheitsraum, ausbilden.

Die Kontinuität der Kleeschen Kunstauffassung besteht in der durchgängigen Intention, die künstlerisch schon erreichte abstrakte Gestaltung an einen Inhalt zu binden. Der folgende, von Werckmeister wie von Jordan 'wörtlich' genommene, d.h. auf die Malerei direkt übertragene Tagebuchtext von 1917 enthüllt geradezu naiv das Streben nach Assimilation des Abstrakten an die mimetischen Traditionen: "Wir forschen im Formalen um des Ausdrucks willen und der Aufschlüsse, die sich unserer Seele dadurch ergeben. Die Philosophie habe eine Neigung zur Kunst; anfangs war ich erstaunt, was sie alles sahen. Denn ich hatte nur an die Form gedacht, das Übrige hatte sich von selbst ergeben. Das erwachende Bewußtsein, dieses 'Übrige', hat mit indessen viel genützt und größere Variabilität im Schaffen ermöglicht. Ich konnte nun sogar zum Illustrator von Ideen werden, nachdem ich mich formal durchgerungen hatte. Und nun sah ich gar keine abstrakte Kunst mehr. Nur die Abstraktion vom Vergänglichen blieb. Der Gegenstand war die Welt, wenn auch nicht die sichtbare."⁸⁷

'Die Welt' ist aber durchaus schon Gegenstand des von Klee 1915 noch abstrakt genannten künstlerischen Strebens. In ihrer Surrogatfunktion für den verlorenen konventionellen Inhalt der Kunst nicht erkannt, ist 'die Welt' schließlich auch der Gegenstand von Werckmeisters Untersuchungen, in denen verschiedenste gesellschaftliche und ideengeschichtliche Voraussetzungen der künstlerischen Produktion Klees im Ersten Weltkrieg die Stelle des 'Gehalts' einnehmen. Weitgehend als gültig erachtet bleibt Klees unmittelbare Projektion der abstrakten Kunst auf 'die Wirklichkeit'⁸⁸, wengleich Werckmeister die 'innere' durch die 'äußere' Realität des Krieges ersetzt.

⁸⁷ Tgb.1081, Hervorhebungen von R.P.

⁸⁸ vgl. dazu Werner Hofmann: Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 18. 1955, S.136ff.. Klees Diktum 'Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar' steht im Zentrum der Untersuchung, die der Rieglschen Systematik und Terminologie eng verbunden ist und so kaum eine kritisch-historische Sicht auf ihren Gegenstand gewinnen kann. Hofmann macht jedoch die Grundlage für Klees "Prinzip der Produktion der Wirklichkeit" in Fiedlers Theorie deutlich und stellt seine Lehre in den Kontext der Gestaltpsychologie. Die Suche nach der 'inneren Wirklichkeit', die in Opposition zur Betonung des Sichtbaren im 19. Jahrhundert gestellt wird, bleibt in der Darstellung zwar ohne Bezug zum Werk, doch dienen die bis zu Husserl gezogenen weltanschaulichen Parallelen vor allem dazu, Klees Streben vom 'Vorbildlichen zum Urbildlichen' in den Rang eines geistigen Gehalts zu erheben und verweisen damit auf Klees eigenes Vorgehen zurück. Eine dezidierte Fortführung des Cassirerschen

D. Klees Bauhauslehre

1. Genesis: Kongruenz von Rezeption und Produktion

An der zur Wirklichkeitserfahrung stillisierten Rezeption des Bildwerks richtet Klee auch seine Gestaltungslehre am Bauhaus aus.⁸⁹ Die Kongruenz zwischen Bildbetrachtung und Werkschaffen war schon im Beitrag zur *Schöpferischen Konfession* veranschaulicht: "Ein gewisses Feuer zu werden, lebt auf, leitet sich durch die Hand weiter, strömt auf die Tafel und auf der Tafel, springt als Funke, den Kreis schließend, woher es kam: zurück ins Auge und weiter."⁹⁰ Betrachten und Schaffen fallen im 'Werden' zusammen: "...das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es als Produkt erlebt."⁹¹

In seiner Lehre am Bauhaus führt Klee diesen Gedanken weiter aus: "Die Geschichte des Werkes, welches in erster Linie Genesis / ist, kann in kurzen Zügen beschrieben werden als ein geheimer / Funke von irgendwo her, welcher glimmend des Menschen Geist / entzündet, des Menschen Hand bewegt und von da aus / als Bewegung der Materie übermittelt wird, Werk wird. // Der receptive Vorgang entspricht. Der Aufnehmende, welcher mit / der Person des Schaffenden identisch sein kann, geht zwar sozusagen / den umgekehrten Weg. Aber auch er ist durchaus zeitlich-bewegt."⁹²

Symbolbegriff wird deutlich in Hofmanns 'Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen', Stuttgart 1966.

89 Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979; zitiert wird nach der Transkription von Jürgen Glaesemer, ohne Kennzeichnung der vom Herausgeber eingefügten Zeichen und ohne Markierung von Illustrationen im Text. Eine auch spätere Unterrichtsstunden umfassende Sammlung von Texten und Vorträgen Klees aus der Bauhauszeit wurde von Jürg Spiller herausgegeben: Paul Klee. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Bd.1 (siehe Anm.1), Bd.2: Unendliche Naturgeschichte, Basel/ Stuttgart 1970. Die willkürliche Gliederung des zudem weitgehend undatierten Materials, die vom Herausgeber formal hergestellten Bezüge zwischen Zeichnungen und Werken Klees und seinen theoretischen Ausführungen machen allerdings eine wissenschaftliche Auswertung auf weite Strecken unmöglich. Vgl. dazu die Kritik von Eva-Maria Triska: Die Quadratbilder Paul Klees - ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk, in: Kat.Klee 1979, S.73f., Anm.21. Hier auch zusammenfassende Darstellung von Klees Bauhaus-Vorträgen (ibid., S.51ff.).

90 Klee 1920, S.120

91 ibid.

92 ders.1921/22, 27.2.1922, S.95f.

Das Bildwerden als eine dem 'Kunstwollen' analoge Synthese von Rezeption und Produktion formulierten zur selben Zeit die Briefe der *Gläsernen Kette*. Wie dort entspricht die in der Wahrnehmung verankerte unendliche Bewegung einer 'Kristallisation' des Künstlers, der in sich alle rezeptiven und produktiven, ideellen und materiellen Faktoren vereint und so 'Welt' schlechthin verkörpert. Das zum 'Wesen' erhobene Künstlersubjekt ist Voraussetzung dafür, daß sein Werk, indem es die Gegensätze versöhnt, zum formalen "Kosmos" wird, "der mit der großen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, daß ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen."⁹³

Klee eröffnet seinen Vortragszyklus am Bauhaus 1921 durch ein Begriffspaar, das die Eigenart der auch im folgenden gesuchten Metaphorik sogleich deutlich macht. Dem Beispiel der chemischen Analyse, die die Zusammensetzung der Stoffe untersucht, läßt Klee den Begriff der Genesis folgen. Dieser soll "die Untersuchung des Werkes auf die Stadien seiner Entstehung hin" bezeichnen und den Eindruck vermeiden helfen, "das Werk als etwas Starres, / unverändert fest Stehendes aufzufassen".⁹⁴ Die Auflösung des Werks in den Prozeß seiner Entstehung ist also sowohl auf naturwissenschaftliche Versuche wie auf göttliches Wirken abbildbar. Die Zergliederung eines Ganzen geht der Kreation des formalen Kosmos voran.

Die Vorgeschichte des zentralen Begriffs der Genesis reicht bis zu einer Tagebuchnotiz Klees von 1905. Ausgehend von der 'zeitlichen' Kunst der Musik, der Klee als Geiger besonders nahestand, hatte er auch in der Malerei "die Ausdrucksbewegung des Pinsels, die Genesis des Effekts" gesucht.⁹⁵ Unmittelbar vor der Selbststillisierung zum 'kristallinen' Künstler entwickelte Klee Ende 1914 die 'Genesis' zur zentralen Kategorie seines Schaffens, das er, Tauts *Weltbaumeister* vorausgreifend, als geistigen, überindividuellen Zeugungsprozeß beschreibt.⁹⁶ Der innere Zusammenhang zwischen der Idee der Genesis des Werks und der 'Kristallisierung' des Künstlers, die vereint auf die vorgestellte Identität des Werks mit einer geistigen Schöpfungenergie, auf das **Werk als "formbestimmendes Sperma"**⁹⁷ verweisen, drückt sich auch in dieser zeitlichen Nähe der Metaphernbildung aus.

93 ders.1920, S.121

94 ders.1921/22, 14.11.1921, S.2f.

95 Tgb.640

96 Tgb.943: "Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. / Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma. / Werke als Formbildung im materiellen Sinne: urweiblich. / Werke als formbestimmendes Sperma: urmännlich. / Meine Zeichnung gehört ins männliche Gebiet"; vgl. auch Tgb.944.

97 Die durch das Sperma vertretene werkschaffende Energie ist damit dem Werk gleichgesetzt; hier zeigt sich wiederum die Analogie zur Auflösung des Großen Baus ins 'Kunstwollen' durch den Taut-Kreis.

Das im Bild der Genesis zur Welterschöpfung erhobene Werkschaffen ist zugleich Ausdruck des schon Gegebenen, und auch hierin erweist sich das Riegische 'Kunstwollen' als Parallele. Vor dem ersten Strich des Malers, so Klee im Bauhausunterricht, existiere "ein allgemeiner Zustand / der Menschheit, dessen Richtung man Welt-/anschauung nennt, der mit innerer Notwendigkeit zur Manifestation da oder dorthin / drängt."⁹⁸ Auch hier ist der Künstler also einem Dasein zugewiesen, das "ganz ja sein darf", geht sein Tun völlig im gegebenen kulturellen Ganzen auf.⁹⁹

2. Der Ursprung im Punkt

Klee setzt den geistig-physischen Ursprung, das 'Kunstwollen', in mathematische Bilder um. Die Genesis der bildnerischen Form "beginnt beim Punkt der sich in Bewegung setzt."¹⁰⁰ Aus dieser gleichsam mit eigener Wachstumsenergie ausgestatteten Urzelle gehen Linie, Fläche und Raum hervor.¹⁰¹ Monistisch werden alle graphischen Bildmittel aus dieser einen, mit vitalen Kräften begabten abstrakten Größe abgeleitet, denn ein flächeloser Punkt ist lediglich als mathematische Konstruktion denkbar. Wiederum schlägt sich hier die Auffassung des künstlerischen Schaffens als eines unabhängig vom Subjekt wirkenden, dieses gleichsam nur ergreifenden energetischen Stroms nieder. Die Ursprungssymbolik des wachsenden Punktes entspricht dem Bild der Kristallisation, denn wie dieses ist sie Ausdruck einer 'geistig-materiellen' Quelle des künstlerischen Schaffens, die als solche jenseits der gegebenen Realität steht.¹⁰² Klee veranschaulicht die Kunst als ein

98 ders.1921/22, 14.11.1921, S.3f.; vgl. Tgb.1081 (Juli 1917): "Das Formale muss mit der Weltanschauung verschmelzen"

99 Nicht wesentlich anders verstand der junge Panofsky den Riegischen Begriff des 'Kunstwollens', wenn er ihn zum 'Gehalt' erhob und für die Einheit von Form und ikonographisch-weltanschaulichem Inhalt bürgen ließ; siehe dazu Kap.I.

100 *ibid.*, S.5; vgl. ders.: Pädagogisches Skizzenbuch. Bauhausbücher 2, München 1925

101 Dieses für Klee zentrale theoretische Motiv geht ebenfalls auf die *Schöpferischen Konfession* zurück: "Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit" (ders.1920, S.120). Der sich selbst bewegende Punkt bildet das genaue Ebenbild des 'Bauwachsens' und 'Bauens' im Taut-Kreis; vgl. auch Klee 1920, S.119f.: "Bewegung liegt allem Werden zugrunde ... Entsteht vielleicht ein Bild auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus."

102 Die mit der Vokabel Genesis assoziierten geistigen und materiellen Ursprungsarten treten in einer späteren Wiederholung deutlicher hervor: "Das Wort als Voraussetzung, als Idee zur Genesis eines Werkes. Abstrakt gedacht, haben wir hier den gereizten Punkt als latente Energie. Der Punkt im Begriff, bei dem geringsten Anlaß aus seiner Bewegungsverborgenheit hervorzutreten ... linear zu werden. / Konkret bildlich: Das Samenkorn treibt Wurzeln, die Linie richtet sich zunächst

Schöpfungsgleichnis¹⁰³, indem er in sich als Künstler die Einheit der Welt punktförmig zusammenfaßt. Der sich selbst bewegende, also nicht vom Künstler bewegte Punkt vereint das Ergriffen-Sein durch eine überindividuelle Kraft und die Gestaltung eines formalen Kosmos in einer Bewegung; damit bildet er exakt den Begriff des sowohl aktiv wie passiv gedachten 'Kunstwillens' ab. In Klees Begriff der Bewegung wird diese Natur des Punktes ganz zum Tragen kommen.

Geelhaar¹⁰⁴ griff anlässlich Klees Ursprungsmythos des sich selbst bewegenden Punktes auf eine Beobachtung von Max Huggler zurück, der ein ähnliches Prinzip in Leonardos *Libro della Pittura* gefunden zu haben glaubte. Dort heißt es: "Der Anfang der Malerei ist der Punkt, dann folgt die Linie, das Dritte ist die Fläche, das Vierte der Körper, der sich in diese Oberfläche kleidet, und zwar gilt dies von demjenigen, welches vorgestellt wird, das heißt vom nachgeahmten Körper selbst..."¹⁰⁵ Das entscheidend Neue der Auffassung Klees läßt sich an diesem Vergleich deutlich machen; es betrifft die Selbstbewegung des Punktes, die Verkleidung der Konstruktion ins Organische. Die in 'Natur' verwandelte formale Gestaltung tritt an die Stelle des bei Leonardo vorausgesetzten figürlich-gegenständlichen Sujets. So bleibt auch die ämimetische, mathematisch begründete künstlerische Konstruktion an das Vorbild der Natur gebunden. Die ideengeschichtlichen Voraussetzungen für Klees Modifikation des Leonardoschen Modells sind in der Monadenlehre Leibniz', in der Grundthematik der Naturphilosophie und bei den als Materialisierung geistiger Energie verstandenen 'symbolischen Formen' Cassirers zu suchen. "Nur der 'Punkt' der an unsere schaffensfrohe Finger

erdwärts, aber nicht, um da zu leben, sondern um da Kräfte zu holen zum Aufbau des Luftreichs ... Der Nervus dieser Formbildung ist linear. Um sich auszubreiten und Macht über größere Räumlichkeit zu erlangen, verzweigt sich die lineare Einzelheit ... Der Ursprungspunkt zwischen Erd- und Luftreich streckt sich, und aus der allgemeinen Pflanzengestalt wird die Baumgestalt, Wurzel, Stamm, Krone." (zit. nach Spiller 1970, S.29 und 31)

103 vgl. Tgb.1008 (Juli/August 1916): "Ich suche ... einen entlegeneren, / schöpfungursprünglicheren Punkt, wo ich eine Art Formel ahne / für Tier, Pflanze, Mensch, Erde, Feuer, Wasser, Luft und alle / kreisenden Kräfte zugleich ... Kunst ist wie Schöpfung". Die mit der Formel des künstlerischen 'Wettschaffens mit der Natur' verbundene Option auf Erkenntnis der 'wahren' Natur in der Kunst formuliert Klee in seiner Jenaer Rede von 1924 als Wunsch, er möge "in einige Nähe jenes geheimen Grundes ..., wo das Urgesetz die Entwicklung speist", vordringen, um vom "Vorbildlichen zum Urbildlichen" zu gelangen. (Paul Klee: Über die moderne Kunst, Bern 1946, S.47)

104 Christian Geelhaar: Moderne Malerei und Musik der Klassik - eine Parallele, in: Kat.Klee 1979, S.29

105 Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei, herausgegeben und übersetzt von Heinrich Ludwig, Bd.1, Wien 1882, S.7

springt um 'irgendwie' in den Raum geschnippt zu werden - gehascht und losgelassen - und die Materie folgt ihm freudestrahlend"¹⁰⁶, schrieb wenig früher als Klee Wenzel Hablik in einem Brief der *Gläsernen Kette*.

Nach dieser Rückführung der formalen Elemente auf eine Quelle, die, als Ursprung des Kunstwerks aufgefaßt, sein homogenes Wesen im voraus bestimmt, geht Klee zur Differenzierung jener a priori gesetzten künstlerischen Einheit aus Geist und Natur über. Zunächst werden Linie und Fläche behandelt, letztere als Linienbewegung (Schiebung oder Drehung) gedacht, während die Raumbildung aus der Fläche aufgrund der ausschließlich zur Verfügung stehenden graphisch-malerischen Mittel "Utopie" bleibe: "Hätten wir eine Materie, um Flächen mit / ähnlicher Wirkung fortzuschieben, so könnten / wir eine ideelle Plastik in den Raum schreiben".¹⁰⁷ Hier zeigt sich wiederum der von perspektivischer Bildräumlichkeit abgezogene, in Bewegung übersetzte Begriff des Raums, der als wesentlicher Inhalt des Genesis-Konzepts noch deutlich werden wird.

3. Aktiv-Medial-Passiv

Innerhalb des durch den Punkt gezeugten formalen Kosmos, der Einheit in der Vielheit schon in sich faßt, lassen sich nur Scheinwidersprüche aufrichten: Drei 'Charaktere' von Linien werden herausgestellt, die sich aus dem Verhältnis zur Fläche ergeben: die ungebundenen aktiven Linien, die Figuren umschreibenden medialen Linien, die bereits den Flächeneindruck überwiegen lassen, und die passiven Linien, die nicht "lineare Taten, sondern ... lineare Ergebnisse / aus Flächen-Handlungen" seien.¹⁰⁸ In einer späteren Repetition dieser Vorlesung wird daher konsequent die passive Linie mit der Fläche identifiziert: "Wir haben also drei Charaktere zu unterscheiden / I einen linearen // II einen medialen / III und einen flächigen".¹⁰⁹ Dem medialen Charakter kommt synthetische Funktion zu, er sei "weder Linie noch Fläche, sondern irgend / ein Medium beider. Es entsteht linear, als Punktbevewegung, / es endet als Flächenschein."¹¹⁰ Die Fläche, deren Wesen die Ruhe ist, könne wiederum Liniencharakter annehmen, wenn sie sich bewege.

Komposition bedeutet für Klee stets die Vereinigung heterogener Formcharaktere, auch wenn die synthetisierten Bestandteile nur gedachte Größen sind und am fertigen Bildwerk nicht in Erscheinung treten. Die über das mediale Element vermittelte Harmonisierung von aktiven und passiven Elementen bildet das Grundmodell in Klees Auffassung, das auch

106 Hablik, 20.8.1919, zit. nach White 1986, S.162

107 Klee 1921/22, S.6

108 ibid., S.10f.

109 ibid., 3.4.1922, S.144

110 ibid.

dem Begriff der Genesis als unendlicher Bewegung zugrundeliegt.¹¹¹ Die von Klee nach dem grammatikalischen Vorbild der drei Verbformen unterschiedenen Formcharaktere werden in den folgenden Vorlesungen für sämtliche Phänomene der Kunst und Natur verallgemeinert. Klee systematisiert zudem die Einheit von Form und Weltanschauung in einer Tabelle, die jene Dreiheit der Gestaltungsprinzipien auf sämtliche Gebiete der Wissenschaften und Künste überträgt.¹¹²

In allen Beiträgen Klees geht es um die innerbildliche Herstellung eines Gleichgewichts, das jeweils als Harmonisierung von antithetischem Formcharakteren und ihnen entsprechenden Naturphänomenen oder -gesetzen geschildert wird.

4. Die Perspektive als 'symbolische Form'

Das Problem des Bildraums, das durch das Modell des sich bewegenden Punktes nicht erfaßbar war, wird von Klee auch in den folgenden Vorlesungen nicht behandelt.¹¹³ Auch der in einem neuen Abschnitt nunmehr gewählte Ausgangspunkt bei der Perspektive bezweckt keine Aussagen zum Raumproblem, ordnet sich vielmehr ein in die allgemeine Darstellung eines innerbildlichen statischen Gleichgewichts der Formen. Nach einer schematischen Demonstration der Fluchtpunkt konstruktion

111 Klees am Vorbild der klassischen Harmonielehre orientierte Auffassung, das ästhetische Ganze sei als Harmonisierung zweier gegensätzlicher Teile durch ein drittes Element, Dissonanz nur als Antrieb zur Auflösung zu denken, geht aus einer Tagebuchnotiz von 1908 (Tgb. 844) hervor.

112 ders. 1921/22, 3.7.1922, S.150. "Dem Verhältnis der Teile zu einander, der Art ihres Zusammen-/wirkens zum Ganzen gab ich im Streben nach Inhalt und im / Bestreben, einem rechnerischen Formalismus auszuweichen ... zur Vertiefung die verschiedensten Begriffe als Unterlage."

113 In einem bei Spiller abgedruckten undatierten Manuskript äußert sich Klee allerdings über das Bildräumliche. Es dient aber hier lediglich zur Veranschaulichung des Begriffs der Abstraktion, welcher sonst ebensowenig wie der Bildraum zu den im Bauhausunterricht behandelten Kategorien gehört, vielmehr durch die Variationen der 'Genesis' ersetzt scheint. "Setzt man Gelb für Vor und Blau für Zurück, so ist das abstrakt. Belichtet man aber zum Zweck der Betonung und Unterbetonung von Vorn-Hinten, so ist das gegenständig ... Man imitiert also ein Plastisches unter Zuhilfenahme einer Lichtquelle, die außerhalb der Bildfläche ist und diese als Fläche nicht treffen kann ... Reinheit ist abstraktes Gebiet. Reinheit ist eine elementare Auseinandersetzung innerhalb der bildnerischen und der Bildgrenzen. Es darf nichts nur von außen hinzukommen" (Spiller 1956, S.72f.). Auch hier ist keine grundsätzliche Erörterung des Bildräumlichen in der abstrakten Malerei intendiert, die sich von der perspektivischen Malerei abgrenzen würde; Klees Formulierung macht keinen Unterschied in der faktischen räumlichen Wirkung, sei sie nun von der abstrakten Farbe, sei sie durch ein 'Beleuchtungslicht' hergestellt.

reduziert Klee die Perspektive auf die Bedeutung von Senkrechte und Waagrechte und kommt hierdurch zu einer Ablösung der Perspektive vom natürlichen Sehbild. Die Senkrechte wird, als Darstellung des Betrachterstandpunktes, aus einem solchen Fluchtlinienschema isoliert.¹¹⁴ Die als waagrechte Linie gesehene ebene Fläche eines Quaders, bzw. die Horizontlinie, wird als Zeichen für "Augenhöhe" verselbständigt.¹¹⁵ Die Loslösung von den illusionistischen Zwecken der Perspektive zugunsten symbolischer zeichnet sich dann in Klees Bemerkung ab, das aus Horizontale und Vertikale resultierende T-Zeichen entspreche "auch dem Gebäude des Menschen".¹¹⁶ Völlige Abwendung von den Gesetzen der Perspektive wird nun auch zeichnerisch deutlich (Abb.141). Klee stellt eine räumliche Erweiterung dar, indem er um den Schnittpunkt der Achsen des T-Zeichens eine Kreisscheibe führt. Der Betrachter sieht sich nicht dem Bildraum als der Verlängerung des eigenen Raums gegenüber, er ist das Zentrum der räumlichen Ausdehnung¹¹⁷, scheint sie gar - in seiner Imaginationskraft - selbst hervorzubringen. Grundlage für diesen Gedanken ist die Objektivierung der Waagrechten zum Symbol der Augenhöhe jeden Betrachters: "Der Mensch oder der Träger des Auges mag nun vorn stehen bei A / oder weiter zurück (wie bei B, C, D) von jedem dieser Standpunkte / aus vollzieht sich das Phänomen der Waagrechten. Man kann / sich durch alle diese Punkte A1 bis D1 eine große Fläche gelegt / denken (sehen kann man, wie oben erwiesen, diese Fläche nie) / die Fläche des Horizonts. Um bei A1 zu bleiben beispielsweise -/weise eine mächtige Kreisscheibe."¹¹⁸

Klees aufschlußreicher 'Denkfehler' besteht darin, daß er von einer perspektivischen Konstruktion ausgeht, in einer plötzlichen Wendung diese jedoch als Flächengebilde auffaßt. Denn nur so kann er die Waagrechte für jeden möglichen Standpunkt in diesem Raum verallgemeinern. Vom perspektivischen Sehen ausgehend, könnten B, C und D nicht dieselbe Augenhöhe haben wie A, sondern hätten eine niedriger liegende. Die Waagrechte wird bei Klee also von ihrer auf ein individuelles Betrachterauge ausgerichteten Bedeutung in der perspektivischen Raumkonstruktion abgezogen und als selbständige Linie interpretiert, die gleichwohl die Blickhöhe, also Raumbegrenzung aller möglichen Standpunkte 'bedeuten' soll. Dies kann sie nicht mehr in der Sprache der Mathematik, sondern nur noch als 'symbolische Form'. Die Perspektive ist zwar einerseits auf die ihr schon seit Anfang an inhärenten konstruktiv-mathematischen Prinzipien reduziert, diese

114 Klee 1921/22, 28.12.1921, S.19, Fig.17-20

115 ibid., S.23

116 ibid., S.25

117 Hier ersetzt das von Semper als Urform des Formell-Schönen eingeführte eurhythmische Prinzip des Kristalls tendenziell die Gesetze des perspektivischen Bildraums.; vgl. Kap.I.

118 ibid., S.24

erhalten als selbständige abstrakte Form gleichwohl nachträglich Zeichenfunktion. Die geometrischen Mittel der illusionistischen Raumdarstellung werden in ein Flächengebilde zurückübersetzt, das Raum nicht mehr vorstellt, sondern bezeichnet.¹¹⁹ Das T-Zeichen, herausgelöst aus dem perspektivischen Schema, erhebt den von ihm repräsentierten Betrachter zu einem 'transzendentalen Subjekt', da es alle möglichen Betrachterstandpunkte einschließt. Die Prämissen des Tagebuchtextes von 1915 besitzen also weiterhin Geltung.

Das zentralisierte Betrachterauge, das dem konstruierten Raum nicht mehr gegenüber ist, sondern in ihm ruht, spiegelt wiederum die zwischen Rezeption und Werk geschaffene Identität. Das solchermaßen transzendierte Sehen führt den Bruch mit der Perspektive herbei, indem es die in dieser angelegte Vereinnahmung des Betrachters durch den illusionistischen Bildraum ganz zur Entfaltung bringt. Vorstufen zu dieser mathematischen Fundierung der Einswerdung von Bild- und Betrachterwelt fanden sich in Sempers eurhythmischer Rahmenform und in Tauts 'Apotheose' des Innenraums.

5. Antithesen und Synthesen

Das aus dem perspektivischen Raumschema abgeleitete T-Zeichen wird im folgenden gänzlich abgelöst von seinem Ursprung und setzt sich assoziativ im Bild der Waage fort. Der vormals das Betrachterauge bezeichnende Schnittpunkt der Achsen repräsentiert nun den Bildschwerpunkt oder das Gleichgewicht der jeweils aufgewandten Bildmittel. Naturwissenschaftliche Methoden und die Anatomie des Menschen dienen als Symbole der Bildgesetze.¹²⁰ Klee will "das Abwägen der Kräfte / hüben und drüben zum Gegenstand unserer Untersuchung machen, und zwar derjenigen Kräfte, die sich aus der / Anziehungskraft der Erde ergeben, also das Abwägen / der Schwergewichte. Es wird uns diese Art von Kräften / am nächsten liegen, weil wir physisch selber diesen / Gewichtsgesetzen unterworfen sind. Dabei wollen / wir noch den festen Boden voraussetzen, auf / dem wir normalerweise stehen...".¹²¹

119 vgl. Panofskys Deutung des Fluchtpunkts als Symbol des Unendlichen; hier, in der Reduktion der perspektivischen Konstruktion auf die Fläche, ist sie gestaltet.

120 Das von der Renaissance eingesetzte Verfahren, die naturwissenschaftlich fundierten Bildgesetze wie Perspektive und Proportionslehre in den Dienst eines idealen Menschenbilds zu stellen, wird umgekehrt.

121 *ibid.*, 12.12.1921, S.27

Die am Menschen wirkenden und meßbaren physikalischen Kräfteverhältnisse sind mithin Gleichnis für das ästhetische Ganze.¹²² Die Betrachtung der abstrakt strukturierten, begrenzten Bildfläche geht von den Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Physis aus.¹²³ Gleichgewicht und Ungleichgewicht stellt Klee im folgenden durch die Bewegung der Horizontalen zur Diagonalen dar¹²⁴, um jene Gewichtsverhältnisse dann auf das Flächegebilde zu übertragen¹²⁵. Die Waage dient etwa als Beispiel für das Ausbalancieren von Farb- und Tonwerten.¹²⁶

Das an einem Mittelpunkt ausgerichtete Wägen, dem bildlich die Physis des Menschen zugrundegelegt wird, bezieht sich nach Klees Darstellung nur auf 'organische' Ordnungen. Von ihnen werden die strukturalen Rhythmen abgehoben, denen der Charakter des Individuellen, Unteilbaren fehle, weil sie auf der regelmäßigen, meß- aber nicht wägbaren Wiederholung von Einheiten einfacher oder komplizierter Ordnung beruhen. Für sie findet Klee Analogien bei "minderzelligen Urtiere(n)" und "einzelligen Bakterien, die sich nur durch ihre / grosse Masse bemerkbar machen."¹²⁷ Klee ordnet jene seriellen Ordnungen jedoch eindeutig den organischen unter, "sie lassen sich einem ... Individuellen / Ganzen leicht einordnen, das Wesen des / Organismus stützend. Ohne ihm irgendwo / entgegenzutreten."¹²⁸ Mischformen bringen je nach dem Anteil strukturaler Ordnungen unterschiedliche 'Persönlichkeiten' hervor: ein "herrschendes Individuum" bei strukturaler Begleitung, ein "zartes Individuum" bei dynamischer Betonung des Strukturalen. Zum "Sinbild der glücklichen Individuen" erklärt Klee das Gleichgewicht beider.¹²⁹ Einen "gross-/spurigen strukturalen Rhythmus ... mit kleinen Individuen" hingegen betrachtet er als "Individuell-pessimistisch".¹³⁰

122 Vorgebildet ist dieser Gedanke bereits bei Klee 1920, S.121, wo er als Beispiel des abstrakten formalen 'Kosmos' die Komplexität der Bewegungen eines gegen die Fahrtrichtung Gehenden auf einem Dampfer anführt.

123 ders.1921/22, S.35f.: "Ein kleines Drama der Horizontalen, vermenschlichend / ausgelegt: ich bin nach links ins Schwanken geraten / und habe nach rechts mit der Hand ausgegriffen, / irgendwo Halt suchend, um nicht zu fallen. // Oder mit Verlegung der Handlung auf die Vertikale: ... der Oberkörper ist zu schwer, / die Vertikale fällt nach links, / wenn nicht unten rechtzeitig / die Korrektur erfolgt. / Man verbreitert durch / Ausgreifen mit dem linken / Bein die Basis."

124 *ibid.*, S.30, wiederholt *ibid.*, S.62

125 *ibid.*, S.31

126 *ibid.*, S.35

127 *ibid.*, 16.1.1922, S.48

128 *ibid.*

129 *ibid.*, 30.1.1922, S.60

130 *ibid.*, S.61

Die bisherige Darstellung Klees zeigt eine Vermenschlichung der Komposition, deren statisches Gleichgewicht Klee in *Wege des Naturstudiums* als "Stehen trotz allen Möglichkeiten zu fallen" beschreibt.¹³¹ Diese bislang in sich differenzierte individuell-organische Ordnung wird in den folgenden Vorträgen nun als Ganzes in die Opposition zum Kosmischen, zur Überwindung der Erdschwere gestellt. Die neue übergreifende Antithetik sieht 'feste' und 'flüssige' Rhythmen, Statik und Dynamik einander gegenüber. Doch auch diese neuen Polaritäten gehen aus einem Ursprung, der Wahrnehmung, hervor. In *Wege des Naturstudiums* führt Klee die beiden Ansatzpunkte auf eine "verinnerlichte Anschauung des Gegenstands" zurück¹³²: "Auf dem unteren, im Erdzentrum gravitierenden Weg liegen die Probleme des statischen Gleichgewichtes ... Zu den oberen Wegen führt die Sehnsucht, von der irdischen Gebundenheit sich zu lösen, über Schwimmen und Fliegen zum Schwung, zur freien Beweglichkeit. **Sämtliche Wege treffen sich im Auge und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äußerem Schein und innerem Schauen.**"¹³³ Von diesem Treffpunkt aus formen sich manuelle Gebilde, die vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen und doch, vom Totalitätsstandpunkte aus, ihm nicht widersprechen."¹³⁴

Klee knüpft zwar deutlich an die romantische Antithetik des Endlichen und Unendlichen, die auch in Worringers Begriffen weiterlebt, an. Der Abstand zur romantischen Erlösungsthematik, die den Bruch zwischen dem Empirischen und dem Idealen noch mitvollzog, wird jedoch durch den Drang zur Synthese des 'Außen' und des 'Innen' deutlich. Als Ausfluß innerer Anschauung und Realität scheint das Abstrakte bar jeder Künstlichkeit. Wie schon die Vermenschlichung der abstrakten Komposition gezeigt hat, wird letztere nicht nur durch die Natur symbolisiert, sondern symbolisiert selbst 'Natur'.

Klees neue Antithese verschiebt lediglich diejenige zwischen 'organischen' und 'strukturellen' Ordnungen um einige Nuancen. Der Unterschied liegt vor allem in der gewählten metaphorischen Bezugsgröße, die nun nicht mehr der Mensch, sondern das All ist. Zum Beispiel steht die Bahn eines Meteors, der von der Schwerkraft der Erde von seiner Bahn abgelenkt

131 ders.: *Wege des Naturstudiums*, in: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923, Weimar/München 1923, S.24f., zit. nach dem Wiederabdruck bei Geelhaar 1976, S.125

132 *ibid.*

133 vgl. Klees Schema in *Wege des Naturstudiums*, abgebildet und kommentiert bei Lorenz Dittmann: *Werk und Natur. Erörterungen unter dem Aspekt der Farbgestaltung in der Malerei*, in: *Kunstgeschichte - aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, hrsg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München, Berlin 1989, S.128ff.

134 Klee 1923, S.125, Hervorhebung von R.P.

und wieder abgestoßen wird, für eine gelöste Gliederung.¹³⁵ Die Willkür der begrifflichen Unterscheidung wird deutlich daran, daß gerade Striche als 'feste', Kreise hingegen als 'flüssige' Gliederung gelten.¹³⁶ Die als Übung den Schülern gestellte Aufgabe, jene Formqualitäten zu einem Ganzen zu einen, führt zu unbefriedigenden Ergebnissen, da die Schüler jene Formelemente für sich bestehen lassen, als Bestandteile der Komposition gleichsam 'wörtlich' nehmen. Klees Vorschlag zur Synthese aus Kreis und Gerade bringt eine Figur hervor, der diese Ausgangsformen nicht mehr anzusehen sind. "Der Kreis ist kein Kreis mehr, die Gerade keine Gerade."¹³⁷ Der fiktive Charakter der Kleeschen Antithesen, die lediglich dazu dienen, die gebildete Form als Synthese zu begreifen, ist hier evident.¹³⁸

Da Klees Menschenbild, das betrachtende Subjekt wie der 'kristalline' Künstler, schon zu kosmischen Dimensionen erweitert ist, kommt auch dem Gegensatz zwischen irdisch gebundenen und kosmisch gelösten Strukturen in der Theorie kein qualitativer Wert zu. Als übergeordnete Denkfigur klingen in den von Klee genannten gegensätzlichen Formcharakteren Riegls und Worringers Begriffe des Organischen und des Anorganischen an, die ebenfalls auf ihre Vereinigung hin gedacht waren und aus einer gemeinsamen Quelle, dem als unmittelbar zur äußeren oder geistig-transzendentalen Natur vorgestellten künstlerischen Subjekt hervorgingen oder 'kristallisierten'. Vor allem aber zeichnet sich hier eine deutliche Vorwegnahme der 'künstlerischen Grundbegriffe' Panofskys ab, der durch ihre Bestimmung das "Kunstwerk als Lösung einer vom Denken gesetzten Antithetik"¹³⁹ verstehen wollte.

6. Bewegung als Eigen-Natur des Werks

Von den Begriffen des Strukturalen und der freien Beweglichkeit im 'Zwischenreich' her leitet Klee über zur Betrachtung des Bewegungsmoments, das, in Wiederaufnahme des Genesis-Konzepts, nun zum Wesen der bildnerischen Gestaltung erhoben wird; dies, obgleich in

135 ders.1921/22, 30.1.1922, S.68

136 *ibid.*, S.75. Der Kreis als reinste der bewegten Formen wird aus dem Pendelschwung abgeleitet und findet in der Betrachtung des Farbkreises seine Fortsetzung; siehe auch ders.1925, S.43 und S.51

137 ders.1921/22, S.77f.

138 Die fehlerhafte Interpretation seiner Übungsaufgabe durch einen Schüler, der beziehungslos übereinander gelagerte Kreise und Geraden gezeichnet hatte, versucht Klee durch die von Taut schon bekannte Zeugungsmetaphorik zu erklären. Die Gerade als männliches Prinzip, den Kreis als weibliches deutend, führt er aus: "Die Männer sind Mönche, die Frauen sind Nonnen, / und es kann bei dieser bildnerischen Darstellung trotz der / engen Nachbarschaft der beiden Klöster kein Leben erwachsen" (*ibid.*, S.78). Vgl. zur Sexualsymbolik auch Tgb.943 (Herbst 1914)

139 Dittmann 1967, S.115

den Beispielen und Übungsaufgaben die statisch klassifizierte organische Einheit übergeordnet blieb, ihr die besagten strukturalen und 'flüssigen' Ordnungen nur eingegliedert werden sollten.

Das bis dahin geübte 'Abwägen' von antithetischen Formelementen findet im Begriff der Bewegung aber nur seine Fortsetzung. Denn da die Komposition in Analogie zur Physis des Menschen betrachtet wird, können die Formen wie die menschlichen Organe sich gleichsam selbsttätig in Beziehung zueinander setzen, so daß die Geschlossenheit des Bildorganismus nicht bezweifelt wird. Das Dreistufenmodell Aktiv-Medial-Passiv sorgt dafür, daß Bewegung zur "Eigen-Natur" des selbst unbewegten Werks erklärt werden kann¹⁴⁰, außerdem begründet Klee diese zentrale Idee seiner Kunsttheorie durch das den künstlerischen Schaffensprozeß konstituierende Abwechseln zwischen Produktivbewegung und Rezeptivbewegung.¹⁴¹ Rezeptionsprozeß und Werkstruktur bestimmen sich gegenseitig: "Auf diese Weise tastet das Auge gleich einem grasenden / Tier die Fläche nicht nur von oben nach unten, sondern auch / von links nach rechts und in jeder Richtung ab, zu der / ein Anlass gegeben ist. / Es begeht die Wege, die ihm im Werk eingerichtet, welches / selber bewegt entstanden war und festgelegte Bewegung / wurde."¹⁴² Das Auge bewegt sich schreitend oder "in der

140 Klee 1921/22, 20.2.1922, S.94

141 vgl. ders.1925, S.28: "Schon im Anfang der produktiven Handlung, kurz nach der initialen Produktivbewegung, setzt schon die erste Gegenbewegung ein, die initiale Rezeptivbewegung. Das heißt: der Schaffende kontrolliert, was er bis dahin schuf, ob es gut so war. / Das Werk als menschliche Handlung (Genesis) ist, sowohl produktiv als rezeptiv: Bewegung".

142 ders.1921/22, S.98. Diese Auffassung der Wahrnehmung als einer Addition nacheinander aufgenommenener Augeneindrücke hat Teuber, op.cit., S.280, auf die Machsche Psychologie zurückgeführt. Nach Teubers Auffassung spricht jene Traditionslinie gegen die Korrespondenz zwischen Klees Theorie und der Gestaltpsychologie, die eine solche Auffassung der Augenbewegung nicht enthalte. Klees Rezeption der Wahrnehmungslehren des 19. Jahrhunderts ist jedoch deutlich von Ganzheits- und Simultanitätsvorstellungen geprägt, die später zum Beispiel H. Werner als Vertreter der Gestaltlehre am Bauhaus durch Experimente nachzuweisen trachtete. Überdies geht die Machsche Auffassung eines phänomenologischen Formensehens abzüglich ihrer noch empirisch-naturwissenschaftlich ausgerichteten Methodik in die geisteswissenschaftlich fundierten Entwürfe des frühen 20. Jahrhunderts ein. Auch Cassirer 1929, S.28ff., beruft sich auf Mach. Wenn Teuber zudem die Wahrnehmungslehre des 19. Jahrhunderts, da sie mit zur Auflösung der Zentralperspektive beigetragen habe, als Grundlage der Kunst des 20. Jahrhunderts wertet (ibid., S.292), die der Bedeutung der wissenschaftlichen Perspektive für die Renaissance-malerei entspreche, wird ein entscheidender Unterschied übersehen: Bei der Perspektive handelt es sich um ein konstruktiv-technisches Prinzip, das in die künstlerische Gestaltung materiell eingeht. Die von der modernen Kunst

Art eines jagenden / Tiers" oder "es segelt als Wolke in den leicht oder stürmisch bewegten Lüften".¹⁴³

Geelhaar¹⁴⁴ hat darauf hingewiesen, daß Klee sich mit der zeitlichen Auffassung der Rezeption von der Tradition distanzierte, die es als besonderen Vorzug der Malerei ansah, daß ein Gemälde sich in einem einzigen Blick dem Betrachter einpräge. Wie Geelhaar an den frühen Tagbuchnotizen Klees deutlich macht, geht seiner Auffassung einer zeitlich sich erstreckenden Rezeption der Versuch voraus, die Malerei in Entsprechung zur Musik als zeitliche Kunst zu etablieren.

Klees Versuch, von der Musik Rückschlüsse auf das Wesen der abstrakten Malerei zu ziehen, reicht jedoch nicht hin, um die Synthetisierung von Gestaltungs- und Rezeptionsprozeß zur Eigenbewegung des Werks zu erklären. Eine historische Begründung für diese Negation des Werkprodukts durch den Künstler kann nicht innerhalb der Theorie gefunden werden, sondern nur in ihrem Verhältnis zum Paradigmenwechsel in der Kunstgeschichte der Moderne: Die allen Antithesen Klees implizite Kongruenz bestimmt auch das Verhältnis von Statik und Dynamik. Vorbild für Klees Bewegungsbegriff ist, wie Geelhaar¹⁴⁵ herausgestellt hat, die klassische Musik als zeitliche Kunst. Trotzdem ist für Klee gerade das Moment der Gleichzeitigkeit bedeutsam, die, im Prinzip der Polyphonie geortet, das Zeitliche wiederum überwindet: "Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als / das Zeitliche mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der / Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor."¹⁴⁶

Entgegen Geelhaars Darstellung hält Klee also an der alten Paragone-Bedeutung des in der Malerei geschauten 'Augenblicks' fest. Sein an Delaunays 'synchronischer Aktion' orientiertes Ziel einer zur räumlichen Einheit zurückführenden zeitlichen Rezeptionsbewegung spricht auch wiederum gegen Teubers Beschränkung des Kleeschen Wahrnehmungsbegriffs auf das Vorbild Machs. Eine aufschlußreiche Entsprechung zu Klees paradoxer Eliminierung des Zeitlichen durch

rezipierte physiologische Psychologie des neunzehnten Jahrhunderts hingegen betrifft nicht das Gebiet menschlicher Produktivität, sondern die natürliche Wahrnehmung. Diese wissenschaftliche Quelle kann daher nur durch eine gedankliche Anstrengung auf die künstlerische Gestaltungsweise übertragen werden, sie bleibt Ideologie. Zumal angesichts der längst überholten Inhalte jener Wahrnehmungstheorie müßte sich auch von Teubers Standpunkt aus die Frage erheben, welcher Anteil ihnen in Klees Bildgestaltung gebührt und inwiefern diese über jene visuellen Vorbilder und Theoreme hinausgeht.

143 Klee 1921/22, S.99

144 Geelhaar 1979, S.35f.

145 ibid., S.37

146 Tgb. 1081 (Juli 1917)

unendliche oder allseitige Bewegung findet sich in Tauts *Weltbaumeister*, der die kosmische Bewegung, Bild des künstlerischen Prozesses als 'Genesis', zur kristallinen Fläche erstarren läßt.

Die Ursachen für Klees Modifikation der traditionellen Vorstellung einer augenblickhaften Erfassung von Malerei liegen, wie schon angesprochen, im Verlust des perspektivisch gestalteten einheitlichen Bildraums. Geelhaar deutet diese Problematik an mit einem Zitat aus Paul Bommersheims im 'Sturm' 1913 veröffentlichten Aufsatz *Die Ueberwindung der Perspektive und Robert Delaunay*.¹⁴⁷ Die reale Bewegung des modernen Stadtmenschen, dynamisiert durch moderne Verkehrsmittel, wird hier gegen die 'lebensfremde' Statik des perspektivischen Blickwinkels angeführt. Abkehr von einer mimetischen Kunst, deren Grundgesetz die Perspektive bildete, wird damit als Hinwendung zum 'wirklichen' Leben verklärt; vom natürlichen Sehbild abstrahiert Bommersheim gerade durch die Beschwörung von Lebensnähe. Das im 'modernen Leben' verankerte Pathos der Bewegung ist als 'ikonologische' Erklärung dem Abstraktionsprozeß nachgeordnet.

Leonardo begründete im *Buch von der Malerei* den Vorzug der Malerei gegenüber der Dichtkunst durch ihre Möglichkeit, eine Fülle von Gegenständen in einem Augenblick zur Anschauung zu bringen: "In solchen Fällen überragt dich (den Dichter, R.P.) der Maler, denn deine Feder wird aufgebraucht sein, ehe denn du vollauf beschreibst, was der Maler dir, mit seiner Wissenschaft, unmittelbar vor Augen stellt ..., ehe du das in Worten darlegst, was dir der Maler in einem Augenblick zeigt."¹⁴⁸ Nach dem Verlust des Sujets ist die Forderung, das Dargestellte müsse "in grosser Kürze und Wahrhaftigkeit"¹⁴⁹, also wie in der natürlichen Wahrnehmung der Natur, aufgenommen werden, nicht mehr erfüllbar. An die Stelle dessen, was der Maler zur Darstellung bringen wollte, tritt nun das Werk selbst. Klees Entgrenzung des Werks zur 'Genesis' überträgt die noch an der natürlichen Wahrnehmung orientierte Erfahrung des perspektivischen Bildraums in die Bewegung des Pinsels und des Betrachterauges. Die Rezeption soll den Schaffensprozeß als 'Inhalt' des Werks nachvollziehen, denn in jenem zum 'Werden' erhobenen künstlerischen Gestalten scheint 'Natur' erfahrbar. Die schon im 19. Jahrhundert in Ansätzen realisierte ästhetische Innovation, bestimmbar als Verlegung des Bildräumlichen in die Rezeption des Betrachters¹⁵⁰, ist damit zu einem ideologischen Motiv geschrumpft, das der Bindung des Abstrakten an 'Weltanschauung' und 'Natur' dient. Das Klees Kunsttheorie bestimmende Bewegungsmotiv bildet die in der abstrakten Malerei vollzogene Negation des Bildraums ab, um zugleich die

147 Geelhaar 1979, S.36

148 Leonardo da Vinci, op.cit., S.23; vgl. dazu Geelhaar 1979, S.35

149 ibid.

150 vgl. die Ausführungen zu C.D. Friedrich in Kap.I.

Einheit des Bildraums in der Totalität der Rezeptions- und Produktionsbewegung wieder herzustellen. Die Polyphonie der klassischen Musik, als Gesetz der Betrachterbewegung und damit der Bildstruktur verstanden, harmonisiert die mit dem Verlust des Bildraums auseinanderstrebenden ästhetischen Elemente, um sie in einem 'nicht-optischen' Raum zusammenzufassen. Gerade in den von Klees Antithesen nicht berührten innerbildlichen Raumverhältnissen, der Spannung zwischen Figur und Grund, dürfte ein wesentlicher Inhalt seiner Kompositionen zu suchen sein.

Wie bei Taut geht die expressionistische Kristall- und Kosmosmetaphorik über die Vorstellung des Werks als eines unendlichen Werdens bruchlos in den Begriff der Funktion über. Klee identifiziert diesen im Zuge der 'Versachlichung' des Bauhausprogrammes auf den Plan getretenen Begriff sogleich mit seinem ursprünglichen Konzept des Schöpferischen. In einem Entwurf zu dem Aufsatz *exakte versuche im bereiche der kunst* wird das zum künstlerischen Gehalt erhobene Ganze der Natur als 'Funktion'¹⁵¹ gedeutet und so weiterhin Inhaltlichkeit gegenüber einem rechnerischen Formalismus behauptet: "Die lebendigen Grunddinge sind prinzipiell an sich vorhanden, ihre Wesenheit ist exakte Funktion, sozusagen 'bei Gott'... Die Formel der Funktion ist weit, aber sie ist als quellender Ursprung irgendwo ... Formalismus ist Form ohne Funktion."¹⁵² Das "Wissen um den urlebendigen Punkt, das Ahnen der "Zeugung"¹⁵³ dient mithin der "freien Gestaltung abstrakter Gebilde, die über das Gewollt-Schematische hinaus eine neue Natürlichkeit, die Natürlichkeit des Werkes, erlangen."¹⁵⁴ An der gleichbleibenden Aussage, welche die abstrakte Form zur 'wahren' Natur bestimmt, ändert sich auch dadurch nichts, daß Klee in diesem Aufsatz die Antithesen Funktion und Form durch Intuition und Exaktheit ersetzt.

151 Nach Auflösung des Werks in die Funktion strebt auch Werckmeister 1989, S.9, wenn er "Klee's career itself as a historical process enacted between the artist and his public, a process in which the works were not ends but functions" versteht.

152 zit. nach dem Abdruck des Manuskriptes bei Spiller 1956, S.59f.. Nach Spillers Vermutung entstand der Text schon einige Jahre vor dem 1928 erschienenen Aufsatz *exakte versuche im bereiche der kunst* (bauhaus. zeitschrift für gestaltung, 2. 1928, Nr.2/3, S.17).

153 ders., Entwurf für *exakte versuche...*, op.cit., S.60

154 ders.1923, S.126

E. Zum Verhältnis von Theorie und Werk

1. Grundlinien der Klee-Forschung

Klee hat in seinen kunsttheoretischen Reflexionen der Kriegszeit und in seiner Gestaltungslehre am Bauhaus ein exemplarisches Modell für die Betrachtungsweise abstrakter als 'symbolischer' Kunst ausgearbeitet, das den 1915 schon formulierten wesenhaften 'Gehalt' des Kunstwerks im Prozeß des mit der Rezeption gleichgeschalteten bildnerischen Schaffens selbst verankert. Nicht nur Giedion-Welcker folgte seinem Beispiel, wenn sie der Charakterisierung der 'pluralistischen Symbolik' Klees die Feststellung folgen ließ, alle seine Bildfiguren stammten "aus Sehen und Schauen", seien "Geschöpfe seiner (Klees, R.P.) Erkenntnis und seiner Formphantasie."¹

Die Signifikanz von Klees Gestaltungslehre für das Verständnis seines Werks ist auch in der neueren Forschung kaum ernsthaft in Frage gestellt worden.² Die Feststellung, daß bei Kandinsky und Klee "Berührungspunkte in ihren Schriften relativ leicht faßbar", "Parallelitäten in ihrem gemalten Werk dagegen ... ungleich schwerer festzustellen"³ seien, hinderte Christian Geelhaar nicht daran, Klees Ausführungen zur Gliederung und Kommentierung seines Schaffens am Bauhaus zu verwenden. Durch assoziativ hergestellte Korrespondenzen zwischen Elementen der Theorie und des Werks scheinen beide Aspekte zur Deckung gebracht. Auch Geelhaars 1980 publizierter Aufsatz über die von Klee aufgestellte Parallele zwischen moderner Malerei und klassischer Musik nimmt den Künstler als Musik- wie als Kunsttheoretiker durchaus ernst und folgt diesem Vergleich bis in die Beschreibung seiner Gemälde. Glaesemer bediente sich ebenfalls der Kleeschen Kategorien und Theoreme bei der Bearbeitung des während der Bauhauszeit entstandenen Werks, wie schon Werckmeister kritisch dargelegt hat. Eine "direkte Übereinstimmung" zwischen Klees artikulierten Gestaltungsabsichten und seinen Bildwerken stellte Gudula Overmeyer fest, die Klees schillernden Begriff der Genesis in den Terminus der 'Zeitgestalt'⁴ aufnahm und

1 Giedion-Welcker, op.cit., S.110

2 Exemplarisch ist die folgende Sicht auf das Klees Schaffen konstituierende Verhältnis von Theorie und Werk: "Es ist faszinierend zu sehen, wie klar sich Paul Klee über sein eigenes Tun war. Seine theoretischen Äußerungen sind so präzise wie selten bei einem andern Künstler. Sie bezeugen, wie sehr seine intellektuelle Auseinandersetzung mit seiner bildnerischen Produktion parallel lief." (Eva-Maria Triska, op.cit., S.45)

3 Geelhaar 1972, S.20

4 vgl. dazu Lorenz Dittmann: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes, in: Anschauung als ästhetische Kategorie. Neue Hefte für Philosophie, Bd.18/19, Göttingen 1980, S.133ff. und ders.: Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei, in: Das Phänomen Zeit in

diesem den Charakter eines konstituierenden Faktors der modernen Malerei verlieh.⁵ Eine isolierte Betrachtung der Theorien Klees in der neueren kunsthistorischen Literatur führte hingegen dazu, daß Klees Kunstauffassung entweder als 'reaktionär' entlarvt und dem Künstler wie seinem Werk angelastet⁶ oder aber lediglich ideengeschichtlich abgeleitet⁷ wurde.

Kunst und Wissenschaft, hrsg. von Hannelore Paflik, Weinheim 1987, S.89ff.. Unter der Zeitgestalt des Bildes wird im Sinne von Kurt Badt der 'folgerichtige Bildaufbau' in der neuzeitlichen Bildproduktion verstanden, der durch formale Mittel die Dynamik der dargestellten Szene unterstreiche und so deren zeitlichen Verlauf und Höhepunkt in der Wahrnehmung des Betrachters konstituiere. Erst diese Gestaltung der Bildzeit in der neueren Kunst, die die mythische Präsenz des Kultbildes ablöse, realisiere das Kunstwerk als geschlossenes Ganzes, als Mikrokosmos. Hieraus ergibt sich aber auch die notwendige Bindung der klassischen Einheit von Zeit und (Bild-)Raum an das Sujet. Mit seinem Verlust in der abstrakten Moderne ist auch das Motiv der Bildzeit im obigen Sinne aufgehoben und mit ihr der perspektivische Einheitsraum. Klees Begriff der Genesis kann nur ein Surrogat für die traditionelle Synchronisierung von Bildhandlung und Bildwahrnehmung im folgerichtigen Bildaufbau bieten, indem er, wie beschrieben, die Bildproduktion selbst zur dargestellten Bildzeit und als 'polyphone Bewegung' in der Bildrezeption aufrufbar macht. So wie das Sujet in den Bildmitteln selbst sich fortpflanzt, wird auch der Raum zum zeitlichen Begriff, der sich im Gestaltungsprozeß realisiert. Klees Kunstlehre entspricht damit einer dem Fiedlerschen 'reinen' Sehen verpflichteten tendenziellen Nivellierung von abstrakter und figurativer Kunst in der hermeneutischen Methodik. Auch beispielsweise Max Imdahls "Unterscheidung zwischen sehendem und wiedererkennendem Gegenstandssehen" differenziert nicht mimetische und amimetische Bildlichkeit, sondern nur die Wahrnehmungsweisen, so daß die Kunst aller Zeiten wesentlich dieselbe scheint. ('Cézanne - Braque - Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen', in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 36. 1974, S.325ff.)

5 Gudula Overmeyer: Studien zur Zeitgestalt in der Malerei des Zwanzigsten Jahrhunderts. Robert Delaunay - Paul Klee, Hildesheim/Zürich/New York 1982, Zitat S.243. Bestätigung findet hier die Gehlensche Theorie von der Kommentarbedürftigkeit moderner Kunst (durch den Künstler), damit also die 'erweiterte' Fassung des Sinnschichtenmodells von Panofsky. Die affirmative Darstellung von Klees Konzept der Genesis, etwa im "Zeitgestaltcharakter" der sog. Fugenbilder (ibid., S.217ff.), gründet freilich auf der Ausmerzungen des paradoxen Charakters der Kleeschen 'Genesis'. So bestreitet Overmeyer die Tendenz zur Eliminierung des Zeitlichen in Klees Simultaneitätsbegriff (ibid., S.125). Vgl. auch Andeheinz Mösser: Das Problem der Bewegung bei Paul Klee, Heidelberg 1976, der ebenfalls Klees Konzept der Genesis übernimmt, ohne auf dessen Widersprüchlichkeit einzugehen.

6 D. Johnson: Subjective Idealist Theories in Modern Art: Kandinsky, Klee, Duchamps, in: Literature and Ideology, Nr. 8, Toronto 1971, 57ff.

7 Karen C. Adams: Platonic/Neoplatonic Aesthetic Tradition in Art Theory and Form: Relationship of Sense Object to Idea in Selected Works of Hindemith and Klee, Dissertation, Ohio University, 1975, S.206ff.

Werckmeister wandte sich zwar gegen die Fortsetzung des vom Künstler geschaffenen Mythos in der Klee-Forschung⁸ und kritisierte bei Spiller, Glaesemer⁹ und Geelhaar die Synchronisierung der Arbeiten Klees am Bauhaus mit seiner dort entfalteten Theorie der Gestaltung, forderte auch ein Fortschreiten "von der Exegese zur historischen Kritik", die eine distanzierte Haltung gegenüber dem Künstler einschleße und in den empirischen Arbeiten Glaesemers ihre Grundlage zu suchen habe.¹⁰ Die von ihm neu aufgedeckten Zusammenhänge der Tagebuchäußerungen Klees im Krieg mit den aktuellen Zeitumständen machen der Kleeschen Mythologie zwar ihren originalen Charakter zurecht streitig; zu unrecht wird jedoch tendenziell das künstlerische Werk auf die Ebene dieser als Ideologie enthüllten Kunsttheorie gebracht, um schließlich lediglich als Auskunftgeber über die Person des Künstlers in Dienst genommen zu werden. Die Erhebung des aktuellen Zeitkontextes in den Rang einer erklärungsmächtigen Instanz verhinderte hier überdies die Einsicht in die Kontinuität von Klees Anschauungen unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen.¹¹

Auf die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis im Schaffen Klees ist in der neueren Klee-Literatur mehrfach hingewiesen worden, ohne daß eine methodische Alternative erschlossen worden wäre. Franciscono hielt Klees Theorie für "ein selbstbezogenes Ganzes von Ideen und Vorstellungen", das "zwar parallel zu den Bildern" sich geformt habe, doch über deren "Struktur oder Bedeutung" keinen Aufschluß geben könne.¹²

8 Werckmeister 1978, S.182

9 Werckmeister bezieht sich auf den 1976 herausgegebenen Band. In seinem neuesten, 1984 herausgegebenen Klee-Band reagiert Glaesemer lediglich mit einem zum Motto gewählten bekannten Klee-Zitat auf die Kritik Werckmeisters: "Hier in meinem Atelier male ich an einem Dutzend Gemälden und zeichne und denke über meine Kunst nach, alles miteinander. Denn es kann nur zusammengehen, sonst ginge es überhaupt nicht." (Brief an Lily Klee, 3.12.1921. Briefe II, S.983, zit. bei Jürgen Glaesemer: Paul Klee, Handzeichnungen 2. 1921-36, Bern 1984, S.9) Vgl. auch ders.: Paul Klee und die deutsche Romantik, in: Kat.Ausst., Paul Klee. Leben und Werk, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Bern und dem Museum of Modern Arts, New York. The Museum of Modern Art, New York / The Cleveland Museum of Art / Kunstmuseum Bern 1987, Stuttgart 1987, S.13ff. Hier bekräftigt Glaesemer gegenüber Werckmeister erneut die Geltung von Klees Weltanschauung als solcher.

10 Werckmeister 1979, S.196

11 In seiner Rezension zu den jüngst erschienen Publikationen von Jordan und Verdi (Kunstchronik, 11. 1987, H.2, S.70f.) bestätigt Werckmeister den Trennungsstrich zwischen der im Kontext der Kubismus-Adaption behandelten Kristallmythologie des Tagebuchtextes und Klees naturphilosophisch fundierter Formlehre am Bauhaus.

12 Franciscono 1979, S.21. In seinem neueren Beitrag 'Die Rolle der Musik in der Kunst Paul Klees: Eine Neueinschätzung' stellt Franciscono dagegen die Äußerungen Klees zur Musik im Bauhausunterricht in direkte

Werckmeister deutete ein potentiell umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis der Kunsttheorie von der Kunstproduktion an, als er gegen Verdis¹³ Integration der Kleeschen Kunst und Kunstauffassung in die Naturphilosophie einwandte, jene naturphilosophischen Elemente seien bei Klee als "Metaphern der Formexperimentation" instrumentalisiert.¹⁴ Wolfgang Kersten legte die Einsicht in die Nicht-Übereinstimmung von Werk und Theorie Klees seiner Arbeit über die Werkgruppe der 'geklebten' Bilder zugrunde, die er im Kontext der Kleeschen Schriften behandelt.¹⁵ Aber auch hier wird das Konzept der Genesis zum Maßstab der Betrachtung: "Klees Schriften beinhalten ... nicht die Erklärung seiner Bilder. Sie sind vielmehr das Medium, in dem er versucht hat, seine Arbeitsprozesse verständlich zu machen."¹⁶ Durch die Erhebung des Arbeitsprozesses zum Untersuchungsgegenstand gelangt Kersten ebenfalls zu einer Synchronisierung von Werk und Theorie; so kommt er zu dem Resultat, daß Klees antithetisches Denken den künstlerischen Arbeitsprozeß des Zerstörens und Neuzusammensetzens widerspiegele. Das Problem des Kleeschen Werks, "die Erklärung seiner Bilder", wird so ohne weitere Begründung ad acta gelegt und macht der Orientierung an Klees Theorie Platz. In ihr entdeckt Kersten eine "Dialektik des polaren Denkens"¹⁷(!); aber auch der für Klees Kunstproduktion reklamierte Begriff der 'negativen Dialektik'¹⁸ bezeichnet in der Verwendung durch Kersten nichts anderes als Klees Theorem der Genesis, ein dynamisches 'Hin- und Her', welches das Ganze schon enthält.¹⁹ Kerstens Innovation besteht also gerade in der Verankerung des traditionellen Analogieschlusses zwischen Werk und Theorie Klees dadurch, daß in seiner Praxis, Bilder zu zerschneiden und neu zusammenzukleben, eine Entsprechung zur 'Genesis des Werks' gesucht wird. Diese Annahme hat

Beziehung zum Werk (in: Kat.Ausst.Paul Klee und die Musik, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Genf 1986, (S.23ff.), S.23ff.).

13 Richard Verdi: Klee and Nature, London 1984

14 Werckmeister 1987, S.71. Zur kritischen Auseinandersetzung mit der Funktion jener romantischen Naturmetaphorik in der Moderne siehe Heino R. Möller: Kunst als Ideologie, in: Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie, hrsg. von Hermann K. Ehmer, Köln 1971, S.59ff.

15 Wolfgang Kersten: Paul Klee. 'Zerstörung, der Konstruktion zullebe?', Marburg 1987

16 *ibid.*, S.11

17 *ibid.*, S.127

18 *ibid.*, S.129

19 siehe *ibid.*, S.122. Sätze wie dieser - "Antithetische Reflexionen sind bei Klee ein offenkundiger Ausdruck seines polaren Denkens" (*ibid.*, S.127) - reproduzieren das tautologische Denkmodell der Genesis, das sinnfällig ist in Klees an der Kreisfigur dargestellten Auffassung einer Bewegung, die in sich selbst zurückkehrt.

jedoch nur Bestand aufgrund der anfangs vorausgesetzten methodischen Ausklammerung des gegebenen materiellen Werks mit seiner nur ihm eigenen Struktur.

Der unmittelbare Rückschluß von Klees Aussagen oder mit diesen in Verbindung stehenden Theorien auf die 'Bedeutung' des Werks blieb als Grundannahme bestehen, selbst wenn, wie bei Werckmeister, der ökonomisch-politische Kontext zusätzlich erschlossen wurde. Auch Teubers in die Wahrnehmungstheorie des 19. Jahrhunderts ausgreifendes Quellenstudium ändert nichts an der a priori geltenden Voraussetzung: "Wir müssen die spezifischen Quellen aufdecken, die den Maler begehrteten. Erst dann können wir zeigen, warum seine Bilder so aussehen und nicht anders. Die Individualität des Künstlers verbindet sich mit der Besonderheit seiner Quellen."²⁰ Die ebenfalls von Teuber geäußerte Einsicht, daß "Quellen ... noch nicht Kunst" seien, läßt den inneren Zusammenhang zwischen wissenschaftlicher Vorlage und Kunstwerk unerschlossen, dem die Quellensuche doch gewidmet ist. Klees Methode, die das künstlerische Gestalten zur wissenschaftlich fundierten Lehre erhebt und sich zugleich ein subjektives 'je ne sais quoi' vorbehält, wird hier lediglich reproduziert.

Werckmeisters Untersuchungen zu Klees Frühwerk zeigten eine um biographische und wirtschaftliche Daten erweiterte ikonographische 'Vorbildsuche'. Die ältere Rezeption der Kleeschen Kunsttheorie als einzigem Schlüssel zu seinem Werk wird durch die Darlegung ihrer ideologischen Funktion, Abstraktion 'verkäuflich' zu machen, zwar grundlegend erschüttert, doch auch Werckmeister zieht daraus methodisch keine Konsequenzen und bildet Elemente der frühen Kunsttheorie Klees unmittelbar auf einzelne Bildmotive ab, ohne die Frage des Ideologischen auch am Kunstwerk zu thematisieren.²¹ In Werckmeisters Arbeiten wird die ikonologische Suche nach dem auskunftgebenden Dokument methodisch nicht überwunden, sondern durch eine Vervielfältigung der Dokumente modifiziert. Überdies ist angesichts Klees bruchloser Fortsetzung seiner im Krieg entwickelten Programmatik deren Zurückführung auf marktstrategische Motive in Frage gestellt.

Die Ausweitung der Quellensuche auf biographische und politische Daten in der jüngeren Klee-Forschung beruht auf einer falschen Einschätzung der älteren Klee-Literatur, wie aus einer Formulierung von Kersten deutlich wird. Diese lautet dahin, Grohmanns und Glaesemers Selbstidentifizierung mit Klee gründe auf der vorbehaltlosen Annahme der

²⁰ Teuber, op.cit., S.292

²¹ Das kindliche Papierflugzeug in *Blumenmythos* (1918/82) muß als Illustration der 'Antithese zur Wirklichkeit' dienen (Werckmeister 1979, S.202). Ein gelassen balancierender Adler "veranschaulicht ... Klees Allegorie vom Künstler, der sich über die Trümmer des Kriegs emporschwingt" (ibid., S.204).

Moderne durch die dem Nationalsozialismus folgende Epoche.²² Einen inneren Widerspruch zwischen Werkrezeption und Theorierezeption sieht schon diese mythische Größe der 'vorbehaltlosen' Annahme der Moderne nicht vor. Die Kritik an ihr muß daher ebenfalls in Mythos umschlagen. Übersetzte die ältere Klee-Forschung nach dem Vorbild der *Schöpferischen Konfession* die Kleeschen Bildschöpfungen noch naiv in Naturerfahrung, distanziert sich die neueste Klee-Forschung gleichermaßen von Werk und zeitgenössischer Kunsttheorie, um sich allein der Wiedergabe empirischer Daten zu befleißigen. Komplexe Bildstrukturen scheinen beliebig auf dokumentarisch 'verifizierbare' Anekdoten wie etwa den Mangel an Eiern im Krieg²³ reduzierbar, ebenso scheint der Schluß von einem einzelnen Detail wie der künstlerischen Technik des Zerschneidens und Neuzusammenfügens von Bildern auf Klees Kunstauffassung im Ganzen zulässig. Die von Klees Generation geleistete Zertrümmerung der weltanschaulichen Inhalte zu beliebig einsetzbaren Versatzstücken lebt in dieser dem 19. Jahrhundert verpflichteten positivistischen Methode fort.

2. Die Genesis des Werks: Ersatzbildung für die verlorene Einheit des perspektivischen Bildraums

Die Priorität der außerkünstlerischen Quellen in der Klee-Forschung ist wie die Theorie Klees selbst durch den Wunsch motiviert, auch die abstrakte Kunst als symbolische, ihre Formen als Chiffren zu begreifen, die es in bekannte Inhalte zu übersetzen gelte.²⁴ In der Betrachtung von Klees Kunsttheorie wurde hingegen ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis deutlich. Klees Gestaltungslehre mit ihrer philosophischen und naturwissenschaftlichen Metaphorik kann ebensowenig wie ihre Vorbilder als Quelle und Inhalt seiner Bildfindungen verstanden

22 Kersten, op.cit., S.131

23 ders., ibid., S.26f., sieht allen Ernstes im Lebensmittelmangel der Kriegszeit, der besonders Eier zu beliebten Mitbringseeln machte, den Auslöser für Klees Bildkomposition *Mit dem Ei* (Abb.139). Worringers Theorie dient auch hier als Interpretationsgrundlage: "Indem Klee das Gestirnszeichen nachträglich als Elform interpretierte, hat er die bewährte Vorstellung von der Kunst als Kompensation des widrigen Alltags in Erinnerung an die Symbolträchtigkeit des Ei-Motivs einerseits und die akute Bedeutung von Eiern als Nahrungsmitteln andererseits (!) umgekehrt. Eine ironische Umkehrung, die er ganz im Sinne zeitgenössischer Kunstauffassungen vollzogen hat" (ibid., S.27). Ähnlich wie bei Werckmeister zeigt sich auch in dieser Bilddeutung, wie weit eine nach der 'erweiterten' ikonographischen Methodik vorgehende Forschung sich von der Evidenz der Bilderscheinung entfernt. Auf Kerstens Interpretation von *Mit dem Ei* wird noch zurückzukommen sein.

24 Zu Geschichte und Kritik dieses Interpretationskonzepts siehe Bättschmann 1984, S.57ff.. Zur Analyse des künstlerischen Abstraktionsprozesses und seiner Auswirkung auf den Status von Bildlichkeit Hans Dieter Junker: Die Reduktion der ästhetischen Struktur - Ein Aspekt der Kunst der Gegenwart, in: Ehmer 1971, S.9ff.

werden. Umgekehrt zeigte sich, auch aus dem von Werkmeister dargebotenen Material, daß Klees Ausarbeitung einer Formlehre im Ersten Weltkrieg **nach** seinem Durchbruch zur ungegenständlichen Bildkunst als Theorie der Abstraktion zu verstehen ist, als ein Versuch, sich und dem Publikum die abstrakte Form im Modus der Ideenkunst verständlich zu machen. Die bereitstehende neukantianische Modifizierung des Symbolbegriffs diente der Anpassung des idea-Konzepts an die abstrakte ästhetische Struktur. In der Gestaltungslehre Klees sind diese ästhetischen Innovationen abgebildet, keineswegs aber können sie direkt Aufschluß über die Bilder geben. Die Art der Abbildung gibt allerdings einen Hinweis auf die ästhetische Besonderheit des Kleeschen Werks.²⁵ So kam in der zentralen Formel der Genesis des Werks zum einen die Negation des geschlossenen Bildraums zum Ausdruck, zum andern enthielt sie die Option auf seine Wiederherstellung in der Totalität permanenter Bewegung, die, sowohl rezeptiv wie produktiv gedacht, als Einheit des Raums aufgefaßt wird.

Die von der 1915 formulierte Idee des kristallinen Künstlersubjekts ausgehende Erhebung des Werks zur 'wahren' Realität jenseits der sichtbaren verhüllt mit sakralem Glanz die Loslösung des Werks von konventionellen Inhalten und berührt nur indirekt sein selbstreflexives Moment. Wie in den folgenden Ausführungen dargelegt werden soll, treten in den Bildern Klees die Motive der Kunsttheorie zwar hervor, bleiben jedoch nicht unwidersprochen, sondern werden durch die jeweilige ästhetische Struktur konterkariert. Klees bildliche Thematisierung räumlicher Beziehungen zum einen, die Aufrechterhaltung des Symbolischen durch Motive und Titel zum andern sind die wesentlichen, mit der Theorie verknüpfbaren Aspekte seines Werks, deren Aussagen sich auch auf die Gattung des Tafelbilds als solches beziehen. Denn der perspektivisch erschlossene Bildraum und das auf übergeordnete Ideen verweisende Zeichen stellen die Grundfesten neuzeitlicher Malerei dar: ihren Anspruch auf Naturwahrheit wie auf Repräsentation des Idealen.

3. Das Abstrakte als das Symbolische

Ausgangspunkt von Klees Kunsttheorie war der Durchbruch zur Abstraktion nach der Begegnung mit den Kubisten. Mit programmatischen Erklärungen im Tagebuch von 1915 und an diesen orientierten Titelgebungen versuchte Klee, seiner künstlerischen Entwicklung von der satirischen Graphik zur ungegenständlichen Form ein theoretisches Programm zu geben, das Abstraktion als Symbolisierung der 'wahren' Wirklichkeit deutlich machen sollte. "Was wir sehn ist ein Vorschlag, eine

²⁵ Kandinskys Schrift 'Punkt und Linie zur Fläche'(1926) etwa unterscheidet sich grundsätzlich von Klees Formel 'Vom Punkt zur Linie zur Fläche'. Der Punkt wird von Kandinsky als statische Größe für sich betrachtet und der Linie gegenübergestellt.

/ Möglichkeit, ein Behelf. Die wirkliche Wahrheit selbst liegt zunächst unsichtbar zu / Grunde."²⁶ "Früher schilderte man Dinge, die auf der Erde zu sehen waren, die man gern sah oder gern gesehen hätte. Jetzt wird die Relativität der sichtbaren Dinge offenbar gemacht und dabei dem Glauben Ausdruck verliehen, daß das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist und andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind ... Eine Verwesentlichung des Zufälligen wird angestrebt"²⁷

Klee Auffassung von der abstrakten Kunst als einer Symbolkunst ist abhängig von der expressionistischen Kunsttheorie, die eine Alternative zur mimetischen, besonders zur impressionistischen Malerei aufzubieten glaubte, indem sie die mystizistisch modifizierte, der klassizistischen Kunsttheorie inhärente Forderung einer Darstellung des 'Idealen' gegen sie richtet. Die Schwierigkeit, abstrakte Formen als Ausdruck außerkünstlerischer Inhalte zu deuten, wird durch den Verweis auf die Rezeption des Betrachters gemeistert: "Meine Zeichen sind keine gewollten Träger von Inhalten. Sie sind Bildungen: eigenlebige, eigenständige Formen unter Formen. Der Beschauer deutet, verbindet Lineares, Flächiges, Hell-Dunkles, Farbiges mit 'Erinnerungen'. Ich bin zum Schluß selber Beschauer und lasse mich beschenken."²⁸

Klee besteht auf Symbolik aus Unwillen gegen einen vermeintlich inhaltsleeren Formalismus.²⁹ "Mit der 'reinen' bildenden Kunst verhält es sich doch nicht ganz so einfach, wie / das Dogma besagt. Eine Zeichnung ist zuletzt eben keine Zeichnung mehr. / So selbständig sie auch auszugestalten ist. Sie ist Symbol, und je tiefer / die imaginären Projektionslinien höhere Dimensionen treffen, / desto besser. In diesem Sinne werde ich kein reiner bildender Künstler / wie es das Dogma besagt, je sein."³⁰ Sartre sah hingegen im Nebeneinander symbolischer und abstrakter Elemente das Charakteristische: "Die Größe und der Irrtum Klees liegen in dem Versuch, eine Malerei zu schaffen, die Zeichen und Objekt zugleich ist."³¹ Die folgenden Überlegungen zu einem der zentralen symbolischen Motive Klees werden zeigen, daß dieses 'Zugleich' von Zeichen und Form lediglich den 'Irrtum' der Kleeschen Theorie darstellt, der in seiner Malerei zwar einen Widerschein, jedoch keine Entsprechung findet.

26 Tgb.1081 (Juli 1917)

27 Klee 1920, S.120

28 ders., zit. bei Ludwig Grote (Hrsg.): Erinnerungen an Paul Klee, München 1959, S.90. Das Eingehen der sichtbaren Wirklichkeit in die 'Erinnerung' beschrieb zuerst der Tagebuchtext von 1915.

29 Hier zeigt sich, daß Klee mit seinem Kritiker Meier-Graefe die Bewertungsmaßstäbe teilte.

30 Tgb.660 (1905)

31 Jean Paul Sartre: Was ist Literatur. Ein Essay, Hamburg o.J., Anm.1 zu Kap.I, S.254

4. Der Pfeil als Symbol der Genesis

Die von Klee dem Pfeil verliehene symbolische Bedeutung schließt an die Metaphorik des sich selbst bewegenden Punktes als einer Materialisierung geistigen Wollens an: "Der Vater jedes Bewegungs- od. Wurf-geschosses, also / auch des Pfeils war der Gedanke: wie erweitere ich meine / Reichweite dorthin."³² Der Pfeil versinnbildlicht die "Fähigkeit des Menschen geistig Irdisches / und Überirdisches beliebig zu durchmessen", repräsentiert den "Gedanke(n) als Medium zwischen Erde und Kosmos".³³ Als bildliche Entsprechung zum Konzept der Rezeption und Produktion in eins setzenden Genesis führt Klee den Pfeil in folgender Bemerkung an: "Pfeil ist Pfeil, Aktivität oder Passivität ihm gegenüber ändert nichts an seiner tatsächlichen Bewegungsrichtung. Ich treffe mit dem Pfeil, der Beobachter wird getroffen durch den Pfeil. Der Produktive trifft mit dem Pfeil, der Rezeptive wird vom Pfeil getroffen."³⁴

In den Manuskripten des Bauhausunterrichts von 1921/22 wird Klees Bestreben deutlich, den Pfeil als konkretes Richtungszeichen aufzuheben und ihn als Summe verschiedenster, einander widersprechender Bewegungen, etwa konzentrischer und exzentrischer Kräfte, aufzufassen. Die Voraussetzung wird gemacht, daß "der Pfeil an sich schon eine Synthese von Ursache und Wirkung"³⁵ sei; die hieraus resultierende Figur ist der Spiralpfeil.³⁶ In zahlreichen Beispielen zeigt Klee in die Pfeilfigur einbeschriebene 'energetische' Entwicklungen von Farben, die, bezogen auf den Rezeptionsvorgang, eine Steigerung vom Gegebenen zum hiervon Unterschiedenen meinen, also zum Beispiel die Bewegung von gegebenem Grün zu neu hinzutretendem Rot illustrieren.³⁷ Diese an der Rezeption orientierte Definition der Bewegungsrichtung schließt die Gegenrichtung mit ein, denn der durch die Pfeilspitze markierte Gipfelpunkt ist ja, bezogen auf die Betrachterbewegung, das neue Gegebene, das die Umkehr der Bewegungsrichtung zum Ausgangspunkt hervorruft. Diese von Klee auch bildlich veranschaulichte Umkehr des Pfeils wird folgendermaßen kommentiert: "Der Bewegungsorganismus aber, das ist das zusammen- / gesetzte (simultane) Wirken der Organe zu einem in / sich selbständigen, ruhigbewegten oder bewegtruhigen / Ganzen, wird sich erst dann vollenden können, / wenn zu den Bewegungen die Gegenbewegungen / hinzutreten, oder eine bewegungsunendliche Lösung erfolgt"³⁸. Vom "hin und her Streichen des Pendels ... endlich zum zentrifugalen Pendelschwung" gelangend, "wo die

32 Klee 1921/22, 3.4.1922, S.127

33 ibid., S.127, letzteres Zitat als Anmerkung

34 undatiertes Manuskript, zit. nach Spiller 1956, S.412

35 Klee 1921/22, S.134

36 ibid., S.132ff., fig.16-20

37 ibid., S.137, fig.23

38 ibid., S.139f., siehe dazu fig.29

Richtung der Bewegung / belanglos wird"³⁹, erreicht Klee schließlich den Farbkreis, der, als unendliche Bewegung begriffen, die "Synthese der Verschiedenheiten"⁴⁰ eher veranschaulichen kann als das konkrete Richtungszeichen des Pfeils, das deshalb für die begriffliche Systematik aufgegeben wird: "Der Pfeil ist vollends erledigt, es heisst nicht mehr 'dorthin', / sondern 'überall', also auch 'dort'"⁴¹.

Am Pfeil zeigt sich die Ambivalenz von Klees Symbolbegriff, der nicht das Einzelne bestimmen, sondern das Ganze fassen will, damit aber jede Verweiskraft einbüßt. Am Pfeilmotiv stört Klee der Schein des traditionellen Symbols als einer konventionalisierbaren Zeichenbedeutung. Da er seine eigene neukantianische Auffassung des Symbolischen in ihrer Differenz gegenüber jener traditionellen nicht durchschaut, glaubt er schließlich ganz vom Symbol Abschied nehmen zu müssen und knüpft diese Schlußfolgerung wieder an seine Vorbehalte gegen das Pfeilmotiv: "Dieses Symbol ist eine allgemein getroffene und gültige Übereinkunft und mag in einer mit Symbolen arbeitenden Kunst ihren Platz finden. Aber ein Symbol ist für sich noch keine bildnerische Gestaltung. Dies Zeichen einer assoziativen Übereinkunft muß also überwunden werden; es muß ohne Pfeil gehen."⁴² Dies bedeutet keine Abkehr von früheren Anschauungen; die Begriffe bildnerische Gestaltung und Symbol sind vielmehr für Klee austauschbare Termini im Sinne der 'symbolischen Form'.

Im Bildmotiv des Pfeils, das auch nach dieser Äußerung Klees auftritt, sind also wesentliche Inhalte der Kleeschen Kunsttheorie aufbewahrt. Die entscheidende Anregung zu seiner künstlerischen Verwendung mag Klee einer 1914 entstandenen Zeichnung seines Sohnes Felix⁴³ entnommen

39 ibid., S.140

40 ibid., S.142

41 ibid., S.142.; vgl. ders.1925, S.51: "Die unendliche Bewegung, farbig im spektralen Farbkreis, wo jeder Pfeil sich erübrigt. Denn hier heißt es nicht mehr 'dorthin', sondern es heißt 'überall', also auch 'dort'."

42 Vorlesungsmanuskript vom 11.4.1924 ('Bildnerische Mechanik'), zit. nach Andeheinz Mösner: Pfeile bei Paul Klee, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 39. 1977, S.234

43 *Kriegshandlung zu Wasser und zu Lande*, abgebildet in: Kat.Klee 1979/80, S.413. Franciscono hat das 'Urbild' des Pfeils hingegen schon in einer Karikatur Klees von 1898 entdeckt, die er wie viele andere in ein Schulheft für analytische Geometrie gekritzelt hatte. ('Paul Klee um die Jahrhundertwende', in: Kat.Klee 1979/80, (S.34ff.), S.36f.) Zu Pfeilen gespitze Wellenlinien deuten hier den vertikal aufgerichteten Haarschopf einer komischen Figur an, der so in satirische Korrespondenz zur Y-Achse der nebenstehenden geometrischen Konstruktion gerät. Der von Franciscono hergestellte Bezug zum späteren Einsatz des Pfeilmotivs in den abstrakten Werken Klees ist jedoch nicht ohne weiteres nachvollziehbar. Eine grundsätzliche Erörterung über den Zusammenhang zwischen Klees Karikaturen und seiner Entwicklung zur Abstraktion wäre dazu notwendig. Glaesemer 1973, S.222, sah Pfeilmotive bereits in den

haben, welche Pfeile als Zeichen für kriegerische Handlungen einsetzt, also der später von Paul Klee formulierten Ableitung des Pfeilsymbols vom Geschoß entspricht. In eben diesem erzählerischen Kontext erscheint das Pfeilmotiv in mehreren während der Zeit des Krieges entstandenen Werken, die kriegerische Handlungen zum Thema haben: In *Ansicht der schwer bedrohten Stadt Plinz* (1915/187)⁴⁴ entsprechen die von oben auf die Stadt gerichteten und aus ihr emporschießenden Pfeile der Verwendung des Motivs in der Kinderzeichnung. Auch die *Landschaft mit fliegenden Vögeln, einer von Pfeil durchbohrt* (1918/101)⁴⁵ behält die narrativ-zeichenhafte Bedeutung des Pfeilmotivs, die den Zusammenhang mit dem Geschoß noch wahrt, bei. Zur gleichen Zeit erfolgt schon eine Ablösung von jener Gegenstandsreferenz, wenn der Pfeil, wie in der Zeichnung *Sturm* (1917/31)⁴⁶, als Zeichen einer Naturkraft eingesetzt wird. In *Mit der sinkenden Sonne* (1919/247)⁴⁷ verdeutlicht er eine Bewegung der Kreisscheibe und ermöglicht somit erst eine Übersetzung der abstrakten Formen in die Erfahrung der Natur, wie sie im Beitrag zur *Schöpferischen Konfession* demonstriert wurde. Eine weitere Verallgemeinerung dieser ikonographischen Bedeutung erhält der Pfeil dann als erotisches Symbol, am deutlichsten in *Der Pfeil, erotische Zeichnung* (1920/138)⁴⁸.

Die in Klees Begriff der Genesis enthaltene Interpretation des künstlerischen Schaffens als überindividuelle Triebgröße findet, wie die Beispiele zeigten, im Frühwerk zunächst eine noch anekdotisch-individualisierbare Analogie. Die in der erotischen Symbolik schon angedeutete Entgegenständlichung des Pfeilmotivs zu einer energetischen Kraft setzt sich fort in der Zeichnung *Berlin dagegen unsere Hochburg*

Werken *Gehemmtes Streben*, 1914/122 (ibid., S.227, Nr.525), *Krieg in der Höhe*, 1914/173 (ibid., S.229, Nr.533) und *Druck und Erhebung*, 1915/69 (ibid., S.236, Nr.559), die aber lediglich Dreiecksformen zeigen. Eine frühe gegenständliche Verwendung des Pfeils in der Zeichnung *Die beiden Getroffenen*, 1913/85 (ibid., S.214, Nr.500) gehört ebenfalls nicht in den Kontext des erst nach 1914 auftretenden symbolischen Pfeils. Vgl. Mösser 1977, S.226.

44 Kat.Klee 1979/80, S.428, Nr.290

45 ibid., S.464f., Nr.349

46 Mösser 1977, S.227, Abb.3, mit falscher Bildunterschrift. Mösser sieht in der Position des Pfeils innerhalb der abstrakten Strichbüschel die mögliche Lesweise einer vom Sturm abgeknickten Pflanze.

47 ibid., S.226, Abb.2, mit falscher Bildunterschrift. Mössers Versuch, den 'symbolischen' Pfeil in *Mit der untergehenden Sonne* von einer noch 'gegenständlichen' Verwendung in *Sturm* abzuheben, ist an den Bildern nicht nachvollziehbar.

48 Kat.Klee 1979/80, S.520, Nr.430; zur erotischen Bedeutung des Pfeils vgl. auch Glaesemer 1984, S.32. Ein weiteres Beispiel zu dieser Thematik: *Abenteuer eines Fräuleins* (1922), Geelhaar 1972, S.57, Taf.23

buchte *jähe Verzehnfachung seiner Bürger* (1919/15)⁴⁹. Die Zeichnung vereint beide Aspekte des Pfeilmotivs zu einer nicht mehr als Handlung nachvollziehbaren Komposition. Die ursprüngliche kriegerische Bedeutung des Pfeils ist erhalten in der aggressiv gegen die architektonische 'Kürzel' der Stadt gerichteten Phalanx von Pfeilen. Der Titel wiederum bringt die sexuelle Triebkomponente ins Spiel. Im Vergleich mit der ein Jahr zuvor entstandenen Darstellung des gleichen Motivs, die den Titel 'Kosmisch-revolutionär'⁵⁰ trägt und nur ein einzelntes, szenisch gleichsam richtungsloses Pfeilsymbol enthält, erweist sich die zusätzliche Einführung von Pfeilen, die aus allen Richtungen auf das als Berlin bezeichnete Linienkonglomerat weisen, keineswegs als handlungsorientierte 'Zuspitzung', die den aggressiven Konnotationen der früheren Pfeilmotive gleichkommen würde. Die Pfeile korrespondieren zwar mit der Bewegungsrichtung der winzigen, im unteren Bildteil skizzenhaft angedeuteten Eisenbahn, die auf 'Berlin' zuellt, ohne jedoch daraus anekdotische Referenzen zu beziehen. Die vermehrten Pfeile dienen eher einer formalen Verfestigung der abstrakten Bildelemente in der Fläche, welche in der früheren Zeichnung noch wenig ausgeprägt ist.

Entsprechend dient in *Abstürzender Vogel* (1919/206)⁵¹ das Pfeilmotiv in seiner bildlichen Erscheinung nicht mehr, wie in der früheren Zeichnung *Landschaft mit fliegenden Vögeln*, zur Kennzeichnung einer dynamisch-aggressiven Handlung. Der aus der Diagonalen abgelenkte, parallel zur vertikalen Vogelfigur abwärts weisende, sowie der entlang der Bodenlinie geführte, halb sichtbare Pfeil dienen der geometrischen Einbindung des aus Flächen konstruierten Vogelgebildes in das annähernd quadratische Bildfeld. Der Pfeil signalisiert nicht nur das 'Abstürzen', sondern erfüllt gemeinsam mit seinem horizontalen Pendant zugleich die entgegengesetzte Funktion einer konstruktiven Verankerung des Vogelmotivs.

49 Kat.Klee 1979/80, S.478, Nr.373. Die Zeichnung gehört zu einer zehnteiligen Folge von Illustrationen zu Curt Corinths 'Potsdamer Platz oder die Nächte des neuen Messias' (München 1919), aus dem vor allem das Titelzitat entnommen ist: "Da geschah es: Paris wütete Entvölkerung...; Harems türkischer Hauptstadt bröckelten und ödeten vor schluchzenden Eunuchen; ... Berlin dagegen, unsere selige Hochburg, buchte jähe Verzehnfachung seiner Bürger." (ibid., S.59). Teilweiser Abdruck der Serie bei Glaesemer 1973, S.269ff, Nr.637-641. Zum Changieren der Linienstruktur zwischen Gegenstandsreferenz und konstruktivem Eigenleben in *Berlin buchte ...* vgl. Arthur Engelbert: Die Linie in der Zeichnung. Klee - Pollock - Twombly. Kunst, Geschichte und Theorie, hrsg. von Kunibert Bering, Bd.1, Essen 1985, S.22ff.

50 *Kosmisch-revolutionär*, 1918/181, Kat.Klee 1979/80, S.470f., Nr.359

51 ibid., S.498, Nr.403

Die formale Annäherung des Vogelgebildes an die Pfeilgestalt⁵² bezeugt zumal die Mittlerrolle des Pfeilsymbols zwischen Gegenstandsbedeutung und abstrakter Form. Als Bewegungszeichen, das zunächst 'Angriff', dann auch 'Trieb' bezeichnet, kann der Pfeil alle Gegenstandsbedeutungen gleichsam in sich aufnehmen, denn er bildet ja, wie Klee formulierte, jede Verbindung zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Himmel und Erde ab. Der Pfeil entspricht in dieser Funktion Klees Prinzip der Genesis, die den Ausdruck von Weltanschauung mit der unabhängigen Schaffung eines formalen Kosmos, das Symbol mit der abstrakten Form zu versöhnen bestrebt war.

Die Richtungsfunktion des Pfeils ist mit dem Sujetinhalt jedoch nicht mehr, wie noch in den Zeichnungen von 1916, in Übereinstimmung zu bringen. *Der Weg von Unklaich nach China* (1920/163)⁵³ zeigt das Pfeilmotiv nicht nur als Wegmarkierung, sondern außerdem an prominenter Stelle balancierend auf einer phantastischen 'Augen'-Figur, die mit anderen ebenso 'surrealen' Liniengebilden in die Konturen eines Segelboots verflochten ist und diese gleichsam aufzulösen scheint. Zahlreiche Pfeile in *Plan einer Maschinenanlage* (1920/163)⁵⁴ sind als schlüssige Hinweise auf einen Bewegungszug innerhalb einer dargestellten Gegenstandswelt nicht lesbar, obgleich angedeutete Röhren, Behältnisse und mechanische Elemente wie auch der Bildtitel eine solche im Motiv gegebene Dynamik signalisieren. Die Pfeile ebenso wie die an eine Konstruktionszeichnung erinnernden Buchstaben und Zahlen gewinnen so dieselbe ästhetische Qualität wie die abstrakten Formelemente.

Im Werk der Bauhauszeit entfaltet der zu geometrischer Reinheit 'geläuterte' Pfeil im Verhältnis zu abstrakten und figürlichen Elementen subtilere Wirkungen. *Betroffener Ort* (Abb.146) rekurriert auf das Sujet der frühen Zeichnung *Ansicht der schwer bedrohten Stadt Pinz*. Die unheilvolle Wirkung des dunklen, abwärts gerichteten Pfeils, ist hier gegenüber der *Ansicht* ins Monumentale gesteigert. Andererseits geht mit der Vergrößerung des Pfeils im Verhältnis zu der bedrohten 'lichten' Welt des unteren Bildteils seine Verwandlung in ein akkurat die Mittelachse bezeichnendes geometrisches Gebilde einher, das in die horizontale Farbabstufung des Bildgrundes eingegliedert ist. An dieser mathematischen Gestalt des Pfeils bricht sich der vom Titel hervorgerufene Eindruck von Gefahr. Die inhaltlichen Assoziationen schlagen um in Aufmerksamkeit gegenüber den komplizierten räumlichen Bezügen der Pfeilfigur. Waren die beiden vom Himmel herabschießenden Pfeile in der frühen Zeichnung noch deutlich einem Bereich außerhalb der Stadt zuzuordnen, gelingt diese Einteilung in *Betroffener Ort* nicht mehr,

52 vgl. *Zeichnung zu einem Fliegerbild* (1920/231), Kat.Klee 1979/80, S.526, Nr.439

53 *ibid.*, S.522, Nr.432

54 *ibid.*, S.522, Nr.433

obwohl die als perspektivische Verkürzung lesbare Silhouette des Pfeils auf sein Eindringen von Außen hindeutet.⁵⁵ Auch die hellen Felder in der unteren Bildhälfte assoziieren durch 'Verkürzungen' räumliche Verhältnisse. In der Mitte der Farbstufungen ist zudem eine dunkle, als Horizont verstehbare lineare Begrenzung markiert, die untere und obere Bildhälfte als Nähe und Ferne, materielle und räumliche Sphäre aufzufassen nahelegt. Durchbrochen wird dieses traditionelle Schema, indem das Mittelfeld der den 'Himmel' bezeichnenden Farbbänder den Horizont negiert und ohne Bruch eine eigenständige Tonwertskala entwickelt, die schließlich in die figürlich-architektonischen hellen Felder im unteren Bildteil einmündet. Der 'betroffene Ort' ist damit als Ausfluß des oberen Bildbereichs visualisiert, der doch mit dem Pfeil seine Bedrohung darstellt. Der den 'Ort' hinterfangende Bildgrund schließlich wird innerhalb der Bildorganisation zum fremden 'Außen', ohne daß dieses räumliche Verhältnis nun als eindeutige Beziehung festgehalten werden könnte.

Das Beispiel zeigt die enge Verbindung der symbolischen mit der räumlichen Dimension des Pfeils. Als geometrische Figur wahrgenommen negiert der Pfeil die räumliche und zugleich die symbolische Bedeutung, die an seine visuelle Zuordnung zu einem 'Außen' gebunden ist. Die reale, im Zeitlichen sich vollziehende Bildrezeption verweigert sich also den Vorstellungen Klees, die in der Rezeptionsbewegung 'Ganzheit' herstellen wollen. Entsprechend kann auch der Pfeil seine synthetische Funktion nicht erfüllen, da er niemals im selben Wahrnehmungsmoment Symbol und Form sein kann.

Der Versuch Jürgen Walters, das genannte Werk, vor allem jedoch das ebenfalls zur Gruppe der Farbstufungen gehörende Bild *Scheidung Abends* (Abb.143) ganz aus dem Konzept der Genesis heraus zu deuten, macht ein Bestreben deutlich, die durch die innerbildlichen Widersprüche hervorgerufene Reflexion über die formalen Bezüge zugunsten einer naturanalogen Abbildlichkeit auszuschalten. Das Grau zwischen den Pfeilen entspreche dem ursprünglichen Chaos⁵⁶, auf das die Scheidung in Hell und Dunkel sowie Blauviolett und Gelborange folge. Die Pfeile

⁵⁵ In dieser Weise interpretiert bei Mösser 1977, S.230. Mösser vergleicht das Pfeilmotiv mit dem nach unten weisenden Dreieck in *Druck und Erhebung* (1915/69), das er als Vorform des Pfeilsymbols auffaßt. Die doppelte Ableitungsmöglichkeit des symbolischen Pfeils vom Geschoß und von der abstrakten Dreiecksform unterstreicht seine ambivalente ästhetische Position in Klees Werk, die Mösser in seiner Charakterisierung des Pfeilsymbols unberücksichtigt läßt: "Die besondere Qualität des Pfeils beruht ... darauf, daß er - anders als bildnerische Mittel oder 'alte' Symbole - vom Betrachter geradezu zwangsläufig erkannt wird und eine andere Deutung als diese eine wegen seiner konkreten, dem Betrachter als Zeichen und Symbol vertrauten Form nicht zuläßt" (ibid., S.225).

⁵⁶ siehe Spiller 1956, S.9

verkörperten das Zurückdrängen in die ungeschiedene Grauzone, aber auch das Gleichgewicht von Bewegung und Gegenbewegung, die Ruhe als Grenzfall der Bewegung. Obwohl in der Komposition Klees die Gewichte zwischen Hell und Dunkel, oberem und unterem Bereich gleichwertig verteilt sind und trotz der von ihm selbst beschriebenen 'statischen Bewegung' erkennt Walter ein Überwiegen der dunklen Zone und begründet damit eine Interpretation, die im Vorgang der Dämmerung das Sujet ausmacht: "es war ungeschieden-chaotisches Grau, es ist Scheidung als Übergangsstufung von Hell zu Dunkel, komplementär-farbig gestufter Bewegungsausgleich, wobei die Stufe der größeren Helligkeit schon vorüber ist, und es wird Blauviolett-Dunkel sein."⁵⁷ Im Sinne Klees faßt Walter die Form des Bildes als 'zeiträumliche Bewegung' auf: "Im Bild 'Scheidung abends' entsteht so in zeiträumlicher Bewegung als farbliche Hell-Dunkel-Bewegung der Zeit-Raum des Abends: die Bewegung in die Tiefendimension von vorn nach hinten, von Dunkel zu Hell und umgekehrt, ist zugleich die Zeit-Bewegung in die dunklere Zukunft."⁵⁸

Walter bedient sich des Genesisbegriffs, um Klees abstrakte Komposition als Darstellung eines transitorischen Moments, mithin wie ein Historienbild zu verstehen. Anstelle zeitlicher Vorgänge, die lediglich durch eine figürliche Bildhandlung dem Betrachter übermittelt werden können, also an die von Leonardo beschriebene 'Augenblicksrezeption' gebunden sind, enthalten Klees Farbstufungen aber nur formale Strukturen, die durch die Farbintensitäten räumliche Wirkungen hervorrufen. Die Stelle größter Helligkeit erscheint als die größte räumliche Weite, so daß sich, verstärkt durch das Farbpaar Blau-Gelb, die Lesart der Stufungen als Landschaftsraum anbietet.⁵⁹ Der Eindruck einer weiten in die Tiefe führenden Ebene, der einen Bewegungszug von vorn nach hinten im Sinne eines perspektivischen Bildraums andeutet, wird von den Pfeilen in einander entgegengesetzte und sich als Bewegungen daher aufhebende vertikale Richtungen auf der Bildebene übersetzt. Aber auch diese beiden Systeme sind gegeneinander verschoben, denn das von den Pfeilen berührte graue Farbband gehört, im System des imaginierten Naturraums, bereits der 'Himmelssphäre' und nicht dem Horizont an.

Klee zitiert in seinen Stufungen die traditionelle Auffassung des Hell-Dunkel als eines objektgebundenen Licht-Schatten-Überganges und illusionistischen Mittels zu dessen Darstellung⁶⁰, zugleich aber

57 Jürgen Walter: 'Orientierung auf der formalen Ebene' - Paul Klee und Georg Trakl. Versuch einer Analogie, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 42. 1968, Sonderheft November, S.642

58 *ibid.*, S.658

59 *ibid.*, S.652

60 zur Hell-Dunkellehre Klees siehe Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, Genf 1972, S.122ff.; zu Klees

distanziert er sich von dieser an der alltäglichen Wahrnehmung orientierten Seherwartung. Walter folgt dem Irrtum Klees, wenn er die Zeitlichkeit in die Bildgestalt selbst verlegt und dort mimetisch nachvollzieht, indem er das Hereinbrechen der Nacht zum Bildinhalt bestimmt. Der Rekurs auf die Bewegung erlaubt nur scheinbar die Vereinigung der Formstruktur mit ihrem im Titel vorgegebenen Inhalt. "Zeit-Raum"⁶¹ oder "Bewegungszeitraum"⁶² ersetzt als Einheitsstifter den perspektivischen Bildraum. Die traditionelle Negation der Bildfläche wird beibehalten, indem der Werkcharakter ganz ignoriert wird. Indem die einzelnen Seh- oder Verstehensweisen des Bilds einer vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Phase zugeschrieben werden, scheinen sie als zeitlicher Verlauf vereint, wobei der Widerspruch zwischen ihrer phänomenalen Gleichzeitigkeit im Werk und der nur zeitlich möglichen Rezeption nicht erfaßt wird.

Im Bildwerk selbst tritt an die Stelle der Abbildung eines in Raum und Zeit sich vollziehenden Geschehens das ästhetisch autonome räumliche Gefüge, das nicht im Schauen, sondern nur durch die sich selbst reflektierende und daher im Unterschied zur augenblickshaften Erfassung eines perspektivisch konstruierten Bildraums notwendig zeitlich ausgedehnte Betrachtung erfaßt werden kann. Klees Postulat, die Form sei "nirgends und niemals als Erledigung, als Resultat, als Ende zu betrachten, sondern als Genesis, als Werden, als Wesen"⁶³, eliminiert das widersprüchliche Element des Wahrnehmungsprozesses, indem es diesen als bruchlose Einheit auffaßt und mit dem Werkganzen identifiziert.

In zahlreichen weiteren Bildern Klees erscheint der Pfeil als Zeichen, das auf den ersten Blick eine Bewegung im Bildraum vortäuscht und damit der Erwartung eines Bildgeschehens, wie es die traditionelle Malerei im perspektivisch erschlossenen Bildraum vor Augen stellte, nachkommt. Die Bewegungsrichtung von Segelschiffen⁶⁴, Windböen⁶⁵ oder wolkenähnlichen Gebilden⁶⁶ wird unterstrichen, um gerade durch die enttäuschte Erwartung der Erkenntnis Platz zu schaffen, daß eine eindeutige Unterscheidung zwischen Figur und Grund, die eine Bewegung 'im Raum' zu sehen erst ermöglichen würde, nicht gegeben ist. Der Pfeil in *Abfahrt der Schiffe* (1927/140)⁶⁷, der zunächst Auskunft über das

Farbtheorie vgl. auch Lorenz Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Darmstadt 1987, S.398ff.

61 Walter, op.cit., S.660

62 ibid., S.661

63 zit. nach Spiller 1956, S.169

64 *Abfahrt der Schiffe*, 1927/140(D10), abgebildet in: Kat.Klee 1987, S.234

65 *Rosenwind* (1922/39), Kat.Klee 1979, S.118, S.226, Nr.61, abgebildet in: Kat.Klee 1987, S.186

66 *Sturm* (1929/278), Kat.Klee 1979, S.128, S.299, Nr.274

67 siehe Anm.64

Sujet zu geben scheint, wird zum Äquivalent der anderen farbigen Flächen, so wie diese zwischen Form und Zeichen oszillierend. Der lose, vom Betrachter mitkonstituierte Zusammenhalt einiger Segment- und Dreiecksflächen zu Schiffsmotiven wird immer wieder gestört, zum einen durch ähnliche Formen ohne Gegenstandsreferenz, zum andern durch die Erscheinung des dunklen Bildgrunds, der trotz seiner Homogenität nicht durchgängig als Folie fungiert, sondern 'innerhalb' der Schiffe als selbständige und den vermeintlich gegenständlichen Motiven verwandte Form in Erscheinung tritt. Der Pfeil dient keineswegs als 'Lesehilfe'⁶⁸, noch kann er, als Repräsentant der Genesis des Werks, Einheit und Eindeutigkeit der Rezeption und damit des Werks herstellen. Seine innerbildliche Aufgabe liegt im Gegenteil darin, auf die ambivalenten Bezüglichkeiten der geometrischen Flächenformen hinzuweisen, die er in sich gleichsam verdichtet: Die Segelschiffe sind durch ihn auf die reine Funktion der Bewegung reduziert, die im Bild kein Ziel findet, mithin bloße mechanische Kraft meint. In dieser Verallgemeinerung von Bewegung spiegelt sich Klees Vorstellung vom formalen Kosmos; doch die Rückübersetzung der abstrakten Formen in die Wahrnehmung von innerer und äußerer Natur, so wie Klee es im Beitrag zur *Schöpferischen Konfession* darlegte, ist nicht vollziehbar. Nachträglich zeigt sich, wie deutlich Klee in seiner Gestaltungslehre die Relation zwischen Figur und Grund 'umschiffte'. Seine Synthesen zwischen heterogenen Formcharakteren und die Erhebung des abstrakten Bildwerks zur Wirklichkeitserfahrung war nur möglich unter der Voraussetzung einer Negation des materiellen Bildträgers. Klee ging theoretisch also von der idealistischen Theorie des immateriellen Bildgrunds aus, die er künstlerisch jedoch konsequent in Frage stellte.

1922 zeigt Klee das Pfeilsymbol nochmals im Kontext seiner ursprünglichen aggressiven Zeichenbedeutung. *Des Angriffs Materie, Geist und Symbol* (1922/44)⁶⁹ heißt eine aquarellierte Ölfarbenzeichnung, welche die ersten im Titel genannten Begriffe durch abstrahierte Figuren, das 'Symbol' durch einen Pfeil darstellt. Eine gezeichnete Version desselben Motivs trägt den Titel *Der Angriff als Symbol, Wille und Vollzug* (Abb.145) und verdeutlicht die jeweilige Identität der drei Gestalten durch ihre innerbildliche Bezeichnung. Der verselbständigte Angriff, dem kein Objekt oder Gegner gegenübersteht, entspricht dem Ursprungsmythos der 'Genesis', reflektiert also den Gestaltungsprozeß selbst, der für Klee identisch mit Symbolschaffen war. Der geistige 'Formwille' ist durch die weit ausgreifende Schrittstellung der Figur als entscheidendes Agens verkörpert, das teilweise selbst schon Pfeilform annimmt, zum 'Symbol' wird, indem es gleichsam als Bogen zum Pfeil visualisiert wird. Das Verhältnis des 'Willens' oder 'Geistes' zum 'Vollzug'

68 als solche aufgefaßt von Glaesemer; siehe z.B. ders.1973, S.262
69 Geelhaar 1972, S.50, Abb.18

oder zur 'Materie' ist zum einen durch die parallelen Diagonalen der Beinstellungen hergestellt. Außerdem kehren die drei Faltenzipfel des Kriegergewands der 'Materie', in die Diagonale gekippt, auch in der Gestalt des 'Willens' wieder, so daß dieser wiederum als Abspaltung der 'Materie' erscheint. Die Einbindung der drei Elemente in ein Dreieck, das in der Pfeilspitze mündet, behindert vollends die individualisierende Unterscheidung der Figuren, wie sie vom Titel vorgeschlagen wird. Das 'Symbol' verweist schließlich auf nichts außer der von ihm konstituierten geometrischen Form.

Der pfeilschwingende *Eroberer* (1930/W10))⁷⁰ thematisiert ebenfalls die Angriffsbedeutung des Pfeilsymbols. Sonne und Mond andeutende Flächenzeichen auf seiner Fahne sind verknüpfbar mit Klees auf das Ganze des Kosmos gerichtetem Bewegungs- und Symbolbegriff. Schon die nach links gerichtete, weit an den linken Bildrand gerückte Wurfbewegung hemmt jedoch den Bewegungseindruck.⁷¹ Die Verfestigung in der Fläche wird zum ändern durch die geometrische Zerlegung der einzelnen Bildmotive erreicht. Die räumlichen Bezüge zwischen diesen und dem Bildgrund sind zum ändern so doppeldeutig gestaltet, daß ein szenisches Verständnis fraglich wird.

Das Pfeilmotiv korrespondiert mit der von Klee zur Eigennatur des Bilds erklärten Bewegung, der 'Genesis des Werks'. Wie ausgeführt wurde, bildet die zur Totalität objektivierte Bewegung den ideologischen Ersatz für die früher durch den perspektivischen Bildraum hergestellte Einheit aus Form und Inhalt. Die Verbindung zum perspektivischen Raum ist noch in der Richtungsbedeutung des Pfeils präsent. In der Rezeption der von Klee gemalten Pfeilmotive jedoch findet ein 'Umschlagen' jener 'perspektivischen' in eine ästhetische Funktion statt. So verweist der Pfeil nicht mehr auf eine kontinuierliche "raumzeitliche Entfaltung"⁷², sondern markiert die 'Aporie' zwischen räumlich-symbolischer Bedeutung und flächenbezogen-konstruktiver Funktion.

In den abstrakt-experimentellen Bildern der Bauhauszeit zeigt sich dieser Umschlag am deutlichsten. Das Aquarell *Schwankendes Gleichgewicht* (Abb.144), eine aus unterschiedlich gerichteten großen und kleinen Pfeilen sowie hellen und dunklen, zum Teil strukturierten Rechteckflächen-konstruierte Komposition korrespondiert mit Klees Veranschaulichung des Bildschwerpunkts durch den Gleichgewichtssinn des Menschen.⁷³ Das

70 *ibid.*, S.53, Taf.20

71 Genau umgekehrt deutet Geelhaar 1972, S.52, diese Bewegung entgegen der normalen Leserichtung, wobei er sich auf Kandinskys Ausdeutung des 'Rechts' und 'Links' im Bilde beruft.

72 Auf diesen Symbolgehalt reduziert u.a. Geelhaar 1972, S.51, die Bedeutung des Pfeils.

73 Klee suchte durch diesen Vergleich den von Kurt Badt charakterisierten traditionellen Bildaufbau der europäischen Malerei aufrechtzuerhalten, in der "das Bild so gut 'steht', wie wir selbst es

Längsformat des Kleeschen Bilds unterstützt die Assoziation, ebenso ein dominierender abwärts gerichteter Pfeil als Verkörperung der Schwerkraft. Ein etwas schlanker, nach oben weisender und beinahe den oberen Bildrand berührender Pfeil deutet die von Klee angeführte Sehnsucht nach Aufhebung der Schwerkraft an.⁷⁴ Die zwischen den Hauptpfeilen horizontal zur Bodenlinie nach links und rechts ausgerichteten Pfeile verdeutlichen die Bewegungsmöglichkeiten des Menschen. Dieses ohne eindeutige Betonungen bleibende physikalische Gleichgewicht wandelt sich im Betrachtungsprozeß in eine quantitative Abwägen der Flächen, die nicht mehr auf ein 'Oben' und 'Unten', sondern nur auf das Bildfeld und seine Strukturen Bezug nehmen, dieses als räumliches Gefüge interpretieren. Beide Sehweisen sind nicht simultan aktivierbar. Auf das 'Erkennen' der Pfeilsymbole folgt die Negation dieser Einstellung, um dem Formensehen Platz zu machen. Dies widerspricht der Theorie Klees, die im Schauen als ungebrochener Bewegung die Ganzheit des Werks verbürgt sah.⁷⁵

5. Architektur, Raum, Transparenz

Auf seiner Italienreise 1901-1902 erkannte Klee an den Palästen der Frührenaissance "Proportions-, Spannungs- und Zahlenverhältnisse wieder, die ihm in einer zwingenden Beziehung zum Zahlenkanon der bildenden Natur selbst zu stehen schienen; - sie waren 'wie Natur!'"⁷⁶ "Obwohl diese Werke praktischen Zwecken / dienen, drückt sich in ihnen das Formprinzip reiner aus als in andern Kunstwerken. / Die leicht erkennbare Gliederung ihrer Form, ihr exacter Organismus vermag gründlicher zu bilden, als alle Kopf-, Akt- und Kompositionsversuche"⁷⁷, bemerkt er im Tagebuch. Damit knüpfte Klee an die alte Bezeichnung der ästhetischen Form durch die Metapher des 'Architektonischen' an, die in Schlegels 'Vision' des Kölner Doms zugrundegelegt, bei Hildebrand begrifflich verankert, von Taut wiederum aus der kubistischen Malerei abgeleitet und auf die Architektur zurückübertragen wurde. Auch Geelhaars Bemerkung, Klee habe trotz seiner Hochschätzung der Architektur der Bauhaus-Idee, alle bildenden Künste auf die Architektur zu beziehen, wenig Beachtung geschenkt, unterstreicht die rein metaphorische Bedeutung der Architektur im Kontext der Reflexion

tun." (Kurt Badt: Modell und Maler von Jan Vermeer - Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln 1961, S.34)

74 vgl. die Funktion der Pfeile in *Der wilde Mann*, 1922/43, und in der Vorzeichnung hierzu, 1922/209; Kat.Klee 1979/80, S.544f., Nr.463

75 Mösler 1977, S.232ff., sieht in diesem Werk dagegen direkt Klees theoretische Grundüberzeugungen gespiegelt.

76 Haftmann, op.cit., S.12

77 Tgb. 536 (September-November 1903); zu Klees Auffassung der Architektur als Modell des bildnerischen Gestaltens vgl. Geelhaar 1972, S.18

eigener bildkünstlerische Mittel. Wie Schlegel verbindet Klee die in der Architektur erkannte abstrakte Grundform mit der Mannigfaltigkeit der Natur, wobei die Vergleichbarkeit mit anderen Kunstgattungen entsprechend der Tautschen Gesamtkunstidee hinzukommt: Die "augenscheinliche Berechenbarkeit des Verhältnisses / von Teilen zueinander und zum Ganzen" entspreche "den verborgenen Zahlenverhältnissen / an andern künstlichen und natürlichen Organismen ... Der organische Reichtum der Natur ist durch die unendliche Komplikation sowohl / grösser als letzten Endes ergiebiger."⁷⁸

Im Rückblick verbindet Klee die Erfahrung der italienischen Architektur direkt mit der Abstraktion: "In Italien begriff ich das Architektonische der bildenden Kunst", heißt es in den für Zahns Monographie angefertigten Tagebuchblättern von 1920, eine Aussage, die Klee durch zwei Fußnoten erläutert: "Hart bei der abstrakten Kunst stand ich da", bemerkt er und fügt hinzu: "heute würde ich sagen: das Konstruktive".⁷⁹

Auf seiner ersten Tunesienreise im April 1914, nachdem er die ersten abstrakten Werke gemalt und gezeichnet hatte, knüpft Klee diese Idee des Architektonischen als Gestalt des Abstrakten wiederum an den Natureindruck. "Kunst | Natur | Ich"⁸⁰. Sofort ans Werk gegangen und / im Araberviertel Aquarell gemalt. Die Synthese Städtebauarchitektur | -Bildarchi-/tektur in Angriff genommen."⁸¹

Während Klee im *KleinStadt Idyll* (1913/3(A))⁸² das Stadtbild durch eine lineare Struktur verdeutlichte, die über einem fleckig-unregelmäßigen Farbgrund aufgetragen ist, zeigen die tunesischen Stadtmotive eine gleichwertige Einbindung von reinen und geboundsgebundenen Farbflächen in eine lockere orthogonale Bildordnung. Der Durchbruch zu einer völlig selbständigen Bild-'Architektur' aus Farbe und Form ist aber nicht auf das Erlebnis des orientalischen Stadtbilds und eine stufenweise Abstrahierung der optischen Wirklichkeitserfahrung zurückzuführen.⁸³ Schon vor der

78 Tgb.536

79 Klee, Tagebuchblätter für die Monographie Zahn, Nr.429, abgedruckt in der Neuedition der Klee-Tagebücher, op.cit., S.521

80 Nach Glaesemers Angaben sind die drei Begriffe im Manuskript durch eine geschweifte Klammer zusammengefaßt und mit dem Anfang des übernächsten Satzes ("Die Synthese") in Beziehung gebracht.

81 Tgb.926f (April 1914)

82 Kat.Klee 1979/80, S.380. Nr.188, Abb. S.381

83 Regula Suter-Raeber: Paul Klee. Der Durchbruch zur Farbe und zum abstrakten Bild, in: Kat.Klee 1979/80, S.140, geht zwar von der Beobachtung einer solchen stufenweisen Abstrahierung des Naturvorbilds in den Tunesienbildern aus, weist aber auch daraufhin (ibid., S.145), daß diese "nicht unbedingt parallel zu der zeitlichen Abfolge der Blätter läuft." Hieraus folgt aber, daß die Abstraktion Klee bereits zur freien

Tunesienreise hatte Klee die Anregung Delaunays zum "Typus eines selbständigen Bildes, das ohne Motive aus der Natur ein ganz abstraktes Formdasein führt", in farbigen Kompositionen umgesetzt, die teilweise schon das für die Tunisbilder charakteristische orthogonale Netz aufweisen. Von dem Anfang 1914 gemalten Aquarell *Stadt mit den drei Kuppeln* (1914/2)⁸⁴ unterscheiden sich die nach der Tunesienreise gemalten Aquarelle allerdings durch das spannungsreichere Verhältnis zwischen Farben und Flächengewichten bzw. zwischen Farbauftrag und Bildgrund.⁸⁵ Die in Tunesien studierten Farben und Architekturformen gingen gleichsam als Material in das zuvor entwickelte formale System ein. In der Bauhauszeit verfolgte Klee jenes von Delaunay bezogene 'Rastersystem' weiter, wobei oftmals Architektur, durch formale Assoziation oder den Titel, das abstrakte Bildgerüst mit einer Gegenstandsreferenz versieht. Dieses kunstsymbolische Verständnis des Architektonischen bezeugen zum Beispiel die abstrakten Werke *Architektur (gelb-violett gestufte Kuben)* (1923/62)⁸⁶ und *Architektur der Ebene* (1923/113)⁸⁷, in denen keinerlei motivische Entsprechung mehr zu finden ist.

Neben der bereits 1901/1902 von Klee formulierten Bedeutung der Architektur als Verkörperung reiner Proportionsverhältnisse, die bis in die architektonischen Konnotationen der Quadratbilder und der Farbstufungen im Werk der frühen Zwanziger Jahre zu verfolgen ist, findet die Architektur in Klees Theorie der Abstraktion noch einen weiteren Bezugspunkt, der die Auffassung des Räumlichen betrifft. Wie der Pfeil als Bewegungszeichen räumliche Entfaltung, mithin einen Bildraum thematisierte, ist auch die Architektur auf die Bewegung des Betrachters hin deutbar. Hier trifft sie sich in Klees Vorstellung mit der Musik, da Architektur sich ebenso wie diese erst in der Wahrnehmungsbewegung des Betrachters entfaltet. Schon die Auswertung des von Geelhaar angeführten Materials zu dieser Thematik hatte aber ergeben, daß Klees Rekurs auf diese 'zeitlichen' Künste sich von der Idee leiten ließ, das zeitliche Nacheinander könne in ein 'Zugleich' aufgehoben werden, das die Einheitsgestalt des perspektivischen Bildraums in der Wahrnehmung wiederherstelle.⁸⁸ Die Schlüsselvokabel Klees zu dieser

Verfügung stand, die abstrakte Komposition also nicht als Reduktion des Naturvorbilds erklärbar ist.

84 abgebildet *ibid.*, S.136

85 vgl. z.B. *Motiv aus Hamammet*, 1914/48, abgebildet *ibid.*, S.148

86 abgebildet bei Spiller 1956, S.370

87 Geelhaar 1972, S.141, Abb.110

88 Die Transformierung des Bildraums in den Prozeß der Rezeption spiegelt sich schon in dem von Lankheit als Grundlage der Abstraktion herangezogenen romantischen Vergleich der Malerei mit der Musik. ('Die deutsche Frühromantik und die Grundlagen der 'gegenstandslosen' Malerei'. Neue Heidelberger Jahrbücher 1960, S.55ff.) Da Lankheit bei der bloßen Aufzählung von formalen und ideengeschichtlichen

mystischen Zusammenschau lautete 'Polyphonie', welche in der Bauhauszeit neben Architekturmotiven bevorzugt für Bildtitel Verwendung findet.⁸⁹ Auf die Idee einer symbolischen, auf die ästhetische Form verweisenden Referenz zwischen Musik und Architektur macht zum Beispiel der Bildtitel *polyphone Architektur* (1930/130)⁹⁰ aufmerksam.

Mit der an der Musik schon exemplifizierten Idee, durch die Rezeptionsbewegung sei eine letztlich statische Totalität herzustellen, führt Klee in einem seiner Vorträge einen Entwurf zur farbigen Innenraumgestaltung aus, den er auf "das Bauhaus, oder besser auf den Hausbau angewandt" wissen möchte.⁹¹ Die "echten Farbpaare" sollen dort "zu gestuften / Klängen dreier einzelner Räume" gewählt werden.⁹² "Jeder einzelne Raum würde für sich einen Teil der / Totalitätswirkung welche auf Rot, Gelb und Blau fusst, / ausmachen. Die gewisse Einseitigkeit des einzelnen Raumes / würde dann das Verlangen nach neuen, ergänzenden Einseitig-/keiten wachrufen, die in ihrer farbigen Behandlung diesem / Verlangen Rechnung trügen. Die gewisse Einseitigkeit des einzelnen / Raumes hätte ferner die vorzügliche Eigenschaft, uns in / Bewegung zu setzen, die andern ergänzend gestalteten Räume / alsbald zu betreten. Der Totalitätseindruck aber würde dann / sich einstellen wenn sämtliche Räume im bildlichen und im / wirklichen Sinne abgewandelt wären. // Ein anderes Mal würde ich vorschlagen: drei benachbarte, d.h. / zusammengehörige Räume farbig so zu behandeln, dass jeder / von ihnen für sich im Klange einem der drei erwähnten / unechten Farbpaare⁹³ entspräche. Dann käme über uns im ersten / das Gefühl einer Gelbbebelastung, im zweiten das Gefühl einer / Blaubebelastung und im dritten einer Rotbelastung. Diese drei / Einseitigkeiten würden sich mit

Erscheinungsformen der Abstraktion verharret, ist für ihn der Widerspruch unauflösbar, daß "sich die Musik in einem zeitlichen Nacheinander entwickelt, die Malerei aber in der Gleichzeitigkeit der Fläche wirkt", für die Romantik dieses aber "kein Hindernis für die Vergleichbarkeit" darstellte (ibid., S.81).

89 vgl. dazu die bei Geelhaar 1972, S.129, aufgeführten Beispiele

90 Kat.Klee 1979, S.130, S.320, Nr.298

91 Klee 1921/22, 28.11.1922, S.170; Hervorhebungen, auch im folgenden, von P.K.

92 Grundlage der "unendlichen Bewegung" des Farbkreises, "wo die unendliche Richtung die Richtung des Pfeiles annulliert" (ibid., S.165), ist der "Graupunkt", zu dem sich die "echten Farbenpaare" addieren lassen (ibid., S.166); diese sind: rotviolett-gelbgrün, blauviolett-gelborange und rotorange-blaugrün. Die Paarung der Farben wird als pendelnde Diametralbewegung zwischen den sich auf dem Farbkreis gegenüberliegenden Farbwerten vorgestellt im Unterschied zur peripheralen Farbbewegung (ibid., 12.12.1922, S.173ff.), die keine Paarungen darstellt, sondern die Übergänge fortlaufend aneinanderreicht.

93 siehe hierzu ibid., S.167ff.; 'unechte' Farbpaare bestehen in den Mischungen orange-grün, violett-grün und violett-orange.

der 'Abwandlung' sämtlicher drei Räume abermals zum rotgelbblauen Totalitätseindruck / vereinigen."⁹⁴

Eine erste, in diesem Sinne deutbare Verknüpfung von Bewegung und Architektur stellt der Bildtitel *Stadt emporwachsend, sich verdüsternd* (Abb.16) her, der an Tauts Metaphorik des Bauwachsens ebenso wie an Klees Theorie der Genesis erinnert.⁹⁵ Nicht die Stadt bewegt sich freilich, sondern der Blick des Betrachters. Er folgt den vertikalen Strukturen vom unteren hellen zum oberen dunklen Bildbereich. Der Titel erhebt also die Identität von Rezeptionsbewegung und Bildgestalt zum 'Sujet'.

Die Erscheinung der Stadtarchitektur bringt mit plastisch-perspektivischen Elementen zwar räumliche Entfaltung, doch nur, um diesen Eindruck sogleich wieder zu verwischen. Rechtecke mit fensterähnlichen Einschnitten und Dachformen setzen sich zu einer durchgehend strukturierten Flächenkomposition zusammen, die eine räumliche Zuordnung der Formen nur im Blick aufs Detail zuläßt. 'Innen' und 'Außen', 'Oben' und 'Unten' sind in den einzelnen Hausmotiven zwar thematisiert, wandeln sich in der Rezeption des Bildganzen jedoch zu einem Schwanken zwischen Reliefwirkungen und Flächeneindrücken.

Auch die zahlreichen zeichnerischen Variationen Klees über eine gleichsam transparente Architektur, in der Grund- und Aufriß, Innen und Außen zu einer Gestalt verbunden scheinen, interpretieren das rezeptive Bewegungsmoment - das Hineingehen in ein Gebäude - als statisch-'polyphone' Struktur.⁹⁶ Insofern entspricht Klee seiner theoretisch demonstrierten Aufhebung der Perspektive durch diese selbst.

Die Ölfarbenzeichnung *Zimmerperspektive mit Einwohnern* (Abb.147) ist von Glaesemer als Ironisierung der perspektivischen Bildmittel beschrieben worden. Inwiefern jedoch eine "Umsetzung" von Klees diesbezüglichen "theoretischen Überlegungen ins Künstlerische" stattgefunden hat, bleibt offen.⁹⁷ Das ironische Moment des Bilds, welches den Theorien Klees allerdings abgeht, besteht in der Pervertierung des von der Zentralperspektive geleisteten fiktiven Bewegungsmoments. In die linearperspektivische Konstruktion der Zimmerflucht, die dem Betrachter den Zugang zum Bildraum als der Verlängerung seines eigenen verspricht, sind figürliche und lineare Elemente derart einbeschrieben, daß sie das Verständnis der

94 *ibid.*, S.170f.

95 Triska, *op.cit.*, sieht in der 'Bewegung' von Orange im unteren Bildteil zu komplementärem Blau im oberen Bildteil bereits den Gedanken der Farbenbewegung vorweggenommen.

96 *Phantastische Architektur mit Reiter*, 1918/146, Glaesemer 1973, S.253, Nr.619; *Perspective einer Industriellen Anlage* (1921), abgebildet bei Teuber, *op.cit.*, S.293 (mit falscher Bildunterschrift)

97 Glaesemer 1976, S.151

Raumkonstruktion als Blick in einen Innenraum nicht mehr zulassen, zumal die hintere Wand sich partiell öffnet, ohne einen Fluchtpunkt zu erschließen. Die fluchtenden Linien brechen in einer Horizontalen ab, enttäuschen die Erwartung eines Ausblicks.⁹⁸ Sich überlagernde Bogenformen, die mit einer Trapezform in Beziehung stehen, scheinen einem anderen als dem vorgegebenen perspektivischen System anzugehören, indem sie den oberen Bildteil als Bodenfläche zu sehen 'vorschlagen'. Aber auch diese alternative Lesart der Raumkonstruktion ist nicht konsequent durchführbar, denn die Bestimmung der zunächst bildparallel vorgestellten gegenüberliegenden Wand als Standfläche, der fluchtenden Linien als Wände dieser Grundfläche ist unmöglich eben durch die teilweise 'Öffnung' dieser Fläche. Lineare Gebilde und transparente Kuben, deren Position innerhalb des Raumnetzes mehrdeutig bleibt, stören ebenfalls den Bewegungszug von vorn nach hinten. Die Flächenprojektion der geometrisch abstrahierten 'Einwohner' auf die Fluchtlinien, von denen sie teils überlagert, teils begrenzt werden, hebt deren perspektivische Funktion auf, kehrt die akademische Aufgabe der 'Figur im Raum' um. Die figürlichen Elemente dienen nicht der Verstärkung räumlicher Wirkung, sondern definieren als geometrisierte 'Versatzstücke' die räumliche Struktur in eine flächige um. Die künstlerische Entsprechung zur Theorie Klees besteht in der Entbindung des perspektivischen Schemas von seinen mimetischen Funktionen, die in der Zurichtung auf den Augpunkt begründet waren. Zugleich zeigt sich aber, inwieweit die ästhetische Struktur von der Theorie nicht erfaßt wird: Klees im Unterricht vorgenommene Reduktion der Fluchtlinienkonstruktion auf das T-Zeichen, dem gedanklich die unendliche Vervielfältigung des Betrachterstandpunkts zugrundelag, implizierte die neuerliche Verdichtung jener unendlich vielen Betrachterstandpunkte im Bildschwerpunkt. Dieser wurde durch das Bild der Waage veranschaulicht. Auch in *Zimmerperspektive mit Einwohnern* erfolgt eine Verselbständigung der raumbildenden Fluchtlinien zu abstrakten Linien, ohne daß diese jedoch gänzlich in Flächenzeichen aufgehen. Das von Klee theoretisch als Äquivalent für die Einheit des Bildraums eingesetzte Gleichgewicht der Formelemente ist am Bild nicht herstellbar, da sich die Gegensätze zwischen räumlicher und flächiger Sehweise nicht in einem Dritten auflösen, wie es Klee im Begriff des 'Medialen' oder der 'Genesis' postulierte.

98 Ein Abbrechen der Fluchtlinien in der Horizontalen ist auch ein wesentliches Element in *Haupt- und Nebenwege*, 1929/90. Das Bild ist daher kaum, wie von Geelhaar 1979, S.31ff., vorgeschlagen, auf Klees "Stereographie oder prolierende Raumlehre" zurückzuführen, sondern korreliert eher mit der irrationalen Umsetzung des perspektivischen Schemas in ein Flächenzeichen, wie von Klee im Bauhausunterricht demonstriert.

Die Herstellung und Kontrastierung räumlicher Effekte durch die aus ihrer mimetischen Funktion gelösten ästhetischen Mittel ist nicht ohne die vorangegangene neuzeitliche perspektivische Raumkonstruktion verständlich, vielmehr stellt sie deren Reflexion und letztliche Entfaltung dar.⁹⁹ Die Architektur, von der die Entwicklung der neuzeitlichen Zentralperspektive in der Malerei abhing, bleibt für Klee mit dieser Konnotation versehen. In seinem Werk markiert sie einen mehrdeutigen Raumbegriff, der zum einen den Ausblick in einen Bildraum thematisiert, zum andern auf die 'metaphorische Transparenz' der ästhetischen Form verweist.

Raumarchitektur (1915/91)¹⁰⁰ evoziert lediglich durch eine Dreieckform im oberen Bildteil die Erinnerung an Architektur. Zusammen mit dem Bildtitel weist dies Motiv auf die hier durch Kontrastierung kalter und warmer Farben erreichte räumliche Wirkung. Die farblich hervorgerufene Tiefenwirkung reibt sich wiederum an den Wirkungen der Lasurtechnik; zum Teil überlagern die optisch zurücktretenden dunkleren Farbrechtecke die optisch hervortretenden leuchtenden Flächen, woraus sich eine oszillierende Wirkung ergibt.

Das im Frühwerk zeichnerisch vorbereitete Motiv der 'simultanen' Darstellung von Außen und Innen wird durch die Farbexperimente der Bauhauszeit systematisch ausgearbeitet. Im Aquarell *Drei Türme* (Abb.155) scheinen die mittleren der jeweils aus drei gestuften Streifen bestehenden Farbbänder eines 'Turms' in ihrer strahlenden Farbigkeit ein Inneres zu kennzeichnen, dann wiederum wirken sie von außen hinzugefügt, da sie über die Turmspitzen hinaus bis an den Bildrand führen. Das helle Hervortreten der Türme kollidiert mit der Lasurtechnik, die sichtbar die dunkleren Töne des 'Zwischengrunds' in einer materiellen Schicht vor jenen zeigt. Auch der logische Nachvollzug der transparent übereinandergelagerten Farbbänder, der nicht nur die Farbfolgen jeweils als in sich folgerichtige Einheit zu sehen, sondern auch die Zugehörigkeiten der Einzelfelder zu klären verspricht, bestätigt sich jedoch nicht durchgängig; einige Felder der mittleren Vertikalstufungen sind auch einer horizontalen Farbfolge zuzuordnen und daher nicht räumlich fixierbar. Irritierend sind besonders die hellen Felder im unteren Bildteil, die wie die zwei Stufen darunterliegenden blauen Felder in eine waagrechte Ordnung einfügbar sind, aber in ihrer Farbigkeit nicht wie jene als Produkt der sich überlagernden vertikalen und horizontalen Bänder zu verstehen sind. Eine eindeutige Lesweise ist nicht herzustellen.

⁹⁹ Hierin ist das entscheidende Kriterium der modernen Abstraktion zu suchen, das sie von der mittelalterlichen, gleichfalls 'flächigen' Malerei unterscheidet.

¹⁰⁰ abgebildet bei Triska, op.cit., S.50

In dem Aquarell *Haus, aussen und innen* (1930/141)¹⁰¹ hat Klee die aus der Lasurtechnik entwickelte räumliche Ambivalenz mit mathematischer Sorgfalt weiter entwickelt. Die scheinbar einfache Rechteckfigur, der eine dunkle Dachform aufgesetzt ist, erweist sich als ein kompliziertes Beziehungsgefüge, das durch die im Titel angekündigte Gleichzeitigkeit von 'Außen' und 'Innen' kaum eine adäquate Übersetzung findet. Das Motiv 'Haus' ist an einer geschlossenen Außenkontur ablesbar, doch widerspricht dieser gegenständlichen Deutung die über jene Konturen hinausgreifende lineare Organisation aus übereinander gelagerten Farbflächen und gestuften Bändern. In *polyphon gefaßtes Weiß* (1930/140)¹⁰² erscheint das Weiß, wie in den hellen Feldern der *Drei Türme* (Abb.155) vorbereitet, als zentrales und 'dichtestes' Feld, als Schnittmenge sämtlicher sich überlagernder Farbflächen. Die Seheinstellung auf transparente Farbbänder wird somit wie in *Haus, aussen und innen* in Frage gestellt, ohne daß sie jedoch ganz aufgegeben werden könnte.

Geelhaar, der dieses Stilmittel Klees als "polyphone Gestaltung" beschreibt und damit sich der Kleeschen Metaphorik anschließt, sieht "das rationale Unterscheiden eines Davor, Dazwischen und Dahinter der einzelnen Pläne" unmöglich gemacht und folgert: "Sie können nur simultan erfaßt werden."¹⁰³ Darin jedoch liegt der Irrtum des Kleeschen Begriffs der Genesis, der, in Anlehnung an Delaunays synchronische Aktion, den zeitlichen Rezeptionsvorgang zu einer simultanen Gesamtschau harmonisieren will. Der Versuch eines gleichzeitigen Erfassens sämtlicher innerbildlicher Bezüge und Elemente muß die oben skizzierten mehrdeutigen und widersprüchlichen Konstellationen ignorieren.

Klees entwickelte Anwendung der Lasurtechnik entspricht nicht einer 'buchstäblich' verstandenen Transparenz, sondern dem von Rowe und Slutzki am Kubismus erarbeiteten Begriff der übertragenen Transparenz als einem "Mehrzweckverhalten klar definierter Form".¹⁰⁴ Hier bietet sich ein Vergleich der Kleeschen 'Transparenz' mit Feiningers

101 farbige Reproduktion in: Kat.Klee 1979, S.329, Nr.302

102 Geelhaar 1972, S.143, Abb.112

103 *ibid.*, S.140

104 Colin/Rowe, *op.cit.*, S.10f., Zitat S.20. Klee und Mondrian haben nach Darstellung Rowes und Slutzkis den entwickelten Transparenzbegriff realisiert, während Kandinsky, Malevich, El Lissitzky oder van Doesburg "kaum die Notwendigkeit spürten, ihren Hauptobjekten einen bestimmten räumlichen Nährboden zu verschaffen. Sie sind geneigt, das kubistische Bild vereinfachend als Komposition geometrischer Flächen zu akzeptieren, neigen aber auch dazu, die entsprechende kubistische Abstraktion des Raumes zu verwerfen. Deswegen bieten uns ihre Bilder Kompositionen, die in einer unendlichen, atmosphärischen, naturalistischen Leere schwimmen, ohne eine Spur der reichen pariserischen Schichtung des Volumens. Das Bauhaus kann wohl als Entsprechung angenommen werden" (*ibid.*, S.29).

'Prismaismus' an. Sowohl in technischer wie in ikonographischer Hinsicht scheinen Korrespondenzen zwischen diesem und Klees Anwendungen einer sich dem Architekturmotiv widmenden lasierenden Malweise Anfang der Zwanziger Jahre durchaus zu bestehen. Feiningers *Gaberndorf I* (1921)¹⁰⁵ etwa und Klees *Herbstlicher Ort* (1921/104)¹⁰⁶ erwecken gleichermaßen den Eindruck von Transparenz durch partielle Überlagerungen von Farbflächen. Dennoch sind die Unterschiede in Bezug auf die Behandlung des Sujets evident. Bei Klee ist die Hausform auch Flächenform, die Unterscheidung zwischen beiden ist dem reflexiven Rezeptionsprozeß aufgetragen. Sie überlagernde helle und dunkle Felder verstärken die Ambivalenz zwischen flächiger und räumlicher Wahrnehmung, denn teils wirken die über die hellen Flächen applizierten dunkleren Tönungen wie Schatten und steigern so eine perspektivische Sicht, teils führen sie auf die gegenstandsunabhängige orthogonale Flächengliederung zurück.

Bei Feininger kann von einer solchen 'übertragenen' Transparenz nicht die Rede sein. Anstelle von abstrakten und gegenständlichen Elementen stehen sich hier atmosphärische und architektonische 'Kristalle' gegenüber. Ein unabhängiges Drittes, die prismatische Struktur, dient zwar der abstrahierenden Nivellierung von Gebäude und Raum in der aufgesplitterten Bildfläche. Doch bleibt das Schema des traditionellen Bildraums mit seiner Unterscheidung in Figur und Grund in der illusionistischen Vorspiegelung prismatischer Effekte gültig. Ein Widerspruch zwischen Sujet und ästhetisch-abstrakter Form kommt nicht zur Entfaltung.

Daß Feininger direkt von der figürlichen Zeichnung zu seinem 'Prismaismus' kam, ohne die für Klees Entwicklung entscheidende Stufe der gänzlich abstrakten Gestaltung, zeigt der Vergleich des 1912 entstandenen Gemäldes *Radfahrer* (Abb.151) mit einer vier Jahre zuvor im 'Sporthumor' veröffentlichten Zeichnung (Abb.150)¹⁰⁷, die offenbar als Bildvorlage diente. Die Figuren wurden in prismatische Formen übersetzt, ohne daß dieser Abstraktionsprozeß etwas an der traditionellen Bildstruktur, die auf der Negation des materiellen Bildträgers beruht, ändern würde. Auch die strengere Auffassung der späteren Bilder Feiningers läßt die Dominanz des Sujets, die Eindeutigkeit in der Beziehung zwischen Figur und Grund unangetastet. Der 'kristallinische' Ausgleich zwischen Gegenstand und Raum bildet das naturphilosophische Denkmotiv der Alleinheit ab, 'illustriert' gleichsam den Abstraktionsprozeß in der Kunst, ohne ihn selbst künstlerisch zu realisieren. Feiningers

105 März, op.cit., S.111, Abb.2

106 Kat.Klee 1979, S.179, Nr.45

107 dazu Ulrich Luckhardt: Lyonel Feininger. Die Karikaturen und das zeichnerische Frühwerk. Der Weg der Selbstfindung zum unabhängigen Künstler, mit einem Exkurs zu den Karikaturen von Emil Nolde und Georg Grosz, S.43f.

Bindung an ein illusionistisches Bildverständnis zeigt exemplarisch das *Glasscherbenbild* (Abb.153), das seine kristallinen Bildstrukturen (siehe Abb.152) gleichsam ins Motiv zurückübersetzt, was für Klees Kompositionstechnik nicht denkbar wäre.

Auch die von Heckel eingesetzte 'Kristallisierung' des Himmels in *Gläserner Tag* (Abb.148) und anderen Werken¹⁰⁸ 'übersetzt' die ästhetische Form wiederum ins Sujet, so daß sich die für Klees Bilder typische Spannung nicht herstellt. Während das Werkganze bei Klee sich in der Entfaltung der Widersprüche zwischen Gegenstands- und Flächenform, Flächen- und Raumbedeutung entwickelt, haben prismatische Brechung und Transparenz bei Feininger und Heckel attributive Funktion, verleihen sie der als solche nicht in Frage gestellten gegenständlichen Bildwelt eine mystische Aura. Das Kristalline entspricht hier den ikonographischen Inhalten¹⁰⁹, wie sie nach dem Krieg der Arbeitsrat für Kunst, dem sich beide Künstler anschlossen, proklamierte. Heinrich Vogeler, dessen Lebenslauf einige Korrespondenzen zu dem Bruno Tauts aufweist, veranschaulicht seinen romantischen Sozialismus in kristallinisch aufgesplitterten Panoramen eines neuen kommunistischen Gemeinwesens (Abb.149), die ebenfalls das traditionelle, für ein 'literarisches' Bildverständnis sorgende Verhältnis zwischen Figur und Grund aufrechterhalten.

Vom Phänomen der Räumlichkeit in Klees Werk ausgehend, das, in Fortführung der Überlegungen zum Werk Caspar David Friedrichs, als Übertragung der perspektivischen Bildräumlichkeit in den reflektierenden Rezeptionsprozeß des Betrachters beschrieben wurde, eröffnet sich ein neuer Blick auf die Rolle des Kristallinen im Frühwerk Klees. Die 'angehaltene' Bewegung, die nicht nur in Klees Begriffen der Polyphonie und der Genesis, sondern auch in der künstlerischen Verwendung des Architektonischen zutage trat, markiert den Umschlagpunkt, das reflexive Moment in der Kunst Klees, das er durch seine dem Taut-Kreis verwandte Kunstauffassung zum 'unendlichen Werden' aufgehoben wissen wollte. Es ist nun die Frage zu stellen, in welcher Beziehung die Kristallmetaphorik, deren Zusammenhang mit dem Genesisbegriff schon erläutert wurde, zur Entwicklung der spezifischen 'Transparenz' der Kunst Klees steht.

108 Eine ähnliche 'Vergegenständlichung' des Raums zeigt das Öbild *Frühling in Flandern* (1916), abgebildet bei Paul Vogt: Erich Heckel, Recklinghausen 1965, S.163

109 März, op.cit., S.113, beschreibt in diesem Sinne den *Gläsernen Tag* als "Lobpreis des pantheistischen Einklangs von Mensch, Natur und Kosmos."

F. Das Kristalline und der ästhetische Raum

1. Vorbemerkung

Die 'Genesis des Werks' und die 'Kristallisierung' des Künstlers sind die ersten von Klee 1914/15 formulierten kunsttheoretischen Grundsätze, die er in seiner Bauhauslehre ausdifferenzierte und durch Anwendungsbeispiele bereicherte, im Kern jedoch unangetastet ließ. Die dort empirisch an den formalen Bildmitteln nachgewiesenen Antithesen sind auf Synthese hin angelegt, sie basieren auf der Zeugungsmetaphorik des Tagebuchttextes von 1914, wie beispielsweise Klees Vergleich zweier kontrastierender unverbundener Formcharaktere mit Nonnen und Mönchen anschaulich machte. Aus diesen Gründen scheint es angebracht, das frühe Werk Klees in den Kontext des künstlerischen wie des theoretischen Gesamtwerks zu stellen, um nicht durch die Fixierung auf den aktuellen gesellschaftlichen Hintergrund die Kontinuität der Kleeschen Kunsttheorie vom Anfang des Krieges bis in die Bauhausjahre aus den Augen zu verlieren. Klees Selbstauffassung ist keineswegs "Resultat ständiger Auseinandersetzungen mit den wechselnden geschichtlichen Situationen"¹, sondern vor allem Resultat seiner Bemühungen, nach dem Verlust des Sujets und eines perspektivischen Bildraums eine widerspruchsfreie Einheit von Form und Inhalt gedanklich aufrechtzuerhalten.

2. Zur Bedeutung einiger Bildtitel² im Werk der Kriegsjahre

1915 stellte Klee in einigen Bildtiteln bewußt die Beziehung zu seiner ersten Tagebucheintragung des Jahres her, was Werckmeister zur Benennung eines 'kristallinen Abstraktionsstils' veranlaßte.³ Durch diesen habe Klee die ungegenständliche Bildkunst im Sinne Worringers zu aktualisieren versucht. Inwiefern es sich bei diesen Werken um einen Stil handelt, der von dem vorhergehenden und dem nachfolgenden zu unterscheiden wäre, wird von Werckmeister jedoch nicht untersucht, denn er beruft sich fast ausschließlich auf Tagebuchttexte und Bildtitel. Die von ihm vorgenommene Einteilung der konzeptionellen Entwicklung Klees in die Phase der Kriegsthematik von 1914, den 'kristallinen

¹ Werckmeister 1978, S.183

² Christina Kröll: Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts, Bonn 1968, gelangt zu keiner systematischen Erschließung der Prinzipien der Titelschöpfungen Klees. Die Uneindeutigkeit der Bildtitel wird lediglich konstatiert, ohne daß über die Schlußfolgerung hinaus, hierdurch werde die Phantasie des Betrachters angeregt (ibid., S.181ff.), etwas ausgesagt würde.

³ Von Glaesemer, auf den Werckmeister sich beruft, wird dieser Terminus nicht verwendet.

Abstraktionsstil' von 1915 bis 1916 und die 'literarische' Konzeption nach 1917 geht allein von der Titelgebung aus und fragt nicht systematisch nach deren Beziehung zur ästhetischen Form.

1913 hatte Klee bereits seine ersten abstrakten Werke geschaffen und sie im Titel meist mit Gegenstandsassoziationen verknüpft.⁴ Diese vorwiegend aus Zeichnungen und Radierungen bestehende Werkgruppe zeigt kleintellige Schraffuren und Kreuzlagen, die mit X-Formen, gekurvten und geraden Linien, Punkten und Kreissegmenten sich abwechseln. Gespinstartig überziehen sie meist die gesamte Bildfläche, ohne daß zwischen den einzelnen formalen Elementen oder zwischen diesen und dem Bildgrund eine Spannung entstände. Der völlige Verzicht auf den illusionistischen Bildraum, der in vielen Werken Klees jener Zeit durch die beibehaltene Boden- oder Horizontlinie noch angedeutet bleibt⁵, bringt hier noch keine selbständige Bildräumlichkeit hervor, wie sie an den späteren Werken Klees zu beobachten war.

Gerade die Suche nach einer ästhetischen Bildräumlichkeit im Sinne der 'übertragenen Transparenz' scheint den verstärkten programmatischen Aufwand seitens des Künstlers erst hervorgerufen zu haben. Die 'Genesis des Werks' als konzeptuelles Äquivalent des perspektivischen Einheitsraums findet in der künstlerischen Produktion eine Entsprechung, denn zur gleichen Zeit, also im Jahr 1914, beginnt Klee, den künstlerischen Gestaltungsvorgang auch in Bildtiteln abstrakter Kompositionen zu thematisieren.

Genesis der Gestirne (1914/14)⁶, eine aquarellierte Federzeichnung, wird von ihm mit dem Hinweis auf die Bibelstelle Moses I, 1, 14⁷ versehen. In der späteren Zeichnung *Gestaltung anfangs* (1914/165)⁸ überträgt Klee das religiöse Thema Schöpfung nun, wie im Tagebuch bereits vorweggenommen, auf das künstlerische Schaffen eines 'formalen Kosmos'. In diesen Hinweisen auf die Schöpfung zeichnet sich bereits die Intention ab, den Werkprozeß analog zur Werkrezeption in den Rang der 'idea' zu erheben. Übergeordnete Inhalte, die letztlich auf 'Welt' und schließlich auf den künstlerischen 'Kosmos' zurückverweisen, ersetzen potentiell die konkrete Gegenstandsbindung der abstrakten Form, wie sie 1913 noch

4 vgl. *Pflanzen nachts im Regen* (1913/178), Kat.Klee 1979/80, S.392, Nr.215, *Abstraktion II* (1913/182), *ibid.*, S.392, Nr.216, *Straßenverkehr* (1913/191), *ibid.*, S.392, Nr.217 und *Blumenbeet* (1913/193(A)), *ibid.*, S.392, Nr.218

5 siehe z.B. *Strassenzweigung*, 1913/27, abgebildet bei Zahn, *op.cit.*, S.48; *Der Krieg, welcher das Land verwüstet*, 1914/166, Kat.Klee 1979/80, S.413, Nr.256; *Ansicht der schwer bedrohten Stadt Pinz*, 1915/187, Kat.Klee 1979/80, S.428f., Nr.290

6 Kat.Klee 1979/80, S.397f., Nr.226

7 "Und Gott sprach: Es werden Lichter an der Veste des Himmels, die da scheiden Tag und Nacht und geben Zeichen, Zeiten, Tage, Jahre."

8 Kat.Klee 1979/80, S.413, Nr.255

überwiegt.⁹ Durch die Tunesienreise wird diese Tendenz zur thematischen Ausweitung ins Kosmische unterbrochen, bis 'der' Krieg als Kunstsymbol eingesetzt wird und die Genesis-Thematik fortführt.

Ein Abbildungsverhältnis zwischen Titel und Bildgestalt derart, daß ein symbolisches Verständnis der Bildelemente in Bezug auf die im Titel genannten Inhalte möglich wäre, ist in den genannten Werken von 1914 nicht herzustellen. Der Vergleich zwischen *Genesis der Gestirne* und einer wenig später entstandenen ähnlichen Komposition ohne Titel, bestehend aus Aquarellflecken und darüber gelagerten lockeren Strichgespinsten¹⁰, zeigt, wie assoziativ, oft nur an Details geheftet, Klees 'Bildtaufen' sich vollzogen. *Gestaltung anfangs* zeigt zwei bildparallel geführte lineare Bandfigurationen, die auf der rechten Seite andeutungsweise liiert werden. Die Interpretation, Klee habe "den individuell-gestalterischen Schöpfungsbeginn mit einem imaginär biologischen" parallelisiert¹¹, entspricht zwar Klees Bauhauslehre, findet in der Zeichnung jedoch keine Bestätigung, sondern höchstens eine in der Parallelkomposition präsenzte formale Entsprechung. Die Bezeichnung leuchtender Farbflecken als Gestirne, horizontal entwickelter Liniengebilde als Gestaltungsprozesse gibt nicht über eine gestaltete Idee Auskunft, sondern übersetzt im Gegenteil die abstrakten Formen nachträglich in Ideen. Nachdem bis dahin die Gegenstände der äußeren Wirklichkeit sowie psychische Inhalte als Gleichnisse des Abstrakten aufgeboten worden waren, tritt nun, vermittelt über 'das Kosmische', der Gestaltungsprozeß selbst in diese Rolle ein.

Diese offenbare Umkehrung des traditionellen Abbildverhältnisses - der Titel 'deutet' das Werk, nicht, wie in der älteren Bildkunst, das Werk den Titel - wird in der Klee-Literatur kaum berücksichtigt.¹² Formuliert der Bildtitel inhaltliche Vorschläge, werden sie im traditionellen Sinne wie vorgegebene Sujets behandelt, über die das Bild Aufschluß gebe. Besonders krass tritt dieses Mißverständnis an Klees Kriegsthematik von

9 Diese Gegenstandsbindung des Abstrakten schloß auch emotionale Bezüge ein; siehe z.B. *Qualen*, 1913/187, abgebildet bei Charles Werner Haxthausen: Klees künstlerisches Verhältnis zu Kandinsky während der Münchener Jahre, in: Kat.Klee 1979/80, S.98ff., S.125

10 *Ohne Titel*, 1914/18, Kat.Klee 1979/80, S.398ff., Nr.228

11 Magdalena Droste, *ibid.*, S.413

12 vgl. Haxthausen, *op.cit.*, S.126: Klees Arbeitsweise habe sich 1913 entscheidend verändert. Während er früher Form nur in ihrer illustrativen Funktion berücksichtigt habe, habe er nun "mit der Form, mit rein bildnerischen Bezügen" begonnen und "sein 'Sujet' oft erst während des Arbeitens" entdeckt, "so daß es eher die Frucht als der Keim des künstlerischen Aktes war." Daß dieser Vorgang jedoch die Aufgabe des Sujets bedeutet, die nachträglich assoziierten Inhalte vielmehr die Funktion von Formsymbolen einnehmen, ist bislang an Klees Werk nicht reflektiert worden.

1914 in Erscheinung. *Krieg in der Höhe* (1914/173)¹³, eine aus Dreiecken, Kreisen, amorphen Liniengebilden und parallelen Strichlagen komponierte Zeichnung, entwickelt in dieser Sichtweise "bildnerische Zeichen für Zerstörung", zu denen "kanonenkugelartige Kreise" gehören.¹⁴ Die ebenfalls weitgehend abstrakten Zeichnungen *Der Krieg schreitet über eine Ortschaft* (1914/179)¹⁵ und *Schlachtfeld* (1914)¹⁶ beurteilt Werckmeister als "subjektiv-abstrakte Ausdruckskunst", die Klees "persönliche Reaktion auf den Krieg" vors Publikum bringe¹⁷, obgleich er die Titelgebung Klees, ohne die eine solche inhaltliche Zuordnung nicht möglich wäre, andererseits als weitgehend marktstrategisch motiviert enthüllt.

Angemessener erscheint der Versuch, die mit dem 'Kristallinen' verknüpfte Kriegsthematik seit 1914, im Anschluß an die Formulierung der 'Genesis des Werks', als Weiterführung der symbolischen Präsentation des Gestaltungsprozesses zu verstehen und mit dem dargestellten Problem der Bildräumlichkeit zu verknüpfen.

3. *Der Tod für die Idee*

Werckmeisters Argumentation, Klee habe sich durch die Veröffentlichung seiner Lithographie *Der Tod für die Idee* (Abb.136) in einer Reihe kriegsverherrlichender Schriften kompromittiert gefühlt, macht deutlich, daß die Bildstruktur, selbst wenn sie wie hier figurliche Elemente enthält, nicht mit einer bestimmten politischen Haltung zur Deckung gebracht werden kann.

Ohne die abstrakte Struktur des neben der Lithographie abgedruckten Trakl-Gedichtes zu berücksichtigen, welches ebensowenig wie Klees Bildfindung ein Sujet im herkömmlichen Sinne besitzt, ist Werckmeister überzeugt, daß Klee das Gedicht "genau illustrieren wollte"¹⁸. Ob Klee mit seinem Bild die Darstellung des Soldatentods intendiert hat und wie er diese Thematik aus dem Gedicht (oder aus der Notiz über den Tod des Dichters im Feld) abgeleitet haben soll, bleibt offen. Den Soldatentod, von Werckmeister zum Sujet Trakls wie Klees bestimmt, thematisiert in

13 Kat.Klee 1979/80, S.415, Nr.259

14 Magdalena Droste, *ibid.*, S.415

15 *ibid.*, S.415, Nr.260, Abb.S.168

16 E.W. Kornfeld: Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 1963, Nr.62

17 Werckmeister 1979, S.168

18 *ibid.*, S.170. Allerdings revidiert Werckmeister 1989, S.30f., diese Auffassung, stellt nun jedoch eine Beziehung zwischen Klees Lithographie und dem Tod des Dichters her, wie er unter Trakls Gedicht vermerkt wird. An der unmittelbaren Verständlichkeit der Darstellung als Bild des Kriegstods hält Werckmeister ebenso fest wie an ihrem pazifistischen Inhalt. Diesen sieht er durch Klees Wissen gegeben, daß Trakl nicht im Feld, sondern durch Selbstmord starb.

eindeutig verherrlichender Weise nur der nachfolgende Aufsatz von Max Scheler¹⁹. Ob und wie Klee in seiner Lithographie eine Bewertung des Soldatentods ausspricht, steht für Werckmeister jedoch nicht zur Debatte, da die Erwägung einer selbstständigen Aussagekraft der Bilder unter das Verdikt 'geisteswissenschaftlicher' Methodik fällt.²⁰ Nur aufgrund der äußerst fragwürdigen Identifizierung einer Pickelhaube wird die liegende Figur als Soldat verstanden; Klees angeblich pazifistische Auffassung des vermeintlichen Sujets 'Kriegstod' erschließt Werckmeister wiederum aus seiner im Tagebuchttext und anderen Dokumenten nachgewiesenen Indifferenz gegenüber dem Krieg. Der gesamte konstruktiv-abstrakte Duktus der Lithographie macht eine solch aktualisierende Interpretation, die eher auf Klees satirisch geprägte Zeichnungen wie *Der Deutsche im Geräuf* (1914/167)²¹ zutreffen würde, ganz unwahrscheinlich.²²

Die Elemente des Trakl-Gedichtes, deren sprachliche Bezüge aus ihrer konventionellen Mitteilungsfunktion weitgehend gelöst sind, weisen lediglich formale Analogien zu Klees Lithographie auf, allein in der über der Figur errichteten abstrakten Architektur findet die von Trakl beschworene "wilde Zerklüftung" einen Reflex. Mit der Anrufung von "grauen Türme(n)", "höllischen Fratzen", "Rauhen Farnen, Fichten" und "Kristallinen Blumen"²³ knüpft Trakl im übrigen offenbar an das visionäre, auf Schlegel zurückgehende Erleben der gotischen Kathedrale an. Das merkwürdige Element der von kreuz und quer geführten Strichen gleichsam 'ausradierten' Figur in Klees Lithographie, von Werckmeister

19 Max Scheler: Krieg und Tod, in: Zeit-Echo 1914, H.3, S.94ff. Der Soldatentod wird als "das geistige Fortleben der Person" (ibid., S.96) gepriesen. Der "Genius des Krieges" (ibid., S.95) führe "seinen Lehrling bis zum Wissen der Unsterblichkeit" (ibid.). Diese vage Verknüpfung von Krieg, Tod und Vergeistigung dient durchaus auch Klees Theorie der künstlerischen Abstraktion. Auch Wilhelm Worringer veröffentlichte im 'Zeit-Echo' einen nationalistischen Hetzartikel, der Schelers Aufsatz in nichts nachsteht ('Geschlechterkampf', ibid., H.2, S.20ff.). Da Werckmeister von der Annahme ausgeht, Klee habe sich für den politischen Inhalt der Zeitschrift interessiert, hätte er sich fragen müssen, warum Klee in seiner Tagebucheintragung trotz Worringers Hetze gegen die "Hysterie unserer Feinde" (ibid., S.20) dennoch seine Argumentation aus *Abstraktion und Einfühlung* benutzt, um eine pazifistische Haltung unter Beweis zu stellen. Klees Bildtitel zeugt ebenso wie sein Tagebuchttext eher von einer politisch indifferenten Haltung, die aktuelle Inhalte nicht als solche zur Kenntnis nimmt, sondern der Kunstauffassung dienstbar macht. Dies bezeugen auch die von Werckmeister 1989 herangezogenen Briefe Marcs und Klees, die entgegen seiner Argumentation nicht eine politische, sondern eine künstlerische Kompromittierung Klees durch den Kreis des 'Zeit-Echo' zum Inhalt haben.

20 siehe Werckmeister 1978

21 abgebildet in: ders.1979, S.170

22 Die von Werckmeister 1989, S.31, hergestellte Beziehung zu jenen satirischen Zeichnungen entbehrt jeder formanalytischen Begründung.

23 Georg Trakl: Die Nacht, in: Zeit-Echo 1914, H.7, S.92

zunächst als eine Illustration von Trakls Metapher "Wassersturz"²⁴, dann als pazifistische Aussage gedeutet²⁵, wird durch den innerbildlichen Kontext in keiner dieser Interpretationen bestätigt. Von welcher "Idee" schließlich der Titel handelt, wird weder aus Trakls Gedicht noch aus dem Bild deutlich.

All dies spricht für eine unabhängige Bildfindung Klees, die weniger eine Reflexion über den Krieg als eine Reflexion über sein eigenes Schaffen enthält. Die filigrane abstrakte Komposition aus andeutungsweise architektonischen Elementen bildet den Auftakt zu der schon behandelten Gruppe abstrakter Kompositionen, die in der Architektur gleichsam ihr gegenständliches Pendant finden. Dieser abstrakte Teil der Lithographie wäre für sich schon vollständig, würde eine dem *Schlachtfeld* entsprechende in sich geschlossene Komposition abgeben. Die liegende Figur erscheint nachträglich angefügt und erst durch die sie überlagernden Strichlagen mit der abstrakten Architektur formal in Verbindung gebracht. Das Pathos des Opfertods ist allein auf sie beziehbar. Andererseits scheint eben durch diese Strichlagen eine Sujetbedeutung ausgeschlossen. Der Eindruck einer Bodenlinie, wie er durch das angedeutete Portal und die skizzierten Tannen hervorgerufen wird, ist durch diese Strichbüschel zerstört; die liegende Figur ist mit der 'Architektur' nicht in einen räumlichen Zusammenhang zu bringen. Nur in der Fläche verbindet sich das abstrakte Linienkonglomerat mit dem Strichgespinnst, es scheint, als 'geläuterte' formale Ordnung, aus dem Linienchaos des figürlichen Bereichs gleichsam hervorzugehen. Die entsprechende Vorstellung einer 'wachsenden' Architektur deutet Klee in einigen folgenden Bildtiteln des Jahres 1915 an.²⁶ Sie entspricht bereits dem Konzept der 'werdenden' abstrakten Form im Begriff der Genesis, dem die 'kristallinische' Negation des künstlerischen Subjekts ebenso wie der Außenwelt zugunsten eines wesenhaften 'Jenseits' zugrundeliegt.

Als Symbol der abstrakten Form verliert die wachsende Architektur jede raumbildende Funktion, Innen- und Außenarchitektur sind ununterscheidbar.²⁷ Die von Klee dem abstrakten Gebilde als 'Quelle' angefügte Figur des 'Sterbenden', das von Strichen wie ausgelöschte Menschenbild, bildet jene Idee des zum Kristall objektivierten Künstlers ab, der sich gleichsam in den Prozeß des Schaffens auflöst. Der im Titel

24 Werckmeister 1979, S.169. Bei Trakl heißt es: "...Daß du Gott erjagtest / Sanfter Geist, / Aufseufzend im Wassersturz, / in wogenden Föhren."

25 Werckmeister 1989, S.31

26 *Hochstrebende Stadt-Vision*, 1915/54, Kat.Klee 1979/80, S.423, Nr.283; *Stadt, emporwachsend, sich verdüsternd*, 1915/229, *ibid.*, S.432, Nr.297; *Höhenarchitektur*, 1915/232, *ibid.*, S.433, Nr.298; *Weltliche Bauten mit Beziehungen nach oben*, 1915/233, *ibid.*, S.433, Nr.299

27 vgl. *Innenarchitektur*, 1914/134, Kat.Klee 1979/80, S.410, Nr.248; zum Architekturmotiv vgl. die Ausführungen in Kap.III.B.

angezeigte und durch die liegende 'ausgestrichene' Figur assoziierte Tod ist ebenfalls ein Sinnbild für Abstraktion analog zum Tagebuchtext; er übersetzt die Kristallisierung des Künstlersubjekts zum Werkprozeß in eine konventionelle Metapher. Das 'Hinüberbauen in eine jenseitige Welt'²⁸ gewinnt hier anschauliche Gestalt.

Ergänzung findet der 'Tod' der Bildfigur durch den Weg der Läuterung, eine weitere Allegorie auf den künstlerischen Abstraktionsprozeß: Eine aus Treppenmotiven gebildete Bahn, die von den Strichbüscheln des figürlichen Bereichs aufwärts bis zu einer angedeuteten Kirchturmspitze führt, interpretiert die in der Aufwärtsbewegung veranschaulichte abstrakte Komposition als 'Hinüberbauen' ins Jenseits.

Die von Werckmeister nachgewiesene Entsprechung zwischen dem Titel der Lithographie und dem Tagebuchtext von 1915²⁹ findet ihre Begründung also in dem für Klees Werk spezifischen Verhältnis zwischen Theorie und Abstraktion, nicht aber in einer politischen Haltung des Künstlers. Die demonstrative Vernichtung der menschlichen Figur, der im Tagebuchtext die ebenfalls mit dem Tod metaphorisch umschriebene 'Kristallisierung' des Künstlers entspricht, bestimmt die durch den Krieg 'aktuelle' Todesthematik zum Sinnbild des Abstrakten, in Entsprechung zu Tauts 1916 formulierter Idee der 'Vererdung'. Die im Titel der Kleeschen Lithographie verkündete, den Menschen überlebende 'Idee' meint also die in der abstrakten Form vermeintlich zur Geltung gelangende 'geistige' Natur. Das die Figur überlagernde Strichgespinnst entspricht dennoch kaum einer Vergeistigung im Sinne dieser idealistischen Anschauung, sondern zeigt, ihr geradezu widersprechend, die Verdinglichung des Menschenbilds zu Linie und Fläche und damit die Einbuße an symbolischer Verweiskraft.

Die im *Tod für die Idee* noch illustrativ dargestellte Idee der Genesis des Werks findet Ende des Krieges eine ästhetische Umsetzung, die fortan das für Klees Werk typische Spannungsverhältnis zwischen figürlich-gegenständlichen Motiven und abstrakten Formen bestimmt. In *Agnus Dei*

28 Diese Tagebuchmetapher Klees benutzt auch Behne, wenn er vom 'Inden-Himmel-Bauen' des 'kubistischen' Künstlers spricht; siehe Zitat in Kap.II.G.

29 Werckmeister 1979, S.171 und ders. 1989, S.51, weist auf die nachträgliche Synchronisierung von Tagebucheintragung und Lithographie hin. Obwohl *Der Tod für die Idee* im Dezember 1914 erschien, setzte Klee den Einzeldruck als Nummer 1 an den Beginn des Werkverzeichnisses für das Jahr 1915, wo sie dann der Tagebuchpassage: "Das Herz, das für diese Welt schlug, ist in mir wie zu Tode getroffen" entsprach. 1916 wiederholt Klee diesen Gedanken in seiner sich gegen Marc abgrenzenden Selbststilisierung: "Meine Glut ist mehr von der Art der Toten oder der Ungeborenen ... Marc war noch Species nicht Neutralgeschöpf." (Tgb.1008)

qui tollis peccata mundi (1918/20)³⁰ und *Die Idee der Türme* (1918/24)³¹ läßt Klee architektonisch-abstrakte Formen aus dem Kopf einer kindlichen Figur bzw. aus einer männlichen Büste 'wachsen'. Die aquarellierte Federzeichnung *Auserwählter Knabe* (1918/155)³² zeigt die Figur eingefäßt und zum Teil überlagert durch eine partiell perspektivische Linienkonstruktion, die "Andeutung einer Kathedrale oder einer himmlischen Stadt"³³.

Voraussetzung für jene erneute Integration des Figürlichen ist aber die auf jeden Gegenstandsbezug verzichtende, die gesamte Bildfläche aktivierende abstrakte Gestaltung, die Klee 1913 bereits erreicht hatte. *Der Tod für die Idee* (Abb.135) bildet den Auftakt zur Integration des Figürlichen in das abstrakte Bild und führt dadurch auch das Räumliche in der Negation ein: die als Handlungsträger thematisierte Figur wird 'ausgestrichen' und in eine abstrakte Bildarchitektur überführt. In der innerbildlichen Entwicklung kommt dieser und nicht der 'Figur im Raum' die Formulierung eines ästhetischen Raums zu.

Während das 'Kristalline' bei Feininger und auch bei Heckel zu einer unabhängigen, das Motiv übergreifenden Formstruktur visualisiert wird, die der mystischen Ikonographie des Kristallsymbols auch bildlich gerecht wird, bleibt es bei Klee auf den programmatischen Kontext des Tagebuchtextes weitgehend beschränkt.³⁴

4. Titel und Bild, Figur und Grund. Das Symbolische

Außer in der Lithographie *Tod für die Idee* (Abb.135) klingen in zwei weiteren Bildern aus jener Zeit Motive des Tagebuchtextes an. Die Titel der Bilder *Kristallinische Erinnerung an die Zerstörung durch Marine*³⁵ (Abb.137) und *Zerstörung und Hoffnung* (Abb.138) deuten Klees Abstraktionstheorie an, indem sie die Zerstörung der äußeren Wirklichkeit zum Ausgangspunkt einer neuen Hoffnung oder einer neuen geistig aufgefaßten Form machen. Konfrontiert mit den abstrakten Bildelementen führt die Titelgebung 'Kristallinische Erinnerung...' nur zu einer

30 Kat.Klee 1979/80, S.457, Nr.338

31 *ibid.*, S.458, Nr.339

32 abgebildet bei Werckmeister 1979, S.208

33 *ibid.*, S.208

34 Feiningers Anschauungen lassen große Ähnlichkeit mit Klees Tagebuchäußerungen erkennen; aus einem Brief an seine Frau Julia von 1907 zitiert März, *op.cit.*, S.111 (ohne nähere Angabe der Quelle): "Mir schweben schon ganz andere Übersetzungsmöglichkeiten als bisher vor - aber es ist so fast unmöglich, von der gewohnten Wirklichkeit abzugehen. Das Gesehene muß innerlich umgeformt und kristallisiert werden."

35 vgl. *Teppich der Erinnerung*, 1914/193, Glaesemer 1976, S.94, Nr.47

allgemeinen formalen Analogie zwischen Kriegszerstörung und künstlerischer Auflösung des Gegenständlichen, die positiv als Weg zu einem neuen ästhetischen Ganzen gedeutet ist.³⁶

Auch der Titel der aquarellierten Lithographie *Zerstörung und Hoffnung*, deren ursprünglicher Titel 'Ruinen und Hoffnungen'³⁷ die Verbindung zum Tagebuchtext noch deutlicher zum Vorschein brachte, bezieht sich ebenfalls auf die Definition der Abstraktion als "gestrig-heitiger Übergang" aus Trümmern zu kristallinen Gebilden und verdeutlicht - darin liegt das Fortgeschrittene gegenüber der *Kristallinen Erinnerung* (Abb.137) - die Antithetik zwischen sichtbarer und unsichtbarer Wirklichkeit. Wieder verweist die kriegerische Zerstörung auf die künstlerische Abstraktion, ist das Verhältnis zwischen der Inhaltsangabe des Titels und der durch sie bezeichneten konkreten Bildwelt literarisch nicht übersetzbar. Der Titel spricht illustrativ-symbolische Funktionen an, die die Zeichnung bereits eingeübt hat. Der Versuch, das Bild einer ikonographischen Deutung zu unterziehen, muß auf Schwierigkeiten stoßen, denn Gegensätze innerhalb der ästhetischen Struktur lassen sich zwar feststellen, doch mit 'Zerstörung' und 'Hoffnung' nur durch willkürliche Setzung in Übereinstimmung bringen. Innerhalb der Zeichnung der Lithographie sind mit Schablonen Bleistiftkonturen gezogen, die so entstandenen Flächenfiguren in verschiedenen Variationen aquarelliert. Der hier abgebildete Typus zeigt einen blauen Stern, einen grünen Halbmond, einen gelben Kreis, einen violetten Stern, zusätzlich ein in die Zeichnung der Lithographie eingefügtes blaues Dreieck und einen roten Balken, wobei die letzteren beiden Elemente im Unterschied zu den andern nicht gänzlich linear eingefäßt und daher nicht als Zeichen, sondern als bloßes Farbmateriale in Erscheinung treten.

Giedion-Welcker sah hier "dynamisch bewegte Scheiben und Liniengerüste ineinandergreifen und - zwischen steigendem und versinkendem Stern - das (Kriegs)Geschehen ... umkreisen".³⁸ Franciscono interpretierte die Gegenüberstellung kontrastierender künstlerischer Mittel ebenfalls "als symbolischen Ausdruck des Gegensatzes zwischen der 'Zerstörung' und der 'Hoffnung' - zwischen den zerfallenden zeichnerischen Elementen und den unverletzbaren geometrischen Farbformen."³⁹ Werckmeister kam der Bilderscheingung näher, indem er den innerbildlichen Widerspruch als einen Gegensatz zwischen symbolischen und abstrakten Elementen beschrieb. Die handgemalten Flächengebilde "stellen, wenn man sie auf den Titel beziehen will, eine neue radikale Antithese zu jener analytisch-

36 vgl. Werckmeister 1979, S.176

37 Titel zweier Probedrucke, siehe Kornfeld, op.cit., Nr.68. Werckmeister 1987, S.70, nannte hingegen als ursprünglichen Titel 'Erobertes Fort'.

38 Giedion-Welcker, op.cit., S.43

39 Marcel Franciscono: Paul Klees kubistische Graphik, in: Jürgen Glaesemer (Hrsg.): Paul Klee. Das graphische und das plastische Werk, Bern 1976, S.46ff., zit. nach Werckmeister 1981, S.44

konstruktiven Komposition als ganzer dar. Es sind die simplifizierten Zeichen für Sonne, Mond und Sterne, wie Klee sie in seinen Aquarellen von 1915 ... immer wieder verwendet hatte. Ihre einfache Symbolfunktion steht zur ästhetisch verfeinerten Rationalität der kubistischen Zeichnung ebenso im Widerspruch wie ihre Form. Für die Komposition waren sie nicht erforderlich. Sie sind die 'kosmische' Illumination der Märchenlandschaften, mit denen Klee bald darauf beim Publikum Erfolg fand."⁴⁰

Werckmeister wendet die im Bildtitel angedeutete außerkünstlerische Thematik damit zurück auf eine innerkünstlerische, ohne gleichwohl diesen Ansatz zum Schlüssel seiner Bildinterpretationen zu machen, die vielmehr bestrebt ist, den bildimmanenten Widerspruch durch Abwertung der 'Illuminationen' aufzuheben. In der Bildstruktur selbst, so geht aber aus seiner Beobachtung hervor, ist die Option auf eine symbolische Kunst, wie sie auch der Bildtitel ausspricht, widergespiegelt, ohne daß diese Sinnbildsprache jedoch auf Inhalte außerhalb des Ästhetischen übertragen werden kann. Die durch Sternformen und ähnliche einfachste Zeichen ausgesprochenen Verweise auf 'die' Welt negieren wie Tauts Kristallhäuser durch ihren ins Unendliche ausgeweiteten Inhalt schon alle Verweise auf ein jenseits der Kunst Existierendes.⁴¹ Sie deuten das abstrakte Werk als Träger unendlicher Inhaltsfülle und werden doch als Teile im Werkganzen wahrgenommen, denen keine Aussagekraft für das Ganze zukommt. 'Sonne, Mond und Sterne' erscheinen neben anderen standardisierten Kürzeln für die sichtbare Welt in zahlreichen Werken Klees und zeigen auch in dieser seriellen Reproduzierbarkeit ihre Annäherung an reine Farbe und Form.

Das Symbol ist auch in Klees bildnerischem Werk Kunstsymbol. Seinen kritischen Charakter innerhalb des Bilds teilt es jedoch nicht mit den Metaphern der Abstraktion in Klees theoretischen Äußerungen. Sonne, Mond und Sterne erheben den Anspruch auf eine autonome Bildräumlichkeit, die in eine Analogie zum Naturraum nicht zu übersetzen ist. In *Zerstörung und Hoffnung* sind die Kosmoszeichen auf die abstrakte Zeichnung projiziert, zugleich lassen sie als transparente Farbflächen die Linien durchscheinen. Das hierdurch thematisierte räumliche Verhältnis ist allein durch die Bildmittel hergestellt und distanziert sich von der durch Sonne, Mond und Sterne gleichwohl zitierten mimetischen Bildräumlichkeit. Eine solche bleibt in *Kristallinische Erinnerung* noch eindeutig definiert durch das klare Bild-Grund-Verhältnis und die Platzierung des Sternsymbols im oberen leeren Bildbereich.

⁴⁰ ders.1979, S.191

⁴¹ vgl. Klees Tagebuchäußerung über seine Suche nach einer 'Formel' der Natur, zit. in Kap.III.A.

Die widersprüchliche Schichtung formaler Bildelemente oder verschiedener Strukturen und Techniken wird in den Zwanziger Jahren zum wichtigsten Mittel der spezifischen Transparenz des Kleeschen Werks. Als Anfangsstufe der Ausbildung dieser ästhetischen Bildräumlichkeit kann bereits die Lithographie *Der Tod für die Idee* (Abb.135) verstanden werden, denn in der 'ausgestrichenen' Figur beginnt die Überlagerung 'unverträglicher' künstlerischer Darstellungssysteme⁴² und setzt so die Rezeption als Reflexion in Gang. Sonne, Mond und Sterne nehmen in *Zerstörung und Hoffnung* die Stelle des figürlichen Motivs ein, ohne daß hier noch eine ikonographische Lesemöglichkeit analog zum 'Tod für die Idee' möglich wäre. Die von Werckmeister als Rückschritt zur Ideenmalerei betrachtete Gegenständlichkeit der 'Märchenlandschaften' wäre demnach als Katalysator für die Ausbildung einer abstrakten Bildräumlichkeit zu verstehen, wie sie im Werk der Bauhauszeit zur Entfaltung kommt.

5. Kosmische Komposition und das 'Auge Gottes'

Die raumbildende Funktion des ins abstrakte Bild wiedereingeführten Sujets ist an Klees Ölbild *Kosmische Komposition* (Abb.140) besonders deutlich. Chiffren für Häuser, Bäume, Sonne, Mond und Sterne sind mit weißen Pinselstrichen aufgetragen; zugleich scheinen diese linearen Gebilde in den dunkelfarbigem Hintergrund eingesenkt. Kein eigenes Licht, keine eigene Farbe ist dieser Landschaft eigen, deren Elemente nur an Licht und Farbe des Bildgrunds teilnehmen, denn durch die aus verschwimmenden Rechtecken und Flecken bestehenden Farbflächen werden die Gegenstandszeichen mitgetönt, so daß sie ihre Selbständigkeit weitgehend einbüßen. Die Konturen der Farbflächen stimmen auch keineswegs mit den Umrissen der Motive überein, sondern geben nur ungefähr die Position eines Sterns oder einer Baumkrone an.

Das traditionelle hierarchische Verhältnis zwischen Figur und Grund ist hiermit zu einem komplizierten doppeldeutigen Verhältnis umgewandelt. Während der farbige Bildgrund als flächiges Raster strukturiert ist, deuten die Gegenstände einen konventionellen Bildraum an. So wird der untere Bildrand von einem Zaun aus senkrechten und gekreuzten Linien betont. Durch einen Rahmen aus Gebäuden blickt man in einen Himmelsraum mit den Gestirnen im oberen Bildteil. Der angedeutete Landschaftsraum erhält durch die Farben jedoch keine weitere unterstützende Sinnggebung. Die Sonne hat Teil am Rot wie die Kirche im

42 Trotz der lasierenden Maltechnik einiger Tunesien-Aquarelle ist hier eine Heterogenität der Wirkung im Sinne der 'übertragenen Transparenz' noch nicht erreicht, da die orthogonale Flächengliederung dominant bleibt. Eine Vorstufe zur räumlichen Mehrdeutigkeit zeigt das Aquarell mit der Werk-Nr.18 des Jahres 1914 (*ohne Titel*), Kat.Klee 1979/80, S.398f., Nr.228

unteren Teil, Gelb kommt dem Mond zu, strahlender jedoch dem Haus links und einer 'leeren' Fläche oberhalb des Baums am rechten Bildrand.

Durch zwei weitere Motive wird die Formulierung eines Bildraums zusätzlich modifiziert. Ein diagonal aus der linken unteren Bildecke nach oben weisender Pfeil gibt die konventionelle Lesrichtung an, die auch der räumlichen Erschließung der angedeuteten Landschaft durch eine Folge von Treppen entspricht, macht aber zugleich auf die amimetische Zeichenfunktion auch der gegenständlichen Motive aufmerksam. Das narrative Verständnis der Szenerie⁴³ wird schließlich durch die zentrale Position der Sonne gestört, die mit Pfeilsymbol und gegenständlichen Zeichen konkurriert, statt einen transzendenten Himmelsraum zu markieren.

In dieser Wirkungsweise ist die Sonne der *Kosmischen Komposition* dem Augenmotiv verwandt, das Klee in seinen expressionistischen Landschaften, z.B. in dem Aquarell *Mit dem Adler* (1918/85)⁴⁴ häufig einsetzte. Jordan hat es als 'Auge Gottes' auf die deistische bzw. romantische Ikonographie zurückgeführt und auf seine Darstellung in Friedrichs *Tetschener Altar* hingewiesen; die "Landschaft, überstrahlt vom allwissenden Auge Gottes" sei eine "eindringliche Metapher für den Pantheismus".⁴⁵ Dieser Vergleich macht auf die radikale Neubestimmung des Motivs durch Klees Werk aufmerksam. Im *Tetschener Altar* gehört das nach barocker Tradition in ein Dreieck eingeschriebene 'Auge Gottes' als Trinitätssymbol noch zu den konventionellen christlichen Motiven der Rahmenkomposition; es ist als Zeichen also deutlich von der gemalten Landschaft abgehoben, die sich nicht auf eine Allegorie reduzieren läßt. In Klees Aquarell *Mit dem Adler* hingegen ist es ohne jedes Attribut in eine abstrakte Bogenform eingefügt und ebenfalls von landschaftlichen Elementen umgeben; in dem Aquarell *Tiergarten* (1918/42)⁴⁶ füllt es eine der prismatischen Facetten, durch die das Bild gegliedert ist. Phänomenal tritt damit das Zeichenhaft-Emblematische gegenüber dem figurlich-imitativen Charakter zurück. Wie der Pfeil ist das 'Auge Gottes' in die Welt der natürlichen Gegenstände versetzt und vermag sich nicht erklärend über jene zu erheben. So bezieht es sich allein auf den Betrachter; das Auge hält seinen Blick auf, läßt ihn das Bild selbst als Schauendes empfinden. Die Auffassung des Werks als formalem 'Kosmos', der sich, durch das Medium des 'kristallinen' Künstlers, selbst gebiert, findet hier eine bildliche Entsprechung, ohne eingelöst zu werden. Denn das 'reine Sehen' stellt sich nicht ein, bleibt ein zwischen Form und Gegenstand, Fläche und Raum schwankendes, schließt, durch die

43 siehe Grohmann, op.cit., S.82

44 abgebildet in: Kat.Klee 1987, S.161

45 Jordan 1979, S.240. Zweifelhaft ist m.E. die Einordnung der *Kosmischen Komposition* in diesen Motivkreis.

46 abgebildet ibid., S.155

ästhetische Struktur bestimmt, Reflexion über das Gesehene notwendig ein, ohne zu einer gegenständlich-abstrakten Synthese im Sinne der *Schöpferischen Konfession* zu gelangen.

Das geöffnete Auge in Klees expressionistischer Bildsprache bedeutet Aufhebung des betrachtenden Subjekts und ist, in der Umkehrung, die Fortsetzung der Friedrichschen Rückenfigur. Wie diese thematisiert das Augenmotiv die Bildrezeption, führt es die Verdoppelung des Betrachters im Bild konsequent durch: Der Augpunkt, Grundlegung der perspektivischen Raumkonstruktion, nimmt im Bild Gestalt an und in dieser Gestalt erfüllt er zunächst die 'attraktiven' Funktionen des Fluchtpunkts. Unerläßlich folgt aber auch der Zweifel an dieser Dominanz des Augenmotivs, da es in die gereimte Ordnung abstrakter und gegenständlicher Elemente eingefügt ist. Das 'Zurückschauen' des Bilds markiert daher, im Widerspruch zur Theorie Klees, das Reflexive der Bildbetrachtung, in dem sich die Bildräumlichkeit, das Werkganze entfaltet.

6. Klees 'Kubismus'⁴⁷. *Mit dem Ei*

Mit dem Bildtitel 'Kristallinische Erinnerung' (Abb.137) hatte Klee unabhängig von der Bilderscheinung einen 'jenseitigen' Kunstraum postuliert, der sich durch den 'kristallinen', d.h. von der äußeren Wirklichkeit wie von seiner Individualität entbundenen Künstler konstituieren sollte. Hingegen wies die zeichnerische Struktur noch Entsprechungen zum illusionistischen Bildraum auf. Die aneinandergereihten abstrakten Gebilde, die teils an Architektur erinnern, aber auch organischen Gestaltcharakter annehmen, scheinen auf einer Bodenlinie zu 'stehen', sich als individualisierbare Körper voneinander abzugrenzen. Ein Stern im oberen Bildteil bestätigt schließlich die Bestimmung des Himmelsraums, der somit als Bildgrund nicht in Frage gestellt wird.

'Kristallinische' Strukturen in den abstrakten Kompositionen dieser Zeit werden von Klee keineswegs direkt in Verbindung mit der Tagebuchmetapher vom 'kristallisierten Künstler' gebracht, doch stellen sie, im Kontext der Architekturdarstellung Klees, eine Umsetzung des im Tagebuchtext postulierten 'Kunstraums' dar. Prismatische Effekte entsprechen dem Phänomen der Überlagerung einander widersprechender Strukturen; auch sie setzen das reflexive Moment der Rezeption in Kraft.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß Klee die Architektur nicht nur in seinem Tagebuch als Vorbild der abstrakten Gestaltung ansah, sondern an Architekturmotiven auch seinen abstrakten Stil ausbildete,

47 vgl. Jordan 1984 und Werckmeisters kritische Rezension (1987). Zur theoretischen Adaption des Kubismus durch Klee siehe Kersten, op.cit., S.107f.

durchaus unabhängig von realen Vorbildern. Während in den Tunesienbildern das Stadtbild mit einer präexistenten orthogonalen Flächenstruktur kongruent verknüpft wurde und Klee vorrangig das Verhältnis der Farbwerte zueinander erprobt hatte, tritt, ausgehend von der hier erreichten Aktivierung der gesamten Bildfläche, nun das räumliche Element hinzu, dessen Entfaltung erst zu der oben charakterisierten 'übertragenen' Transparenz der Kleeschen Werke führte.

Die prismatische Zerklüftung der Bildoberfläche, wie sie z.B. die Radierung *Spiegelndes Fenster* (1915/211)⁴⁸ und das Aquarell *Mit dem Ei* (Abb.139) aufweisen, gehört in diesen Kontext. *Stadt emporwachsend, sich verdüsternd* (Abb.15) enthält wie *Spiegelndes Fenster* perspektivische Einzelansichten. Die detailbezogenen räumlichen Wirkungen rufen in der Radierung jedoch kaum mehr Assoziationen an Gebäude und Fensteröffnungen hervor. Ein dichtes Netz unregelmäßiger, linear strukturierter Flächen überzieht das gesamte Bildfeld. Die untere, diagonal von der oberen abgeteilte Bildhälfte verfestigt sich in der Betrachtung zu einem widersprüchlichen Konglomerat aus perspektivisch aufgefaßten und flächig gegliederten Feldern. In sich verschachtelte Felder im oberen Bildteil, mit Schraffuren und Kreuzlagen ausgefüllt, erinnern an prismatische Brechungen, um sich bei genauerem Hinsehen in ein flächiges Lineament zu verwandeln.

Das Aquarell *Mit dem Ei* (Abb.139) wurde sowohl in der älteren wie in der neueren Klee-Literatur mit Klees programmatischen Äußerungen in Verbindung gebracht. Will Grohmann zitierte dazu die zentrale Tagebuchstelle zur abstrakten 'Gegenwirklichkeit' und bezeichnete es als ein Werk des 'kristallinischen Typs'. Seine Bildbeschreibung folgte ganz der von Klee in *Schöpferischen Konfession* vorgeschlagenen 'Renaturalisierung' der abstrakten Form: "Die kristallinischen heiteren Formen konzentrieren und verkleinern sich nach der Mitte zu, nach dem Rand hin ebbt die Spannung der Formen und Farben ab. Ihr Spiel auf dem hellen Vieleck im Zentrum wirkt wie die Andeutung eines Dorfes, und das schwarze Ausrufezeichen über dem Sechseckstern zeigt an, daß Schicksal im Spiele ist ... Formen sind bei Klee Formen, nicht Abbilder, aber zugleich Chiffren, Hinweise auf jenes 'Vernünftige, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt'. Dieses Vernünftige schließt Ursprung und Genesis mit ein und findet seine Entsprechung in der Genesis eines solchen Bildes."⁴⁹ Nach dem Ausflug ins Landschaftliche und 'Eigentliche' der Natur kehrt die Beschreibung des Bilds also zum Prozeß seiner Entstehung zurück, der in den Rang des wahren Inhalts erhoben wird. Während Grohmann das im unteren angeklebten Bildteil in eine Sternform einbeschriebene 'Ei' lediglich bedeutungsvoll heißt, ohne eine

48 Kat.Klee 1979/80, S.432. März, op.cit., S.112, sieht hier eine Paraphrase auf Delaunays Fensterbilder.

49 Grohmann, *ibid.*, S.17f.

Deutung auszusprechen⁵⁰. Ist sich die neuere Klee-Literatur über den Inhalt einig. Wie in dem Aquarell *Die Idee der Tannen* (1917/49)⁵¹, das zwar kein Ei, dafür aber ein geistiges Zentrum zu repräsentieren bestimmt wird⁵², stelle *Mit dem Ei* "Schöpfung" als geistigen und bildnerischen Prozeß⁵³ dar. Auch hier wird als Inhalt des Bildes seine Entstehung benannt. Grundlage dieser auf Glaesemer zurückgehenden Deutung ist das von Klee am Bauhaus ausgearbeitete Konzept des Schöpferischen.⁵⁴

Kersten distanziert sich in seiner ausführlichen Würdigung des Bilds zwar von der Glaesemerschen Interpretation, kommt aber, mittels biographischer Quellen, auf diese zurück. Der untere angeklebte Bildteil 'mit dem Ei' wird durch die Rekonstruktion Kerstens als vormals an den linken oberen Bildteil grenzendes Stück deutlich gemacht, wobei die ursprüngliche Version dem runden Gebilde den Charakter eines Gestirns verliehen habe. In der Verwandlung des 'Gestirns' zum 'Ei', nicht etwa im Werkresultat, erblickt Kersten den Gegenstand seiner Interpretation, die im übrigen auf Werkmeisters Konzept der marktstrategisch motivierten 'literarischen' Verbrämung von Abstraktion aufbaut. Nicht wenig skurril mutet die Hinzuziehung der mangelhaften Ernährungslage im Krieg an; mit ihr begründet Kersten nicht nur die 'ironische' Aktualisierung des Motivs vom 'Gestirn' zum 'Ei', sondern beobachtet hier vor allem eine Analogie zwischen dem Werkprozeß und Worringers Abstraktionstheorie!⁵⁵

Ausgangspunkt für die Interpretation seiner Bilder bleiben auch in der neueren Forschung Titel und Theorie Klees, die doch, wie ausgeführt wurde, seinen Formfindungen durchaus nachgeordnet sind. Die Beschreibungen erfassen also nur den Anteil der Kleeschen Abstraktionstheorie, nicht jedoch ihre Widerlegung durch die ästhetische Form. In *Mit dem Ei* (Abb.139) fehlt jede innerbildliche Hierarchie, die für eine ikonographische, am Motiv orientierte Deutung notwendig wäre. Die Intention des Bildes liegt offenbar in der Herstellung einer nicht illusionistischen Bildräumlichkeit. Das hochformatige Bildfeld ist in unregelmäßige Rauten und Dreiecke aufgesplittert, die nur an wenigen Stellen von Kreis - oder Halbkreisflächen sowie von anderen winkligen Flächen unterbrochen werden. Die Dreiecke sind zum großen Teil exakt Seite an Seite oder Spitze an Spitze gelegt, so daß sich, unterstützt noch durch die kontrastreiche Farbigkeit, eine prismatische Wirkung ergibt.

50 ibid., S.18: "Solche Dinge haben bei Klee immer eine Bedeutung..."

51 Kat.Klee 1979/80, S.446, Nr.320

52 Droste, ibid., S.446

53 ibid., S.445

54 Glaesemer 1976, S.43ff. bezieht sich auf ein Manuskript Klees vom 12.11.1926, in dem vom 'geladenen Punkt' die Rede ist. Das Eimotiv wird also mit Klees Mythos der Urzelle, in der sich die Gegensätze vereinigen sollen, in Verbindung gebracht.

55 Kersten, op.cit., S.27

Diese räumliche Struktur wird wiederum nivelliert durch plane Flächen, die sich nicht in die kristalline Struktur einfügen, wie z.B. die große violette Fläche am unteren Rand des größeren Bildteils; Räumlichkeit wird auch aufgehoben durch den Wechsel der Farbigkeit innerhalb einer Fläche.

Zwei formale Experimente sind hier vereint: die Herstellung einer 'irrationalen' räumlichen Struktur, die unabhängig von gewohnten, am Sehbild orientierten Perspektiven ist, und die Entwicklung einer autonomen Farbstruktur, die mit Simultankontrasten oder Stufungen arbeitet und zum Aufbau von 'Transparenz' beiträgt. Die Grundlagen für Klees Arbeiten am Bauhaus sind schon erkennbar. Klees Farbstufungen Anfang der Zwanziger Jahre⁵⁶ bilden die Fortsetzung jener 'kristallinen' Kompositionen, ja sie sind bis zu den 'Winkelverspannungen' Anfang der Dreißiger Jahre⁵⁷ zu verfolgen, in denen die metaphorische Transparenz ganz zur Entfaltung gelangt.

7. Farbstufungen

Nach der Phase der 'figürlichen', ikonographischem Verständnis scheinbar wieder zugänglichen 'Märchenlandschaften' der Nachkriegszeit wandte sich Klee am Bauhaus wiederum einer rein abstrakten Kompositionsweise zu, die er gleichzeitig in seinen Vorträgen zur Gestaltungslehre theoretisch zu fundieren suchte. Das Aquarell *Kristall-Stufung* (Abb.154) läßt sich in Klees Unterricht zur 'Bewegung' der Farben einordnen, die zum einen als 'echte' bzw. 'unechte' Paarungen einander auf dem Farbkreis gegenüberliegender Farbbereiche, zum andern als stufenweises Fortschreiten auf dem Farbkreis konzipiert ist.⁵⁸ Die lichtrot und türkisgrün getrübe Farbgebung der Flächenkomplexe vor dunklem Grund, die Geelhaar mit der Färbung von Rauchquarzen verglich, ist zwar exakt in keines dieser Systeme zu integrieren.⁵⁹ Gleichwohl zeigt das Aquarell einen experimentellen Charakter. Sein formales Prinzip ist die Reihung in Ebene und Raum. An eine hell belassene Grundform werden jeweils dunkler gestufte Streifen angefügt, so daß sich der Eindruck einer Verdoppelung bzw. einer abgelichteten Bewegung jener Grundform ergibt. Das Nebeneinander von Flächenstreifen ist durch Farblasuren als ein Hintereinander verdeutlicht, die zart abgestuften Streifenkomplexe sind

⁵⁶ Geelhaar 1972, S.35ff.

⁵⁷ *ibid.*, S.157ff. abgehandelt unter Klees Terminus der 'reinen Dynamik'

⁵⁸ Geelhaar, *ibid.*, S.35, hebt an der Werkgruppe der Farbstufungen die "gegenseitige Abhängigkeit und das enge Ineinandergreifen von theoretischer Überlegung und künstlerischer Betätigung" besonders hervor (*ibid.*, S.35)

⁵⁹ Ein der Theorie entsprechendes 'unechtes' Farbenpaar zeigt das Aquarell *grün-orange Stufung (mit dem schwarzen Halbmond)*, 1922/73, Kat.Klee 1979, S.119, 174, Nr.70, ein 'echtes' Farbenpaar stellt *Rotviolett-gelbgrüne Diametralstufung*, 1922/64, *ibid.*, Nr.67, dar.

dabei deutlich gegeneinander und vom Bildgrund abgesetzt. Trotz der Erprobung räumlicher Werte, die durch ein partielles Übereinanderlagern der Einzelkomplexe unterstrichen wird, bleibt die Eindeutigkeit einer Figur-Grund-Beziehung noch weitgehend gewahrt, im Unterschied etwa zu dem in ähnlicher Technik gemalten, bereits angeführten Aquarell *Herbstlicher Ort* (1921/104), das die Definition eines Bildgrunds nicht zuläßt. Eine formale Verwandtschaft besteht vielmehr zwischen *Kristallstufung* und *Wachstum der Nachtpflanzen* (1922/174)⁶⁰, obgleich dieses in Öl gemalte Bild keine transparenten Schichten aufweist. In beiden Titeln wird, anorganisch oder vegetabil, Wachstum assoziiert, wird das 'Addieren' von Flächen in Ebene und Raum, mithin der künstlerische Gestaltungsprozeß selbst, im Bild der Natur gespiegelt.

Neben der Kristallisation und dem pflanzlichen Wachsen als Symbolen der 'Genesis' fungieren weiterhin Musik und Architektur als favorisierte Metaphern für das durch 'Bewegung' hergestellte künstlerische Ganze. So nennt Klee ein mit der *Kristallstufung* eng verwandtes Bild *Traum-Stadt*, ein weiteres dieser Werkgruppe trägt den Titel *Fuge in Rot* (1921/69)⁶¹. Diese vier von Klee bevorzugt eingesetzten Abstraktionssymbole - Kristallisation, vegetables Wachstum, Musik und Architektur - beziehen sich allesamt auf den Gestaltungsprozeß, erheben letztlich die Rezeptionsbewegung zum ganzheitlich gedachten Inhalt des Werks. Durchaus in Entsprechung zur Theorie Klees vollzieht sich im Bild die Synthese, durch welche Bewegung mit Statik zusammenfällt, als Paarung von gegensätzlichen Elementen. Das Spektrum führt von Dunkel zu Hell, von Rot zu komplementärem Grün etc..

Klee führt in einer Unterrichtsstunde aus, das jene "Teilungen" der künstlerischen Mittel in Gegensatzpaare nur einen Sinn habe, "wenn man sich des Teilwertes bewußt bleibt und das Ganze darüber nicht vergißt ... Jedes Paar solcher Aussagen ... spielt sich dann auf seiner besonderen Ebene ab, und die verschiedenen Ebenen ergeben zusammen schließlich die Synthese, das Räumliche, die Zusammenfassung zum Ganzen."⁶² Es wird deutlich, daß Klee durch seine Antithesen sich einem a priori vorausgesetzten Ganzen nähern will, das "nicht auf einen Hieb" erörterbar sei.⁶³ Aufschlußreich ist insbesondere die Bezeichnung dieses Ganzen als des Räumlichen, die Klees Option auf ein Äquivalent zur Einheitsgestalt des perspektivischen Bildraums erkennen läßt. Die angeführten Beispiele aus der Gruppe der Stufungen kommen diesem Anspruch auf Synthese weitgehend nach, denn es läßt sich an ihnen eine weitgehend homogene Entwicklung von Dunkel zu Hell beobachten, die

60 Kat.Klee 1979/80, S.546, Nr.465. Zur planen und räumlichen Staffelung als wesentlichem gestalterischen Element vgl. auch *Doppelzelt*, 1923/114; Geelhaar 1972, S.41, Taf.13

61 Kat.Klee 1986, S.64, Nr.26

62 undatiertes Manuskript, zit. nach Spiller 1970, S.281

63 ibid.

daher auch einer räumlichen Bewegung entspricht. Die Überlagerung der Farbschichten entspricht einer 'wörtlichen Transparenz', d.h. der Malprozeß ist in der optischen Erscheinung des fertigen Werks logisch nachvollziehbar als Übereinanderlegen von Farbschichten.

Während sich an den Prinzipien der Titelgebung Klees nichts ändert, ist in später entstandenen Werken der Bauhauszeit diese Eindeutigkeit der bildräumlichen Struktur nicht mehr gegeben. Im Zusammenhang mit dem Pfeilmotiv ist die nun vorherrschende Mehrdeutigkeit der formalen Struktur bereits dargestellt worden. Sie hat, vor allem im Hinblick auf Klees räumliche Studien von 1930 und sein späteres Werk, auch in der Forschungsliteratur mehrfach Beachtung gefunden, ohne daß ihr Widerspruchsverhältnis zur Theorie Klees erkannt worden ist. Das Räumliche wurde generell in die Formel der 'Genesis' eingebunden, bzw. mit Klees Bauhausunterricht, dem jenes Konzept zugrundeliegt, in Übereinstimmung zu bringen versucht.⁶⁴ Dagegen ist hier deutlich geworden, daß die Kristallmythologie Klees, in der die 'Genesis des Werks' als 'statische Bewegung' bereits formuliert ist, die räumliche Bildstruktur nicht erschließt, sondern deren reflexive Momente aufzuheben trachtet.

8. Zur 'wörtlichen' und 'übertragenen' Transparenz

Klees künstlerische Entwicklung zwischen Kriegsbeginn und Bauhauszeit und seine Kunsttheorie sind gleichermaßen bestimmt durch die Erarbeitung einer ästhetischen Bildräumlichkeit. Im Werk der Kriegszeit konfrontiert Klee die dem analytischen Kubismus und Delaunays Kunst entlehnte, zuvor bereits realisierte abstrakte Façettierung der

64 Geelhaar 1972, S.162, sieht in den 'irrationalen' Verbindungen, die keine logische Apperzeption der räumlichen Bezüge ermöglichen, Klees Tagebuchsentscheidung über die "kühle Romantik" der Abstraktion (siehe Tgb.951) eingelöst, realisiert durch die im Hin und Her der Seheinstellung entdeckte "reine Dynamik". Triska, op.cit., S.65, folgt in ihrer Beschreibung der Quadratbilder Klees Konzept eines im "statischen Gleichgewicht endenden System(s) der Gegenbewegungen". Die Demonstration dieses theoretischen Prinzips an den Bildern gelingt jeweils nur in der Betrachtung formaler Details, während das Bildganze als solches in seiner räumlichen Organisation nicht berücksichtigt wird. Engelbert, op.cit., S.48ff., thematisiert die Verdoppelung der Linie in Klees Werk hinsichtlich räumlicher Effekte und führt das Phänomen auf die physiologische Erklärung der 'binokularen Tiefenumkehr' zurück, stellt jedoch keine Beziehung her zur Problematik der Abstraktion. Obwohl seine Beobachtung einer zweifachen Funktion der Linie über die Selbstdeutungen Klees hinausgeht, übernimmt er doch dessen Erklärungen zur Abstraktion als Sprache einer 'inneren Natur' (ibid., S.65ff.): "Die Gegenstandsreferenz der Linie ist irreversibel, ein flüchtiger Rückschein der Dinge, während die konstruktive Eigendynamik der Linie den unaufhörlichen Wechsel pulsierenden Lebens versinnbildlicht" (ibid., S.67f.).

Biltoberfläche mit gegenständlichen 'Kürzeln' und legt hierdurch die Grundlagen für das Schaffen der Bauhauszeit. In Entsprechung zur kosmischen Metaphorik der Tagebuchtexte kommen die in die abstrakte Komposition eingeführten Gegenstandszeichen wie Sonne, Mond und Sterne, landschaftliche und figürliche Elemente dem Anspruch auf eine konventionelle Leseweise, dem Verständnis des Bilds als Abbild eines wenn auch phantastischen Naturraums entgegen. Gleichzeitig wird durch die ästhetische Struktur die traditionell dominante Position dieser 'Sujets' gegenüber dem Bildgrund ambivalent. Durch die Überlagerung und Verschränkung von figürlich-gegenständlichen Zitate und abstraktem Bildgrund, zu beobachten von *Zerstörung und Hoffnung* (Abb.138) bis hin zur *Kosmischen Komposition* (Abb.140), erreicht Klee die 'metaphorische Transparenz', die er während der Bauhauszeit auch in die reine Abstraktion integriert.

Als eine weitere Voraussetzung für die Herstellung einer autonomen ästhetischen Bildräumlichkeit kann Klees Experimentieren mit prismatischen Effekten gelten, das u.a. in *Mit dem Ei* (Abb.139) aufgenommen wird und über die Farbstufungen der ersten Bauhauszeit weiterzuverfolgen ist. Nachdem Klee unter Zuhilfenahme kristallinischer Effekte oder faktisch transparenter Motive die räumlichen Wirkungen von Farben in seinen 'Stufungen' erprobt hatte, konnten diese in eine erneuerte Gattung von strengen Quadratbildern übersetzt werden.⁶⁵ Deren Strukturierung, die räumlichen und flächigen Bezüge der Farbquadrate untereinander sind hier vom Betrachter keineswegs mehr in eine feste Ordnung zu bringen. Ihre durch die Rezeption nicht auflösbare Spannung beruht auf dem Doppelcharakter des einzelnen Farbquadrats. Der Betrachter setzt es als räumlichen Wert in Beziehung zum Ganzen, zum andern ist er bestrebt, es mit anderen gleichfarbigen Feldern in der Ebene zu größeren Gebilden zusammenzufassen, um gleichsam 'Muster auf Grund' herzustellen. Sobald eine Farbe allein auftritt, besteht die Tendenz, sie gegenüber den anderen Feldern räumlich zu isolieren. Dafür, daß diese in den Farbwerten angelegten räumlichen Sehweisen nicht zum Gleichgewicht führen, sorgt die strenge Rasterkomposition, die 'Streuung' der Einzelfarben, aber auch die Dichte der Ölfarbe. Die lockere transparente Struktur der ebenfalls schon orthogonal gegliederten Tunesienbilder hingegen hatte mit dem Durchscheinen des Bildgrunds noch 'impressionistische' Sehweisen ermöglicht. Das wie beiläufig gezeigte statische Weiß erschien immateriell gegenüber dem dynamisch-materiellen Farbauftrag, während in den konstruktivistischen Quadratbildern der Bauhauszeit die geschlossene streng gegliederte Farbschicht mit der Dynamik ihrer Rezeption konfrontiert ist.

Klee setzt die Lasurtechnik der *Kristall-Stufung* (Abb.154) auch direkt in den sog. 'polyphon-transparenten' Aquarellen fort, deren bereits

⁶⁵ siehe dazu Beispiele bei Geelhaar 1972, S.44ff.

beschriebene mehrdeutige räumliche Struktur derjenigen der 'Quadratbilder' eng verwandt ist. Im Kontext des Vergleichs mit den geometrisch strukturierten Tunesienbildern sei hier nochmals auf die neue Bedeutung der 'Leerstelle' im Aquarell hingewiesen, die nicht mehr in ihrer traditionellen Rolle als immaterieller Raum wahrnehmbar ist, sondern, zum Beispiel in *polyphon gefaßtes Weiß* (1930/140)⁶⁶, strukturell als Ort höchster Farbkonzentration verdeutlicht und so in die konstruktive Flächenordnung einbezogen wird. Aus der Überlagerung zweier formaler Systeme ergibt sich das reflexive Moment der Rezeption: Die lineare Organisation, für den Eindruck von übereinandergelagerten Flächen verantwortlich, bleibt unvereinbar mit der freien Farbstufung, die sich von einer solchen 'wörtlichen Transparenz' emanzipiert hat.

Drei weitere Bildbeispiele, deren Titel auf den Tagebuchtext von 1916 zurückverweisen, sollen die durch Klees Theorie verschleierte dialektische Struktur seiner Kunst abschließend verdeutlichen. In *Physiognomische Kristallisation* (Abb.157) überlagern sich atmosphärische Farbschattierungen und abgezielte geometrische Figuren wie Kreissegmente, Stäbe, Dreiecke und Rhomben, die durch ihre Konstellation im mittleren Bildbereich die Assoziation an einen Kopf wecken und so den Titel rechtfertigen. Eine räumliche Beziehung zwischen dem 'Innern' der geometrischen Figuren und dem übrigen Bildfeld ist durch die in ihren plastischen Werten besonders an den Flächenkanten eingesetzten Farbschattierungen angedeutet und verstärkt durch die vom Umfeld abgesetzte, differente Struktur jener Flächen. Gleichwohl wird dieses räumliche Verhältnis wieder aufgehoben, da die Konturen keine geschlossenen Flächen begrenzen und die zunächst als Öffnungen wahrgenommenen Flächeninhalte von ihrer angedeuteten räumlichen Staffelung aus wieder in die Ebene fließen. Die Schattierungen selbst werden also zunächst in ihrer akademischen Funktion als plastisch-räumliche Werte registriert und dann, mit der nicht eingelösten räumlichen Illusion, als konstruktives Flächenelement wahrgenommen, ohne daß der räumliche Eindruck aufgehoben wäre. Mit der Wahrnehmung wird zugleich die Konditionierung der Bildrezeption deutlich, und dieses Bewußtwerden führt zum Versuch eines 'neuen' Sehens.

Der Bildtitel 'Physiognomische Kristallisation' bietet die Möglichkeit zur Aufhebung dieses reflexiven Moments im Sinne der 'Genesis des Werks', die jedoch an der Bildgestalt selbst nicht nachvollziehbar ist. Dennoch hat sich die literarische Übersetzung ins 'unendliche Werden' in der Betrachtung auch dieses Gemäldes gegenüber der Evidenz der Bilderscheinung durchgesetzt. So sah Roland März in *Physiognomische Kristallisation* die "Verwandlung des Anorganischen ins Organische, des

⁶⁶ ibid., S.143, Abb.112

Amorphen ins Gestalthafte und des Realen in die Sphäre des Traumes wie auch umgekehrt" wirken und über allem "die Genesis der Kristallisation" schweben.⁶⁷

Kristallisation (Abb.158) gehört in die Gruppe der räumlichen Studien Klees, in denen er 'rationale' und 'irrationale' räumliche Verbindungen von Trapezformen und Parallelogrammen erprobte.⁶⁸ In diesen Konstruktionszeichnungen versuchte er die erreichte 'übertragene Transparenz' gleichsam mathematisch zu untermauern und wiederum durch Antithesen systematisch zu erfassen.

Die 'rationale' Verbindung erweist sich am Beispiel der *Räumlichen Studie I* (1930/109(U8))⁶⁹ als Entsprechung zur 'wörtlichen Transparenz': Linear dargestellte Kuben in verschiedenen perspektivischen Ansichten sind ineinandergeblendet, bleiben aber für den Betrachter als geschlossene Gebilde voneinander und vom Bildgrund unterscheidbar. Das diesem Kontext zugehörige Aquarell *Neuer Kristall - Allegarx repuchter* (Abb.118) knüpft an die frühen 'kristallinen' Bilder wie *Mit dem Ei* (Abb.139) an. Die Reliefwirkung der zum teil schattierten, zu einem 'offenen' Gebilde zusammengefügt Dreiecks- und Rechteckflächen lassen zwar kein eindeutiges räumliches Verständnis zu wie die zuletzt angeführte Zeichnung, doch sind alle Linien einem einzigen Verbund zuzuordnen, sie gehören einer Ebene an.

Die 'irrationalen' räumlichen Beziehungen in *Kristallisation* (Abb.158) verdeutlichen hingegen das Klees Kunst im besonderen auszeichnende Phänomen der 'übertragenen Transparenz', da hier die Überlagerung von Flächen in der Rezeption weder als Schichtung oder Verschränkung begrenzter Körper ins Gegenständliche übersetzt, noch als Teile eines partiell doppeldeutigen räumlichen Komplexes wahrgenommen werden kann.⁷⁰ Die angewandten technischen Mittel bestehen in Kohleschattierungen und braun bzw. schwarz getuschter Linienzeichnung. Eine Kongruenz beider Systeme ist partiell hergestellt, denn die Linien dienen teilweise als Flächenbegrenzung, stellen zunächst sogar den Eindruck eines prismatisch gebrochenen, in sich kohärenten Gebildes, eben eines Kristalls vor homogenem Grund her, so daß die traditionelle Funktion der Linie als Gegenstandsbezeichnung gewahrt scheint. Sogleich erweist sich dann die Unvereinbarkeit der inneren Struktur mit realen Kristallstrukturen, sieht sich der Betrachter zur Differenzierung der

67 März, op.cit., S.113; ähnlich beschrieben bei Werner Schmalenbach: Paul Klee. Die Düsseldorfer Sammlung (Kat.), München 1986, S.51

68 vgl. dazu Geelhaar 1972, S.147ff.

69 Glaesemer 1984, S.209, Kat.285

70 Geelhaars Versuch, die 'irrationalen' räumlichen Verbindungen auf ein mathematisches Konstruktionsprinzip dennoch 'logisch' zurückzuführen (1972, S.158), muß fehlgehen, da es sich bei diesen um ästhetische Strukturgesetze handelt.

Kompositionselemente aufgefordert, will er die von keiner bekannten Größe aus der außerkünstlerischen Wirklichkeit abzuleitende Gesetzmäßigkeit der Bilderscheinung erfassen. Mit der zunächst durch die Bildgestalt nahegelegten Verstehensweise der Linien als Flächenbegrenzungen kollidiert nun die Wahrnehmung von freien Linien, denen innerhalb des Flächenkonglomerats keine 'Substanz' zukommt, wie sie durch die Schattierung sonst veranschaulicht wird. Diese freien Linien etablieren neue räumliche Bezüge, die sich mit dem anderen, durch Schattierungen hergestellten räumlichen System nur in der Flächenstruktur berühren. Auch die durch Hell-Dunkel-Werte veranschaulichte Beziehung zwischen Figur und Grund ist angesichts der linearen Struktur nicht aufrechtzuerhalten, denn 'innere' Linien greifen auf den 'äußeren' Bildgrund über, der hierdurch seine Qualität als bloßer Grund aufgibt.

Die in der expressionistischen Phase zwischen figürlichen und abstrakten Bildelementen errichtete räumliche Spannung ist hier also in die dissonante Überlagerung zweier Liniencharaktere eingegangen und verdichtet. Nicht die antithetische Gegenüberstellung und Synthese von kontrastierenden Bildmitteln, wie sie Klees Theorie formulierte, bringt die künstlerische Qualität seines Werks hervor, sondern die durch Konfrontation mit anderen Elementen innerhalb eines formalen Ganzen gezeigte unauflösbare Widersprüchlichkeit eines Formelements. In *Kristallisation* konkurrieren nicht Linie und Kohleschattierung, sondern die Linie als geometrische Figur streitet mit der Linie als Flächenbegrenzung, zum Teil geht auch die eine Funktion in die andere über. Dagegen war in *Physiognomische Kristallisation* (Abb.157) die Schattierung von Ton und Farbwerten das durch die Rezeption zu reflektierende Moment, konnte aber wiederum nur durch die Verbindung mit dem entgegengesetzten Prinzip der Linie diese Verdoppelung gezeitigt werden.

Wie aus den räumlichen Studien Klees hervorging, war in der Zeichnung allein die Übertragung des Bildräumlichen in die reflexive Bewegung der Rezeption nicht herzustellen, denn in den zeichnerischen Konstruktionen bleibt das Verhältnis zwischen Figur und Grund eindeutig definiert, wiewgleich die lineare Struktur selbst räumlich mehrdeutig sein kann.⁷¹ Lediglich den Effekt der sog 'binokularen Tiefenumkehr', den optischen 'Kipp'-Effekt von der einen in die andere räumliche Schweise realisiert Klee in seinen dem Theorieunterricht zugehörigen Konstruktionszeichnungen.⁷² Hier wiederholt sich indes auch die

71 weitere Beispiele: *Dritte Studie nach drei Dimensionen (rationale und irrationale Verbindungen)*, 1930/111, Geelhaar 1972, S.157, Abb.125 und *Santa A in B*, 1929, abgebildet bei Teuber, op.cit., S.292 (falsche Bildunterschrift).

72 siehe dazu Klees Variationen über den Würfel, abgebildet bei Spiller 1970, S.248ff., Engelbert, op.cit., überträgt dieses theoretische Prinzip auf

Aufhebung der perspektivischen Ansicht, also beider 'Kipp'-Bewegungen, zur Flächenfigur. "Fleischwerdung", d.h. die positive oder negative Verräumlichung der linearen Figur als Würfel, "endet bei der Dreiecksfläche" (Abb.142). Wieder zeigt sich die Tendenz Klees, als Theoretiker Ambivalenz auszuschalten. Die Übersetzung der raumplastischen Darstellung in die Flächenfigur kommt nicht nur der schon beschriebenen Reduktion des Fluchtlinienschemas auf das T-Zeichen gleich, sondern ist auch als Analogie zu dem besonders an der Kreisfigur deutlichen Begriff von Bewegung zu sehen, der Bewegung in Statik auflöst.

Auf eine unendliche mechanische Bewegung, die als Pendelbewegung zwischen statisch fixierten Polen Klees Antithetik wie seinem Synthese-Begriff der 'Genesis' entspricht, lassen sich die räumlichen Verhältnisse in *Kristallisation* (Abb.158), ein Bild, das als Modell der Kleeschen Ästhetik gelten kann, nicht reduzieren. Die von dieser Bildgestalt in Gang gesetzte Rezeptionsbewegung ist nicht auf physiologische Phänomene zurückführbar, sondern wird aktiv durch die reflektierende Betrachtung geleistet. Eine Vereinbarung der innerbildlichen heterogenen Bezüge ist nicht optisch, d.h. in einem Wahrnehmungsaugenblick herzustellen, sondern nur durch eine begriffliche Loslösung von der Bilderscheinung zu fassen. Als ein möglicherweise fruchtbarer Neuansatz für die Betrachtung von Klees Werk ergibt sich daraus die Notwendigkeit, die auf Synthese angelegten 'Teilungen' der Kleeschen Gestaltungslehre zu überwinden und die jeweils bildimmanente Überlagerung heterogener künstlerischer Mittel ebenso wie die von ihr abhängige Reflexion des einzelnen formalen Elements zu analysieren.

das gesamte späte Werk Klees: "Das Changieren der Linie, das Klee in einmaligen, nachahmungsfreien, meist figurativen Strukturen entwickelt, ist nur ein Mittel um nachzuweisen, wie der Empfindungsstrom im Optischen von einer Blickmechanik sprunghaft gesteuert wird. Diese Einsicht kann der Betrachter in Klees Zeichnungen und vielleicht nur dort erstmals erfahren" (ibid., S.54). Eine Linie produziere den gleichen Flächenabschnitt je nach Seheinstellung räumlich oder flächig, positiv oder negativ. Obwohl an der räumlichen Struktur Kleescher Bilder das 'Unsystematische' gegenüber Albers' räumlichen Experimenten hervorgehoben wird, beschränkt sich Engelbert in dieser Beschreibung auf die mit Klees Theorie vereinbare 'Kippbewegung'.

IV. Zusammenfassung

1.

Die expressionistische Kristallsymbolik bezieht ihre historische Bedeutung aus dem Emanzipationsprozeß der künstlerischen Produktion, der den Bezug von Kunst auf Wirklichkeit und damit die Einheit von Form und Inhalt grundsätzlich in Zweifel zog. Der Kristall, als bildnerisches Gestaltungsprinzip wie auch als traditionelles Sujet in Erscheinung tretend, stellt ein labiles Gleichgewicht der einander widersprechenden Bestimmungen her; seine metaphorische Überhöhung ist der Versuch, die aufgebrochene Spannung zwischen selbständiger Form und Naturvorwurf bzw. gesellschaftlichen Inhalten theoretisch zu verarbeiten und aufzuheben. Zum Zeitpunkt des 'Gegenstandsverlustes' in der Malerei und der Identitätskrise der Architektur, die sich modernen technischen Produktionsmethoden gegenüber sah, erfüllte das Kristalline gattungsübergreifend eine vermittelnde Rolle, insofern es als mystisches Motiv Bedeutung versprach und zugleich 'reine Form' war. Als Reflexionsform der Kunst verschleierte es den Paradigmenwechsel von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion und trieb ihn so voran. Eine Aura von Bedeutung verbarg die dem Kristall immanenten formalen Prinzipien der Symmetrie und geometrischen Regelmäßigkeit; in diesen aber war unmerklich die Abkehr von der imitatio naturae und einem geschlossenen hierarchischen Ordnungsprinzip abgebildet.

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht die expressionistisch 'metaphysische' Phase in ihrer Beziehung zur folgenden Periode der 'Sachlichkeit', wie sie Taut in der Hinwendung zum Siedlungsbau, Klee in seiner Rolle als Bauhauslehrer antraten. Das Kristalline als Topos, exemplarisch deutlich in den phantastischen zeichnerischen Entwürfen Tauts ebenso wie in Tagebuchpassagen und Bildtiteln Klees aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, wird als Element einer 'Theorie' der Abstraktion interpretiert, mit deren Hilfe die geometrischen Qualitäten des Neuen Bauens und die nichtfigurative bildnerische Produktion zum Abbild einer gelstigen Natur, zum Ausdruck wahren Lebens jenseits materieller Wirklichkeit transzendiert wurden. Repräsentant des Anorganischen steht der Kristall für eine ins Kosmische wie ins Psychische erweiterte Natur. In diesem unendlich ausgedehnten Naturraum scheint die autonome ästhetische Form, um deren Durchsetzung es Taut und Klee zu tun ist, als künstliche und materielle aufgehoben. Sie scheint als kristalline nicht nur ihren zeichenhaften, auf Natur wie auf 'Weltanschauung' verweisenden Charakter zu bewahren, sondern bringt auch das dem perspektivischen Verfahren inhärente konstruktive Prinzip zur Entfaltung, indem sie sich von der äußeren Natur abwendet und sich stattdessen auf deren vermeintliche 'innere' Gesetzmäßigkeit richtet.

Die mit dem Phänomen der Kristallisation konnotierte Strukturgleichheit von Kunst und Natur nimmt Bezug auf das aristotelische Konzept der Mimesis. Nicht mehr als Herstellung des natürlichen Scheins, sondern im künstlerischen 'Wettschaffen' mit der Natur wird die Einheit von Natur und Kunst behauptet. Die von Schelling wiedereingeführte naturphilosophische Idee der 'natura artifex' wird zur Grundlage für die Konzeption des Kunstwillens und bleibt noch für Panofskys Ikonologie gültig. Durch diese Theoriebildung, die sich exemplarisch am Kristall, dem verkörperten 'Naturgeist', verfolgen läßt, ist, konträr zu Hegels Einsicht in den historischen Bruch zwischen individueller künstlerischer Gestaltung und tradiertem konventionellem Inhalt, die Option auf Einheit von Form und Inhalt bis in die aktuelle Kunstgeschichtsmethodik hinein aufrechterhalten worden. Den expressionistischen Künstlertheorien und Utopien geht notwendig die stilgeschichtliche Isolierung der formalen künstlerischen Elemente aus ikonographischen Zusammenhängen voraus; die vormals im Verhältnis von ästhetischer Form und motivischem Inhalt verbürgte Einheit des Werks findet hier schon darin Ersatz, daß den bildnerischen Mitteln selbst ein ursprünglicher Gehalt zuwiesen wird, kulminierend im Begriff der 'symbolischen Form'. In Entsprechung hierzu treten bei Taut und Klee an die Stelle der konventionellen Stoffe und Repräsentationsfunktionen der Kunst im Bilde des Kristallinen zunächst numinose Vorstellungen von Welt, Jenseits und 'Nichts', schließlich die bildnerischen Mittel selbst. Im subjektlosen 'Bauen' der *Gläsernen Kette*, das im Begriff der Funktion mündet und im Kleeschen Konzept der 'Genesis' des Werks wird diese Konsequenz der expressionistischen Kristallmetaphorik deutlich.

Die verknüpfende und konfrontierende Betrachtung theoretischer Diskurse und ästhetischer Strukturen, in der vorliegenden Studie als alternativer Ansatz zur gängigen ikonographischen 'Übersetzung' der Künstlertheorie und -utopie in die künstlerische Praxis vorgestellt, zeigte als Kern der untersuchten Denk- und Bildtradition eine Stillsicherung der Kunstrezeption, welche die Provokation der Moderne aufhob und bis heute eine Auseinandersetzung mit ihren radikalen Qualitäten behindert.

2.

Der Ursprung des expressionistischen Kristalls als eines Kunstsymbols wurde im romantischen Motiv der 'kristallinen Gotik' lokalisiert. Friedrich Schlegels visionäre Antizipation der Vollendung des Kölner Doms läßt bereits die für die spätere Architekturdiskussion wesentliche Unterscheidung zwischen konstruktivem Kern und naturhaft-ornamentaler Verkleidung erkennen, eine Trennung, die dem Bruch zwischen Kompositionsfigur und Naturmotiv in der Malerei Friedrichs vergleichbar ist. Die von Caspar David Friedrich gemalten Visionen transparenter gotischer Dome stellen sich unter diesem Aspekt als analoge Versuche

dar, die neu auftretende Spannung zwischen formaler Flächenordnung und abgebildetem Naturgegenstand zu harmonisieren. Friedrich bildet die als das Göttliche aufgefaßte geometrische Kompositionsfigur in der idealen Kirchengestalt, gleichsam symbolisch ab. Im kristallinen Dom, der den Entmaterialisierungsprozeß der Architektur in Friedrichs Ruinen- und Fensterbildern steigert, ist die Kompositionsfigur als 'Geist der Natur' vergegenständlicht. Die Thematik der visionären Schau will die an Friedrichs radikalen Bildschöpfungen beobachtete Verlagerung des perspektivischen Bildraums in den reflexiven Wahrnehmungsprozeß rückgängig machen und setzt an die Stelle der sich in Widersprüchen entwickelnden Rezeption die augenblickshafte Erfassung der Bildwelt, die 'Geist' und 'Natur' in einer Gestalt sein will. Notwendig mit dem Kristallmotiv verknüpft zeigt sich also die Verwendung mystischer Wahrnehmungsweisen im 'Thema Vision', durch die das Abstrakte zur Epiphanie des Göttlichen sakralisiert werden konnte.

An der Rezeption industrieller Bauformen wie des Kristallpalastes von Joseph Paxton war das Motiv des 'reinen Sehens' weiterzuerfolgen. Aus zeitgenössischen Beschreibungen ging hervor, daß die technische Konstruktion, im Londoner Weltausstellungsgebäude zum ersten Mal repräsentativ eingesetzt, zur Erfahrung des 'Unendlichen' entmaterialisiert wurde; in der Nobilitierung des Ingenieurbaus zeigte sich die in der 'kristallinen Gotik' schon vorbereitete Umwandlung des Abstrakten in eine 'lebendige Geometrie'. Das Stichwort Entmaterialisierung bezeichnet hier nicht allein den ökonomisch begründeten Verzicht auf architektonische 'Masse' zugunsten eines transparenten Baumaterials, also die 'buchstäbliche' oder objektive Transparenz. Vor allem benennt es die idealisierte Wahrnehmung des von Glas umgebenen Innenraums als Naturausschnitt, die aus dem Pflanzenhaus und der Gartenästhetik abgeleitet und am *Crystal Palace* durch den 'Weltgedanken' metaphorisch überhöht wird. Der Bau verschmilzt mit dem, was er vorstellt - der Welt - in eins. Die Möglichkeit eines Sehens, welches nicht mehr zwischen der Gegenständlichkeit des Artefakts und der Natur unterscheidet, ist hier bereits als populäre Erklärungsformel der Abstraktion festgeschrieben.

In derselben Intention, Kunst- und Naturform zu versöhnen, erscheint die Metapher der Kristallisation auch im Kontext der frühen Kunstgeschichte, angefangen bei Gottfried Semper, in dessen Schriften erste systematische Versuche zur Überwindung der Konkurrenz zwischen technisch-rationaler und handwerklich-künstlerischer Produktion zu finden sind. Dem theoretischen Gesamtwerk liegt der Gedanke zugrunde, daß die Baukunst sowohl Produkt als auch Symbol der 'Natur' sei, und durch alle Schriften hindurch wird die Intention sichtbar, die Gebrauchsfunktion der Architektur, die sich durch Neuerungen in der Bautechnik immer mehr von der Baukunst scheidet, unter einem naturmystisch erweiterten Symbolbegriff wieder in die genuinen Aufgaben der Architektur als Kunst einzugliedern. In der einem natürlichen Zweck entwachsenen Urform, die

sich durch 'Stoffwechsel' symbolisch fortpflanze, wird ein natürlicher Kosmos der Architektur als Gegenentwurf zur materiellen Produktion errichtet. Der Wunsch, die neuen Bautechniken in diesen Kosmos zu integrieren zeichnet sich in der hohen Bewertung des Ornaments ab, das als Symbol der Konstruktion wie des Zwecks alle materiellen Faktoren 'vergeistigen' soll. Das Beispiel des Schneekristalls in den *Prolegomena*, dessen eurhythmische Struktur potentiell alle Stufen des 'Formell-Schönen' enthält, entspricht in seinen kunstsymbolischen Funktionen dem Schmuck. Ausgehend von Sempers Würdigung des *Crystal Palace* deutete sich außerdem die im Kristallsymbol sinnfällige Möglichkeit an, die Konstruktion selbst mit dem Ornament als einem synonymen 'Weltsymbol', zu identifizieren, d.h. als konstituierenden Faktor der Baukunst zu betrachten.

In Anlehnung an Sempers 'naturwissenschaftlichen' Prolog zu seinem Hauptwerk *Der Stil* erhob Riegl in seiner *Historischen Grammatik* die Kristallisation zum zentralen Prinzip des Kunstschaffens schlechthin. Diese naturphilosophische 'Synchronisierung' der Naturgesetze mit dem Prozeß des künstlerischen Schaffens bildet nicht nur die Grundlage für Riegls Zentralbegriff - das 'Kunstwollen' - sondern auch für die von Worringer formulierte Konzeption des 'Abstraktionsdranges', die zum Ferment aller Künstlertheorien des Expressionismus wird. Die 'ewigen kristallinen Formgesetze' erscheinen zudem auf der historischen Betrachtungsebene als Eigenschaft des ursprünglichen 'Harmonismus', in dem die künstlerische Form Eigenständigkeit behauptet im Unterschied zu einer Wiedererschaffung der vergänglichen Natur im 'Organismus'. Die Aufteilung der künstlerischen Phänomene in das 'anorganische' Prinzip linearer Stilisierung und die 'organische' Nachahmung vergänglicher Formen der sichtbaren Natur wird damit implizit bereits durch das Gesetz des Kristallinen, welches auch den organischen Motiven zugrundegelegt wird, dominiert und synthetisiert. In diesem Sinne ist zu beobachten, wie Riegl in seiner weiteren Systematik die nunmehr zum 'Taktischen' und 'Optischen' umbenannten Antithesen ihrer vormals noch eindeutigen Beziehung zur abstrakten bzw. zur gegenständlichen Formsprache enthebt, also in der Begrifflichkeit selbst den Abbildcharakter von Kunst eliminiert. Als Motiv für dieses Unterfangen zeichnete sich die Ambivalenz gegenüber der zeitgenössischen Malerei ab, die mit ihren sowohl mimetischen wie abstrahierenden Tendenzen einem universalen, vom Taktischen zum Optischen führenden Entwicklungsgesetz sich verweigerte. Das notwendige Bindeglied zwischen Tradition und Moderne schuf Riegl durch die Rückführung der Stilmomente auf Wahrnehmungsnormen. Die Rezeption des Artefakts wird einmal durch 'Nahsichtigkeit', zum andern durch 'Fernsichtigkeit' der Naturerfahrung gleichgestellt, unabhängig davon, ob ein realistischer Darstellungsmodus gewählt ist. Die von Riegl in der *Historischen Grammatik* zugrundegelegte

naturphilosophische Vorstellung unmittelbarer Identität von Kunst und Natur erfüllt sich im taktischen wie im optischen Sehen.

Durch Riegls Stilgeschichte wird die Werkanalyse durch die Sicht auf das Werkschaffen ersetzt, dieses in Übereinstimmung mit a priori gesetzten, für das jeweilige 'Kunstwollen' zuständigen Wahrnehmungsweisen gedacht. Die scheinbar polar entgegengesetzten Qualitäten reiner Stofflichkeit des Einzeldings und reiner Geistigkeit des die Dinge negierenden Raumes behaupten gemeinsam den Realitätscharakter der Kunstform. In Riegls Kategorien Körperraum-Freiraum scheint die Diskrepanz zwischen gegenstandsbeschreibender und gegenstandsunabhängiger Form aufgehoben. Ebenso verwischt sich die Unterscheidung zwischen Flächen- und Raumordnung in Riegls Terminologie, die 'Raum' auf das Verhältnis eines begrenzten Einzelnen zu einem übergreifenden Ganzen reduziert und dadurch auch der Flächenausdehnung zuspricht. Die mit dem Abstraktionsprozeß verbundene Flächigkeit impressionistischer oder symbolistischer Bildschöpfungen wird dadurch dem Prinzip der perspektivisch hergestellten illusionistischen Raumeinheit prinzipiell vergleichbar. Der bei Semper schon angelegte, in der stilgeschichtlichen Systematisierung des 'Kunstwollens' durch Riegl endgültig vollzogene Verzicht auf den Begriff des Schönen ist hier als Mittel deutlich geworden, die in der zeitgenössischen Kunst partiell bereits selbstständigste ästhetische Form als ein qualitativ neues Element zu verneinen, um sie einem einheitlich aufgefaßten universalen Entwicklungsprozeß einzuordnen.

Durch die Verlagerung der Naturerkenntnis in die subjektive Wahrnehmung und seinen abstrakten Raumbegriff hat Riegl die Assimilierung der abstrahierten an die gegenständliche Form vorbereitet. Worringers Typologie geht darüber hinaus, indem sie gleichsam über Riegls optischem Stil, der das Prinzip der Raumeinheit realisiert, eine weitere Stufe der Kunst - die nordische - errichtet, welche das Kristallinische bzw. Abstrakte in einer durch das Organische 'erlösten' Gestalt zeigt und so der Einfühlung, dem Kriterium klassischer Kunst, wiederum zugänglich macht. Während Riegl aufgrund romantischer Denktradition eine objektive Erkenntnis der Natur in der subjektiven Wahrnehmung suchte, kehrt Worringer den Prozeß um und verleiht den schon existenten, 'von aller Endlichkeit befreiten Formen' nachträglich psychische Vitalität. Der gotische Dom steht für sein Ideal einer 'Organisierung des Anorganischen'.

Die psychologisch begründeten Weltanschauungstypen, auf die Worringer seine Stil Kategorien zurückführt, bilden auch das Fundament für Panofskys Ikonologie, in der stilgeschichtliche und ikonographische Kunstbetrachtung eine systematische Vereinigung finden sollten. Das 'natürliche' Sehen des Gegenstands, aus dem Riegl die taktischen und optischen Stilmomente ableitete, wird von Panofsky in das alltägliche

Deuten von Zeichen übertragen, wie am bekannten Beispiel des Hutzlehens zur Erläuterung der primären Sinnebene evident. Die den 'Gehalt' erulierende Abbildung von Form und Sujet auf Weltanschauung setzt Riegls systematische Vereinheitlichung 'kristallinischer' und 'organischer' Formen in der physiologischen Wahrnehmung fort. Obwohl sich Panofsky von nicht-gegenständlicher Kunst abgrenzte, ist die Erweiterung des Sinnschichtenmodells auf abstrakte Kunst und Architektur in seiner Systematik bereits angelegt, denn das 1932 formulierte Konzept wurzelt im Expressionismus; es ist nicht als bloßes Modell kunsthistorischen Verstehens, sondern auch in seiner historischen Bedeutung gegenüber der zeitgenössischen Kunstentwicklung zu betrachten. Wie an einigen Bemerkungen Panofskys zur Moderne in seinen frühen Aufsätzen gezeigt wurde, sind seine theoretischen Überlegungen auch Verarbeitungsversuche der hier offenbar werdenden Kluft zwischen Sujet und Form. Panofskys Konstruktion eines absoluten Dritten, in dem die auseinanderstrebenden formalen und inhaltlichen Komponenten zusammenfließen sollen, führt so das romantische Totalitätsstreben, das sich in der Kristallmetaphorik und im Begriff des Unendlichen manifestierte, zu letzter Entfaltung. Die naturphilosophisch argumentierende Strategie der Restauration des Mimetischen gegenüber dem künstlerischen Abstraktionsprozeß ist hier methodisch verankert worden.

Schon in der Vorgeschichte des Expressionismus werden die bei Riegl, Worringer und Panofsky herausgestellten naturphilosophischen Kerngedanken zu kunstpolitischen Instrumenten, sie dienen nunmehr direkt der 'Erklärung' des Abstraktionsprozesses als einer Hinwendung zum 'Wesen' der Natur. Um die Jahrhundertwende findet im Kontext der Architektur bzw. der Kunstgewerbebewegung die romantische Kristallmythologie zunächst wieder größere Bedeutung, denn hier ist der Konflikt zwischen künstlerisch-handwerklicher und industriell-technischer Produktion besonders virulent. Scheerbarts phantastische Dichtung, Behrens' und Habliks Gesamtkunsideale stellen Lösungsversuche dieses Konflikts dar, bilden die unmittelbare Grundlage für die expressionistische Kristallsymbolik und weisen in ihrer Dynamik bereits keimhaft auf den Zusammenhang zwischen Expressionismus und Funktionalismus bzw. Konstruktivismus hin. Die Reihung phantastischer visueller Eindrücke in Scheerbarts frühen Romanen, mit Vorliebe edelsteinfunkelnder Paläste und kosmischer Szenerien, versteht sich bereits als Zeichen einer neuen Kunstsprache; ein ihr eigener Hang zum Konstruktiv-Sachlichen wird durch die Opulenz der Schilderungen und die rudimentären Inhalte, die von einer Läuterung im Sinne mystischen Einswerdens mit der Welt handeln, verdeckt. Behrens' Kristallsymbolik, die deutlich im Zusammenhang des Rieglschen 'Kunstwollens' entwickelt wurde, war Mittel. Kunst und Technik als Sinnbilder eines gleichsam naturhaften 'Zeitgeistes' zu verschmelzen. Das als Kristallisation

vorgestellte 'Bauwachsen', Habliks *Kristallbauten* wie seinen schriftlichen Äußerungen zu entnehmen, impliziert ebenfalls die Umdeutung des Artefakts in 'Natur', wie im übrigen die innerhalb seines Werks zu beobachtende Entwicklung vom Vegetabil-Kristallinen zum Geometrisch-Kristallinen bestätigte.

3.

Nur vor dem Hintergrund dieser, in theoretischer wie in künstlerischer Produktion seit der Romantik vorgefundenen Überhöhung der reinen Form zu einem Kunst und Natur übergreifenden Gesetz konnte die Bedeutung des Kristallinen bei Taut und Klee erschlossen werden. Dem Werk Tauts, der als Protagonist der expressionistischen 'Kristalliker' wie als bedeutender Architekt des Neuen Bauens die historische Dynamik der Kristallsymbolik sichtbar macht, kommt in der vorliegenden Studie aus diesem Grund besonderes Gewicht zu.

Es wird gezeigt, daß bereits 1914 die Begriffe Organismus und sozialer Gedanke *viceversa* benutzt werden zur Definition einer idealen Architektur, Natur und Gesellschaft in Tauts Argumentation damit tendenziell zusammenfallen. Alle folgenden Äußerungen und Idealentwürfe Tauts dienen dem Ziel, eine autonome Kunstsprache zu definieren, also jede Bindung der Architektur an den Gebrauch aufzuheben, um andererseits die gewonnene abstrakte Form wiederum auf Natur und Gesellschaft zu beziehen, das Repräsentationsprinzip also zu wahren. Im mystischen Erleben des kristallinen Innenraums, zentrales Motiv der Tautschen Utopie, das sich vom *Kölner Glashaus* bis zur *Auflösung der Städte* verfolgen läßt, wird die materielle gesellschaftsbezogene Seite der Baukunst ästhetisiert. Das *Kölner Glashaus* markiert aber nur den Anfangspunkt dieser Ideologie des Abstrakten, die sich nicht nur in den utopischen Werken der Kriegsjahre, sondern bis hin zu der im Exil verfaßten *Architekturlehre* verfolgen läßt. Die in den frühen Industriebauten noch offen präsentierte geometrisch-rationale Form erfährt durch die Effekte des undurchsichtigen, farbigen Glasmaterials den Charakter einer 'zweiten Natur'. Tauts *Kölner Glashaus* und seine Nachfolgeentwürfe ersetzen den Verlust der perspektivisch ausgerichteten Fassadenarchitektur, die eine klare Beziehung zwischen Mensch und Bauwerk definierte, durch ein 'wunderbares' Erleben, bestehend in einer die Grenzen zwischen Betrachter- und Kunstwelt aufhebenden Empfindung. In Reaktion auf die Verdinglichung der konstruktiven Form wird mithin jede Distanz zu ihr gelegnet. Der zu einem Farbenlicht-Spiel inszenierte Innenraum hob scheinbar die Grenzen zwischen Betrachterwelt und 'formalem Kosmos' auf. Das *Glashaus* einerseits schien wandelbar wie die es umgebende Natur und wurde andererseits in der Wahrnehmung des Besuchers zu einem permanenter Bewegung unterworfenen eigenständigen Organismus.

Allein die dem Bau immanente Bildsprache reichte nicht hin, um die gewünschte, Kunst und Zweck synthetisierende Wahrnehmung zu einer generellen Haltung zu verfestigen. Tauts unzählige Schriften und Zeichnungen, die, Behnes Kommentaren folgend, um das Motiv des Kristallhauses kreisen, folgten mit innerer Notwendigkeit aus dem Kompromißversuch des Kölner Ausstellungsbaus. Die Suche nach einer Synthese aus autonomer künstlerischer Form und gegebenen materiellen und gesellschaftlichen Inhalten mußte zwangsläufig Wiederholungen hervorbringen, die einer immer intensiveren Beschwörung des 'Wunders', als das sich der Innenraum des *Glashauses* darstellte, zutrieben. Hier ist im Kern die Vereinnahmung des Gesamtkunstideals mit dem 'sozialen Gedanken' bereits angelegt, die das Ergebnis der utopischen Bilderreihen ausmacht.

Scheerbarts Zurichtung der Architekturrezeption auf die visuelle Wahrnehmung fortsetzend, läßt Taut im Kristallhauserlebnis der *Stadtkrone* Natur und Kunst in einem künstlerischen Kosmos zusammenfließen. Der soziale Gedanke, verkörpert im Gartenstadtideal, und die im Kristallhaus symbolisierte Gesamtkunstidee verlieren in einem mystischen Wahrnehmungsakt ihre konträren Qualitäten. Die vor allem am Vorbild der gotischen Kathedrale ausgerichtete Utopie eines zentralen Gemeinschaftsbaus erwies sich als bloße Monumentalisierung der schon vorhandenen Institutionen des öffentlichen Lebens. Das Panorama historischer Stadtbekrönungen zeigte die Reduktion des 'geistigen' Zentrums auf ein formales Prinzip. Monumente der Geschichte dienen wie weltanschauliche Motive mithin lediglich der Bekräftigung des einen Gesetzes, in dem alle Gegensätze zwischen künstlerischer Form und gesellschaftlichem Inhalt verschwinden.

Die in der *Stadtkrone* zur unio mystio stilisierte Wahrnehmung wird in der *Alpinen Architektur* zum Modell des Bauens selbst. Denn die 'Schau' der Alpenarchitektur geht, dem Bild des Kristallhausinnern folgend, der Schilderung des Alpenbaus voraus. Das gigantische Bauprojekt, als eine pazifistisch motivierte Umlenkung der zerstörerischen Energien in konstruktive gedacht, veranschaulicht wiederum ein Aufgehen des Einzelnen im Weltganzen, den Topos der Abstraktionstheorie. Diesem unterliegt ebenfalls die den Verlauf der Bilderreihe bestimmende, von einem Handlungszusammenhang unabhängige Bewegung von unten nach oben. Abstraktion wird auf diese Weise als Distanzierung von der Erdoberfläche illusionistisch dargestellt; dem gleichen Ziel dienen Nachtmotive und der Blick von oben.

Das nunmehr von der idealisierten Wahrnehmung auf den Schaffensprozeß übertragene Ideal der Subjektlosigkeit wird von Taut auch in einem Reformvorschlag zur Bestattungskultur, als 'Vererdung', formuliert. Das Projekt einer Auflösung des Einzelgrabs in einen glasarchitekturgeschmückten Totengarten gibt der Vorstellung Ausdruck,

das menschliche Individuum als Repräsentant der heterogenen gesellschaftlichen Anforderungen an die Architektur werde in den Kreislauf der Natur überführt, im Bild des Naturganzen schließlich gewinne die Baukunst Autonomie und sei zugleich Symbol des gesellschaftlichen Bedürfnisses.

Im *Weltbaumeister* projiziert Taut das 'reine Sehen' auf einen kosmisch-religiösen Hintergrund, der als 'Gehalt' der Architektur ihren Rang als Symbol behauptet; Produktion, Rezeption und Werk fallen hier in eins. Das Bauen ist als kosmisches Werden, als ein Zeugungsakt zwischen Geist und Materie versinnbildlicht. Aus der Vereinigung des *Domsterns* mit der Erde gehen sowohl die Gartenstadt als auch das Kristallhaus hervor. Kunst und Zweck haben hier eine gemeinsam Quelle gefunden, die ihre Verwandtschaft mit dem Rieglschen 'Kunstwollen' in der wenig später von Taut initiierten Korrespondenz der *Gläsernen Kette* unter Beweis stellt. In der Konfrontation dieser naturmetaphorischen Symbolsprache mit den formalen Mitteln der Filmtechnik, denn nach ihren Regeln ist die Bilderreihe gestaltet, erweist sich zudem die einheitsstiftende Funktion der Fläche. Aus ihr gehen Architektur und ihr Repräsentant, der kosmische Raum, hervor, zur kristallinen Flächenform erstarrt am Ende das All.

Die Auflösung der Städte vollendet im Bild des *Großen Sterns* die Integration des Siedlungsgedankens in das Gesamtkunstwerk. Die als sakraler Ritus idealisierte Rezeption des Baus bildet zugleich seine Gestalt. Mit der Vervollständigung des Zentralbaus ist auch die Antithetik zwischen Siedlung und 'Krone' aufgehoben. Der Große Bau, vom Arbeitsrat für Kunst proklamiert und Modell des 'kristallinen Sinnbildes', das Gropius im Ersten Bauhausmanifest zum Ziel erkor, setzt dieses Synthesewerk fort. Das Bauen diffundiert in den Prozeß seiner geistigen Vorbereitung; eine Eliminierung der materiellen zugunsten der ideellen Produktion war auch dem *Architekturprogramm* des AfK zu entnehmen. Der Große Bau, verstanden als zukünftiger idealer Ausdruck 'der Zeit', ist zugleich der Weg dorthin: Werkresultat und Werkschaffen sind eins, die schon in der *Stadtkrone* angelegte Gesellschaftsutopie als einer Überhöhung des schon Gegebenen treibt hier ihrem Höhepunkt zu. Abstraktion wird, wie zuvor im Zeichen des Kriegstodes, nun im Bilde des 'Sozialismus' oder im Namen des 'Volkes' gespiegelt als Hingabe an ein Höheres, als Erweiterung des Künstlertums ins Kosmische, exemplarisch in Tauts Aufsatz *Der Sozialismus des Künstlers*. Auch in seiner mystischen Verschmelzung mit einem sich selbst bewegenden und erschaffenden Kosmos im *Weltbaumeister* wird eine sich von der physischen Natur unterscheidende geistige Schöpfung postuliert, die jedoch nicht individuellen Impulsen, sondern unpersönlichen Gesetzen folgt. Der nur noch als Geistestat verstandene Große Bau bezeichnet gleichsam die letzte Stufe des Versuchs, das mathematisch-abstrakte Prinzip der modernen Architektur in die Gestalt eines organischen Einzelbaus zu

verkleiden, die Beziehung der traditionellen Architektur zur menschlichen Physis symbolisch aufrechtzuerhalten durch den Verweis auf eine entsinnlichte Vereinigung von Kunst und Natur bzw. Kunst und Volk. Die Verschiebung des Blickpunkts vom künstlerischen Werk auf die geistigen Möglichkeiten und politischen Intentionen des Künstlers verbindet sich darüberhinaus mit dem Begriff einer Baukunst, die Zeichen des gesellschaftlichen Ganzen ist. Der den künstlerischen Zielen anhängende Gemeinschaftsinhalt, der sich wie jene in 'alles' auflöst, also alles Bestehende umfaßt, erklärt sich als mystifiziertes Abbild der modernen Industriegesellschaft, der Standardisierung und unendlichen Vervielfältigung der Produkte wie der Konsumentenwünsche.

An die Stelle des Bauziels rückt in den Briefen und Zeichnungen der *Gläsernen Kette* die Vergegenwärtigung eines vermeintlich objektiven, die Materie läuternden Gestaltungsdranges, der den Riegelschen Begriff des 'Kunstwollens' auf seinen irrationalen Kern reduziert. Traditionen der romantischen Kunstreligion werden wiederbelebt, wobei die Kontemplation vor dem Werk durch die vorgestellte Teilhabe an einem überpersönlichen Kunstschaffen ersetzt wird. Das Aufgehen des Einzelnen in der Arbeit an einem übergeordneten Ideal - der gemeinsame Alpenbau wie die Liturgie der *Gläsernen Kette*, deren Teilnehmer selbst in die Rolle der Bauenden schlüpfen, versprechen Erlösung; Inhalte werden jedoch weitgehend ersetzt durch die Form einer enthusiastischen Glaubenshaltung, eine Mysteriensprache, die sich als Hymnus auf das Schweigen versteht. Das in den Zeichnungen der *Gläsernen Kette* favorisierte Motiv des Eingangs oder der Öffnung wies Ähnlichkeiten mit Allegorien des Großen Werks auf, ohne daß diese alchimistische Vorstellung als solche thematisiert würde. Das Zitat mystisch-esoterischer Denktraditionen dient vielmehr der Interpretation des 'Kunstwollens' als einer Materialisierung des Geistigen. Wie das mysteriöse Werk der Hermetiker und ihr Ziel, die Gewinnung des Steins der Weisen, bleibt der Große Bau in der *Gläsernen Kette* gestaltlos, löst er sich entsprechend den hermetischen Lehrschriften in den Prozeß der Annäherung an das Geheimnis auf. Architektur wird aus ihrem Funktionszusammenhang befreit selbst zum Okkulten.

Während Hablik jedoch zu Anfang des Jahrhunderts im Bilde des 'wachsenden' Kristalls noch die unendliche Vielfalt der Formen beschrieb, wendet sich Taut in der *Gläsernen Kette* der einfachen Form zu, die schon in Schlegels Gotik-Vision als mathematischer Kern dem naturhaften Formenreichtum zugrundelag. Das Kristalline wandelt sich vom inneren Gesetz zur äußeren Form. Als Urform und Gefäß unendlicher Inhalte wird der Kristall zum Modell des Typus, dem konstituierenden Element des Serienbaus. Die traditionalistische Aussage des Kristalls und seiner weltanschaulichen Konnotationen - Indienstnahme der Form durch den Inhalt - bleibt auch nach 1923 gültig.

'Weltverehrung' als Inhalt der expressionistischen 'Utopie' schlägt mit dem Aufschwung der Bautätigkeit nach dem Krieg um in die Hingabe an die Bauaufgabe, die von Taut mit den gleichen 'sozialistischen' Ideen versehen wird wie zuvor die an 'Volk' und 'Natur' herangetragenen Vereinigungswünsche. Als Verkörperung der 'leeren Mitte' kündigt das zentrale Kristallhaus, besonders in seinen letzten Varianten, im *Haus des Himmels* und im Entwurf der *Folkwangschule*, diese Aufhebung des organischen Einzelbaus symbolisch an. Das zwischen 1920 und 1922 als neue Bauaufgabe in die Nachfolge der Tautschen *Stadtkrone* gestellte Bürohochhaus ist als verselbständigter Zentralbau ein weiterer Schritt zur Synthese der Antithesen Kult- und Zweckbau. Der Kosmosgedanke des Kristallhauses ist nun durch die technisch-ökonomische Bauaufgabe ersetzt, die aufgrund der vorangegangenen Eliminierung der materiellen Faktoren zum geistigen Wesen stilisiert werden kann.

Die Synthese aus 'Kunst' und 'Zweck', Ergebnis der expressionistischen Utopie, war nur zu erreichen, indem der Inhalt von Kunst den Abstraktionsprozeß im Formalen nachvollzog, Inhalt also nicht mehr konkret gefaßt, sondern zu 'Welt', 'Kosmos' und 'Alleinheit' diffundierte, letztendlich 'Alles' und 'Nichts' war. Die Nutzung des Baus, vergeistigt zur reinen Schau einer phantastischen Kunstnatur, fiel als mythische Größe mit dem Bauwerk und dem Bauen in eins. An dieser Schnittstelle schienen Inhalt und Form wiederum eins. Das 'autonome' Kunstwerk war mit der Realität, von der es sich emanzipieren sollte, versöhnt. Somit war aber auch die funktionalistische Ableitung der Bauform aus den Gegebenheiten der Bauaufgabe logisches Resultat jener Kristallmythologie, nicht etwa ihr Gegenteil. Tauts Utopie setzt sich in seine funktionalistische Architekturtheorie fort, die jeweils verwendeten inhaltlichen Verweise auf Natur, Volk und 'sozialen Gedanken' sind nicht als solche oder gar als Inhalt des Tautschen Schaffens relevant, sie dienen vielmehr als Stellvertreter für alle gesellschaftlich gegebenen Aspekte des Bauens, aus denen die Kunstform hervorgehen soll. Der religiös akzentuierte 'Weltgedanke' der Tautschen Glasarchitektur geht konsequent über auf die schon existenten Bedingungen und Funktionen des Bauens, aus denen nunmehr die architektonische Form abgeleitet wird. Die Negation des Gebrauchs als Inhalt der expressionistischen Utopie ist Bedingung für die Idee der formgewordenen Funktion. Der Formierung der Siedlungsbewohner zur architektonischen Gestalt des Sternentempel in der Auflösung der Städte folgt die Ableitung des Wohnungsgrundrisses aus den 'Ganglinien' in der Neuen Wohnung.

Nicht die 'leere Mitte' der *Hufelensiedlung*, sondern die dezentralisierte geometrische, das Einzelhaus negierende Grundrißgestalt der Siedlung realisiert die Utopie des 'höchsten Baus', ohne jedoch als 'reine Architektur' zugleich auch Gefäß und Anstoß eines idealen Lebens zu sein. In diesem Scheitern der Synthese liegt die Motivation für die ungeheure Vielzahl von Publikationen Tauts, die, während der Zwanziger

Jahre veröffentlicht, nicht als Widerspruch und Distanzierung, sondern als Versuch zur Rettung der expressionistischen Utopie zu verstehen sind. In der Übertragung der Kristallmetaphorik auf das Prisma etwa wird die Kontinuität zwischen dem Kosmosymbol und dem 'Ganzen' der arbeitsteiligen Gesellschaftsform sichtbar. Den Verlust des weltanschaulichen Inhalts macht Taut wett, indem er die Aspekte der Bauaufgabe selber zu Inhalten erhebt, wie etwa die vorgefundene Geländeform in Britz oder das Prinzip der Rationalisierung in *Die neue Wohnung*.

Genau hier, im Augenblick scheinbarer Synthese, stehen sich die Widersprüche jedoch unversöhnlicher denn je gegenüber; denn da wo künstlerische Form jeden erdenklichen Inhalt in sich symbolisch faßt, wird jeder Inhalt negiert. Die Form wird zwar wie ersehnt zum eigenen Kosmos, d.h. sie zeigt sich als künstlerisches Mittel und Gegenstand zugleich, als Artefakt und Ding an sich. Der spannungsvolle Widerspruch, der zwischen Form und Inhalt bestand, bricht damit aber in der künstlerischen Form selbst auf. Die Konfrontation der utopistischen und funktionalistischen 'Kunsttheorie' Tauts mit der Architektur der *Hufeisensiedlung* machte deutlich, daß eine Einheit von Form und Inhalt weniger denn je existent ist, die Siedlung als Kunstwerk und die Siedlung als Nutzbau in einem Objekt unversöhnt bleiben. Die künstlerische Form der *Hufeisensiedlung* stellt im Gegensatz zu Tauts Utopie ein Ganzes dar, das weder hermetische Abgeschlossenheit gegenüber dem Umfeld und damit ein Absolutes signalisiert, noch durch ein Zentrum repräsentiert ist. Innerhalb dieses offenen Ganzen sind Bezüge hergestellt und abgebrochen, Gewichte verteilt, ohne zur Hierarchie zu erstarren, ist das Prinzip der Reihung ebenso wie das Individuelle und Singuläre vertreten. Diese 'Allseitigkeit der Beziehungen' ist eine bestimmte, die sich jenseits der von der Bauaufgabe vorgegebenen Aufteilung des Naturraums in private und öffentliche Bereiche realisiert.

Das direkte Einmünden der Kristallmetaphorik in den Begriff der Funktion wurde an Tauts während der Zwanziger Jahre publizierten Aufsätzen dargestellt. Zwar wird in jenen kaum mehr auf übergeordnete Ideale verwiesen, bewegt sich die Argumentation doch hauptsächlich auf sachlich-technischer Ebene. Gerade darin liegen aber Kern und Richtung der kristallinen Visionen: ihr Sachlichkeitspathos bedarf nach seiner Durchsetzung keiner emotionalen oder inhaltlichen Festigung mehr. Die adäquate Erfüllung jeder Bauaufgabe ist so identisch mit dem vormals mystisch beschworenen Aufgehen im Ganzen, und so wie dort anstelle der reflexiven Betrachtung assoziativ Bilder gereiht wurden, die im übrigen schon auf einem reproduzierbaren 'typisierten' Vorrat an Metaphern beruhten, geht diese additive Ordnung nun in die Erläuterung der technischen und organisatorischen Probleme des Wohnungsbaus ein. Die im Bild des Kosmos noch festgehaltene übergeordnete 'Idee' ist ebenso verschwunden wie das im *Glashaus* noch verkörperte religiöse Zentrum.

Die Summe der sozialen, technischen und wirtschaftlichen Aspekte im Wohnungsbau bildet das Ganze. Die Vorstellung vom 'Bauwachsen', dessen Quellen Taut in der Natur und im Gemeinschaftswillen des Volkes sah, erweist sich damit als erster Schritt zur funktionalistischen Eliminierung ideeller Aspekte.

Der Versuch, das architektonische Schöne als Summe technisch-wirtschaftlicher und sozialer Problemlösungen dennoch von der Arbeit des Ingenieurs abzugrenzen, beherrscht Tauts Schriften nach 1924 in zunehmendem Maße. Er bemüht sich um eine Ästhetik des Bauens, welche die unabsehbar dominierenden wirtschaftlich-technischen Faktoren der Bauproduktion wieder dem Schönen unterordnet, so wie er in seinen utopischen Entwürfen in Anlehnung an Scheerbar Scheinwerfer, Luftschiffe und Flughäfen als rein ästhetische Motive verwendet hatte. Die Gemeinschaftsidee dient ihm dabei zur Legitimierung des Kunstcharakters von Architektur gegenüber der Ingenieuraufgabe. Diese wird, anstelle von Volk und Natur, zum künstlerisch verfügbaren und zugleich aus sich heraus zur Formung drängenden Material gemacht, das erst der Künstler zum 'schönen Gebrauch' erhebt.

Tauts Wiederbelebung der Kristallmetaphorik im japanischen Exil geht nicht mehr mit einer phantastischen Bildproduktion einher, sondern richtet sich auf die dort vorgefundene historische Architektur, sogar auf die Natur selbst. Darin bestätigt sich nachträglich die Realisierung der expressionistischen Utopien durch die abstrakte Ästhetik des Neuen Bauens, denn besonders die von Taut als 'zweite Alpine Architektur' gerühmte *Katsura-Villa* entspricht dem geometrischen 'sachlichen' Formideal der Zwanziger Jahre. In Tauts Kommentaren zu diesem Bau wiederholt sich nochmals die Verwandlung des Kristallinen in den Begriff der Funktion, denn Taut kürt *Katsura* in seiner *Architekturlehre* zum Vorbild funktionalistischen Bauens. In dieser letzten theoretischen Abhandlung wird Architektur zur 'Kunst der Proportion' erklärt. Taut formuliert hier offen sein Anliegen, die Gleichrangigkeit der Architektur mit den anderen freien Künsten zu bestärken und gegen die 'Niederungen des Technischen' abzugrenzen. Die Funktion als Surrogat für den Gebrauch steht dabei zur Proportion im gleichen Verhältnis wie die Wohnbedürfnisse zum Grundriß in Tauts Schriften zum Wohnungsbau der Zwanziger Jahre. Nur ist dem Begriff der Funktion jeglicher gesellschaftliche Inhalt abhanden gekommen. Seine Inhalte bestehen in physikalischen Größen, die keinerlei Bezug mehr zu sozialen Faktoren haben. Funktionelle Architektur zu schaffen, bleibt letzten Endes dem Gefühl überlassen, das gleichwohl, und hier ist die Kontinuität zum Expressionismus zu suchen, kein subjektiv nach Ausdruck verlangendes ist, sondern vielmehr den auch verstandesmäßig zu erfassenden Voraussetzungen der Bauaufgabe entspricht. Der Sinn des 'Proportionsgefühl' liegt darin, durch minimale Veränderungen des rational erarbeiteten Plans seiner abstrakten Gestalt Leben einzuhauchen, in der

'Organisierung des Anorganischen' also. Dieses Aufgehen der Funktion in die schöne Proportion wurde in den expressionistischen Werken Tauts vorbereitet. Tauts mystischer Sozialismus wie seine funktionalistische Architekturtheorie haben eine gemeinsame Intention: die Aufhebung der differenten Einzelinhalte des Bauens in ein formales Ganzes, dessen abstrakte Qualität jedoch verneint wird. Das 'Proportionsgefühl' als Nachfolgerin der expressionistischen 'Baulust' ist gänzlich autonom und wächst dennoch bruchlos aus den gegebenen materiellen Bestandteilen der Bauaufgabe.

Das im Tautschen Kristall exemplarisch verkörperte Ideal des im Ganzen aufgehenden Einzelnen, als Charakter der modernen Kunst gelesen, kann affirmativ oder utopisch gedacht werden: einerseits als Überhöhung der Verdinglichung von Kunst im Zuge der modernen Produktionstechniken, andererseits im Sinn der Aufhebung von Kunst als eines von der Gesellschaft abgeordneten elitären Bereichs. Der mit Kristall und Glasarchitektur verbundene Wunsch nach 'Subjektlosigkeit' darf nicht nur als Regression verstanden werden. Er weist auch auf kritische Qualitäten der abstrakten künstlerischen Form hin, auf die implizite Utopie einer Gesellschaftsstruktur, die durch freie Assoziation der Einzelnen ein Ganzes bildet. Tauts 'utopische' Schriften und Zeichnungen jedoch, gerichtet auf eine unmittlbar aktuelle Synthese von Kunst und Gesellschaft, verbleiben dort affirmativ, wo seine Bauten, scheinbar der Ökonomie unterworfen, utopische Qualität entwickeln.

4.

Am ausgeprägtesten findet sich die expressionistische Kristallmythologie zweifellos bei den 'imaginären Architekten' der Nachkriegszeit. Die an Tauts Werk deutlich gewordenen Kontinuitäten zwischen expressionistischer und funktionalistischer Architekturauffassung und die Analyse ihrer Bedeutung hinsichtlich des künstlerischen Abstraktionsprozesses werfen jedoch auch ein neues Licht auf den Wandel von der mimetischen zur 'reinen' Form in der Malerei. In der Malerei Feiningers, auch in einigen Werken Heckels und Vogelers, wird die abstrakte mit der traditionellen symbolischen Kunst vermittelt, indem kristalline Strukturen als Träger mystischer Bedeutungen die Form sakral überhöhen. In den Bildstrukturen eines Feininger, die Gegenständliches zitieren und dennoch nicht aufgeben, zeichnet sich ein Konflikt ab zwischen den übereinanderliegenden durchsichtig-prismatischen Farbflächen und dem Sujet. Zugleich aber dient das kristalline Netz mit seiner sakralen 'Aura' dazu, den Zwiespalt zwischen Bildmotiv und selbständiger ästhetischer Form zu harmonisieren.

Anders stellte sich die Bedeutung der Kristallsymbolik im Werk Klees dar. Die Kristallmetapher muß zwar als Grundidee seiner Kunstlehre aufgefaßt werden, doch diese ist nichts weniger als eine Erklärung des Werks. Zu

untersuchen war vielmehr die Inkongruenz von Theorie und Werk, die Spannung zwischen den Synthesebestrebungen des Künstlers und der faktischen inneren Widersprüchlichkeit seiner Werke, verstanden als konventionellen Einspruch des Künstlers gegen seine eigene künstlerische Radikalität. Ausgangspunkt war Klees Tagebuchtext von 1915, in dem er sich selbst, in Anlehnung an Worringers Abstraktionstheorie, zum 'Kristall' stilisiert. Diese symbolische Selbstabtötung des Künstlers, die zugleich unendliche Selbstüberhöhung, die Identifikation mit einer 'jenseitigen Helmat' bedeutet, hat ihre Wurzel in der Romantik. Sie setzt wie Tauts Idee der 'Vererdung' und sein Deckname 'Glas' sinngemäß Caspar David Friedrichs Darstellungen des eigenen Begräbnisses fort. Der Tod, konnotiert mit Erlösung, dient, wie an Klees Lithographie *Der Tod für die Idee* ausgeführt, einer Versinnbildlichung der abstrakten Komposition. Entsprechend zur Taut-Forschung zeigte sich auch hier die Unzulänglichkeit ikonologischer Deutungsweisen, die den Rückbezug der Kunst auf sich selbst nicht erfassen können.

Das Motiv der Kristallisierung des Künstlers enthält keimhaft Klees später am Bauhaus ausgearbeitete Theorie der abstrakten Malerei, denn hier ist bereits die Identifikation des Werks mit dem Werkschaffen angelegt. Auf die metaphorische Verwandlung des Künstlers ins Anorganische folgt mit Klees Beitrag in *Schöpferische Konfession* zunächst die umgekehrte Transformation des Anorganischen in 'Natur'. Wie Taut nimmt Klee in seinem Aufsatz ein Wahrnehmungskonzept zuhilfe, das die Grenzen zwischen Bildwerk und Betrachter aufhebt und so das Verständnis eines abstrakten Bildes als Abbild sichtbarer oder emotionaler Wirklichkeit erlaubt. In den 1921-22 am Bauhaus gehaltenen Vorträgen entwickelt Klee diese Vorstellung im Konzept der 'Genesis des Werks' weiter. Der Ursprungsmythos des 'wachsenden' Punktes, aus dem Linie und Fläche hervorgehen, entspricht dem Bild der Kristallisation. Die antithetischen Formcharaktere, in deren Harmonisierung Klee die Aufgabe der künstlerischen Komposition sieht, folgen dem auf Synthese abzielenden Schema des Organisch-Anorganischen. In Analogie zum Taut-Kreis sucht Klee also sowohl im Bild des Kristalls wie in dem der Genesis den Verlust des Sujetinhalts durch die Erhebung des künstlerischen Schaffens selbst zum Werkinhalt wettzumachen.

Der zentrale Ansatzpunkt für die Korrelation zwischen Theorie und Malerei, bislang in der Klee-Literatur nur im Sinne einer positiven Übereinstimmung abgehandelt, lag in der Negation des Raumproblems durch Klees Bauhauslehre von 1921/22. Aus der Analyse der vieldeutigen Bildräumlichkeit oder 'metaphorischen' Transparenz Kleescher Bildwerke, die den perspektivisch konstruierten einheitlichen Bildraum aufgeben und die bei Caspar David Friedrich angelegte Transformation des Bildraums in den Reflexions- und Wahrnehmungsraum des Betrachters zur Entfaltung bringen, ging die ideologische Funktion des Genesiskonzepts hervor. Klees Auffassung des Werks als eines

permanenten Werdens, die sich von der zeitlich ausgedehnten Rezeption der Musik leiten ließ und zugleich im Bild der Polyphonie wie im Bild des Farbkreises Bewegung mit Statik gleichsetzte, wurde erkennbar als ein Versuch, die verlorene Geschlossenheit des perspektivischen Bildraums durch die Synchronisierung von Werkschaffen und -wahrnehmung als neuer Totalität zu ersetzen. Zwar fanden sich im bildlichen Vokabular Klees Reflexe der Theorie, unter denen neben dem Kristallinen und dem Architektonischen das Pfeilmotiv als Symbol der Genesis herausragt, doch erfüllen diese keineswegs die ihnen von der Theorie aufgetragenen synthetischen Funktionen. Der Widerspruch zwischen Flächen- und Gegenstandsform, die Ambivalenz zwischen Figur und Grund bleibt unauflösbar. An die Stelle der dienenden ist die sich selbst reflektierende Form getreten. Die Kristallmetaphorik im Tagebuch und in einigen Bildtiteln des Frühwerks erfährt auch nicht aus dem politischen und wirtschaftlichen Kontext ihre Erklärung, vielmehr ließ sich ihre Bedeutung aus dem historischen Integrationsprozeß der abstrakten künstlerischen Form in die Tradition einer mimetischen und symbolischen Kunst erschließen, der auch heute noch weitgehend die Sicht auf die Moderne bestimmt.

Wie Taut versucht Klee seine eigene abstrakte Gestaltung an die darstellende ältere Kunst zu assimilieren. Dies geht auch aus dem Prinzip der 'Bildtaufen' hervor. Klees Bildtitel sind dem Werk nachgeordnete Deutungen, 'Übersetzungen' des Abstrakten in den Bereich konventioneller Codes. In einer sich gegen Werckmeister abgrenzenden Interpretation der Lithographie *Tod für die Idee* etwa wird dargelegt, daß die abstrakte Komposition im Bild der Kristallisierung des Künstlersubjekts gleichsam allegorisiert wird, Tod und Erlösung hier nicht durch die Komposition versinnbildlicht werden, sondern umgekehrt Metaphern für die Komposition sind. Der Gestaltungsprozeß selbst wird in Klees Bildtiteln wie in seiner Theorie zum Inhalt erhoben.

Vorbild dieses Prozesses, in dem die Einheit des Kunstwerks wiederhergestellt werden sollte, ist das von sinnlicher Wahrnehmung abstrahierte 'Sehen' mystischer Herkunft. Dieses vermag, wie an Klees Aufsatz in *Schöpferische Konfession* dargelegt, abstrakte Formen in Phänomene der äußeren und inneren 'Natur' zu verwandeln. Die metaphysische Überhöhung der Form zum Sinnbild des 'Naturgeistes' durch die Romantik mündet hier in die direkte Identifikation von Kunst mit der 'okkulten' Natur, so daß Klee in den Bauhausjahren auf das religiöse Pathos verzichten, die Gestaltungsmittel als solche thematisieren kann.

Während das Spannungsverhältnis zwischen konstruktiver und natürlicher Form bei Riegl noch symbolisch abgebildet wurde, das Kristalline in der *Historischen Grammatik* noch Kunst- und Weltsymbol zugleich ist, wird die Spannung nun vollends aufgelöst. Kunst und Wirklichkeit fallen in eins, mithin scheinbar auch Form und Inhalt. Da Inhalt als ein von der

bereits autonomen Form symbolisch gemeinter aufgefaßt wird, fällt jedoch die Suche nach Bedeutung immer wieder auf die künstlerische Form zurück, kann sie sich nur in der metaphorischen Überhöhung der Form selbst Befriedigung verschaffen. Die theoretischen Einheitsbemühungen Klees, die Ausstattung der Bildmittel und des Werks mit Naturcharakter lassen sich wiederum als abwehrende Reaktion auf die materielle, jeder einfachen Sinndeutung sich entziehende Qualität der eigenen abstrakten Bildwerke verstehen. Die inneren Spannungen, die das 'autonome' Kunstwerk prägen, sollen aufgelöst werden, indem das Werk in den Prozeß seiner Entstehung, in seine 'Genesis', aufgelöst wird, so wie schon der Taut-Kreis, nach dem Vorbild des Rieglschen 'Kunstwollens', ein 'Bauen' und 'Werden' beschwor, das Subjekt und Objekt in einem Prozeß vereinte.

Das Spezifische der Kunst Klees, die Ausbildung einer ästhetischen Bildräumlichkeit, die sich durch die Selbstreflexion der Bildmittel im Prozeß der Wahrnehmung herstellt, wird durch die Metaphorik der Kristallisierung und der Genesis aufgehoben, denn diese Herangehensweisen postulieren eine im Bildganzen selbst präsente Einheit, wie sie traditionell durch die perspektivische Raumkonstruktion geleistet wurde. In exemplarischen Interpretationen der Werke Klees konnte gezeigt werden, daß die von der Gegenstandsabbildung gelöste bildnerische Gestaltung sich nicht zum mythischen Ganzen fügt, sondern vielmehr die bildnerischen Mittel selbst, aus einer eindeutigen Beziehung zum Gegenstand gelöst, in sich vieldeutig und widersprüchlich werden. Während Klee und Taut in der Entfernung der Form vom Naturvorbild die Kreation eines widerspruchslosen, 'geläuterten' Kosmos sahen, macht ihre Kunst einen Materialisierungsprozeß durch, der die Selbstreflexion der Form, etwa der Linie in den letztgezeigten Bildern Klees, in Gang setzt. Gerade die Autonomie der Kunst verhindert die von ihren Schöpfern gewollte Wesensbestimmung der bildnerischen Mittel.

Verzeichnis der Abbildungen

1. Unbekannter Meister, *Fra Luca Pacioli und ein Schüler*, 1495. Galleria Nazionale di Capodimonte, Neapel
2. Hieronymus Bosch, *Die Erschaffung der Welt*, Außenseiten des Triptychons *Der Garten der Lüste*. Prado, Madrid
3. Caspar David Friedrich, *Vision der christlichen Kirche*, um 1812 (BS 202). Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt
4. Caspar David Friedrich, *Die Kathedrale*, um 1818 (BS 231). Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt
5. Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1822 (BS 293). Nationalgalerie, Berlin
6. Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, 1823/24 (BS 311). Hamburger Kunsthalle
7. Walter Gropius, *Denkmal der Märzgefallenen* von Walter Gropius, Weimar 1920-21. Pehnt 1973, S.114
8. Faltblatt zur *Londoner Weltausstellung 1851*. Illustrated London News, 18. 1851 (24.Mai)
9. Joseph Paxton, *Crystal Palace*, 1851, Innenraum. Burkhard Bergius 1981, S.164, Abb.2
10. *Die fünf Platonischen Körper*. Kramer 1986, S.117, Abb.8
11. Schemazeichnungen eines Schneekristalls zur Illustrierung der *Eurhythmie*. Semper 1860, S.XXV
12. Peter Behrens, *Exlibris*, um 1900. Pehnt 1973, S.38, Abb.58
13. Wenzel Hablik, *Kristallbauten*, 1903. Sammlung Wenzel Hablik, Itzehoe
14. Bruno Taut, *Ideenskizze für ein Krematorium*, 1902. Junghanns 1983, Abb.5
15. Paul Klee, *Stadt empowachsend, sich verdüsternd*, 1915/223, Aquarell, Kupferdruckpapier mit Tempera, zinkweißgrund, 24,5:12. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld
16. Wenzel Hablik, Blatt aus dem Zyklus *Ausstellungsbauten*, 1920. Tischhauser 1981, S.49
17. Wenzel Hablik, *Kristallschloß im Meer*, 1914. Nationalgalerie, Prag
18. Wassili Luckhardt, *Kultbau*, um 1920. Akademie der Künste, Berlin

19. Bruno Taut, *Pavillon des Träger-Verkaufs-Kontors*, Ton-, Zement- und Kalkindustrierausstellung, Berlin 1910. Junghanns 1983, Abb.20
20. Bruno Taut, *Monument des Eisens*, Ausstellungspavillon des Stahlwerkverbandes auf der Leipziger Baufachausstellung 1913. Junghanns 1983, Abb.50
21. Bruno Taut, *Glashaus*, Ausstellungspavillon der Glasindustrie auf der Werkbundaussstellung in Köln, 1914. Junghanns 1983, Abb.52
22. Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Jena 1919, Stadtsilhouette, S.71, Abb.45
23. - Perspektivische Ansicht, S.74, Abb.49
24. *Auflösung der Großstadt*. Wohnungswirtschaft, 2. 1925, H.18, S.145
25. Bruno Taut: *Alpine Architektur*, Hagen 1919, Titelblatt
Erster Teil: Kristallhaus
26. - Aufstieg vom Bergsee
27. - Weg im Wildbachtal
28. - Das Kristallhaus
29. - Im Kristallhause
Zweiter Teil: Architektur der Berge
30. - Über dem Wolkenmeer
31. - Tal als Blüte
32. - Der Kristallberg
33. - Grotteske Gegend
34. - Tal mit Wasserstürzen
35. - Firnen im Eis und Schnee
36. - Der Felsendom
Dritter Teil: Der Alpenbau
37. - Aus der Schweiz
38. - Felsgegenden in Tirol
39. - An den oberitalienischen Seen
40. - An der Riviera
41. - Aufruf an die Europäer
42. - Das Baugebiet
43. - Die Monte Rosa-kette
44. - Der Monte Rosa-bau
45. - Matterhorn
46. - Die Bergnacht
Vierter Teil: Erdrindenbau
47. - Die Ralik- und Ratak-Inseln
48. - Erde, amerikanische Seite
49. - Rügen
50. - Erde, asiatische Seite
Fünfter Teil: Sternbau
51. - Der Domstern
52. - Grottenstern mit schwebender Architektur
53. - Sternsystem
54. - Sternennebel
55. - Ende

56. bis 84. Bruno Taut, *Der Weltbaumeister*. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik, Hagen 1920. Ohne Einzeltitel; abgebildet ist der gesamte Bildteil in der originalen Reihenfolge

85. Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte. Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur 'Alpinen Architektur*, Hagen 1920, Titelblatt

86. - "Lasst sie zusammenfallen..."

87. - Eine Arbeitsgemeinschaft

88. - Landarbeitsgemeinschaft

89. - Notwendige Arbeitszentren - Grossbetriebe

90. - Verkehrsplan

91. - Aus der Gegend der Glasgärtner - Fernrohrbild

92. - Wohnhäuser

93. - Gruppe von Wohnhäusern - aus 300m Höhe

94. - Desgleichen - aus 1000m Höhe

95. - Gemeinschaften und Eigenbrötler - aus 5000m Höhe

96. - Erdbestreuung - aus 1500m Höhe

97. - Volkshaus

98. - Gelehrtenheim an der See

99. - Die grosse Blume - Kraftquelle

100. - Heiligtum der Glühenden

101. - Der grosse Stern

102. - Wohnhaus der Weisen am grossen Stern

103. - Im grossen Sterntempel

104. - Bäder am grossen Sterntempel

105. - Das Karussell-Kosmisch-komisches Luftvergnügen in Silber

106. - Erdnacht - leuchtende Bauten

107. - Die Sterne der Erde

108. - Die grosse Kirche mit exzentrischem Turm

109. - Grosse Kirche im Bau

110. - Die Tempelinsel

111. - Kristallhaus in den Bergen

112. - Blüte und Frucht - Tempelweihgaben

113. - Alpine Architektur

114. - Heilig! Heilig! - Sakrales Ornament

115. - Die Dreeinigkeit im Kosmos

116. Lyonel Feininger, *Die Kathedrale des Sozialismus*, Titelholzschnitt für das erste Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar 1919. Hess 1959, S.86

117. *Alchymistische Allegorie*. Kurt Seligmann: *The Mirror of Magic. A History of Magic in the Western World*, New York 1948, S.156, Abb.59

118. Bruno Taut, *Monument des neuen Gesetzes*. Brief an die Gläserne Kette vom 23.12.1919. White 1981, S.146

119. *Die sieben Stufen des 'Großen Werks', umsäumt von den vier Elementen des Aristoteles: Feuer, Wasser, Luft und Erde*. Federmann 1964, Abb.2 gegenüber S.49

120. Johannes Molzahn, *Architekturidee*, 1918. Kat.AFK, S.4

121. Hans Scharoun, *Volkshausgedanke*. Frühlicht 1920, S.78f.
122. *Der Felsen der Wahrheit*, Illustration aus Khunraths *Amphitheatrum Aeterna Sapientia*, 1619. Seligmann 1948, S.32, Abb.4
123. Bruno Taut, *Haus des Himmels*. Vision des klingenden Baus. Frühlicht 1920, S.110
124. - Plan der Stadtanlage mit *Säule des Gebetes* und *Säule des Leidens*. Conrads 1963, S.36
125. Paul Gösch, *Entwurf einer Wallfahrtskapelle*. Vorderansicht. AfK 1920, Abb.41
126. - Grundriß. AfK 1920, Abb.42
127. Mies van der Rohe, *Wettbewerbsbeitrag für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße*, 1921, überzeichnetes Großfoto. Bauhaus-Archiv, Berlin
128. - Aufriß zum Reichstagufer. Kat.Turmhaus, S.107, Abb.31.1
129. Bruno Taut, *Entwurf eines Büro- und Geschäftshauses für Magdeburg*. Taut 1921, S.13
130. Bruno Taut, *Stadtsilhouette Magdeburgs mit Bürohochhaus*. Taut 1921, S.12
131. Willy Zabel, *Reihenhaussiedlung*, 1921/22. Conrads 1963, S.129
132. Bruno Taut, *Folkwang Schule in Hagen*, Idealentwurf 1920, Lageplan. Junghanns 1983, Abb.91
133. Bruno Taut, *Großsiedlung Berlin-Britz, 1925-1931*. Ursprünglicher Bebauungsplan des ersten Bauabschnittes. Junghanns 1983, Abb.154
134. Bruno Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Leipzig 1924, S.76f.. Reihenhaus, Obergeschoß. Verbesserung des Grundrisses, demonstriert durch 'Ganglinien'
135. Paul Klee, *Der Tod für die Idee*, 1915/1, Lithographie für das 'Zeit-Echo', Feder, 16,2:8,5. Sammlung der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
136. Paul Klee, Auschnitt aus einer Tagebuchseite, erste Eintragung für das Jahr 1915. Werckmeister 1989, S.41, Abb.26
137. Paul Klee, *Kristallinische Erinnerung an die Zerstörung durch Marine*, 1915/11, Zeichnung, Feder auf Japan, Pergamentpapier, 10,8:18,6
138. Paul Klee, *Zerstörung und Hoffnung, Ruinen und Hoffnungen*, 1916/55, Lithographie aquarelliert, 52:34. Sammlung der Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
139. Paul Klee, *Mit dem Ei*, 1917/47, Aquarell auf Ingres, 23,3:14,9

140. Paul Klee, *Kosmische Komposition*, 1919/165, Öl auf Karton, 48:41. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
141. Paul Klee, Seite eines Vorlesungsmanuskripts vom 28.12.1921. Klee 1921/22, S.24
142. Paul Klee, Ausschnitt aus einem Vorlesungsmanuskript. "Fleischwerdung... endet bei der Dreiecksfläche". Nach der Übertragung von Spiller 1970, S.248
143. Paul Klee, *Scheidung Abends (Diametralstufung aus Blauviolett und Gelborange)*, 1922/79, Aquarell auf Ingres, 33,4:23,2. Sammlung Felix Klee, Bern
144. Paul Klee, *Schwankendes Gleichgewicht*, Aquarell, Aquarellpapier, 34,3:17,7. Sammlung der Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
145. Paul Klee, *Der Angriff als Symbol, Wille und Vollzug*. 1922/259, Zeichnung, Feder, deutsch Ingres, weiß, 18,5:30
146. Paul Klee, *Betroffener Ort, gelbe Basis, rote und blaue Handlung*, 1922/109, Feder und Aquarell, deutsches Ingres, 32,7:23. Sammlung der Paul-Klee-Stiftung
147. Paul Klee, *Zimmerperspective mit Einwohnern*, 1921/24, Aquarell über Ölfarbezeichnung, französisches Ingres d'arches, weiß, 48,4:31,6. Sammlung der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern
148. Erich Heckel, *Gläserner Tag*, 1913. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München
149. Heinrich Vogeler, *Die Geburt des neuen Menschen*, aus: Reise durch Rußland. Die Geburt des neuen Menschen, Dresden 1926, Faksimile Gießen 1974, S.4
150. Lyonel Feininger, *'Bilanz'*. Das Schnauerl. Fliegende Blätter für Sporthumor, 8. 1908, H.15, S.22
151. Lyonel Feininger, *Die Radfahrer (Radrennen)*, 1912. Hess 1959, S.176, Abb.4
152. Lyonel Feininger, *Umpferstedt II*, 1914. Hess 1959, S.73, Taf.3
153. Lyonel Feininger, *Glasscherbenbild*, 1927. Hess 1959, S.115, Taf.15
154. Paul Klee, *Kristall-Stufung, im Bann des Gestirnes*, 1921/88, Ölfarbezeichnung und Aquarell, französisches Ingres, leichtgefärbt, 24,5:31,5. Kupferstichkabinett im Kunstmuseum Basel
155. Paul Klee, *Drei Türme*, 1923/101, Aquarell, deutsch Ingres, bräunlich, leicht saugend, 33:23. Sammlung Felix Klee, Bern

156. Paul Klee, *Neuer Kristall-Allegorix repuchter*, 1934/172 (S12), Aquarellfarben auf weiss grundiertes Ingres, 13,2:14,6
157. Paul Klee, *Physiognomische Kristallisation*, 1924/15, Tafelbild, Ölfarben, Nesseltuch aufgeklebt, 41,8:41,4. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
158. Paul Klee, *Kristallisation*, 1930/215(S5), Aquarell in Braun, Feder mit brauner und schwarzer Tusche, Kohleschattierungen an Papier, 31:32. Sammlung der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Literaturverzeichnis

Aufgeführt sind hier zum einen Werke, auf die Methode und Fragestellung der vorliegenden Studie Bezug nehmen, zum andern alle mehrfach zitierten Aufsätze und Monographien, Kataloge und Sammelbände.

Adorno, Theodor W.: Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit, in: Die neue Schaubühne, 2. 1920, S.233ff.

Adorno, Theodor W.: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, in: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 1985, S.108ff. (= Adorno 1985)

AfK 1919 = Arbeitsrat für Kunst (Hrsg.): Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst, Berlin 1919

AfK 1920 = Arbeitsrat für Kunst: Ruf zum Bauen, Berlin 1920

Bächler, Hagen / Letsch, Herbert (Hrsg.): De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung, Leipzig/Weimar 1984 (= Bächler 1984)

Bätschmann, Oskar: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik (1978), in: Ekkehard Kaemmerling: Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme, Köln 1979, 1987, S.460ff. (= Bätschmann 1978)

Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1984, 1988 (= Bätschmann 1984)

Banham, Reyner: The Glass Paradise, in: The Architectural Review, 125. 1959, H.745, S.87ff. (= Banham 1959)

Baron, Erich: Aufbau, in: Taut 1919a, S.101ff.

Behne, Adolf: Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet, in: Kunstgewerbeblatt, 27. 1915/16, H.1, 1ff. (= Behne 1915/16)

Behne, Adolf: Wiedergeburt der Baukunst, in: Taut 1919a, S.112ff. (= Behne 1919a)

Behne, Adolf: Bruno Taut, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 2. 1919, Aprilheft, S.13ff. (= Behne 1919b)

Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau, München/Wien/Berlin 1924 (= Behne 1924)

Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt 1977 (= Benjamin 1977)

Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut, in: Benjamin 1977, S.291ff. (= Benjamin 1977a)

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Benjamin 1977, S.251ff. (= Benjamin 1977b)

Bergius, Burkhard: Glaspaläste der Künstlichen Nützlichkeit. Ausstellungsarchitektur des 19. Jahrhunderts, in: Kat.Ausst.Die Nützlichen

Künste, hrsg. von Tilmann Buddensieg und Henning Rogge, Messegelände am Funkturm, Berlin 1981, S.163ff.

Blumenberg, Hans: 'Nachahmung der Natur'. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: Studium Generale, 10.1967, S.266ff.

Boehm, Gottfried: Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit, Heidelberg 1969

Bollerey, Franziska / Hartmann, Kristiana: Bruno Taut. Vom phantastischen Astheten zum ästhetischen Sozial(ideal)isten, in: Kat.Taut, S.15ff. (= Bollerey/Hartmann 1980)

Borsi, Franco (Hrsg.): Hermann Finsterlin. Idea dell'architettura, Firenze 1969

Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt 1970

Börsch-Supan, Helmut: Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich, München 1960 (= Börsch-Supan 1960)

Börsch-Supan, Helmut / Jähmig, Karl-Wilhelm: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973 (= Börsch-Supan 1973)

Brötje, Michael: Die Gestaltung der Landschaft im Werk Caspar David Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 19. 1974, S.43ff.

Bucher, Lothar: Kulturhistorische Skizzen aus der Industrie-Ausstellung der Völker, Frankfurt 1851

Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985 (= Busch 1985)

Busch, Werner / Schmoock, Peter (Hrsg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim/Berlin 1987

Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen, Bd.1. Die Sprache (1923) (= Cassirer 1923), Bd.2. Das mythische Denken (1925) (= Cassirer 1925), Bd.3. Phänomenologie der Erkenntnis (1929) (= Cassirer 1929), Berlin 1923-29

Claussen, Horst: Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens, Hildesheim/Zürich/New York 1986

Conrads, Ulrich / Sperlich, Hans: Phantastische Architektur, Stuttgart 1960

Conrads, Ulrich (Hrsg.): Frühlicht 1920-1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens, hrsg. von Bruno Taut, Berlin/Frankfurt/Wien 1963 (= Conrads 1963)

Conrads, Ulrich (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin/Frankfurt a.M./Wien 1964 (= Conrads 1964)

Dittmann, Lorenz : Stil - Symbol - Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967 (= Dittmann 1967)

Dittmann, Lorenz (Hrsg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, Stuttgart 1985

- Dohi, Yoshio: Bruno Taut, sein Weg zur Katsura-Villa, in: Kat.Taut, S.120ff.
- Edschmid, Kasimir: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung, Berlin 1919
- Ehmer, Hermann K. (Hrsg.): Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie, Köln 1971 (= Ehmer 1971)
- Engelbert, Arthur: Die Linie in der Zeichnung. Klee - Pollock - Twombly. Kunst, Geschichte und Theorie Bd.1, hrsg. von Kunibert Bering, Essen 1985
- Fagiolo, Marcello: La cattedrale di cristallo. L'architettura dell'Espressionismo e la tradizione esoterica, in: Revival, a cura di G.C. Argan, Milano 1974
- Federmann, Reinhard: Die königliche Kunst. Eine Geschichte der Alchemie, Wien/Berlin/Stuttgart 1964
- Feuß, Axel: Wenzel Hablik. Werkübersicht, Veröffentlichungen, Forschungen, in: Nordelbingen, 51. 1982, S.131ff.
- Finsterlin, Hermann: Casa Nova (Zukunftsarchitektur), in: Wendingen, 6. 1924, H.3, S.4ff. (= Finsterlin 1924)
- Forssman, Erik: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 11. 1966, S.132ff.; überarbeitete Fassung in: Kaemmerling 1979, S.257ff. (= Forssman 1966/1979)
- Forssman, Erik: Zur Theorie des Neuen Bauens, in: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, hrsg. von Lorenz Dittmann, Stuttgart 1985, S.11ff. (= Forssman 1985)
- Fraenger, Wilhelm: Hieronymus Bosch, Dresden 1975
- Franciscono, Marcel: Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar. The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years, Urbana/Chicago/Illinois 1971 (= Franciscono 1971)
- Franciscono, Marcel: Paul Klee am Bauhaus - der Künstler als Gesetzgeber, in: Kat.Klee 1979, S.17ff. (= Franciscono 1979)
- Frühlicht 1920 = Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Bagedankens, hrsg. von Bruno Taut. Teil der 'Stadtbaukunst alter und neuer Zeit', Jg.1. 1920, H.1-4
- Gayner, Hubertus: Alexander Rodtschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren, Frankfurt a.M. 1984
- Gäde, Thomas: Der Außenwohnraum - Konzept und Aneignung, in: Hilpert 1980, S.70ff.
- Geelhaar, Christian: Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972 (= Geelhaar 1972)
- Geelhaar, Christian (Hrsg.): Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze, Köln 1976 (= Geelhaar 1976)
- Geelhaar, Christian: Moderne Malerei und Musik der Klassik - eine Parallele, in: Kat.Klee 1979, S.29ff. (= Geelhaar 1979)

Gehlen, Arnold: Über kulturelle Kristallisation. Studie zur Anthropologie und Soziologie, Newied 1963; wiederabgedruckt in: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, hrsg. von Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S.133ff.

Giedion-Welcker, Carola: Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1961

Glaesemer, Jürgen: Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920, Bern 1973 (= Glaesemer 1973)

Glaesemer, Jürgen: Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken, Bern 1976 (= Glaesemer 1976)

Glaesemer, Jürgen: Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-36, Bern 1984 (= Glaesemer 1984)

Glaser, Kurt: Nein zu den 'Stimmen des Arbeitsrats für Kunst', in: Kunstchronik, 55. 1920, S.317

Gropius, Walter: Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar 1919, abgedruckt bei Conrads 1964, 47ff. (= Gropius 1919)

Haag Bletter, Rosemarie: Bruno Taut and Paul Scheerbart's Vision: Utopian Aspects of German Expressionist Architecture, Ph.D., Columbia University 1973 (= Haag Bletter 1973)

Haag Bletter, Rosemarie: Paul Scheerbart's Architectural Fantasies, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 34. 1975, H.2, S.83ff., dt.: Paul Scheerbarts Architekturphantasien, in: Kat.Taut, S.86ff. (= Haag Bletter 1980)

Haeckel, Ernst: Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben, Leipzig 1917

Haftmann, Werner (Hrsg.): Im Zwischenreich. Aquarelle und Zeichnungen von Paul Klee. Beiträge von Carola Giedion-Welcker, Will Grohmann, Werner Haftmann, Werner Schmalenbach und Georg Schmidt, Köln 1967

Haltern, Utz: Die Londoner Weltausstellung 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert, Münster 1971

Hartlaub, G.F.: Chymische Märchen, o.O. 1954/55 (= Hartlaub 1954/55)

Henrich, Dieter: Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik, in: Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen 1963, hrsg. von H.R. Jauß, München 1964 (Poetik und Hermeneutik Bd.1), S.128ff.

Hermann, Jost / Hamann, Richard: Expressionismus. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus Bd.5, Berlin 1975 (= Hermann 1975)

Herrmann, Wolfgang: Gottfried Semper. Theoretischer Nachlaß an der ETH Zürich. Katalog und Kommentare, Basel/Boston/Stuttgart 1981

Hess, Hans: Lyonel Feininger, Stuttgart 1959

Hesse-Frielinghaus, Herta: Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971

Hildebrand, Adolf v.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893, 21901

Hilpert, Thilo (Hrsg.): Hufeisensiedlung Britz 1926-1980. Ein alternativer Siedlungsbau der 20er Jahre als Studienobjekt. Projektarbeiten zur Analyse einer städtebaulichen Raumbildung. Dokumente aus Forschung und Lehre Nr.1, TU Berlin 1980 (= Hilpert 1980)

Hilpert, Thilo: Hufeisensiedlung im Widerspruch. Die Stadttheorie der Moderne und die Krise der Großstadt, in: Hilpert 1980, S.2ff. (= Hilpert 1980a)

x Huse, Norbert: 'Neues Bauen' 1918-1933, München 1975

Jordan, Jim M.: Garten der Mysterien. Die Ikonographie von Paul Klee expressionistischer Periode, in: Kat.Klee 1979/80, S.227ff. (= Jordan 1979)

Jordan, Jim M.: Paul Klee and Cubism, Princeton 1984 (= Jordan 1984)

Jung, C.G.: Mysterium Coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie, Olten/Freiburg 1984 (= Jung 1984)

Junghanns, Kurt: Bruno Taut 1880-1938, Berlin 1983 (= Junghanns 1983)

Junker, Hans-Dieter: Die Reduktion der ästhetischen Struktur - Ein Aspekt der Kunst der Gegenwart, in: Ehmer 1971, S.9ff.

Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme, Köln 1979, 1987 (= Kaemmerling 1979)

Kat.AfK = Kat.Ausst.Arbeitsrat für Kunst 1918-1921. Akademie der Künste, Berlin 1980

Kat.Gesamtkunstwerk = Kat.Ausst.Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Kunsthaus Zürich / Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf / Museum moderner Kunst Wien, Frankfurt a.M. 1983

Kat.Gläserne Kette = Kat.Ausst.Die Gläserne Kette. Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut 1919-1920'. Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich / Akademie der Künste, Berlin 1963

Kat.Hablik = Kat.Ausst.Wenzel Hablik 1881-1934. Bilder - Graphik - angewandte Kunst. Ostdeutsche Galerie Regensburg / Stadtmuseum Erlangen, Regensburg 1979

Kat.Klee 1979 = Kat.Ausst.Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik. Kunsthalle Köln, Köln 1979

Kat.Klee 1979/80 = Kat.Ausst.Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979

Kat.Klee 1986 = Kat.Ausst.Paul Klee und die Musik. Schirn-Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt/Genf 1986

Kat.Klee 1987 = Kat.Ausst.Paul Klee. Leben und Werk, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Bern und dem Museum of Modern Arts, New York, Stuttgart 1987

Kat.Taut = Kat.Ausst.Bruno Taut 1880-1938. Akademie der Künste, Berlin 1980

Kat.Turmhaus = Kat.Ausst.Der Schrei nach dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße Berlin 1921/22, Bauhaus-Archiv, Berlin 1988

Kersten, Wolfgang: Paul Klee. 'Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?', Marburg 1987

Klee, Paul: Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Bern 1988 (= Tgb.)

Klee, Paul: Beitrag für den Sammelband 'Schöpferische Konfession'. Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung, hrsg. von Kasimir Edschmid, XIII, Berlin 1920, S.28ff.; Wiederabdruck bei Geelhaar 1976, S.118ff. (= Klee 1920)

Klee, Paul: Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Basel/Sttg.1979 (= Klee 1921/22)

Klee, Paul: Wege des Naturstudiums, in: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923, Weimar/München 1923, S.24f., Wiederabdruck bei Geelhaar 1976, S.124ff. (= Klee 1923)

Klee, Paul: Pädagogisches Skizzenbuch. Bauhausbücher 2, München 1925 (= Klee 1925)

Kornfeld, E.W.: Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 1963

Kramer, Peter: Grundgedanken zur Symmetrie im Werk von Johannes Kepler, in: Kat.Ausst.Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft, 1. Band, Mathildenhöhe, Darmstadt 1986, S.115ff.

Lankheit, Klaus: Die deutsche Frühromantik und die Grundlagen der 'gegenstandslosen' Malerei. Neue Heidelberger Jahrbücher 1950, S.55ff.

Lethen, Helmut: Geschichten zur 'kristallinen Zeit', in: Die sterbende Zeit, hrsg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Darmstadt/Neuwied 1987, S.83ff.

Lindahl, Göran: Von der Zukunftskathedrale bis zur Wohnmaschine. Deutsche Architektur und Architekturdebatte nach dem 1. Weltkrieg, in: Idea und Form, Uppsala Studies in History of Art, Bd.1, 1959, S.226ff.

Lionardo da Vinci: Das Buch von der Malerei, herausgegeben und übersetzt von Heinrich Ludwig, Bd.1, Wien 1882

Lukács, Georg: Kunst und objektive Wahrheit (1954/1971), in: Ästhetik, hrsg. von Wolfhart Henckmann, Darmstadt 1979, S.341ff.

Lukács, Georg: 'Größe und Verfall' des Expressionismus, in: Werke Bd.4, Neuwied/Berlin 1971

Marc, Franz: Die 100 Aphorismen. Das zweite Gesicht (Februar 1915), abgedruckt bei Klaus Lankheit: Franz Marcs Schriften, Köln 1978, S.185ff.

- Marijnissen, Roger H.: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk, Weinheim 1988
- Maur, Karin v.: Oskar Schlemmer, Bd.1. Monographie, München 1979
- März, Roland: Das Kristallinische im Expressionismus, in: Bildende Kunst 1987, H.3, S.111ff.
- Meyer, Jochen: Aspekte - Kontroversen - Tendenzen: Die Hochhausdiskussion in Deutschland am Anfang der Zwanziger Jahre, in: Kat.Turmhaus, S.186ff.
- Möller, Heino R.: Kunst als Ideologie, in: Ehmer 1971, S.59ff.
- Mösser, Andehein: Das Problem der Bewegung bei Paul Klee, Heidelberg 1976
- Mösser, Andehein: Pfeile bei Paul Klee, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 39. 1977, S.225ff. (= Mösser 1977)
- Moos, Stanislaus von / Smeenk, Chris (Hrsg.): Avantgarde und Industrie, Delft 1983 (= Moos 1983)
- Müller, Johannes: Über die phantastischen Gesichterscheinungen, eine physiologische Untersuchung, Koblenz 1826, Hannover 1961
- Musaeum Hermeticum Reformatum et Amplificatum (1677), Graz 1970
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, o.O. 1979
- Osthaus, Karl Ernst: Die Folkwangschule. Ein Entwurf von Bruno Taut, in: Genius, 2. 1920, S.199ff.
- Panofsky, Erwin: Der Begriff des Kunstwollens, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 14. 1920, S.321ff., wiederabgedruckt in: Panofsky 1964, S.29ff.(= Panofsky 1920)
- Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig/Berlin 1924 (= Panofsky 1924)
- Panofsky, Erwin: Die Perspektive als 'symbolische Form' (1924/25), in: Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig/Berlin 1927, S.258ff., Wiederabdruck in: Panofsky 1964, S.99ff. (= Panofsky 1927)
- Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Logos XXI, 1932, S.103ff., wiederabgedruckt in: Panofsky 1964, S.85ff. (= Panofsky 1932)
- Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance (Introductory, in: Studies in Iconology. Humanistic Themes in Art of the Renaissance', New York 1939, S.3ff.), in: Panofsky 1975, S.36ff. (= Panofsky 1939)
- Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. von Harloff Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1964, 1980 (= Panofsky 1964)
- Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst ('Meaning in the Visual Arts', New York 1957), Köln 1975, 1978 (= Panofsky 1975)

- Pehnt, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, 21981 (= Pehnt 1973)
- Pehnt, Wolfgang: Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts, München 1983 (= Pehnt 1983)
- Pehnt, Wolfgang: Kern und Schale. Ein architektonisches Motiv bei Bruno Taut, in: Pehnt 1983, S.73ff.
- Pehnt, Wolfgang: Architekturzeichnungen des Expressionismus, Stuttgart 1985 (= Pehnt 1985)
- Perkins, Geoffrey: Contemporary Theory of Expressionism, Bern/Frankfurt 1974
- Pförtner, Paul: Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente - Manifeste - Programme. Bd.I: Zur Ästhetik und Poetik, Darmstadt 1960; Bd.II: Zur Begriffsbestimmung der 'Ismen', Darmstadt 1961 (= Pförtner II)
- Posener, Julius: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., München 1979 (= Posener 1979)
- Quitze, Heinz: Gottfried Semper - Praktische Ästhetik und politischer Kampf; im Anhang: Gottfried Semper: Die vier Elemente der Baukunst. Wiederabdruck der 1. Auflage von 1851, Braunschweig 1981
- Rathenau, Walter: Zur Mechanik des Geistes, Berlin 1913
- Ricci, Giacomo: La cattedrale del futuro. Bruno Taut 1914-1921, Roma 1982
- Riegl, Alois: Historische Grammatik der bildenden Künste, Bd.I (1897/98), Bd.II (1899), aus dem Nachlaß hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz/Köln 1966 (= Riegl 1897/98 und Riegl 1899)
- Riegl, Alois: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst (1899), in: Riegl 1928, S.28ff. (= Riegl 1899a)
- Riegl, Alois: Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901, Darmstadt 1964 (= Riegl 1901a)
- Riegl, Alois: Naturwerk und Kunstwerk, Teil I und II (1901), in: Riegl 1928, S.51ff. (= Riegl 1901b)
- Riegl, Alois: Gesammelte Aufsätze, Augsburg/Wien 1928 (= Riegl 1928)
- Rosenblum, Robert: Modern Painting and Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko, London 1975, dt: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981 (= Rosenblum 1981)
- Rowe, Colin / Slutzky, Robert: Transparenz. Le Corbusier Studien 1, Basel/Stuttgart 1968
- Ruosch, Christian: Die phantastisch-surreale Welt im Werk Paul Scheerbarts, Bern 1970
- Scheerbar, Paul: Das Paradies. Heimat der Kunst, Berlin 1889 (= Scheerbar 1889)
- Scheerbar, Paul: Die große Revolution. Ein Mondroman, Leipzig 1902 (= Scheerbar 1902)

Scheerbart, Paul: Das große Licht. Ein Münchhausen-Brevier (1912), Frankfurt a.M. 1987 (= Scheerbart 1912)

Scheerbart, Paul: Flora Mohr. Eine Glasblumen-Novelle in acht Kapiteln, in: Scheerbart 1912, S.112ff. (= Scheerbart 1912a)

Scheerbart, Paul: Die kosmischen Postillione. Eine Marionettentheater-Geschichte, in: Scheerbart 1912, S.96ff. (= Scheerbart 1912b)

Scheerbart, Paul: Das Graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman (1914), in: ders.: Gesammelte Werke, hrsg. von Thomas Bürk u.a., Linkenheim 1987, Bd.4, 295ff. (= Scheerbart 1914a)

Scheerbart, Paul: Glasarchitektur, Berlin 1914, Neudruck mit Publikation der Glashaussprüche und -briefe, München 1986 (= Scheerbart 1914b)

Schelling, K.F.A.: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807), in: Schellings Werke, hrsg. von Manfred Schröter, 3. Ergänzungsband zur Philosophie der Kunst 1803-1817, München 1968, S.389ff.

Schlegel, Friedrich: Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1804/5), in: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, hrsg. von Hans Eichner (Kritische Schlegel-Ausgabe, Bd.4, hrsg. von Ernst Behler), München/Paderborn/Wien 1959, S.153ff.

Schmalenbach, Werner: Paul Klee. Die Düsseldorfer Sammlung (Kat.), München 1986

Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1964

Shubert, Dietrich: Bruno Tauts 'Monument des Neuen Gesetzes'(1919) - Zur Nietzsche-Wirkung im sozialistischen Expressionismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 29/30. 1987/88, S.241ff.

Shubert, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Dresden 1927

Seligmann, Kurt: The Mirror of Magic. A History of Magic in the Western World, New York 1948, S.166, fig.69

Semper, Gottfried: Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona 1834, in: Semper 1884, S.215ff. (= Semper 1834)

Semper, Gottfried: Der Wintergarten zu Paris, in: Zeitschrift für praktisches Bauwesen 1849, S.516ff.

Semper, Gottfried: Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (1856). Schriften zur Kunsttheorie, hrsg. von Hein Stünke, Berlin 1987 (= Semper 1856)

Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd.1. Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt 1860 (= Semper 1860)

Semper, Gottfried: Kleine Schriften, hrsg. von Manfred und Hans Semper, Berlin/Stuttgart 1884 (= Semper 1884)

Sörensen, Bengt Algot: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Kopenhagen 1963

Spiller, Jürg (Hrsg.): Paul Klee. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, Bd.1: Das bildnerische Denken, Basel 1956 (= Spiller 1956); Bd.2: Unendliche Naturgeschichte, Basel/ Stuttgart 1970 (= Spiller 1970)

Splendor Solis oder Sonnenglanz, Faksimile-Ausgabe hrsg. von Gisela Höhle, Wiesbaden 1972 (= Splendor Solis)

Steinmann, Martin: Siegfried Giedion. Die Mechanisierung der Wohnung und die 'machine á habiter', in: Moos 1983, S.135ff.

Sting, Hellmuth: Der Kubismus und seine Einwirkung auf die Wegbereiter der modernen Architektur, Aachen 1965

Suter-Raeber, Regula: Paul Klee. Der Durchbruch zur Farbe und zum abstrakten Bild, in: Kat.Klee 1979/80, S.131ff.

Taut, Bruno: Eine Notwendigkeit, in: Der Sturm, 4. 1914, S.174f. (= Taut 1914a)

Taut, Bruno: Kleinhausbau und Landaufschließung vom Standpunkt des Architekten (Vortrag Leipzig 1913), abgedruckt in: Gartenstadt, 8. 1914, S.9 (= Taut 1914b)

Taut, Bruno: Das Problem des Opernbau, in: Sozialistische Monatshefte, 20. 1914, S.355ff. (= Taut 1914c)

Taut, Bruno: Krieger-Ehrung (aus der Denkschrift: Unsern Invaliden Heim und Werkstatt in Gartenstädten, hrsg. von der deutschen Gartenstadtesellschaft Berlin Grünau), in: Kunstgewerbeblatt, 26. 1915, S.257ff.

Taut, Bruno: Die Vererdung. Zum Problem des Totenkults, in: Die Werkstatt der Kunst, 16. 1916, H.8, S.220ff. (= Taut 1916)

Taut, Bruno: Was bringt die Revolution der Baukunst?, in: Vorwärts, 18. November 1918 (Taut 1918a)

Taut, Bruno: Ein Architektur-Programm, Berlin 1918, wiederabgedruckt bei Conrads 1964, S.38ff. (= Taut 1918b)

Taut, Bruno: Eindrücke aus Kowno, in: Sozialistische Monatshefte, 24. 1918, S.897ff. (= Taut 1918c)

Taut, Bruno: An die sozialistische Regierung, in: Sozialistische Monatshefte, 24. 1918, S.1050ff. (= Taut 1918d)

Taut, Bruno: Die Stadtkrone. Mit Beiträgen von Paul Scheerbar, Erich Baron und Adolf Behne, Jena 1919 (= Taut 1919a)

Taut, Bruno: Für die neue Baukunst, in: Das Kunstblatt, 3. 1919, S.16ff. (= Taut 1919b)

Taut, Bruno: Alpine Architektur, Hagen 1919 (= Taut 1919c)

Taut, Bruno: Zum neuen Theaterbau, in: Das hohe Ufer, 1. 1919, S.204ff. (= Taut 1919d)

- Taut, Bruno / Behne, Adolf / Gropius, Walter: Der Neue Baugedanke (1919), wiederabgedruckt bei Conrads 1964, S.43ff. (= Taut 1919f)
- Taut, Bruno: Der Sozialismus des Künstlers, in: Sozialistische Monatshefte, 25. 1919, S.259ff. (= Taut 1919g)
- Taut, Bruno: Bildschreine, in: Das hohe Ufer, 1. 1919, S.305 (= Taut 1919h)
- Taut, Bruno: Die Erde eine gute Wohnung, in: Die Volkswohnung, 1. 1919, H.4, S.45ff.
- Taut, Bruno: Idealisten, in: Freiheit - Organ der USPD, 28.3.1919, wiederabgedruckt in: Kat.AfK, S.91f.
- Taut, Bruno: Rede des Bundeskanzlers von Europa am 24. April 1920 vor dem europäischen Parlament, in: Sozialistische Monatshefte, 25. 1919, S.816ff.
- Taut, Bruno: Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik - Dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet (von Bruno Taut gezeichnet im September 1919), Hagen i. W. 1920 (= Taut 1920a)
- Taut, Bruno: Künstlerisches Filmprogramm, in: Das hohe Ufer, 2. 1920, S.86ff. (= Taut 1920b)
- Taut, Bruno: Die Auflösung der Städte oder: Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur, Hagen i. W. 1920 (= Taut 1920c)
- Taut, Bruno: Die Kunst der Siedlung, in: Das Neue Reich, Berlin 1920, H.19, S.8f. (= Taut 1920d)
- Taut, Bruno: Architektur neuer Gemeinschaft, in: Die Erhebung: Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung, Bd.II, Berlin 1920, S.270ff. (= Taut 1920e)
- Taut, Bruno: Haus des Himmels, in: Frühlicht 1920, S.109ff. (= Taut 1920f)
- Taut, Bruno: Büro- und Geschäftshaus auf dem Kaiser-Wilhelm-Platz in Magdeburg, in: Frühlicht, Herbst 1921, S.12ff. (= Taut 1921)
- Taut, Bruno: Vom gegenwärtigen Geist der Architektur, in: Hellweg, 3. 1923, S.487 (= Taut 1923)
- Taut, Bruno: Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin, Leipzig 1924 (= Taut 1924a)
- Taut, Bruno: Bemerkungen zur Erschließung von Satellitenstädten, in: Neubau, 1. 1924, H.19, S.226ff. (= Taut 1924b)
- Taut, Bruno: Glasarchitektur, in: Die Bauwelt, 15. 1924, H.10, S.183f. (= Taut 1924c)
- Taut, Bruno: Aesthetik der Berliner Wohnungsbauten, in: Die Bauwelt, 16. 1925, H.6, S.97ff. (= Taut 1925)
- Taut, Bruno: Genossenschaftsarchitektur, in: Die Wohnungswirtschaft, 3. 1926, H.1, S.12ff.

- Taut, Bruno: Neue und alte Form im Bebauungsplan, in: Wohnungswirtschaft, 3. 1926, H.24, S.198f. (= Taut 1926)
- Taut, Bruno: Glas als architektonischer Baustoff, in: Glastechnische Berichte, 5. 1927, S.17ff. (= Taut 1927)
- Taut, Bruno: Architekturkrise?, in: Bauwelt, 19. 1928, H.29, S.661f. (= Taut 1928a)
- Taut, Bruno: Aesthetik der Architektur, in: Deutsches Bauwesen, 4. 1928, H.10, S.223ff. (= Taut 1928b)
- Taut, Bruno: Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1929 (= Taut 1929a)
- Taut, Bruno: Sachliche Notizen des Architekten, in: Das ideale Heim, 3. 1929, Januarheft, S.6 (= Taut 1929b)
- Taut, Bruno: 'Krisis der Architektur', in: Die Wohnungswirtschaft, 6. 1929, H.8, S.105ff.
- Taut, Bruno: Im Januar 1929 in Moskau, in: Das neue Rußland, 6. 1929, S.61ff.
- Taut, Bruno: 'Die Auflösung der Staedte'. Zum Problem der Zukunftsstadt, in: Moskauer Rundschau, 9.3.1930 (= Taut 1930a)
- Taut, Bruno: Gegen den Strom. Reichswohnungsprogramm, in: Die Wohnungswirtschaft, 7. 1930, H.17, S.315ff. (= Taut 1930b)
- Taut, Bruno: Rußlands architektonische Situation, in: Moderne Bauformen, 29. 1930, H.2, S.57ff. (= Taut 1930c)
- Taut, Bruno: 'Rationelle Bauweisen' und das Seminar für Wohnungsbau und Siedlungswesen auf der Technischen Hochschule Berlin, in: Deutsche Bauzeitung, 66. 1932, H.14, S.261ff.
- Taut, Bruno: Houses and People of Japan, New York 1936 (= Taut 1936a)
- Taut, Bruno: Grundlinien der Architektur Japans, Tokio 1936 (= Taut 1936b)
- Taut, Bruno: Architekturlehre. Grundlagen, Theorie und Kritik, Beziehungen zu anderen Künsten und zur Gesellschaft (1936/37), Istanbul 1938, nach dem deutschen Originalmanuskript hrsg. von Tilmann Heinisch und Goerd Peschken, Hamburg 1977 (= Taut 1936/37)
- Teuber, Marianne L.: Zwei frühe Quellen zu Paul Klees Theorie der Form. Eine Dokumentation, in: Kat.Klee 1979/80, S.261ff.
- Tischhauser, Anthony: Schaffende Kräfte und kristalline Architekturen, in: Daidalos, 1. 1981, S.45f.
- Traeger, Jörg: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975
- Triska, Eva-Maria: Die Quadratbilder Paul Klees - ein Beispiel für das Verhältnis seiner Theorie zu seinem Werk, in: Kat.Klee 1979, S.45ff.
- Verdi, Richard: Klee and Nature, London 1984 (= Verdi 1984)
- Vogeler, Heinrich: Über den Expressionismus der Liebe, Hannover 1919

- Vogeler, Heinrich: Kosmisches Werden und menschliche Erfüllung, o.O. 1921
- Wagner, Martin: Groß-Siedlungen. Der Weg zur Rationalisierung des Wohnungsbaus, in: Wohnungswirtschaft, 3. 1926, H.11/14, S.81ff.
- Walter, Jürgen: 'Orientierung auf der formalen Ebene' - Paul Klee und Georg Trakl. Versuch einer Analogie, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 42. 1968, Sonderheft November, S.637ff.
- Werckmeister, O.K.: Walter Benjamin, Paul Klee und der 'Engel der Geschichte', in: Neue Rundschau, 87. 1976, S.16ff., Wiederabdruck in: Werckmeister 1981, S.98ff. (= Werckmeister 1976)
- Werckmeister, O.K.: Die neue Phase der Klee-Literatur, in: Neue Rundschau, 89, 1978, S.405ff., Wiederabdruck in: Werckmeister 1981, S.179ff. (= Werckmeister 1978)
- Werckmeister, O.K.: Klee im Ersten Weltkrieg, in: Kat.Klee 1979/80, S.166ff. (= Werckmeister 1979)
- Werckmeister, O.K.: Versuche über Paul Klee, Frankfurt 1981 (= Werckmeister 1981)
- Werckmeister, O.K.: Rezension zu Jordan 1984 und Verdi 1984, in: Kunstchronik, 1987, S.63ff. (= Werckmeister 1987)
- White, Iain Boyd: Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914-1920, Stuttgart 1981 (= White 1981)
- White, Iain Boyd: Expressionistische Architektur. Der philosophische Kontext, in: Kat.Internationale Bauausstellung Berlin 1984-1987, Bd.40. Das Abenteuer der Ideen (1984), S. 170ff. (= White 1984)
- White, Iain Boyd / Schneider, Romana: Die Briefe der Gläsernen Kette, Berlin 1986 (= White 1986)
- Wolf, Gustav: Wohnhausbau in Einheitsformen, in: Der Baumeister, 13. 1915, H.4, S.29ff.
- Wolf, Paul: Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft, Leipzig 1919
- Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1908, München/Zürich ¹⁴1987

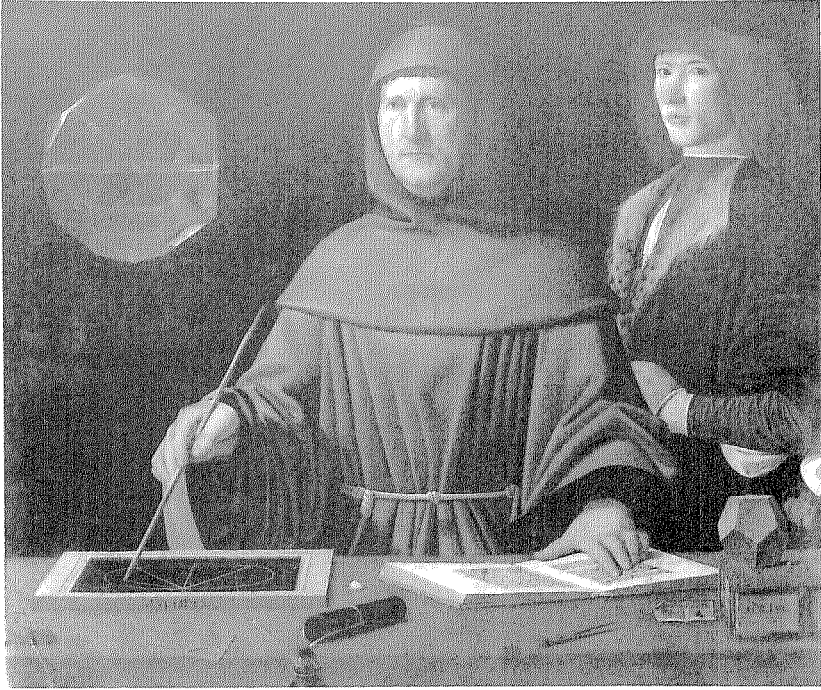


Abb. 1

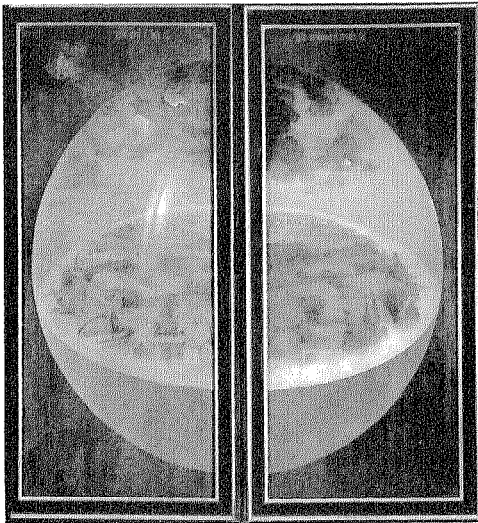


Abb. 2



Abb. 3

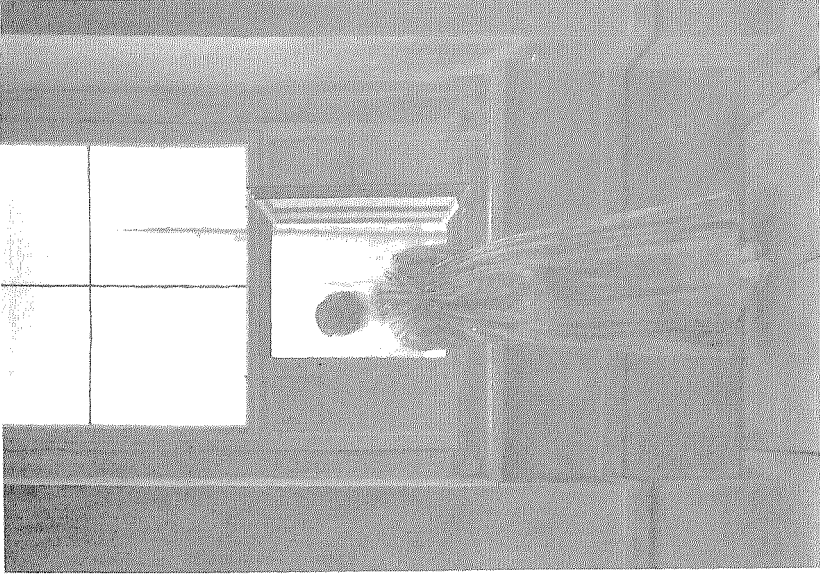


Abb. 5

Abb. 4

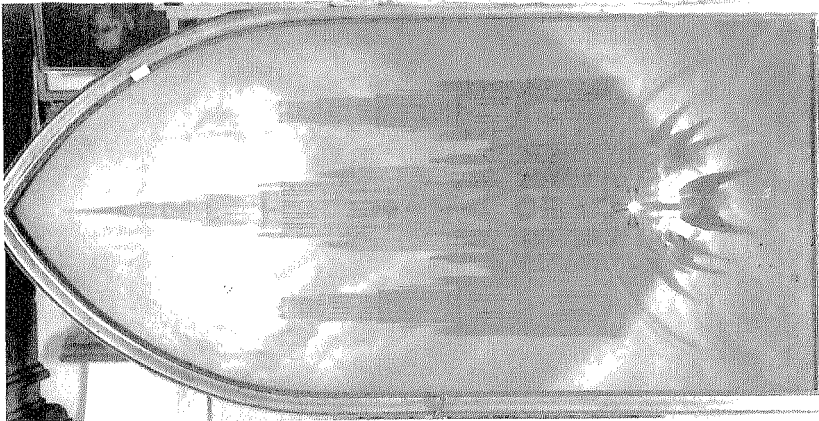
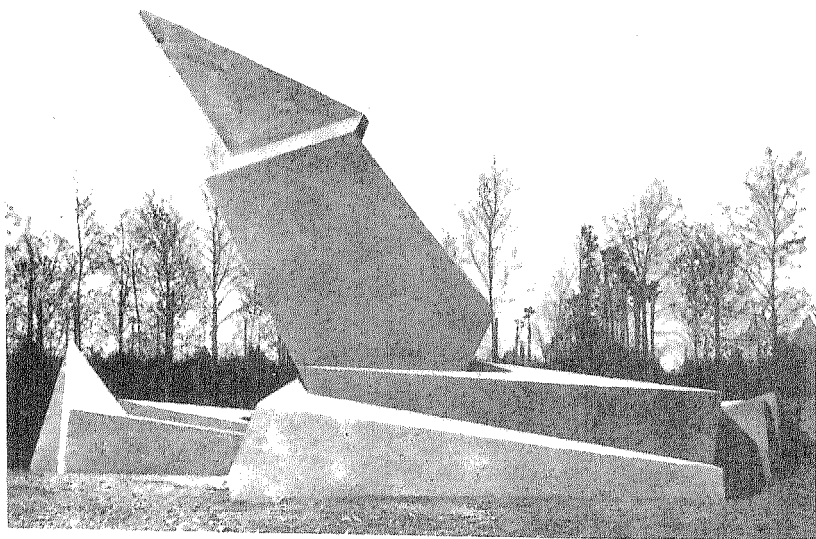




Abb. 6

Abb. 7



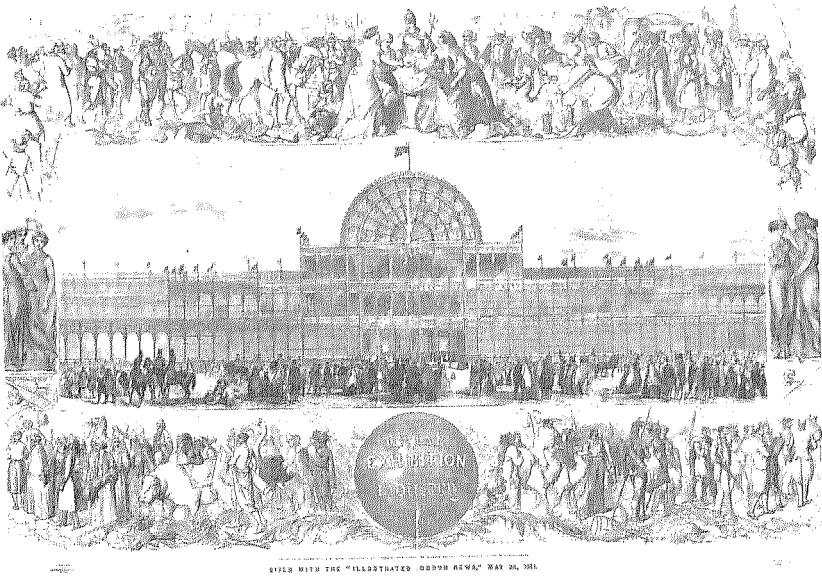


Abb. 8

Abb. 9



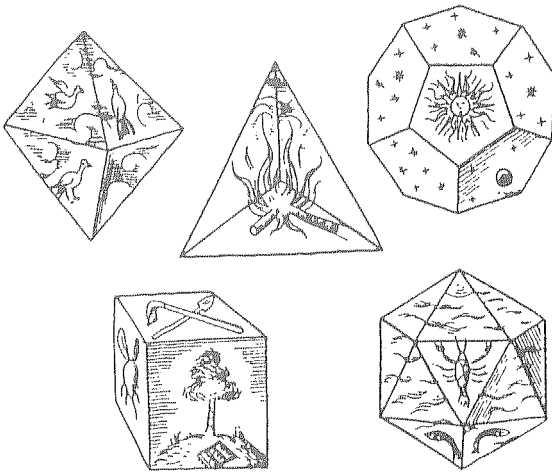


Abb. 10

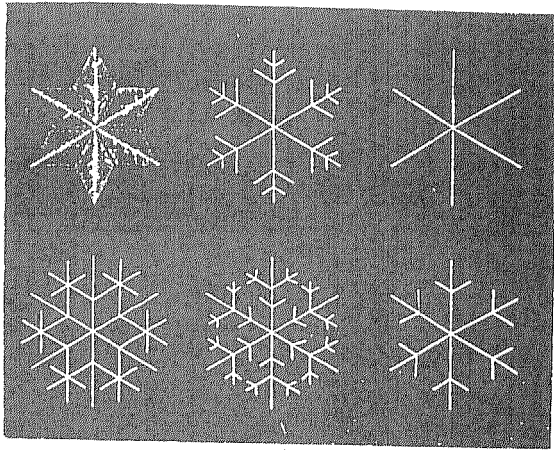


Abb. 11

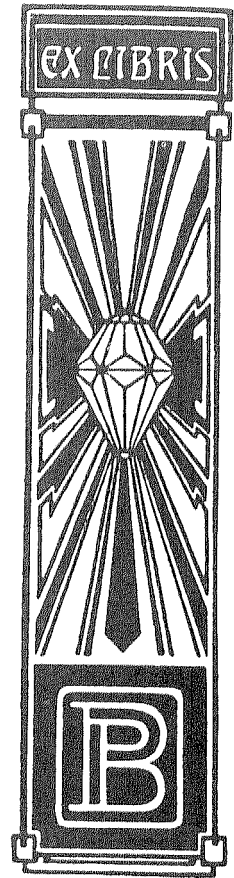


Abb. 12

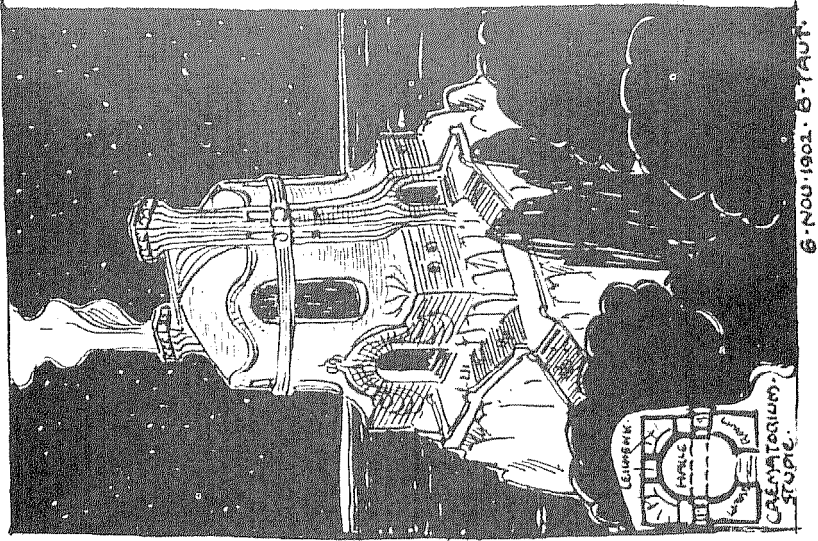


Abb. 14

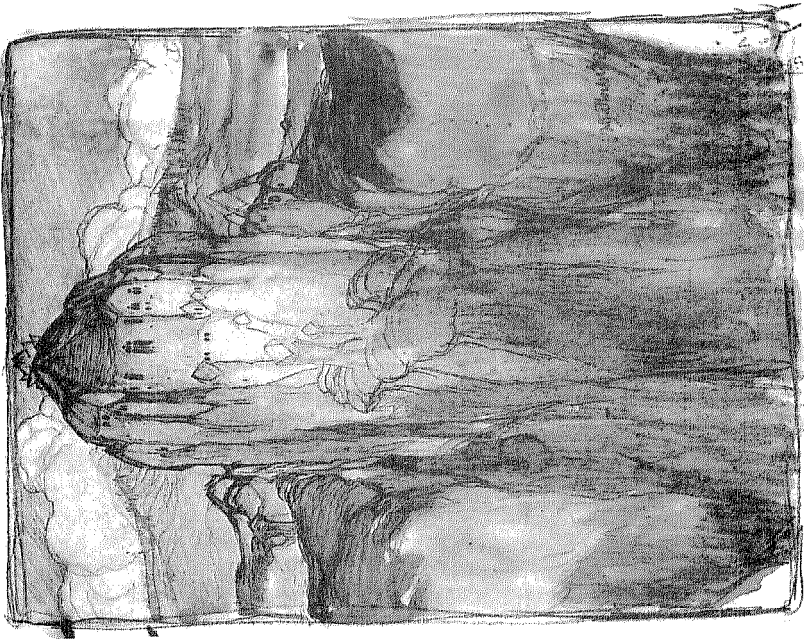


Abb. 13

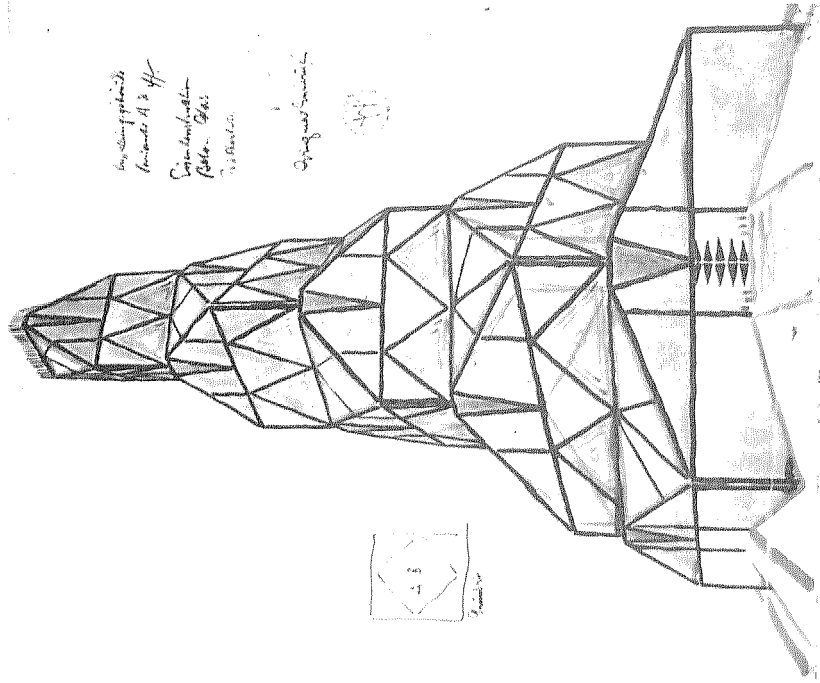


Abb. 16

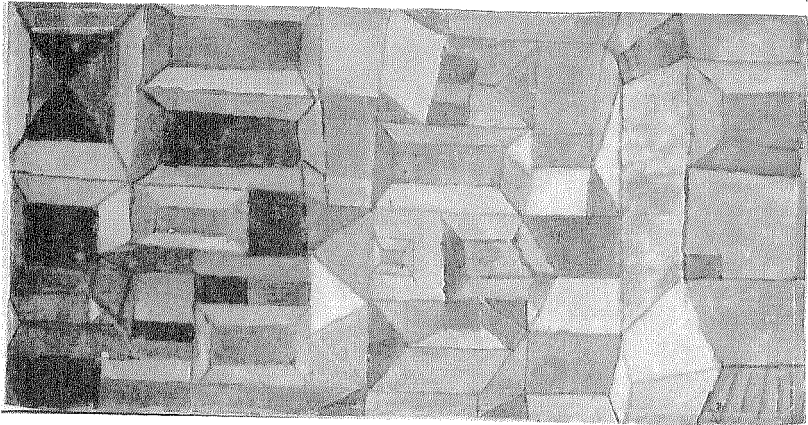


Abb. 15

Abb. 17

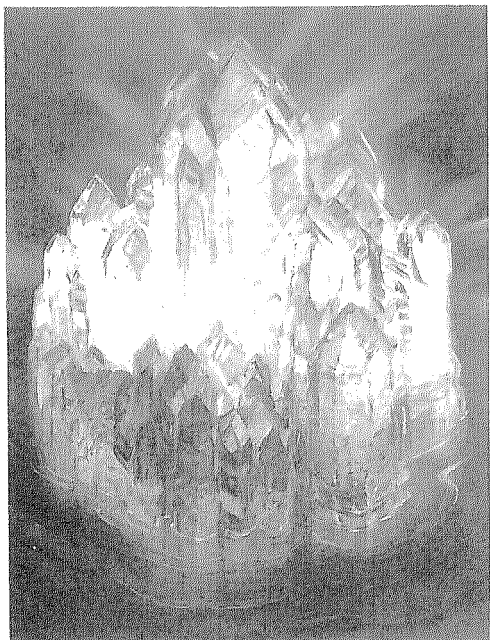
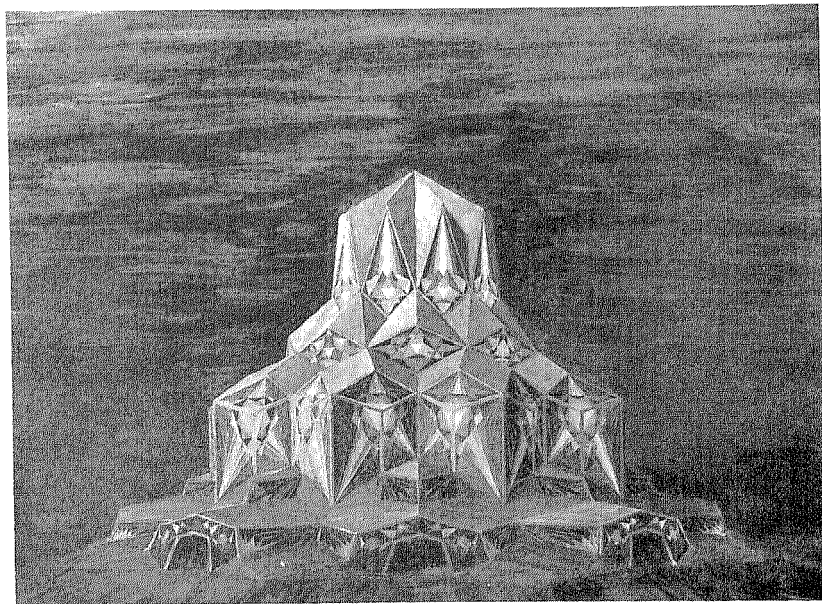


Abb. 18



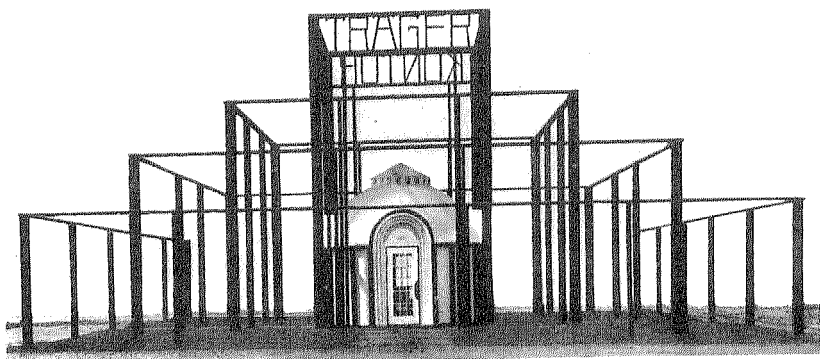


Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22

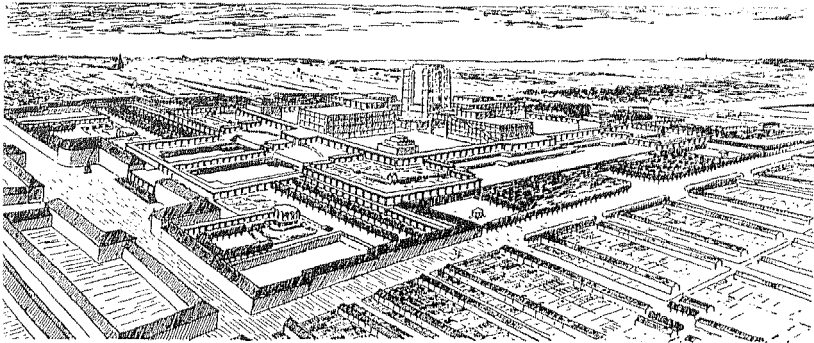
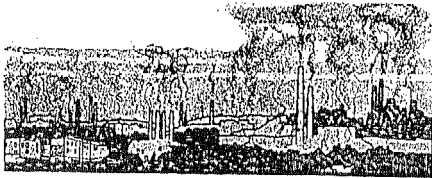
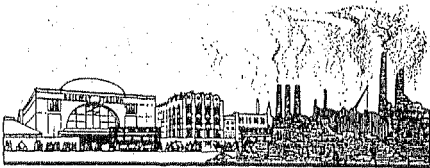


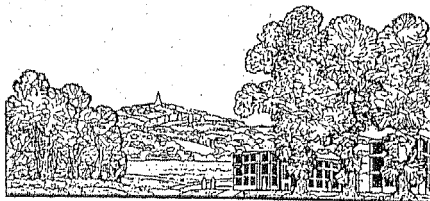
Abb. 23



Gestern: Das Volk arbeitet und lebt in Ruß und Rauch.

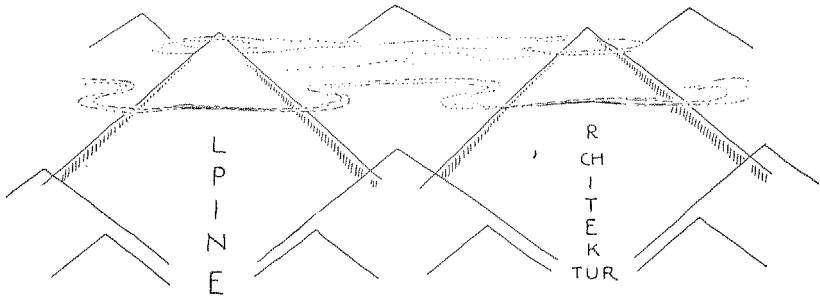


Heute: Das Volk lebt in den Vorstädten und arbeitet in der Rauchluft der alten Großstädte.



Morgen: Das Volk lebt und arbeitet in der reinen Luft der sonnigen Gartenstadt.

Abb. 24



IN 5 TEILEN

UND 30 ZEICHNUNGEN

des Architekten · Bruno Taut

Aedificare necesse est, vivere non est necesse

ERSCHIENEN IM FOLKWANG - VERLAG G.M.B.H. HAGEN I. W. 1919

Abb. 25

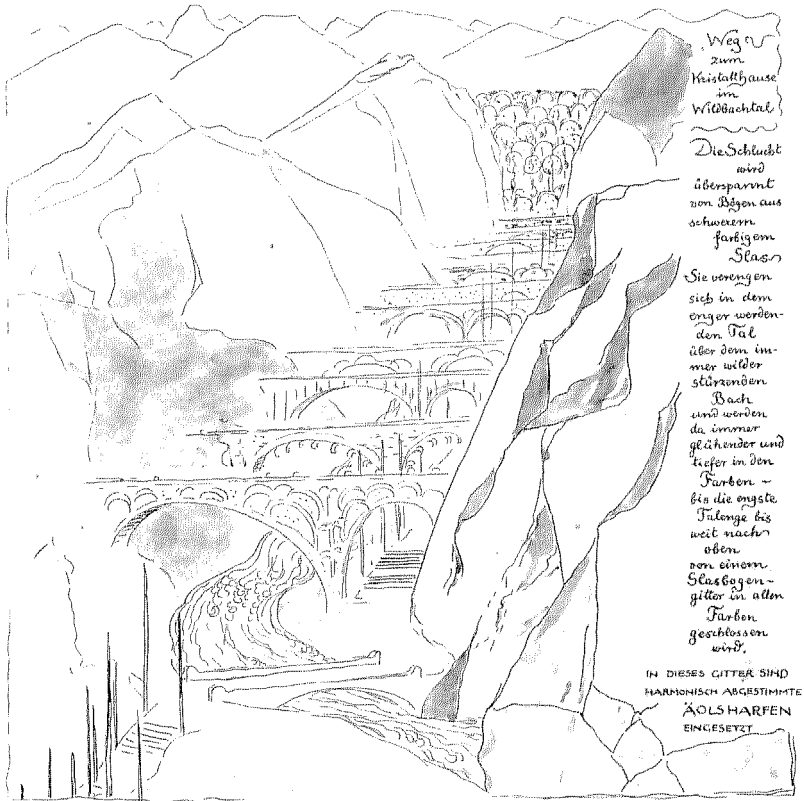
Aufstieg zum Kristallhaus



Turm am
Sebirgsee an
ihm stän-
dungsstelle und
Treppenaufgang
(auf der abge-
wändeten Seite)
Turmhelm aus
Kupfer, blank
vergoldet ~
Stangen blank
versilbert ~

Von Terrasse
am Turm
steile Treppen
als Aufstieg
zum Kristall-
haus ~
Schwerer Auf-
stieg ~
Spitze Palli-
sadenstangen
an ihm ~
blanke und
farbige ~

Abb. 26



Weg
zum
Kristallhause
im
Wildbachtal

Die Schlucht
wird
überspannt
von Bogen aus
schwarzem
farbigem
Glas

Sie verengen
sich in dem
enger werden
den Tal
über dem im-
mer wilder
stürzenden

Bach
und werden
da immer
glänzender und
tiefer in den
Farben -

bis die engste
Tulenge bis
weit nach
oben
von einem
Glasbogen-
gitter in allen
Farben
geschlossen
wird.

IN DIESEM GITTER SIND
HARMONISCH ABGESTIMMTE
ÄOLS HARPEN
EINGESETZT

Abb. 27

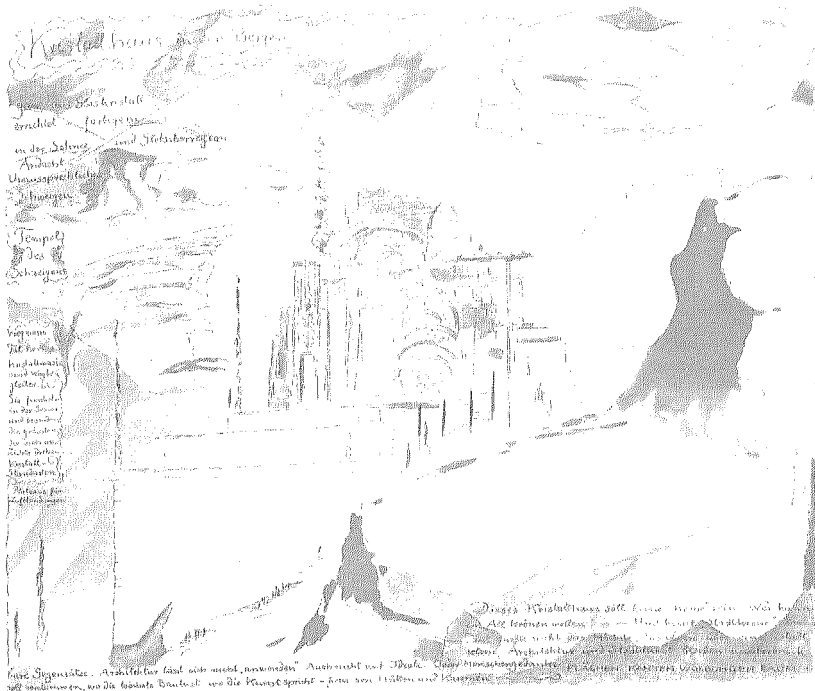


Abb. 28

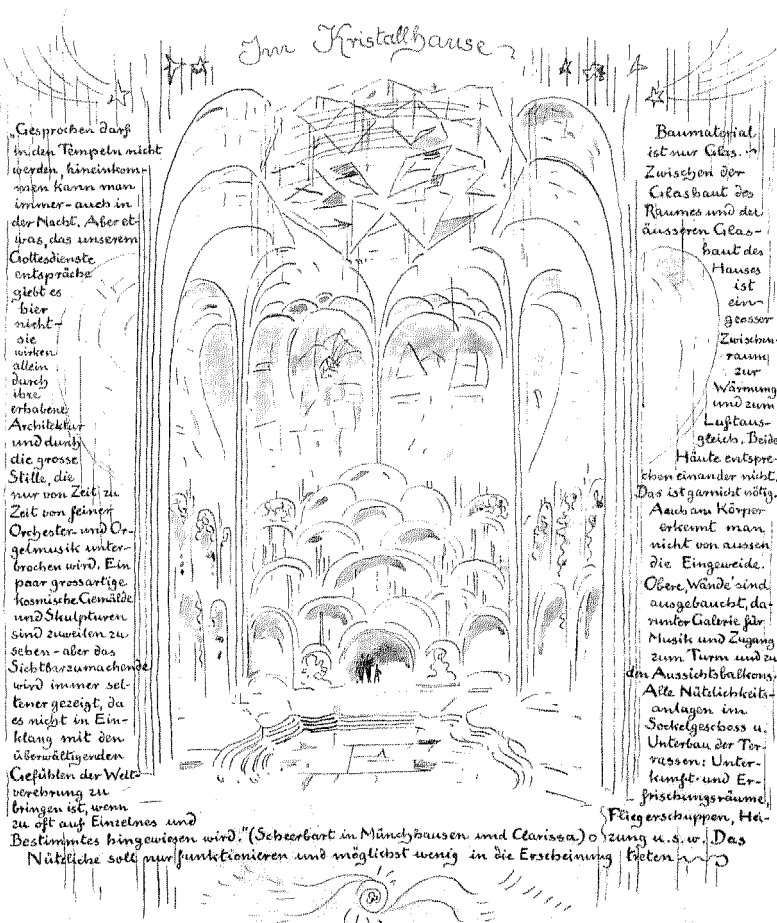
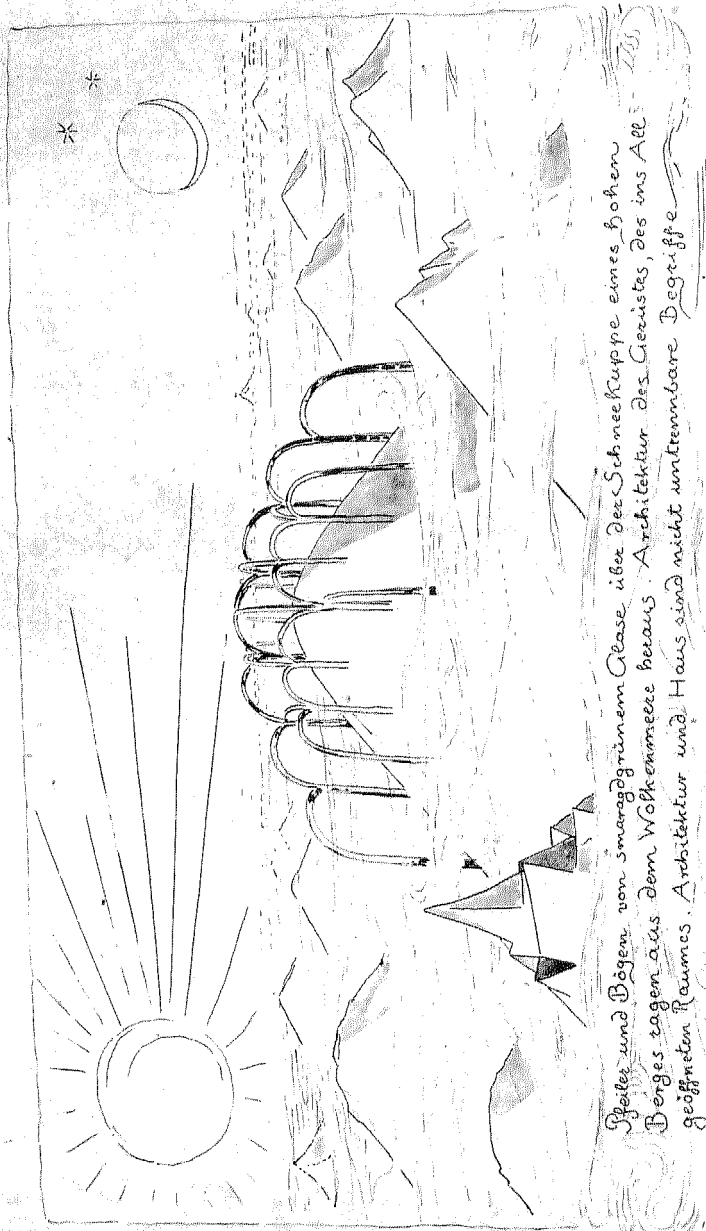


Abb. 29



Pfeiler und Bögen von smaragdgrünem Glase über der Schneekuppe eines hohen Berges zeigen aus dem Wolkennetze heraus. Architektur des Gerüstes, des ins All geöffneten Raumes. Architektur und Haus sind nicht untrennbare Begriffe

Abb. 30

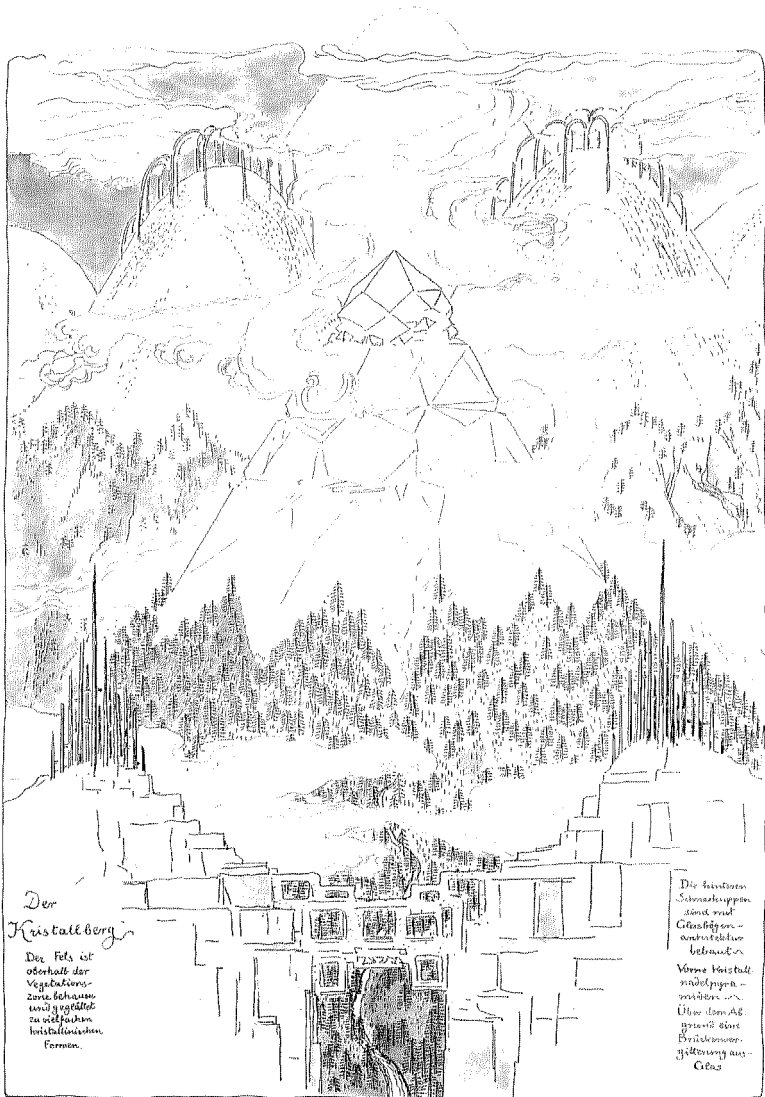


Abb. 32

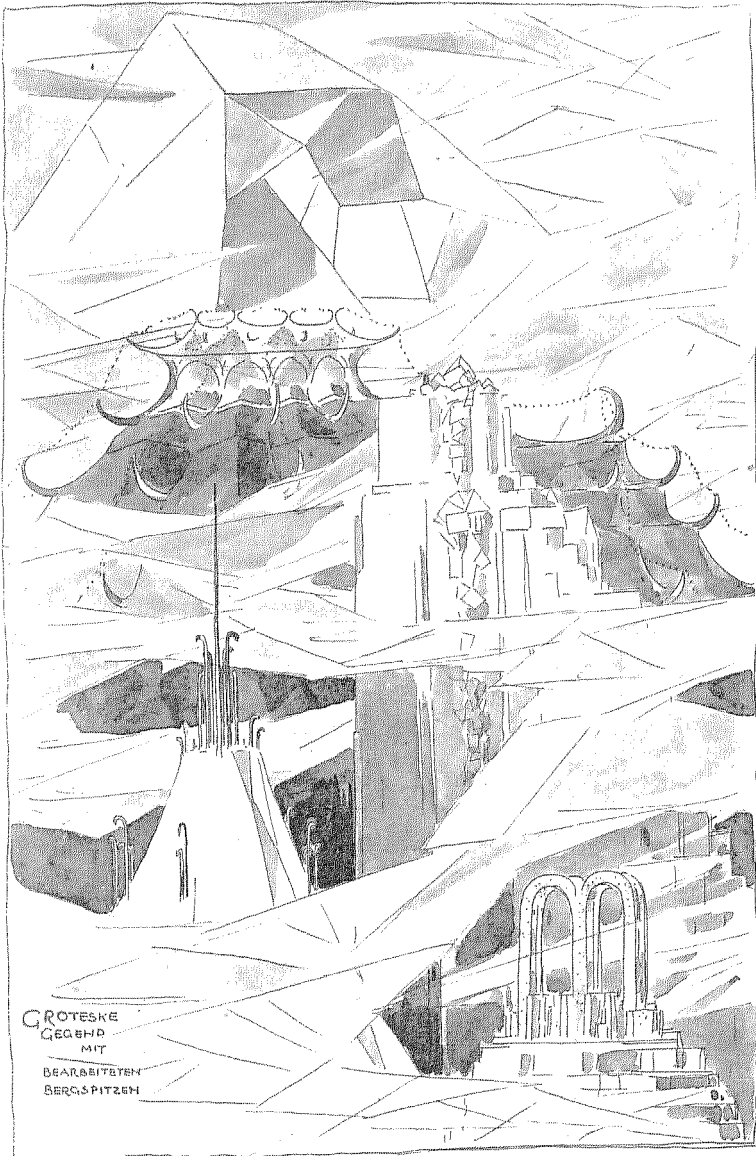
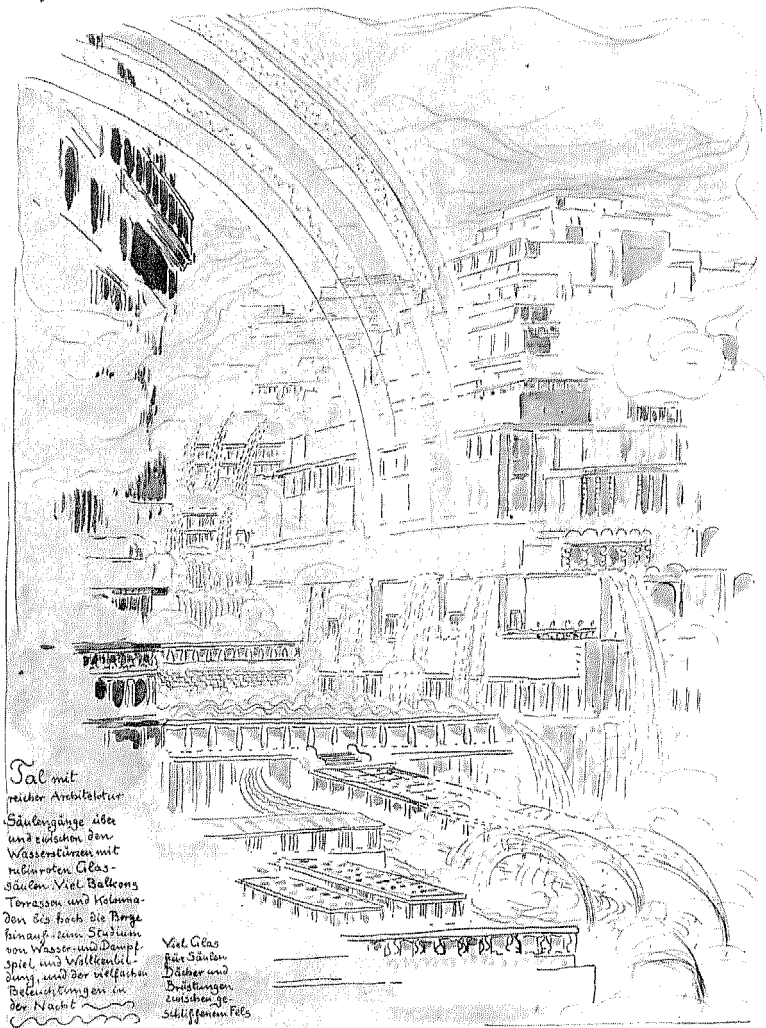


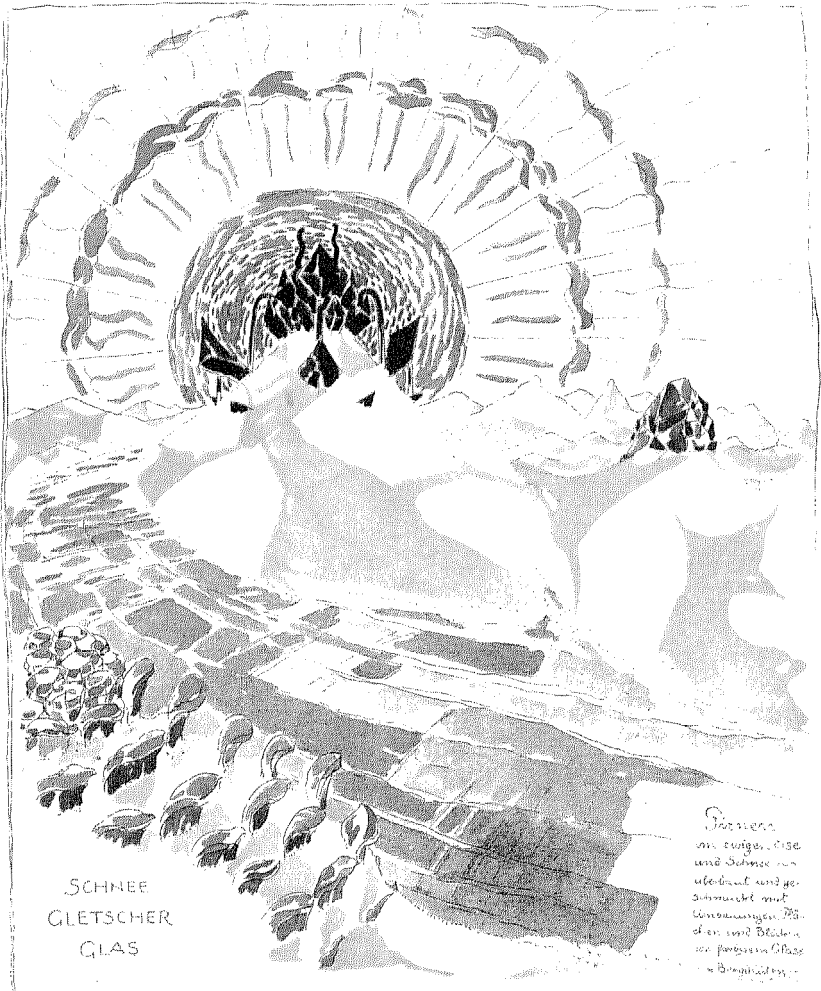
Abb. 33



Tal mit
reicher Architektur
Säulengänge über
und zwischen den
Wasserläufen mit
rötlichen Glas-
säulen. Viel Balkone,
Terrassen und Kellern-
den bis hoch die Berge
hin auf zum Studium
von Wasser- und Dampf-
spiel und Witterbil-
dung, und der vielfachen
Beleuchtungen in
der Nacht

Viel Glas
für Säulen,
Dächer und
Brüstungen
zwischen ge-
schlossenen Fels

Abb. 34



SCHNEE
GLETSCHER
GLAS

Garnier
im ewigen Eise
und Schnee ver-
lebt und ge-
sättigt mit
Lichtstrahlen, Bläu-
den und Bläu-
en, in fernen Glä-
sern...

Die Ausführung ist gewiss ungemein schwer und opfervoll, aber nicht unmöglich. Man vermag es, eben
wie Sen Mersier, das Unmögliche (Goethe)

Abb. 35

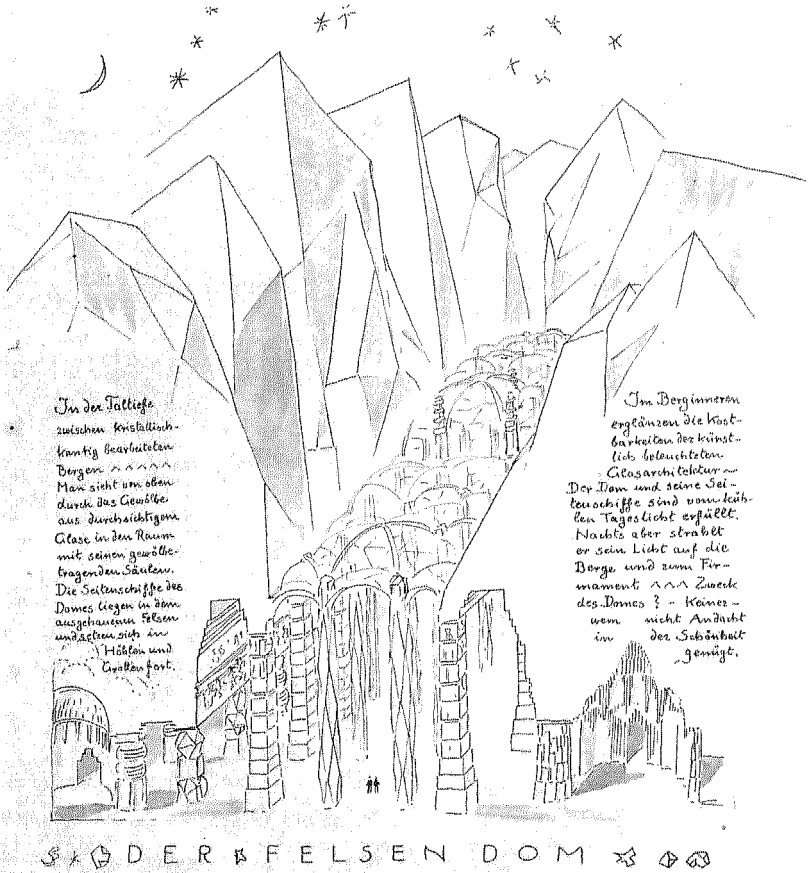


Abb. 36

GROSS IST DIE NATUR

Wie schön - eine ewige
Schöpferin, im Atom und im
Bergesow. Alles ein ewiges
NEUSCHAFFEN.

Auch wir sind ihre Atome
und folgen ihrem Gebot -
im Schaffen.

Sie untätig anstauen
ist sentimental.

SCHAFFEN

WIR

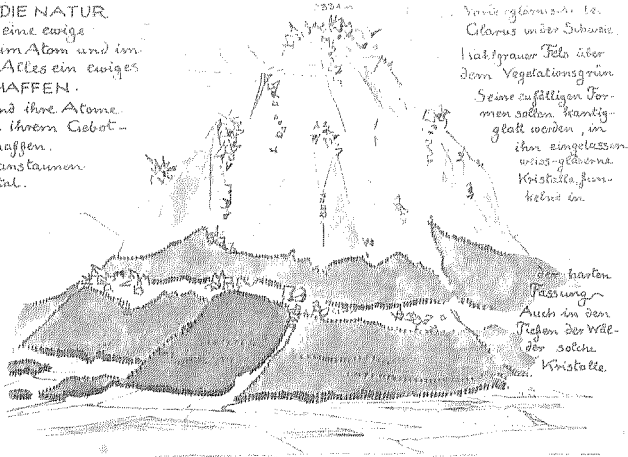
IN IHR UND

MIT IHR UND

SCHMÜCKEN

WIR

SIE !



Von Gletschern, die
Clarus unter Substanz
Isat sprauer Fels über
dem Vegetationsgrün
Seine aufstieigen Form
men stellen, kantig-
gealt werden, in
ihre eingelassen
weis-geborene
Kristalle, zu
keine in.

Der harten
Fassung
Auch in den
Felsen der Wälder
der solche
Kristalle.

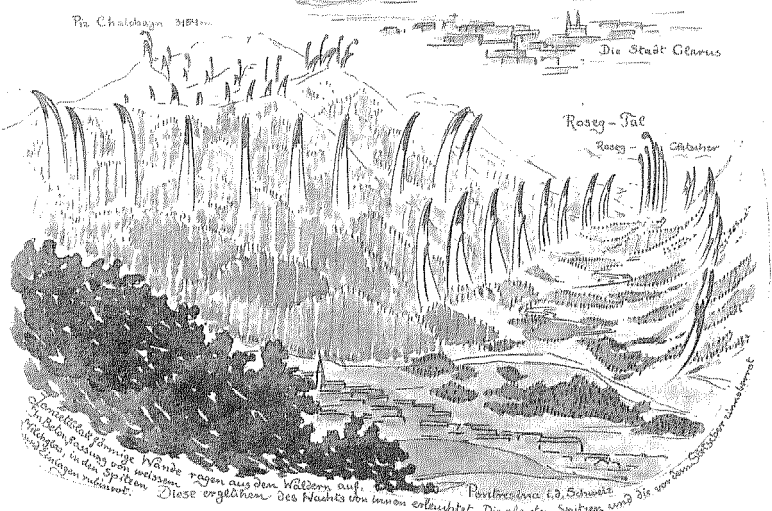
Pa. Chatschagan 3181m

Die Stadt Clarus

Rossg-Fal

Rossg -

Gäbaber



Die steilen, schneeigen Wände
sind den Gletschern schon weichen
Mitteln, unter Spitzen
und Gletschern reduziert.

Pastoralische G. Schwab

Diese erglänzen des Nachts von innen erleuchtet. Die obersten Spitzen sind die von Sonne

Abb. 37

DIE FELS EN LEBEN.
SIE SPR ECHEN !

Wir sind Organe Der Gottheit Erde -

aber Ihr Wässer - go -
Ihr seid es auch.

Ihr Hollenbaukunstler
werdet erst künstler !

Baut - baut zams !

Wir wollen nicht blas-grotesk sein.
wir wollen schon werden.
Durch den Menschengeist

Baut die
Weltarchitektur !

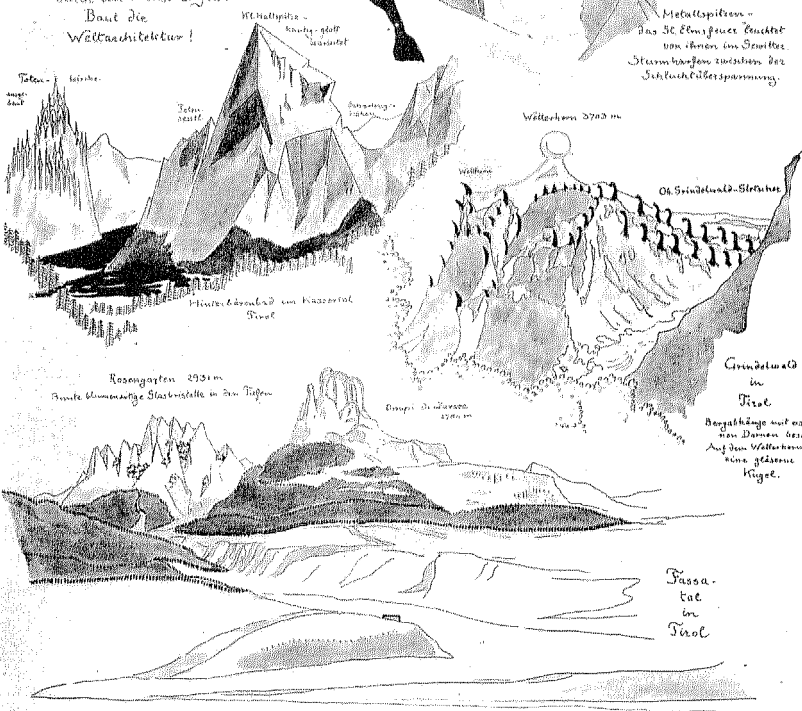
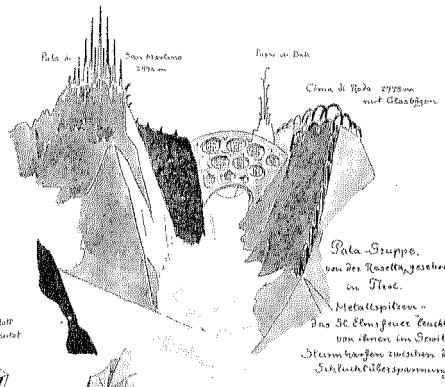


Abb. 38

ALPENAUSLÄUFER AN DER RIVIERA

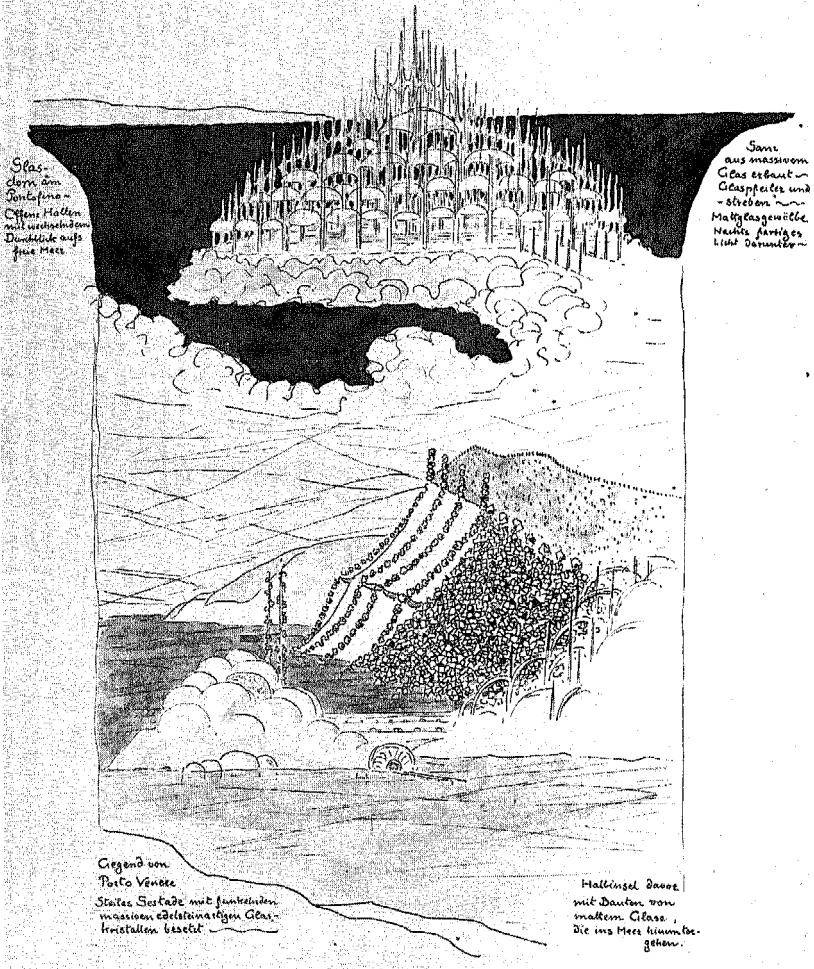


Abb. 40

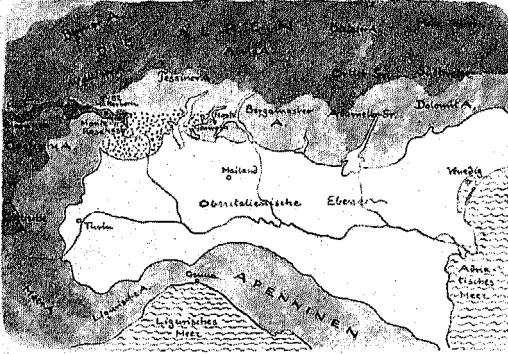
VÖLKER EUROPAS !

BILDET EUCH DIE HEILIGEN GÜTER — BAUT!
SEID EIN GEDANKE EURES STERNS, DER ERDE,
DIE SICH SCHMÜCKEN WILL — DURCH EUCH!

Schematisches Konte des Baugebiets

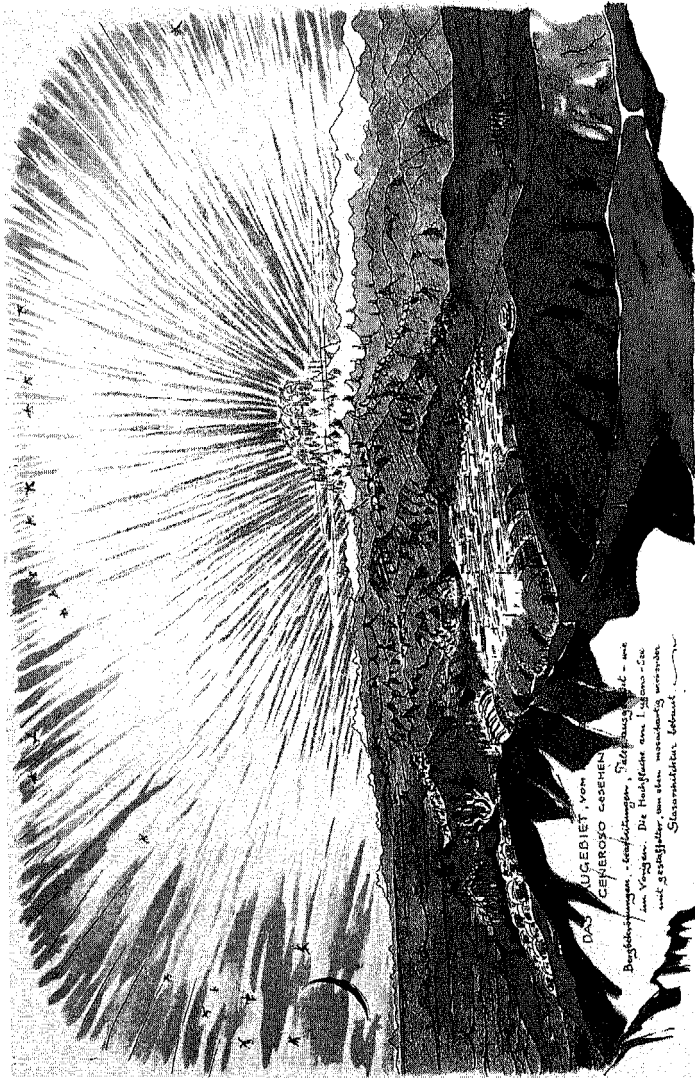
Ein fester Plan
wird begonnen,
begrenzt und —
bescheiden:

Wo die höchste
Apenninische
Montblanc her
im Monte Rosa
über die italienische
Ebene herausragt,
im inneren Bogen
des Gebirgszuges —
da soll die Schön-
heit strahlen —
Der Monte Rosa
und sein Vorgebirge
soll umgebaut werden.



Ja, unpraktisch u.
ohne Nutzen! Aber
sind wir vom Nütze-
Guten gleichlich ge-
worren? — Immer
Nutzen und Nutzen
Comfert, Bequemlich-
keit, — gutes Essen,
Bildung — Masse,
Gabel, Eisenbah-
nen, Closets und
Joch auch — —
Kanonens, Bomben,
Mordgeräte! —
Blos Nützlichens
und Bequemens
wollen ohne höhere
Idee ist Lange-
weile, Langeweile

Bringt Zank, Streit und Krieg: Lüge, Raub, Mord, Elend, millionen-
millionenfach fließendes Blut. — Predigt: seid friedfertig! predigt
die soziale Idee: Ihr seid alle Brüder, organisiert euch, ihr könnt alle gut leben,
gut gebildet sein und Frieden haben! — Eure Predigt verhallt, solange Auf-
gaben fehlen, Aufgaben, die die Kräfte bis zum Äussersten, aufs Blut
anspannen. — Spannt die Massen in eine grosse Aufgabe ein, die
sie alle erfüllt, vom Springsten bis zum Ersten. Die ungeheure Opfer an
Mut, Kraft und Blut sind an Milliarden verlangt. Die aber sinnföhllich deutlich
für alle in der Vollendung ist. Jeder sieht im grossen Gemeinsamen deutlich
das Werk seiner Hände: jeder baut — im wahren Sinne. Alle dienen
der Idee, der Schönheit — als Gedanken der Erde, die sie trägt — Die
Langeweile verschwindet und mit ihr der Zank, die Politik und das ver-
suchte Gespenst Krieg. — Riesige Aufgaben erwachen die Industrie, und sie
wird sich rasch darauf einstellen. Die Technik ist immer zur Dienerin — und nun soll
sie nicht mehr gemeinen Instinkten dienen, den unsinnigen Ausgeherten der Lang-
weile, sondern dem Streben des wahrhaft tätigen Menschengistes. — Vom Frie-
den braucht niemand zu sprechen, wenn es nicht mehr Krieg giebt.
ES GIEBT NUR NOCH RASTLOSES MUTIGES ARBEITEN IM DIENST DER
SCHÖNHEIT, IM UNTERORDNEN UNTER DAS HÖHERE



DAS AUGEDIET VON
CENEROSO SEHEN

Bergkette, - empfinden, - die Luft ist - mit
zum Vergnügen. Die Frucht der aus I. -
auf - gestaffelt, um den -
Stammkette, -

Flugzeuge und Luftschiffe fern. Städte, die sich zu, von Krankheit am Land durch
Anschauen ihres Wertes befest zu sein - in diesen Augenblicken. Wasser! und auf der
Reise das Volk aufleben und erfüllt zu sein, sondern man ab, welche Augenblicke an fernem
Bemerkung! Unsere Erde, haben eine solche Wohnung, welche eine gute Wohnung

Abb. 42

MONTE ROSA



Abb. 43

DIE SCHNEE- UND EISKETTE DES MONTE ROSA VOM GORNER GRAT
Die Kasten sind ungeheuer, und welche Opfer! — Alles nicht für Machttsucht, Mord und Elend



DER 'FELS MATTERHORN < < < < < <

Abb. 45



MONTE ROSA BEBAUUNG - Glasbocke in
gläsernen Stöben Bögen und Kristallen

Abb. 44

DIE BERGNACHT

SCHEINWERFER UND LEUCHTENDE BAUTEN



Abb. 46

SCHLUSS
DES 3. TEILS !

Aber das Höhere wissen ! Das gewaltige Werk
 ist nicht ohne Das Höhere. Wir müssen immer Das
 Unerreichbare kennen und wollen, wenn Das Erreich-
 bare gelingen soll. Nur Nicht sind wir auf dieser
 Erde, und eine Hölle haben wir nur im 113-
 beten, im Aufgehen darin und im Untermorden

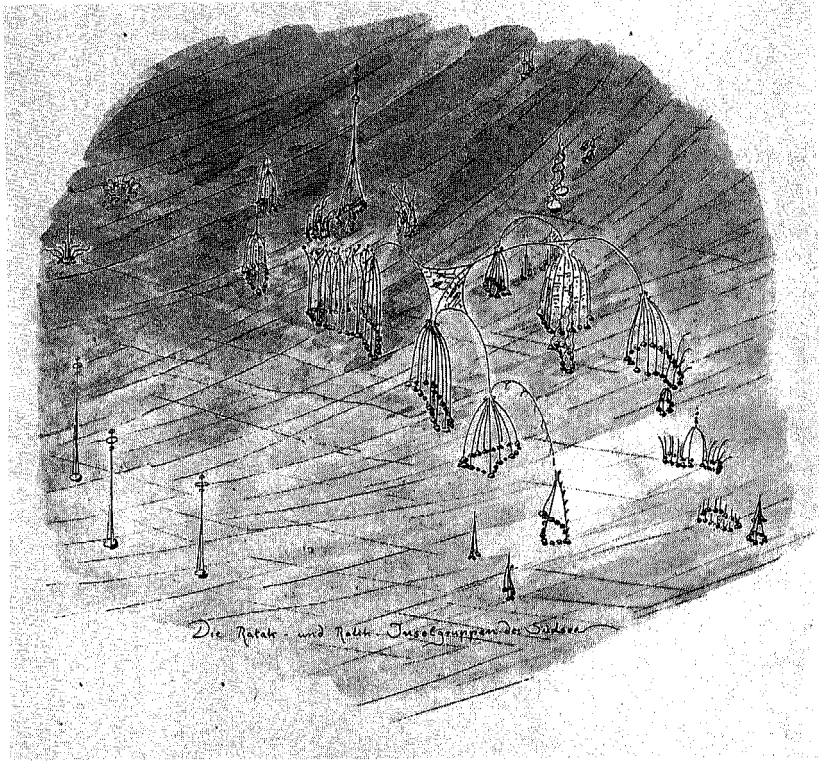


Abb. 47

Die Andenkette ein leuchtendes Band von Konten, Bergdörfern u. Talhäusern
Saum des grossen Meeres



LIEBE IST PHANTASIE
LIEBE ZUR ERDE — IHR BILD IN UNS

Abb. 48

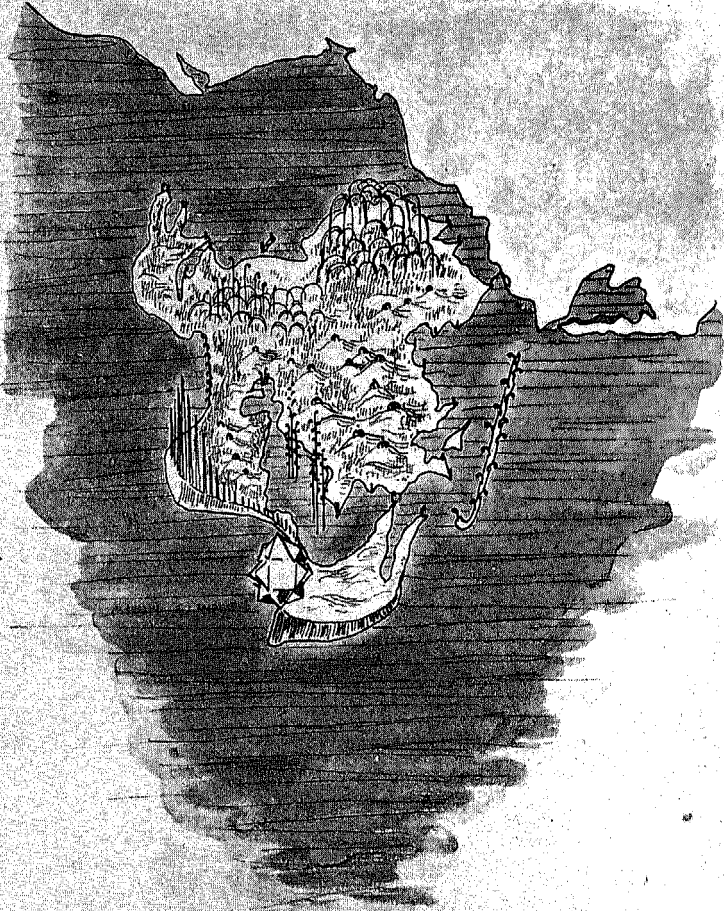
RÜGEN 

Abb. 49

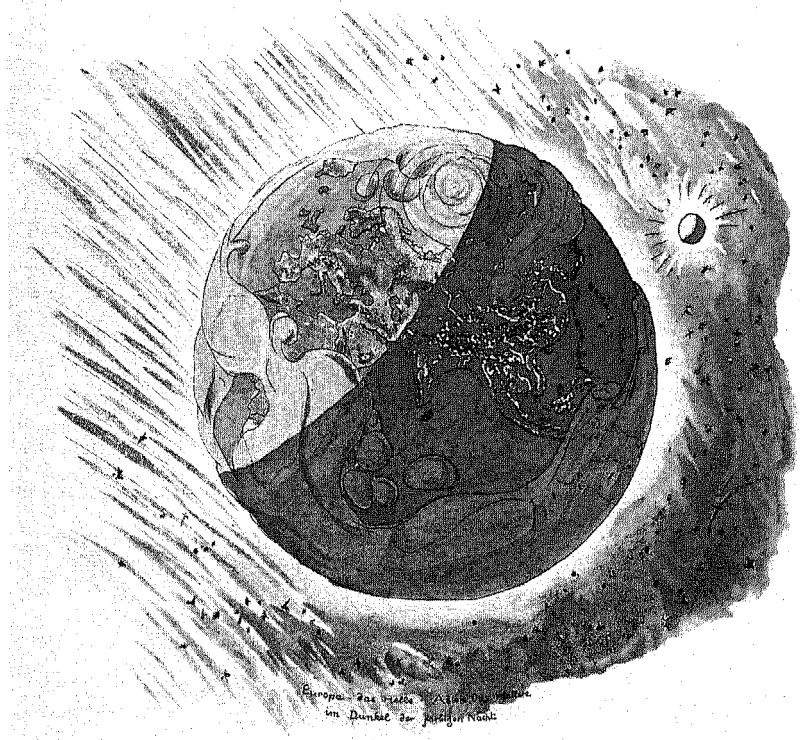


Abb. 50

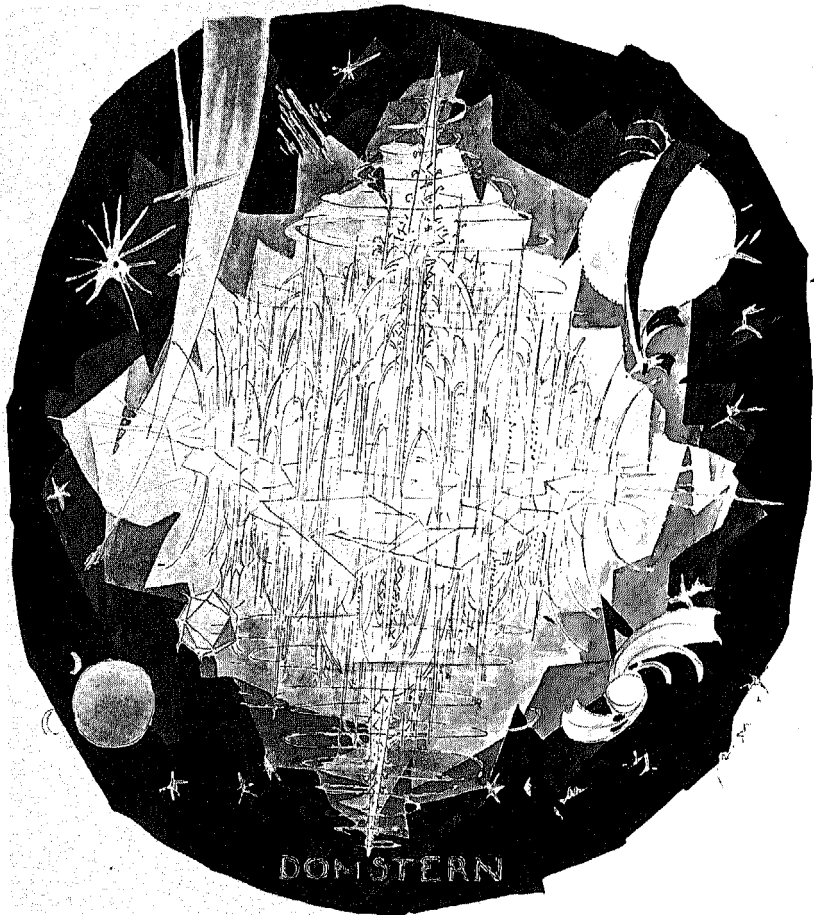
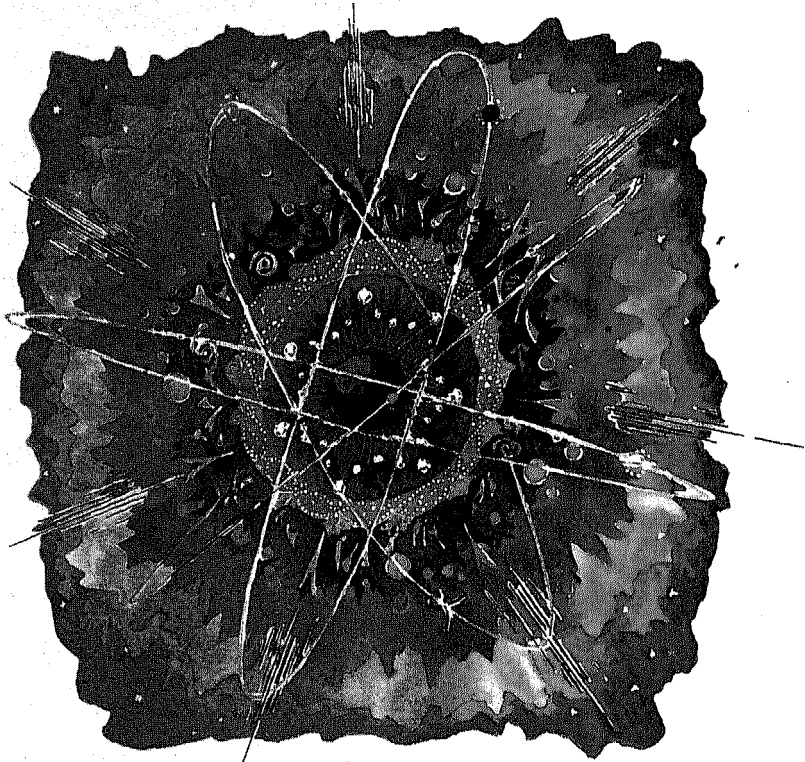


Abb. 51



Abb. 52



„DIE KUGELN! DIE KREISE! DIE RÄDER!“

Abb. 53

Systeme von Systemen - Welten-
Nebel

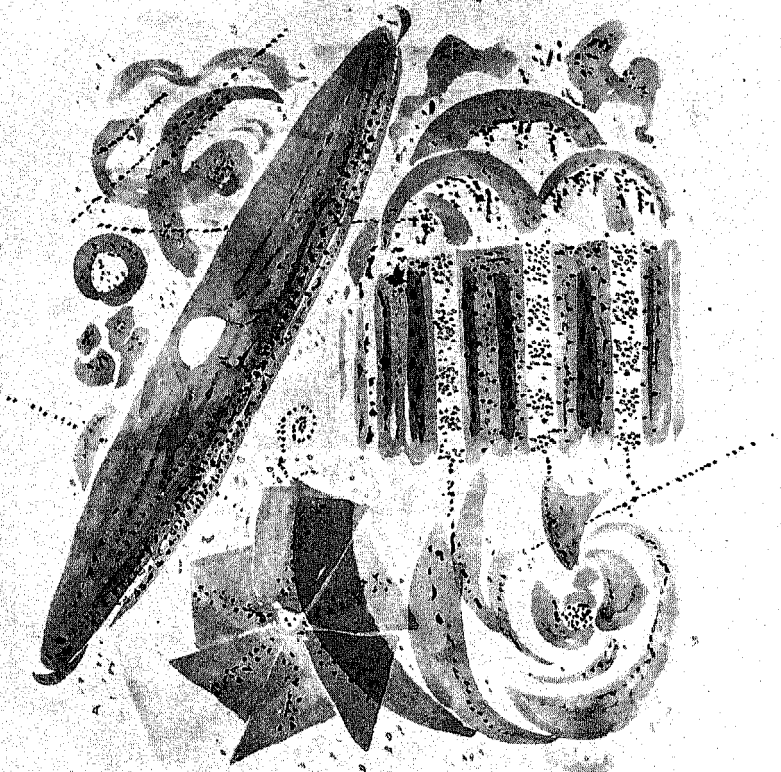


Abb. 54



Abb. 55

DER WELTBAUMEISTER

Architektur-Schauspiel

für

SYMPHONISCHE MUSIK -

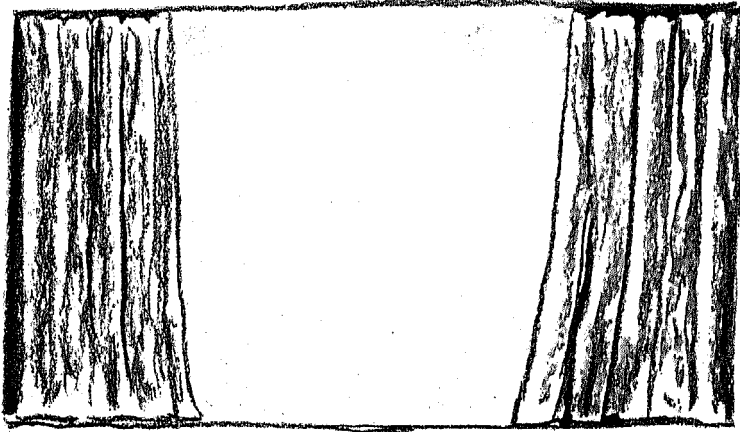
Dem Geiste Paul Schöerbars gewidmet

von Bruno Taut
gezeichnet im Sept. 1913

FOLKWANG-VERLAG, HAGEN i. W.
1920

Abb. 56

Der Vorhang geht auf



DIE GANZE BÜHNE NUR FARBENLICHT - STRAHLEND
GELB

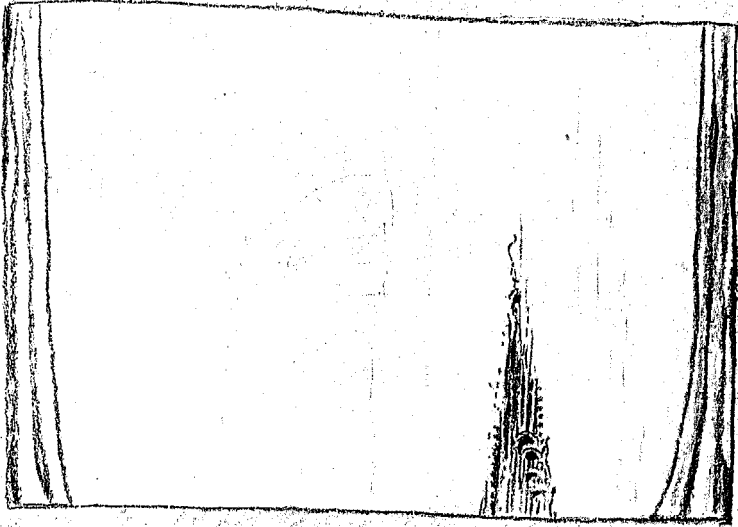
Sonst nichts kein Boden, keine Decke, keine Wände

MUSIK

ohne Schwellungen - nur ein Klingeln im Raum -
langes helles gelbstrahlendes KLINGEN

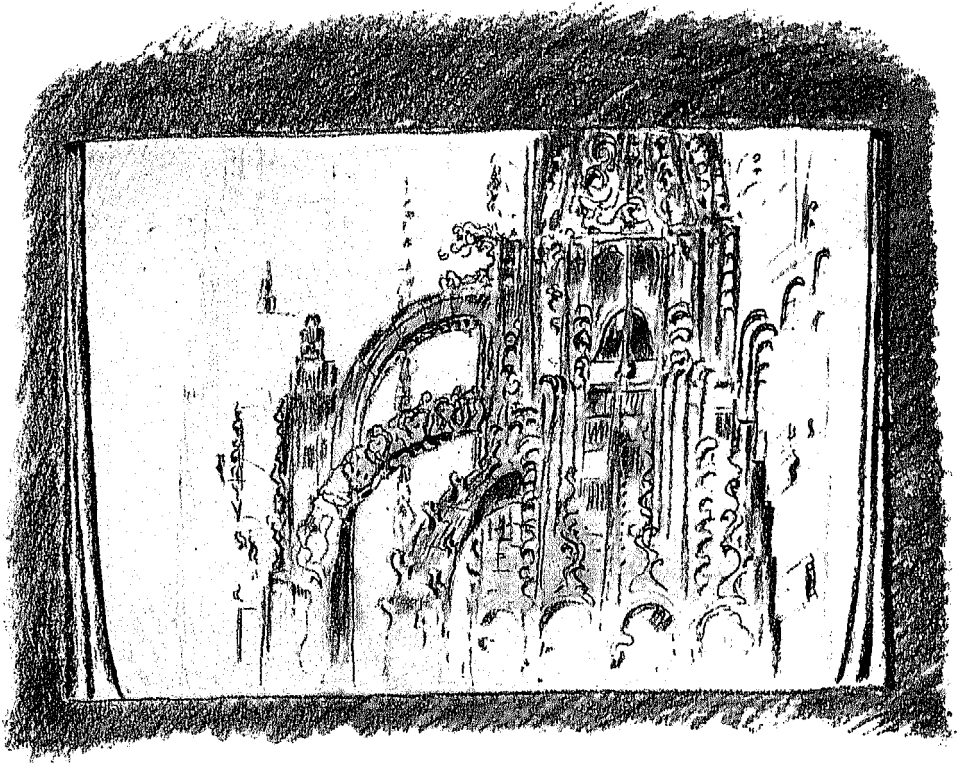
Von unter lauten Formern auf und mit ähnlichen Figuren in der Musik - mit den Formern werden die musikalischen Figuren rascher schwellender brausender farbiger

Abb. 57



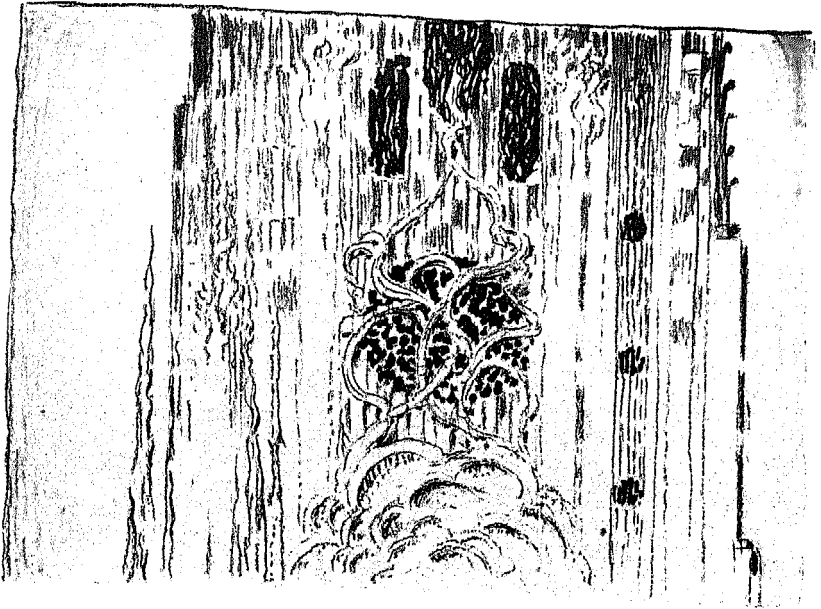
Es leuchtet langsam vom unten auf ~ ~ ~

Abb. 58



wächst wölbt sich Formen fügen sich frei aus dem Raum an

Abb. 59



es wächst weiter und weiter - lebendiges Geschiebe von Formen - . bis - - -

Abb. 60



es auf dem Boden ruht

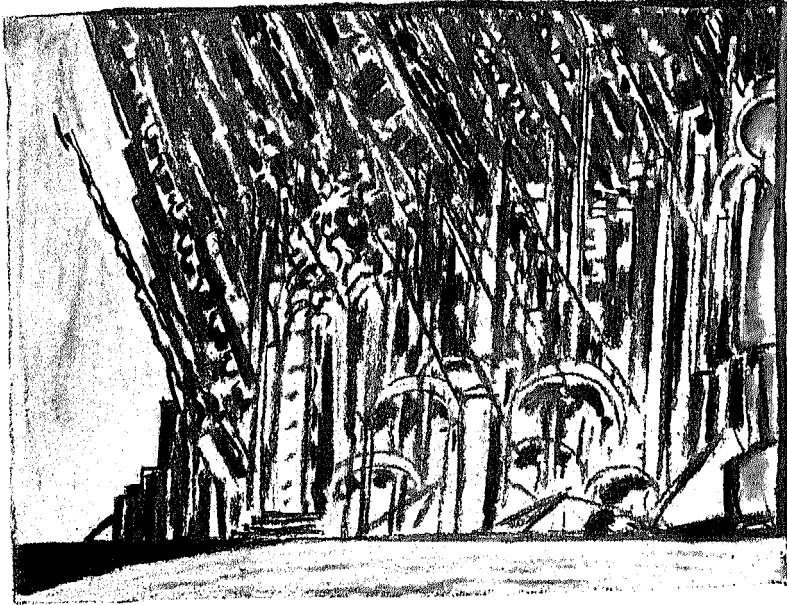
(Dieses eines ungeheuerlichen Bauwerkes mit Portal, das fortal schiebt
sich auseinander - der ganze Bau öffnet sich soviel - - - - -)

Abb. 61



entfaltet seine Hallen -- vielfarbiges Licht -- -- GLOCKEN -- --

Abb. 62



schliesst sich - dreht sich - ein Erschüttern durchlebt ihn - er neigt sich droht
zu stürzen --

Abb. 63



zerbricht - aber im Spiel lösen sich die Formen ~ ~ ~ ~

Abb. 64



Errennen sich sinkend im Reigen von einander - zersplittern - - - -

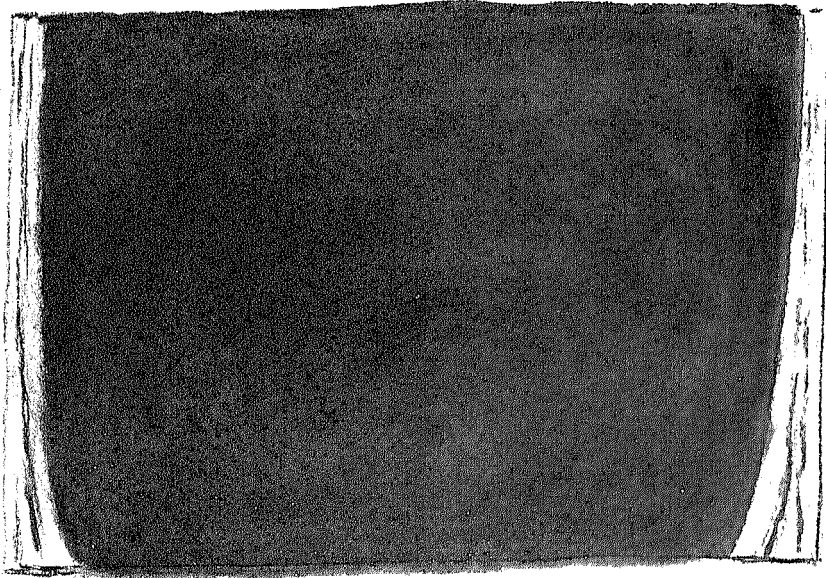
Abb. 65



werden zu Atomen und gehen im Weltall auf,

Dunkler ist das Licht geworden - von hellgelb zu orange zu moosgrün -

Abb. 66



und Hiefelungrün der Oere Raum

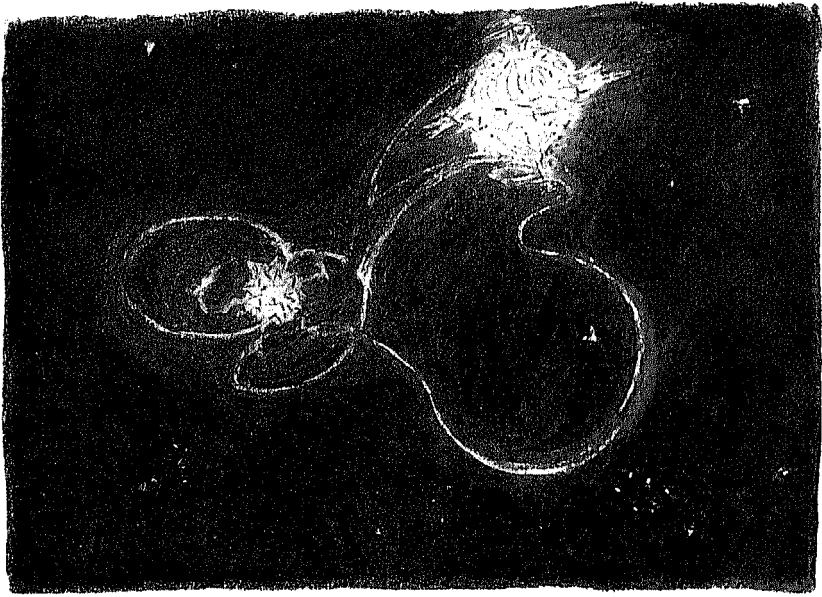
DIE MUSIK FERN RAUMHAFT

Abb. 67



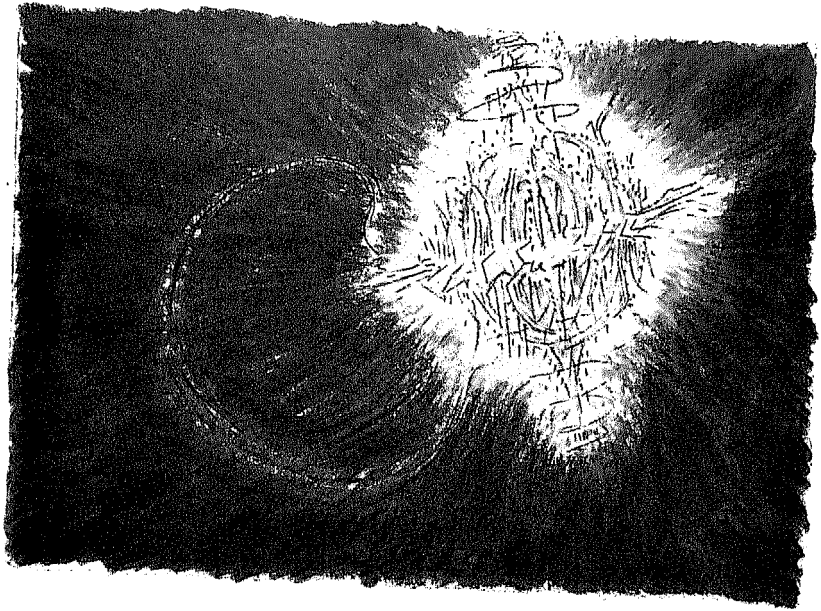
Er wird tiefstblau und Sterne flimmern auf

Abb. 68



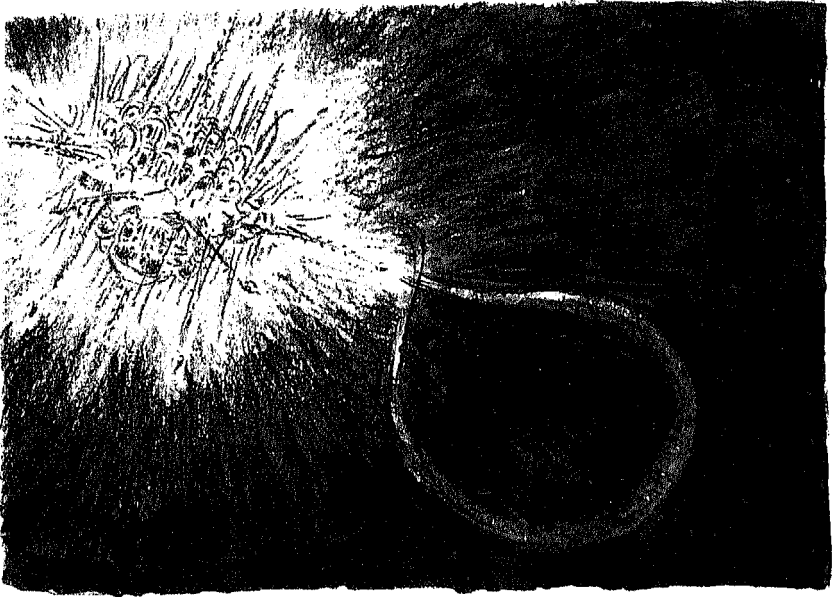
Aus der Tiefe kommen zwei Sterne im Reigen - - -
- der eine verschwindet - - -

Abb. 69



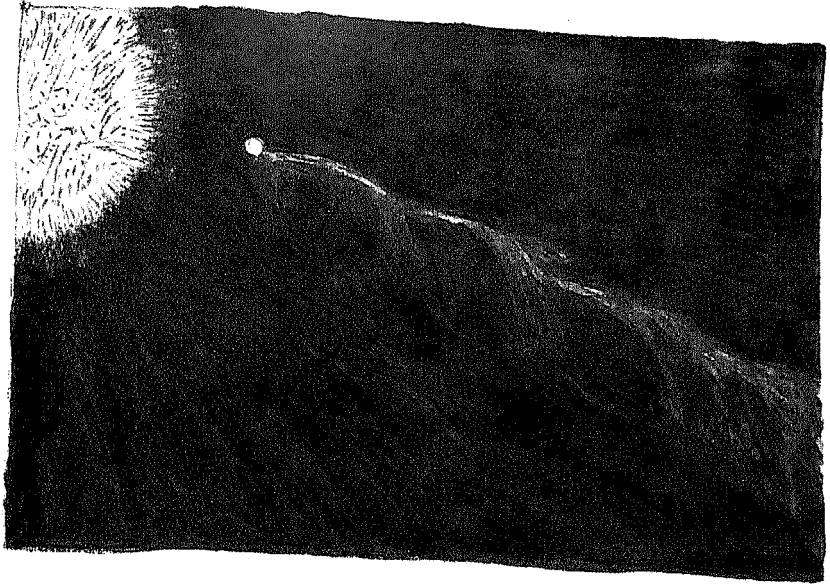
-Der Kathedraalensterne kommt näher - dreht sich um sich selbst - - tanzt - -

Abb. 70



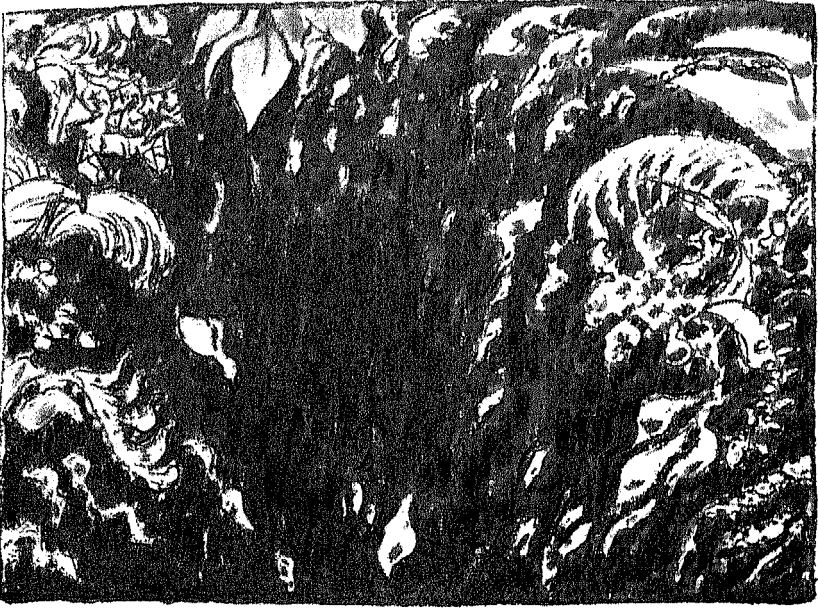
- tanzt ~ ~ ~ ändert Form und Glanz - - - - -

Abb. 71



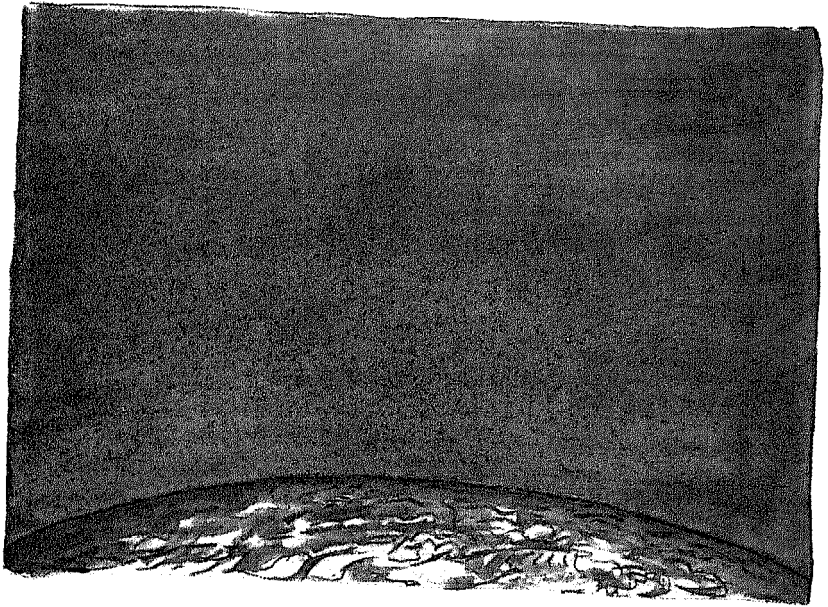
und entschwebt - - ein Meteor - - - - - und wieder dunkelblauer Raum -
 ohne Sterne - - - lange Zeit - }
 MUSIK IN ÄTHERISCHER FERNE

Abb. 72



Rotpurpur wird der leere Raum - - - grüne Plattformen und Blumen
fallen schwebend von oben und den Seiten abwärts - - -

Abb. 73



Die Erdkugel wölbt sich heraus - ist von ihnen mit leuchtendem Grün bedeckt -
der Himmel wird lastend violett - - - - - Donner - -

Abb. 74

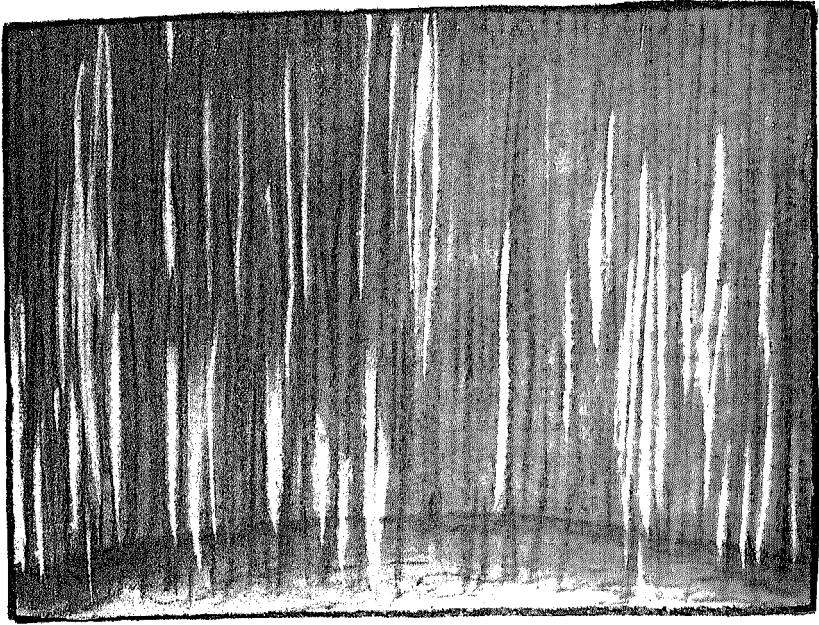
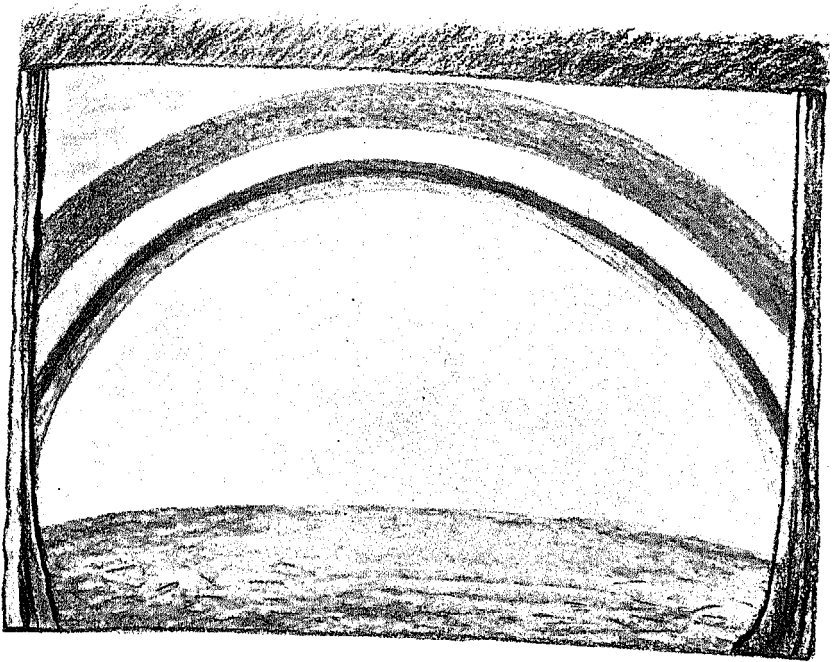


Abb. 75



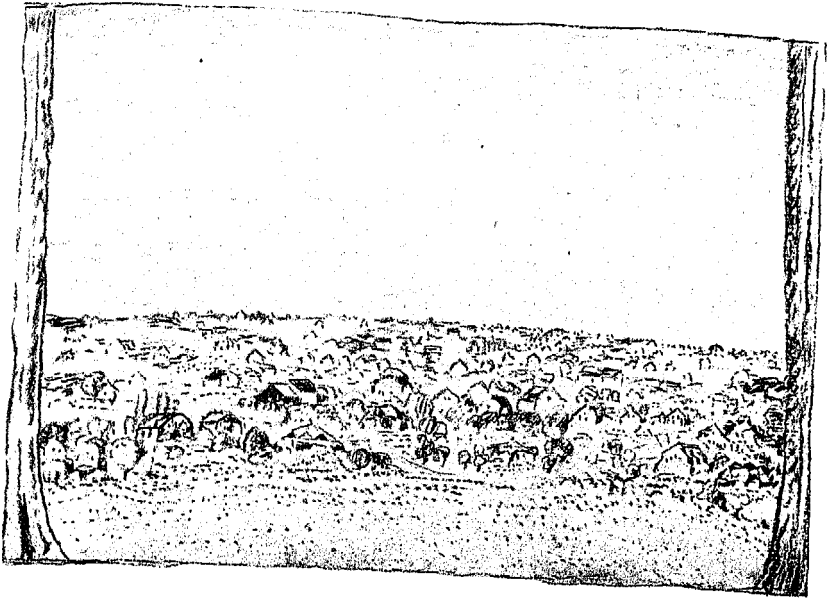
- blau gelb, rot grüner Bogen auf Azurblau - -

Abb. 76



- Sommerausganglicht - - die hellgrüne Erdoberfläche hebt sich - aus ihr wachsenden Menschenhütten - Gunt - wie Blumen -

Abb. 77



- weithin bis zum Horizont - - aus dem Urgrün sind Bäume und Särten geworden - Nachmittagslicht -

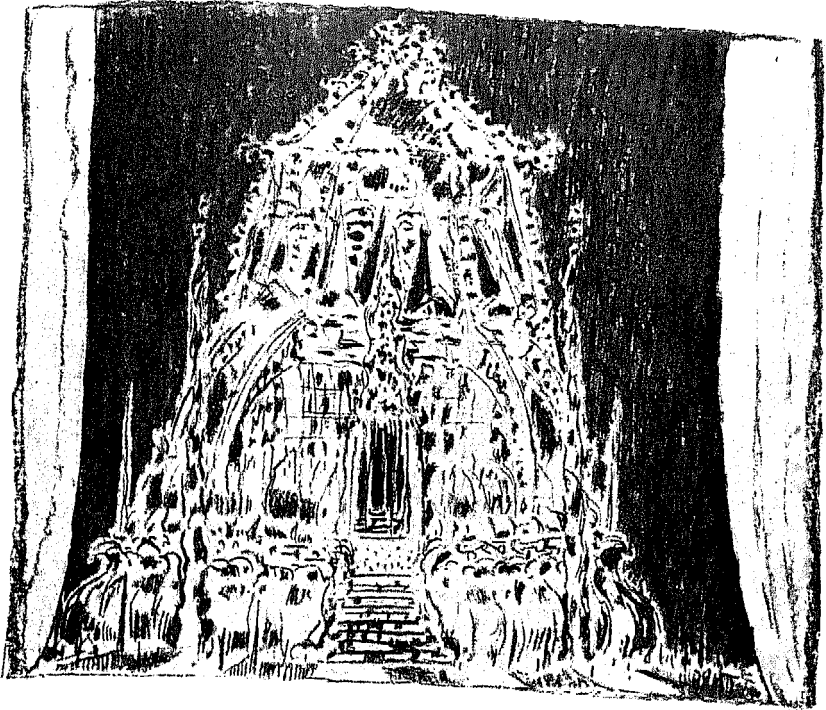
. - ERDENFROMME MUSIK . . . KINDERSTIMMEN

Abb. 78



Auf Dem Hügel wächst DAS HAUS empor in warm
gelbem Licht - - - -

Abb. 79



- Das leuchtende Kristallhaus - in abendlich rotem Bühnenlicht - -

Abb. 80



- es öffnet sich - zeigt seine inneren Wunder - leuchtende Kaskaden
und Springbrunnen - überall blitzendes Glas - vor tiefer rotem Hintergrunde - -

Abb. 81



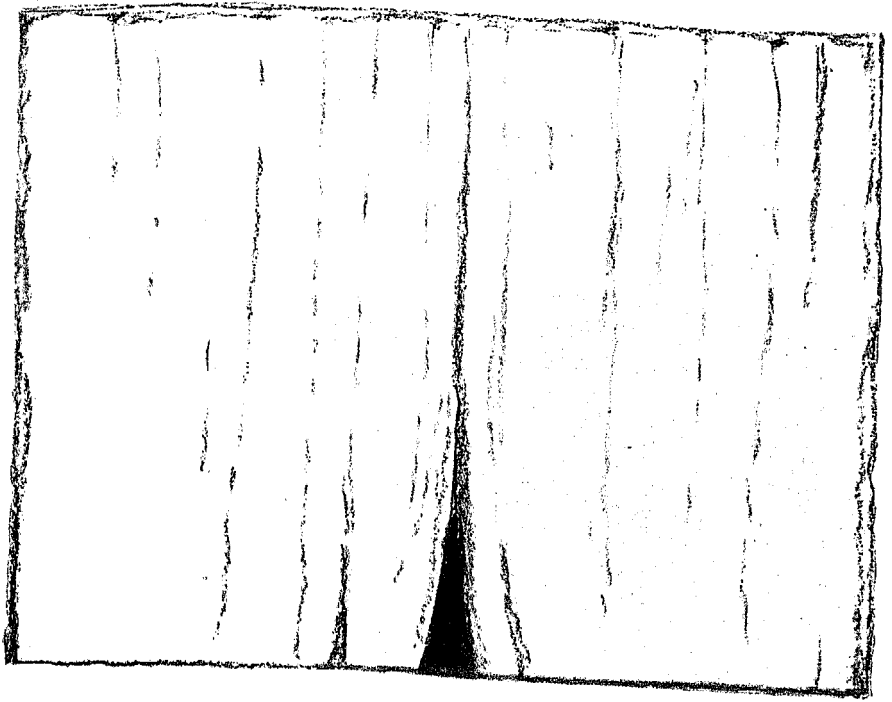
Öffnen - Entfalten des Baues - Bewegen und Pleiessen aller seiner Elemente -
 Blitzen und Funkeln - - alle Farben - in violett werdendem Schein - - -
 Abb. 82



Völlige Entfaltung -- Sterne durchschimmern die Kristalltafeln --- Architektur --
 - Nacht - Weltall -- eine Einheit - - - - -
 Keine Bewegung mehr - Das Bild steht still --- DIE MUSIK SCHWEBT AUF EINEM UN-
 ENDLICH LANGEN TON - - - - -

Gis . . .

Abb. 83



- sich der Vorhang langsam schliesst

Abb. 84

DIE AUFLÖSUNG DER STÄDTE

ODER

Die Erde
eine gute Wohnung

oder auch:

Der Weg zur **Alpinen** Architektur

Es ist natürlich in 30 Zeichnungen nur eine Utopie
und eine kleine von Bruno Taut 'Unterhaltung';
wenn auch mit 'Beweisen' versehen im Litteratur-Anhang."

Dem sehr geneigten Betrachter

ein Gleichnis ~

oder eine (doch etwas vorzillige) Paraphrase
auf das 3. Jahrtausend post Chr. nat.

(Aber es dürfte doch gut sein, sich auf alle Mög-
lichkeiten der Wiedergeburt gefasst zu machen.
wenn man noch nicht tot zum Eingehen ist)



Erschienen im Falkwang-Verlag zu Kagen in Westf. - 1920

Abb. 85

Schneeflocken
Allen Kindern, den

Blumen-
und Sternens

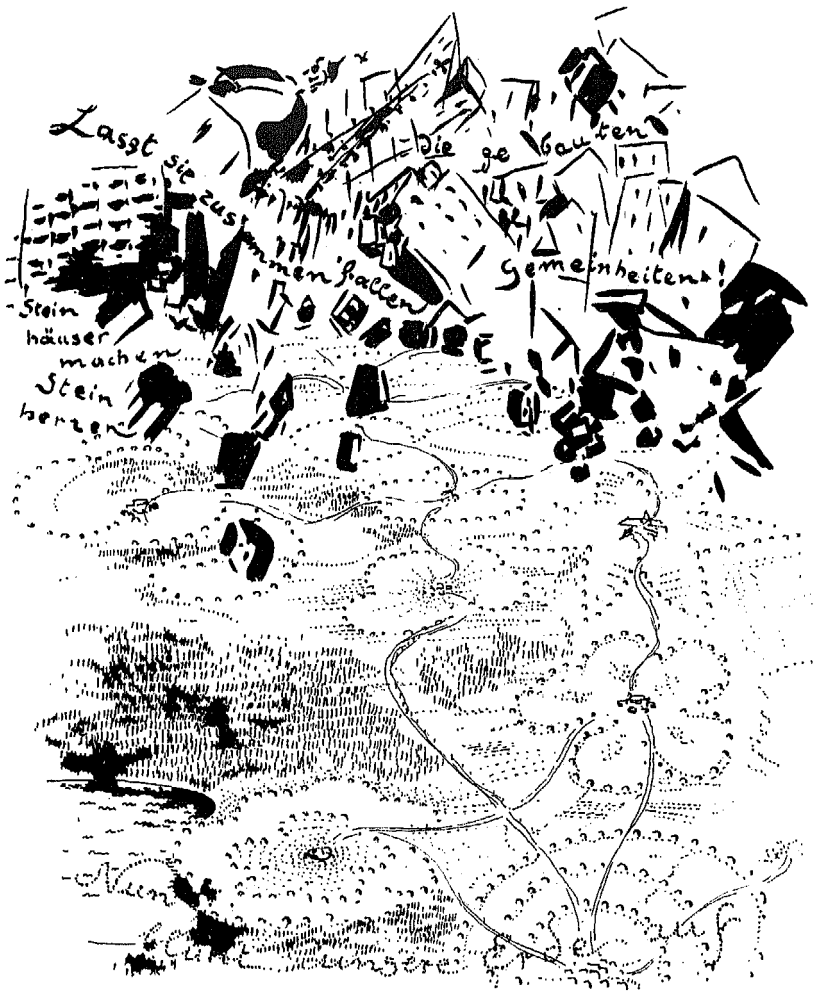


Abb. 86

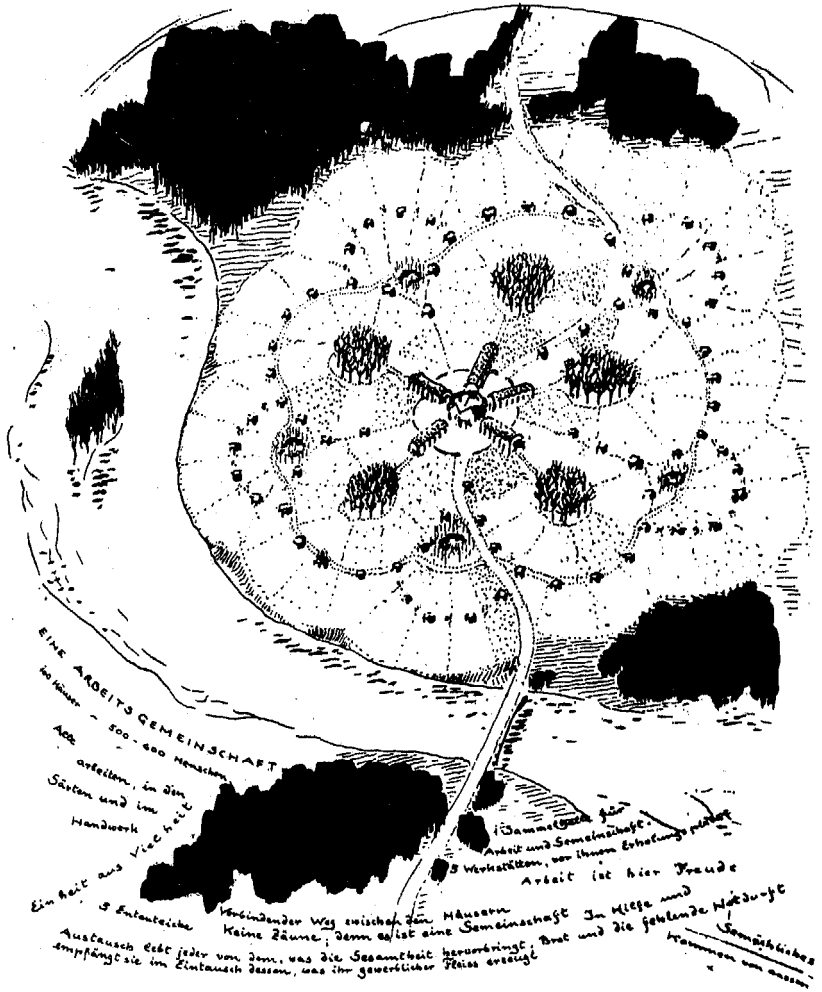


Abb. 87



Abb. 88

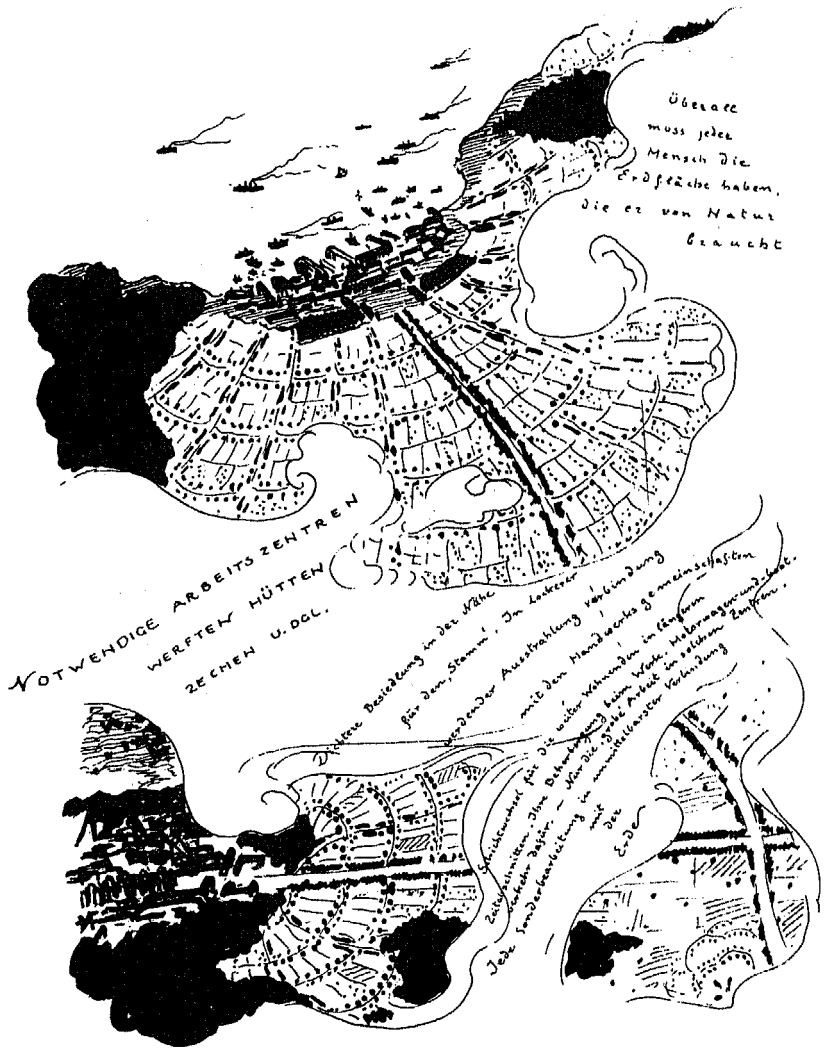


Abb. 89



Abb. 90

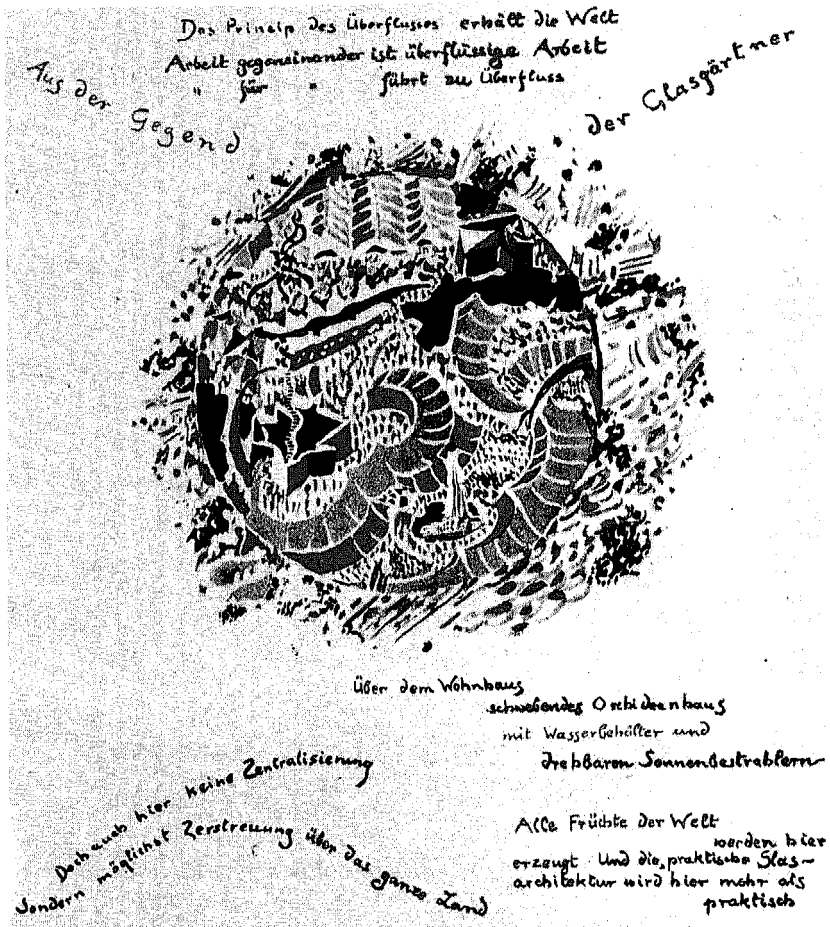


Abb. 91.



ANDERE LEBENSINHALTE ERZEUGEN ANDERE LEBENSFORMEN

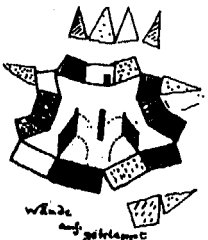
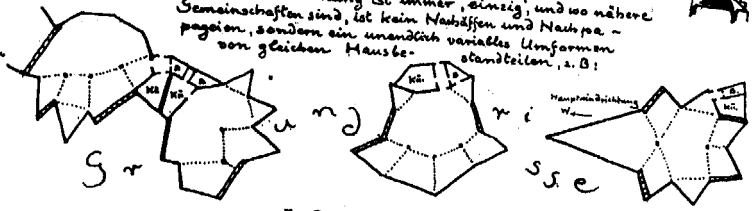


Feiner werden die Sinne. Das Urbane stossen sie ab und machen aus Allem ein Erlebtes, zum Konkreten selber als ein Konkretes stehend u. in ihm das Geistige aller Dinge nehmend

Heilige Erde! Stoff und Seel in einem, also auch der Mensch. Erzeugt und erzeugend, eins mit der Erde -- ihr als Einheit, Einzelheit einer grossen Vielheit gegenüber

Räumlich entfernt von einander führen die Menschen ein stärkeres Einzelleben, dessen gesteigertor Wert den Wert der Gesamtheit steigert. Stärker leben sie im Anderen, weil die Distanz da ist, -- suchen ihn auf, nur wenn sie in sich ein Stück weiter gekommen sind, sind bei ihm dann zu Gast und haben auch Raum für den Gast, Gast-Freundschaft unter ihnen wie die Gastfreundschaft der Erde.

Ihre Wohnung ist immer, einzig, und so näher Gemeinschaften sind, ist kein Nachlassen und Nachpa-pagen, sondern ein unendlich variables Umformen von gleichen Hausbe-standteilen, z. B:



Wände aufgeklappt

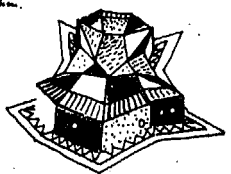
Im Prinzip eine 'Schachtel' mit einem einzigen Wohnraum

Form je nach Wind, Sonne und Lage versch-ieden. Monotonie Wandteile immer anders zusammengefügt. Ofen, Tisch, Heizung, Kichen, nicht abtrennbar. Zwischen Erde und Luft sichtbar, dass das Hausinnere immer leicht jeden Wansch folgen kann.

Jeder Hausgenosse kann sich immer halb der grösseren Kapsel leicht selbst abkoppeln. Kein Stauraum bedeutet hier; denn Schränke sind überall eingebaut, was alles sauber sind und höchste Mobilität.

Jede Wand hat eine andere Farbe, auch anssen, die Decke ebenso, beide aus Tä-feln von geschichteten Wärmelötungen, an den Ecken mit Felsen sind Aufhänge-Einbauten

Wandlungsfähig ist das Haus wie der Mensch; be-weglich und doch fest.



von der Verteilung würde eine Stabilität erfordern, die hier, jeder im schade ist und zum Mo-numentalen gebort. Einfache Menschheitlichen Bränden über nur Mitten zu sein. Nicht gegen Regen, Kälte und Hitze -- aber auch keine Mantelverfärbungen. Wir halten uns doch für kein organisiert Willkürer. Aber die Kapseln sind immer klarer müssen einen gewissen ABSTAND halten von der WOHNUMG DER IDEEN

Abb. 92

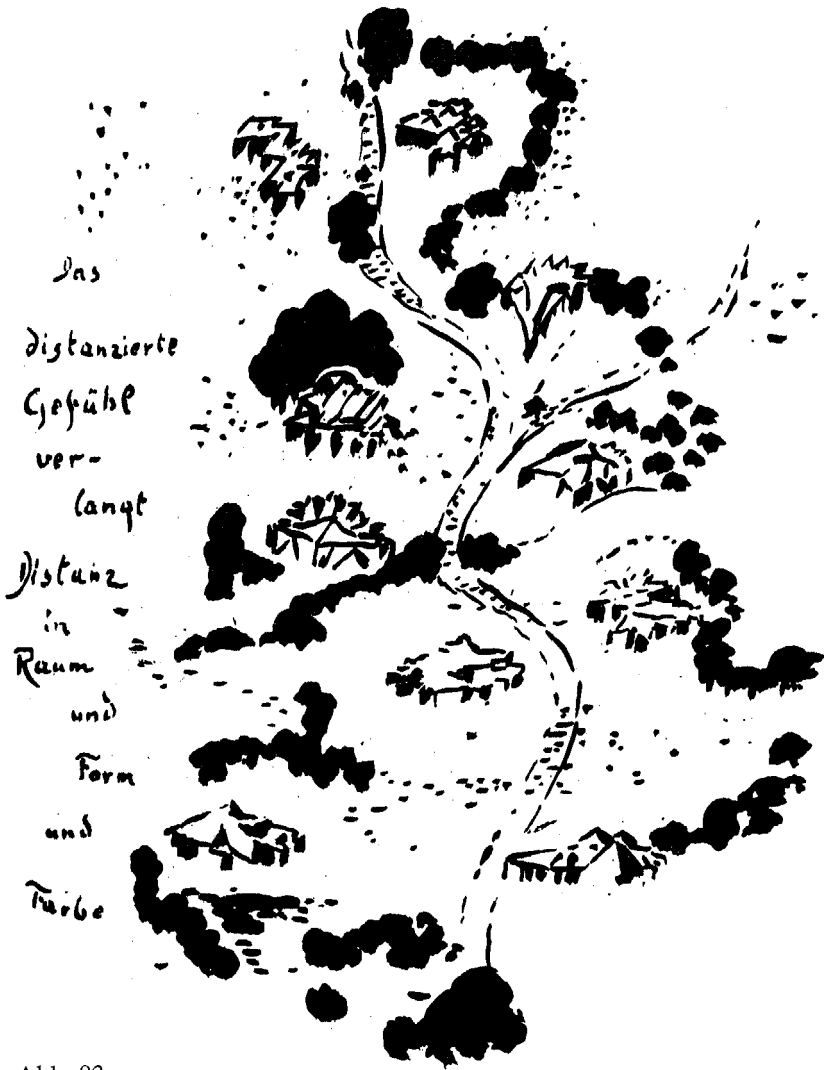


Abb. 93



Abb. 95

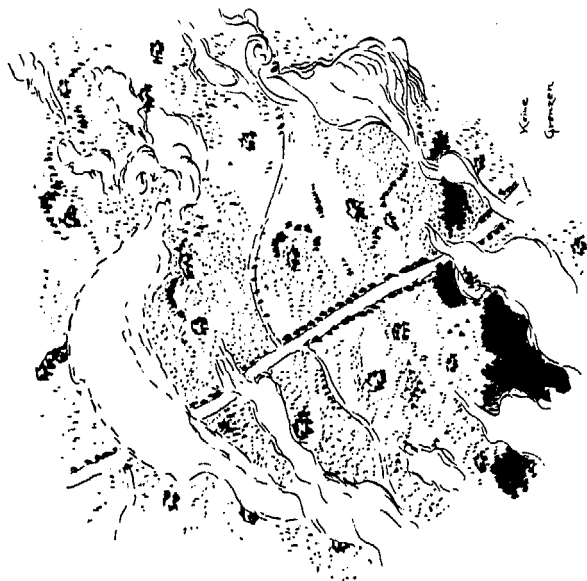


Abb. 94

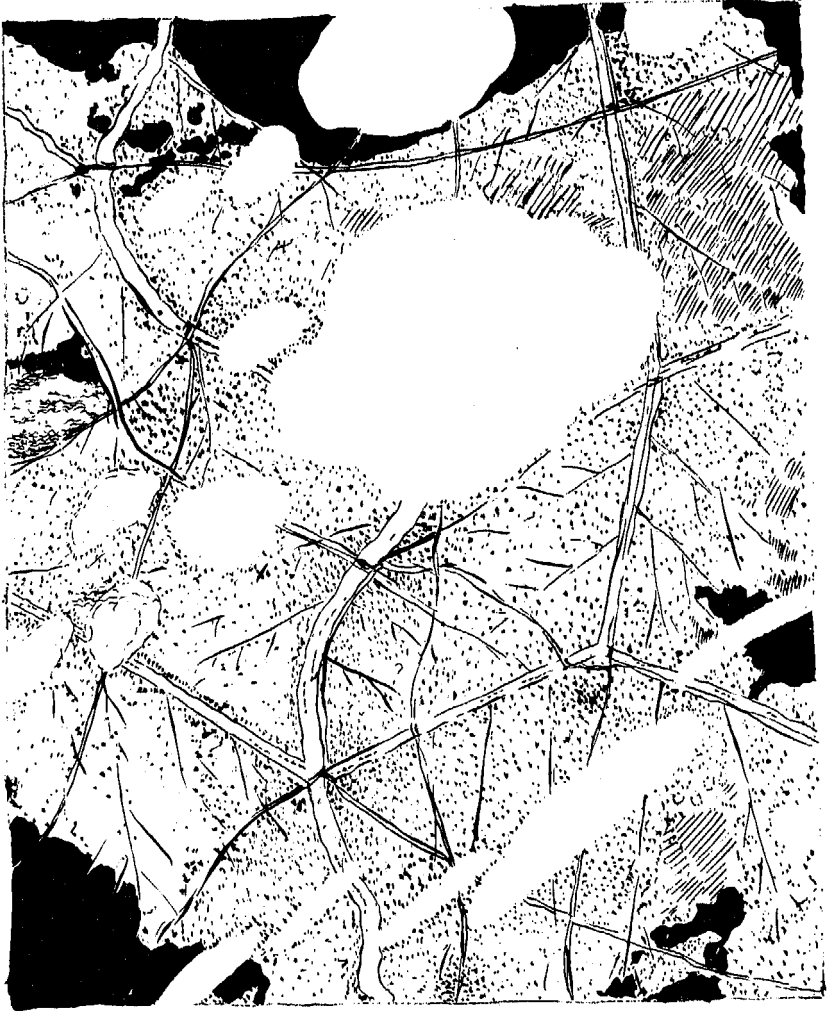


Abb. 96

Wer wollte jetzt Grenzen ziehen!

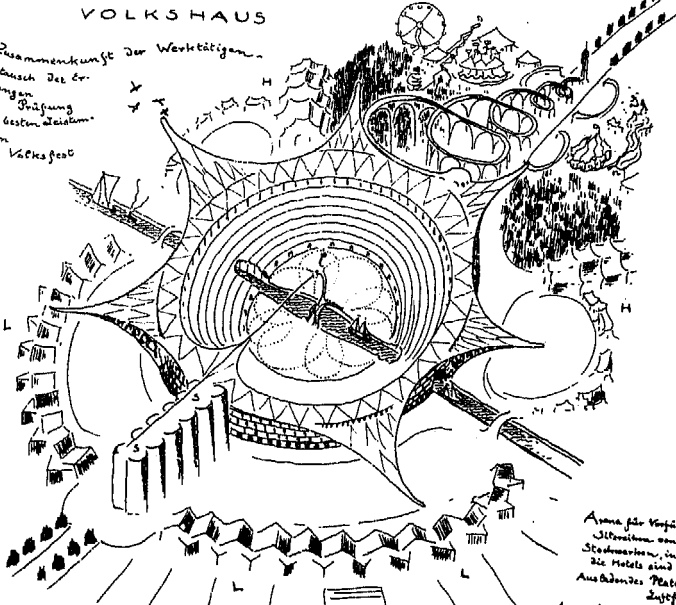
Welche Gemeinschaft dürfte jetzt sagen: Halt! nicht über diesen Bach oder jenen Berg!
 Gleichmässig durch Aller Mühe ist die Erde bebaut, besetzt - überall hingestreckt wohnt man -
 zwischen dem Ozeanen von Wasser und Wald -

Die grossen Spinnen - die Städte - sind nur noch
 Erinnerungen aus einer Vorzeit, und mit ihnen
 die Staaten. ~ Stadt und Staat sind eins mit dem
 andern gestorben - ~ An Stelle des Vaterlandes ist
 die Heimat getreten - und sie findet jeder überall,
 wenn er erarbeitet.
 Es gibt nicht mehr Stadt und
 Land, und auch nicht mehr Krieg und Frieden

Man kennt keine Abstraktionen, denen
 man Macht über Leben, Arbeit, Glück und
 Gesundheit gibt - Aus der natürlichen Zusam-
 mengehörigkeit im Tun und Leben ergeben
 sich die gemeinsamen Interessen -
 und sie bilden ihre eigenen Einrichtungen
 zum Schutz, Austausch, zur Weiterbildung
 und Entscheidung.
 z. B.:

VOLKSHAUS

Der Zusammenkunft
 Austausch des Er-
 fahrung
 der besten Weisheit
 vom Volksfest



Auf der Spitze des Krans der
 Redner (Form-Zeichen - auch
 Signalfunktion, Tonverstärker)

Ausstellungsräume - Versam-
 melle und Feste für
 Landwirtschaft (L)

Platz für Sonntags-
 und Märkte (M)

Arten für Vorbereitungen -
 Silos, von den
 Stadtmännern, in denen
 die Hebel sind -
 Ausserdem Platz für
 Zugfahrweg
 Arena Zugsversteck, Kanal-
 über der Brücke Hebel
 für Transport des Schrotts zu
 den Silos (S), als Vorrat
 für Notfälle

Belustigungspark
 Gasse vom Zugang-
 strasse zum 'Platz' -
 Ankauf zu Wasser, Land u. dgl

Abb. 97

Gelchertem beim

an - der - See -

Studien-
u. Wohn-
räume im
2. Stockwerk
Kern, Plateau
als Höhe. Wei-
schiffahrt in
der Mitte.
Pfeilertürme
zum Treppen-
zum Ob-
servatorium
nach allem
Richtungen
Zugang
unabhängig
von der
Düne her.
Auf dieser
die
Kolonie
der
Nautiken.

Sie ver-
jagen mit
ihrer Arbeit
Das Gelchertem-
beim. Nach besten
wissenschaftlichen
Leistungen werden
die dort aufge-
nommen - - -
Wissenschaft
ist hier nicht
zur Verstandesarbeit
sondern
zur Erfassung
der Elemente
Wasser, Erde, Luft
Kern und
ihrer Kräfte
des Weltalls
sowie auch ihrer
Naherwärmung
ihre religiöse
Deutung
Astronomie
und
Astron-
logie

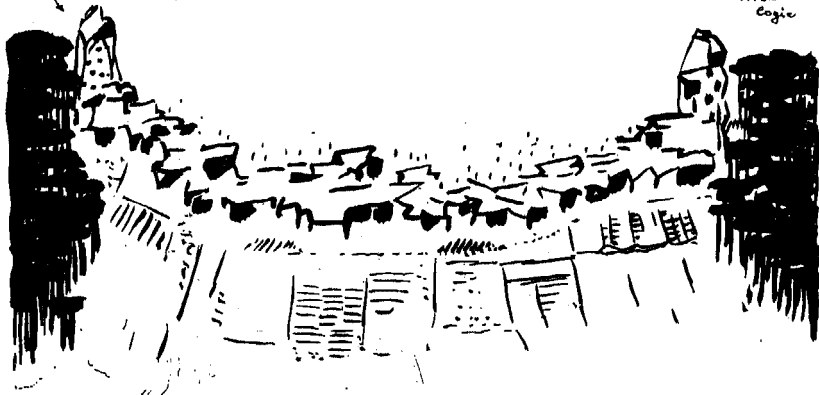
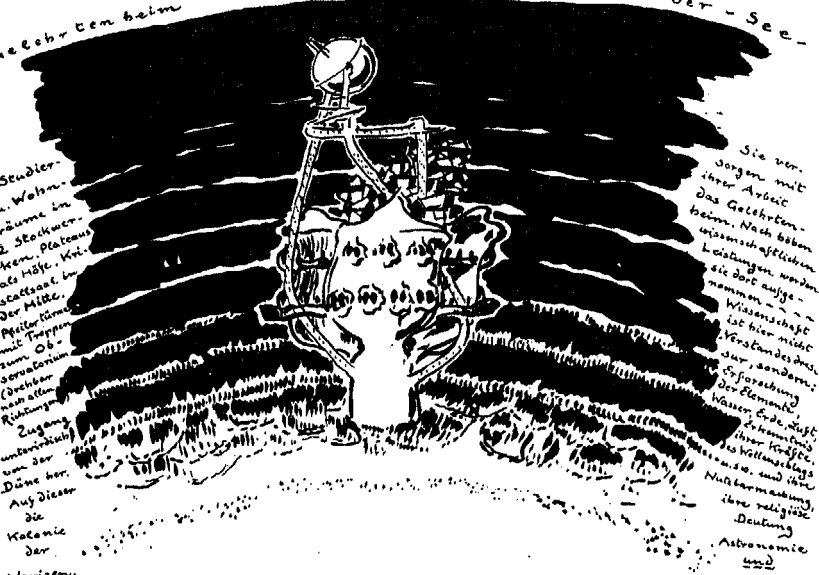


Abb. 98

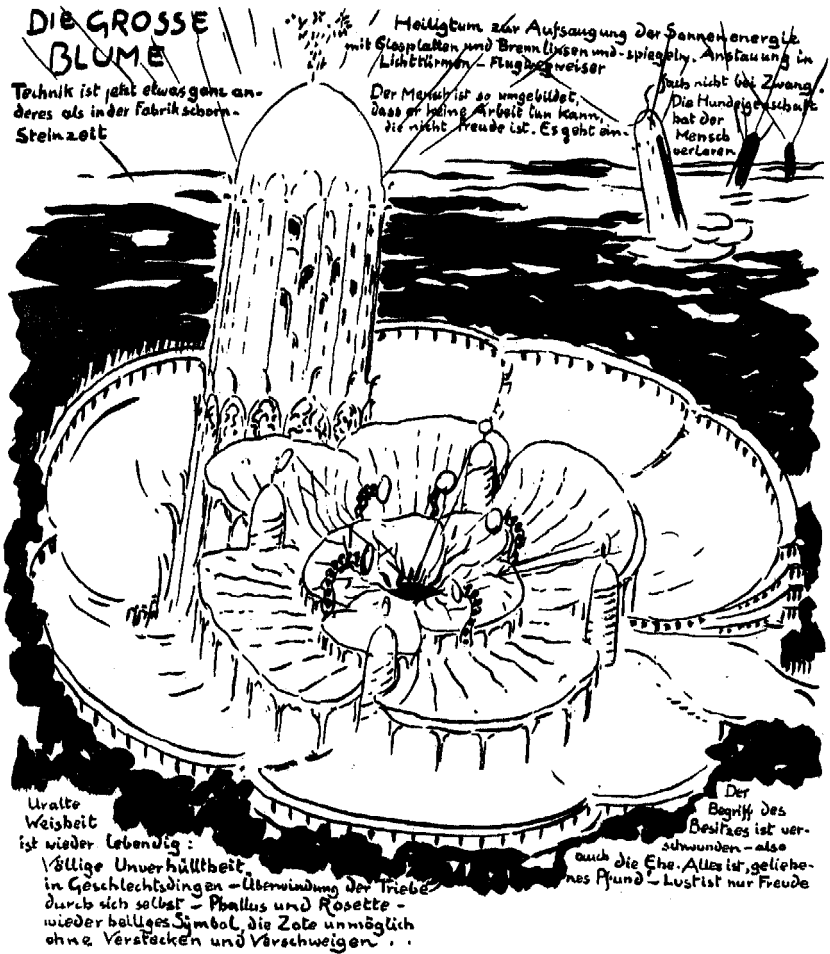


Abb. 99



Heiligtum der Glühenden

Ziel der Wallfahrt
und Sammlung aller
von grosser Leidenschaft
Erfüllten

Tempel von rubinrotem
Glas

Im Innern des grossen
Tempels →
die grosse Flamme
bejahend u. reinigend



Solche Bauten
stehen in
vollster Einsamkeit

Distanz
von Mensch zu Mensch
und Distanz

in Dingen des Ganzen
Was Allen gehört,
ist Allen gleich fern
und gleich nah

Man begegnet
sich im
Kultbau -
* auf Blatt 5)

Kristalltempel - Wohnungen der Weisen
an den Höfen - Eintritt in die Höfe nur nach dem Bad -
Bassins und Bade-
häuser davor

Der grosse Stern

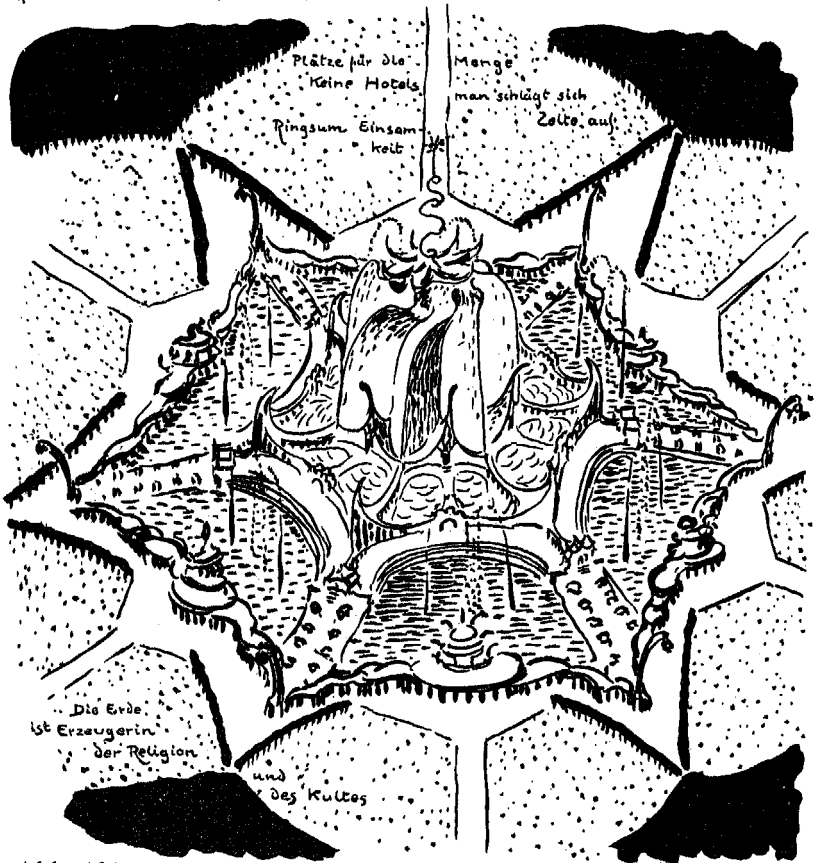
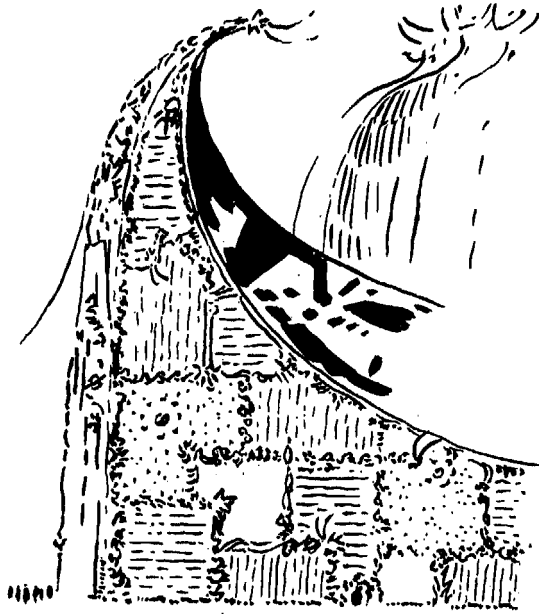


Abb. 101



Wohnhaus der Weisen am grossen Stern

Steinwände. Zimmerabteilungen durch farbige Majoliken betont.
Kosmische Ornamente. Dach Gold und Kupfer und viel Silber — — —

Die Weisen haben Anziehungskraft :

Sie werden um Rat gefragt in schweren Rechtsfällen

Rechtspruch innerhalb jeder Gemeinschaft. Eigentumsvergehen gibt es ohne Eigentum nicht. Der Oberkötter hat die Pflicht - wenn er in der Gemeinschaft bleiben will - seine Tat laut auszurufen. Zwang wird nicht ausgeübt. Wer schuldig erkannt ist, hat eine freiwillige Sühnepflicht. Kommt ein Verbrechen blutiger Art vor, so wird es gesühnt, indem der Mörder von der Tat an bei dem Erschlagenen bleibt und ihn in Ehren bestattet. Vor einem rückfälligen Mörder schützt man die anderen Gemeinschaften, indem man ihm ein Mal auf die Stirn brennt. Bei den Weisen kam er durch jahrelange Demut und Hingabe im freiwilligen Dienen zum Austilgen des Krainszeichens gelangen. Ein zweites Stimmal gibt ihm die Grösse dessen, der sich selbst überwinden hat.

Zu den Weisen kommen die sonst unheilbar Kranken und Slichen.

Zu ihnen kommen von selbst auch die Kinder.

Die Schule ist mit Staat und Stadt ein unbekannter Begriff. Das Kind arbeitet, wo es will, in Werkstatt, Acker und Garten, wandert - niemand will es nach seinem Willen und drückt ihm einen Stempel auf. Es kann sein Leben leben. Man liebt die Kinder, d.h. nimmt sie und lässt sie, wie sie sind. Zorfallen sind alle Gefängnisse, hin ist die Schwere- und Loselage. Man sieht und hört, Schreiben und Lesen ist nun Gleso Technik. Es ist Glücke, Kinder zu nähren und zu pflegen - so wie Blue - men zu pflegen, zu glessen u.ä. Freilich: man pflanzet keine Blumen, wenn man kein Wasser hat und keine Erde

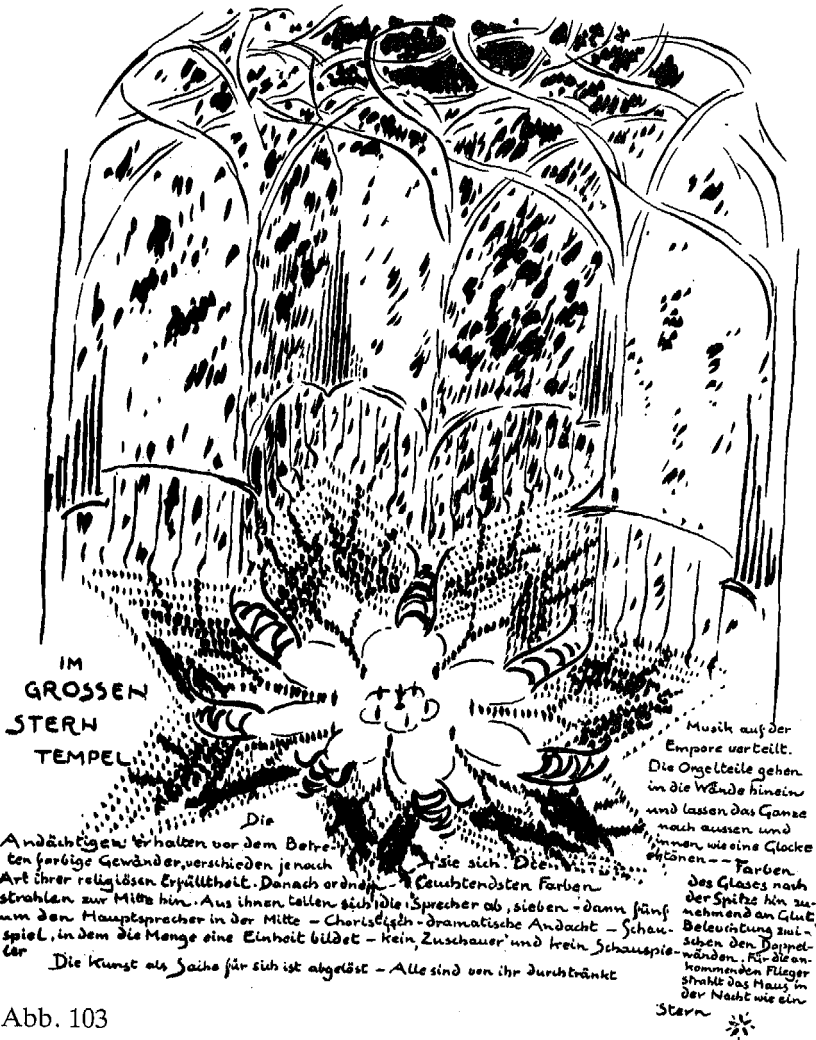
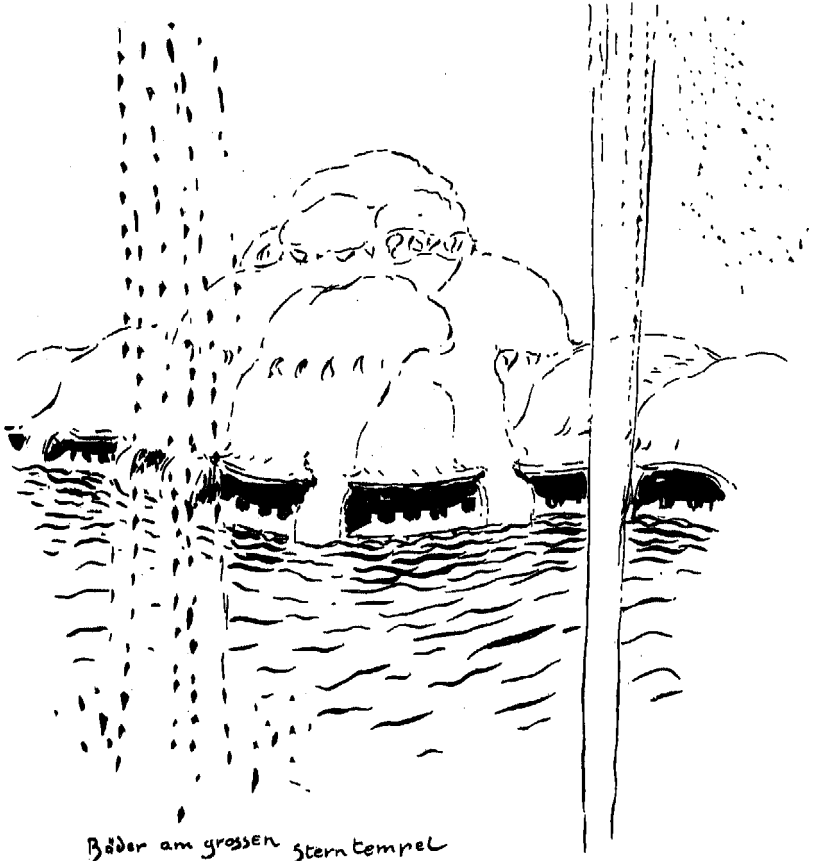


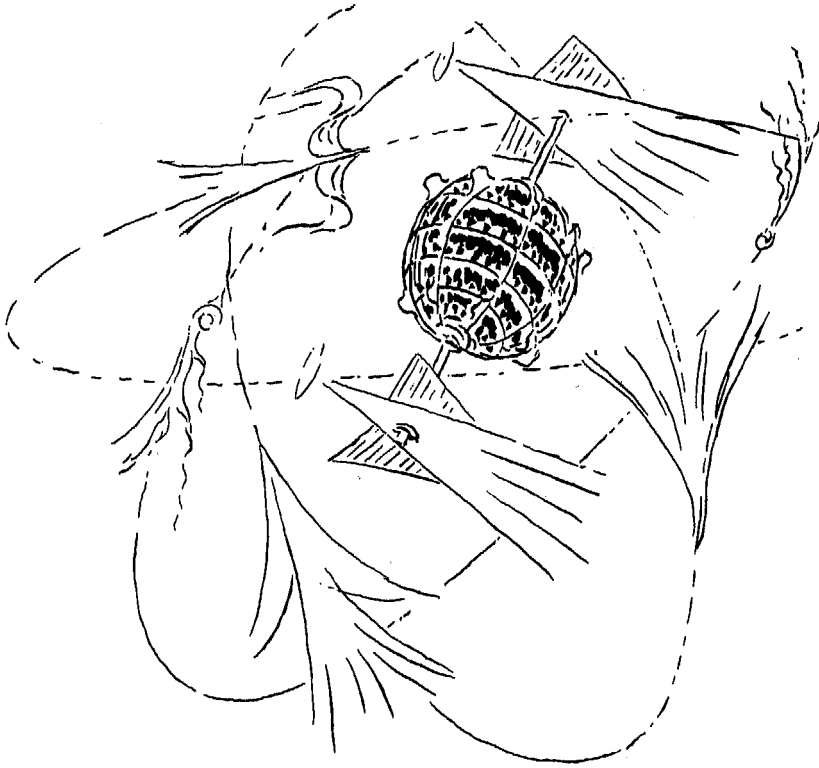
Abb. 103



Bäder am grossen Stern Tempel

Erst nach der Reinigung nimmt
man an der Faser teil
und erhält die Gewandung dazu

Abb. 104



DAS KARUSSELL

Kosmisch-komisches Luftvergnügen in Silber
 Auf der grossen Kugel Sitireihen über einander
 Sie wird von Flugzeugen getragen u. dreht sich um sich
 durch Schraubenflügel im Wind - Flieger als Kämothen
 verkleidet, umschwirren das Karussell ~ ~ ~

Abb. 105

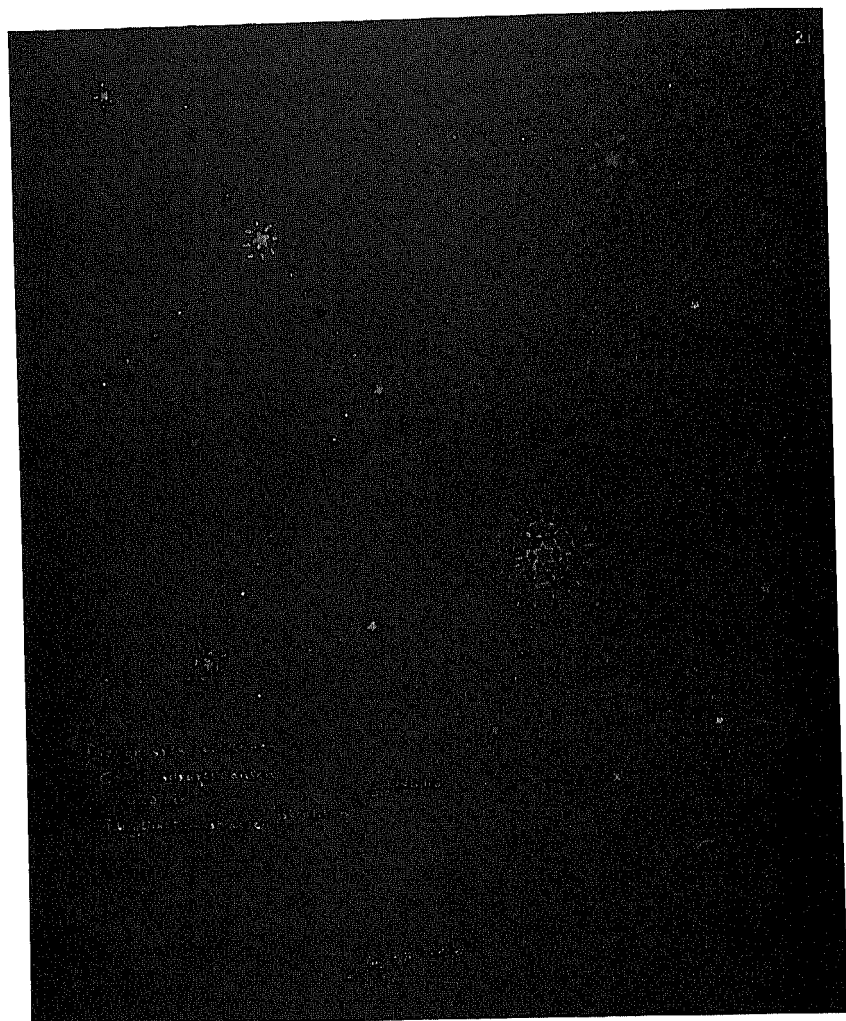


Abb. 106

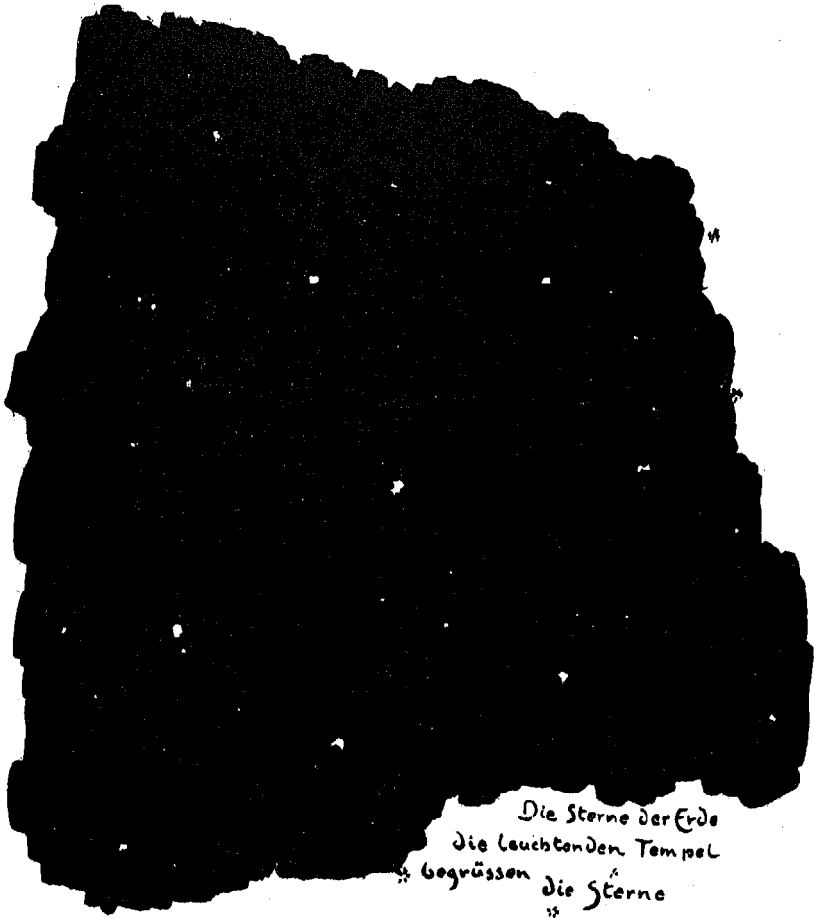


Abb. 107

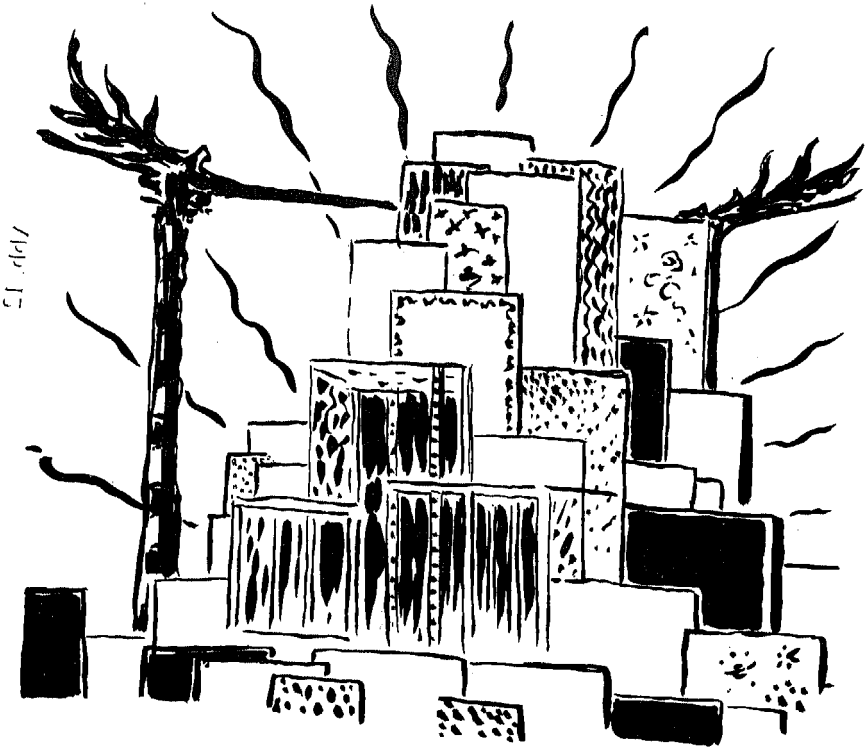


Die grosse KIRCHE
mit exzentrischem Turm .

Gebet u. wachsen des Empfangen

Dank der Gemeinschaften
im Aufbäumen von Hallen
zu einer grossen vielgliedrigen
von Generation
zu Generation

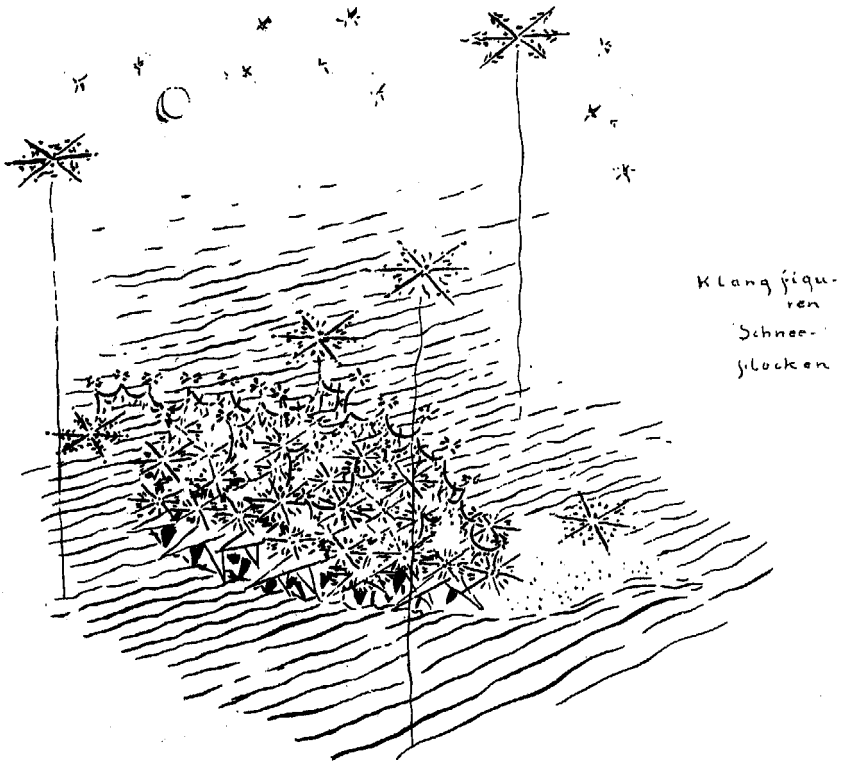
Abb. 108



1917

Grosse Kirche im Bau

Abb. 109



DIE TEMPELINSSEL

Abb. 110



Abb. 111

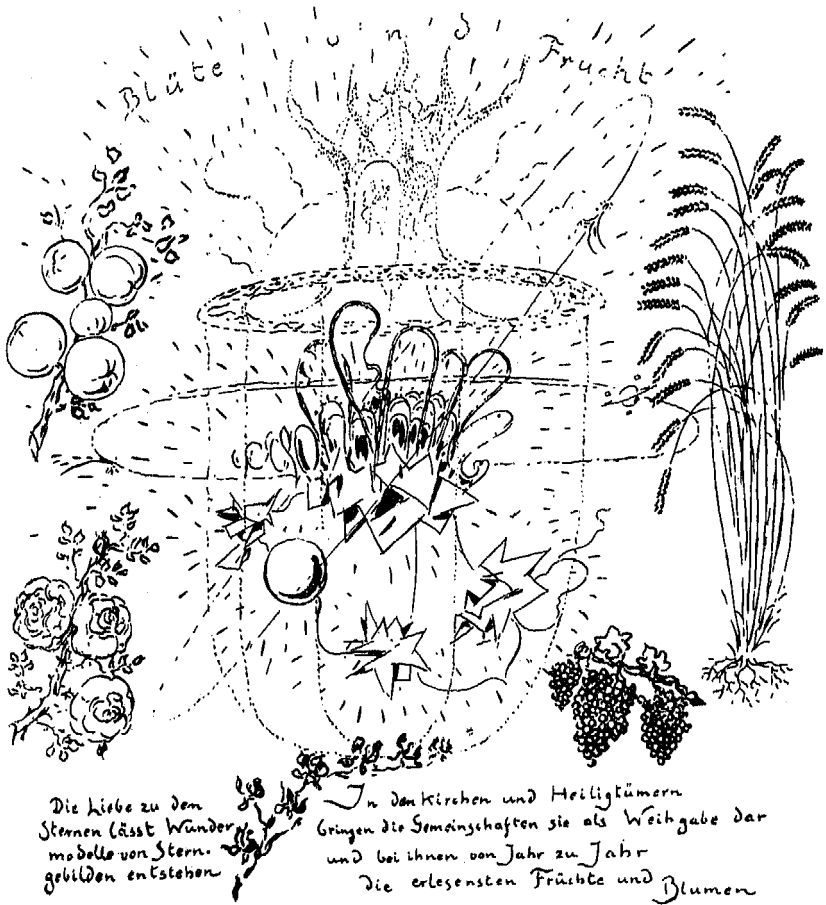


Abb. 112



Gebirgsbau

GLAUBE UND LIEBE

wird Glaube und Liebe zur Erde, dem Engel, der uns trägt. Die Menschheit fühlt sich als sein Organ und Empfänger seines Willens, ihn immer hofflicher zu schmücken. Sie nimmt bewusst die Opfer und Mühen der ungeheuerlichen Arbeit des fortschreitenden Gebirgsumbaus auf sich, um überschüssige Energien und böse Triebe zu binden

Nä-
ho-
res

blo-
zu
in
der
Al-
pi-
nen

An-
chi-
tek-
tur!

Folk-
wang
Ver-
lag
1919

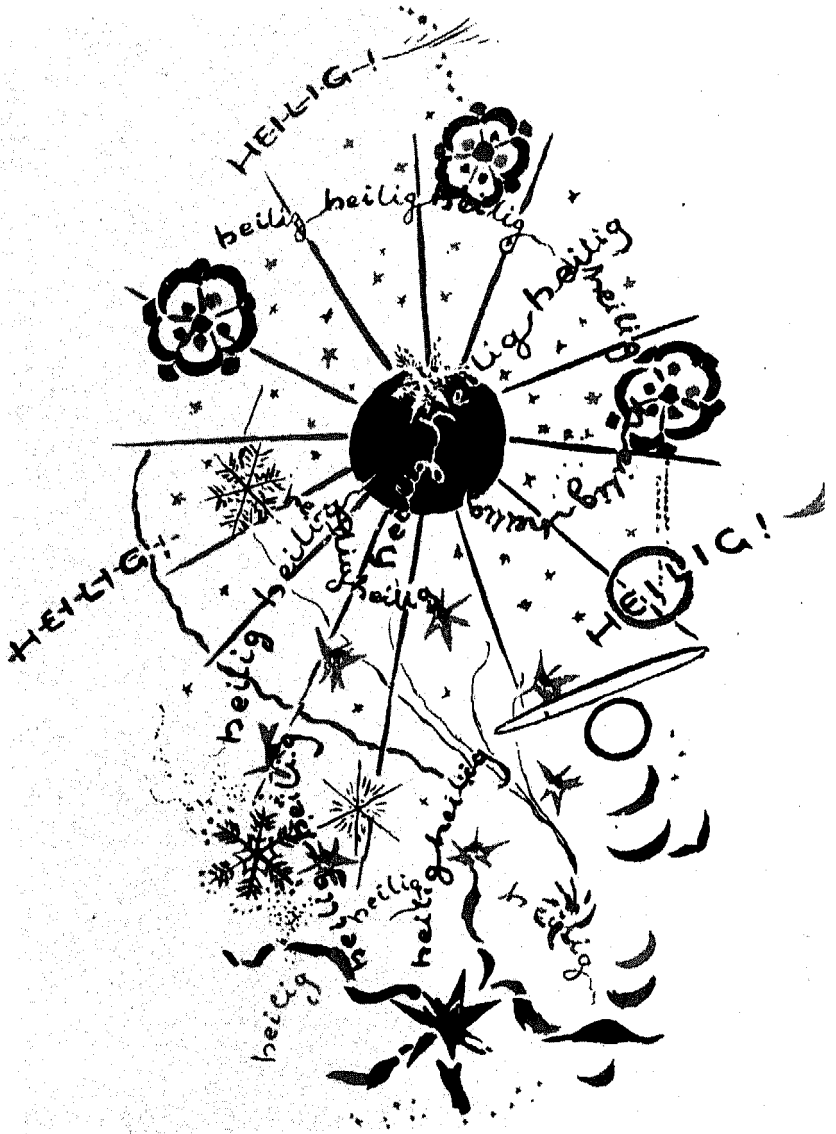
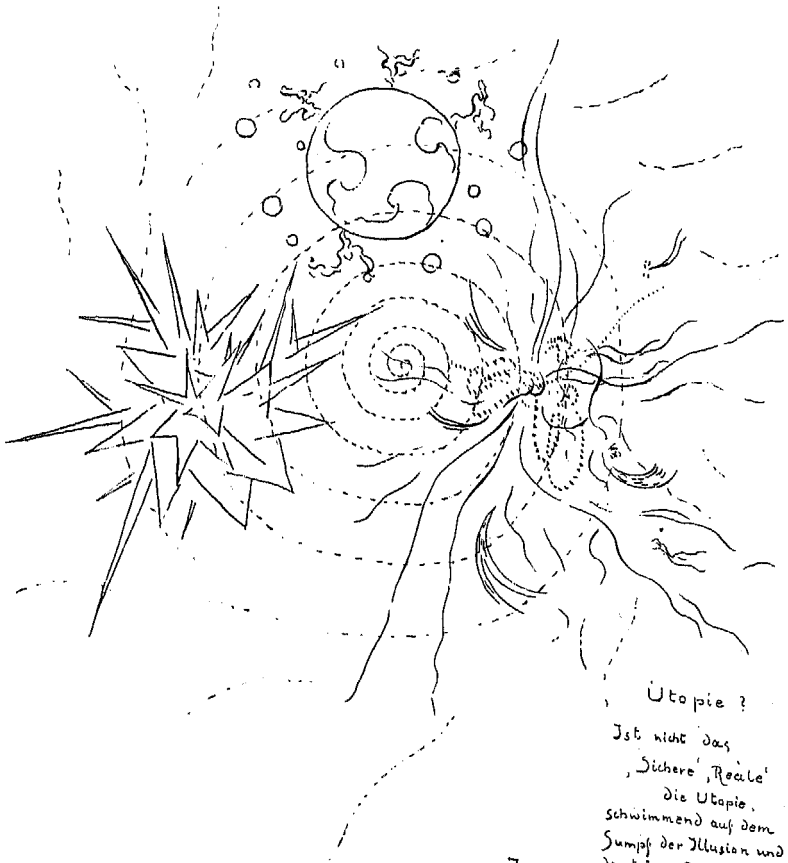


Abb. 114



Kann man DAS GLÜCK zeichnen ? - ! - . . . ? -

Wir - alle - können es erleben - und

BAUEN

Utopie ?

Ist nicht das
'Sichere', 'Reale'
die Utopie,
schwimmend auf dem
Sumpf der Illusion und
der trägen Gewohnheit !

Ist nicht
der Inhalt unseres Strebens
die wahre Gegenwart,
ruhend auf dem Fels
des Glaubens und
der Erkenntnis !

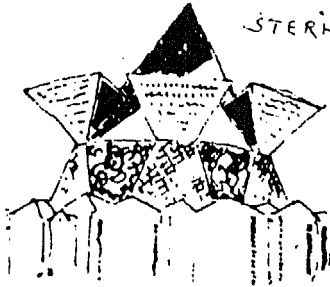
Abb. 115



Abb. 116



Abb. 117



STERNE WELTEN SCHAFT TOD
DAS GROSSE NICHTS
DAS

NAMENLOSE

Stigma

Wo paßt die Erde ein,
Doch nicht dem Himmel
Kant Weltmacht, die die

Schriftlofe, Onig a bedintore, von (wacht) in
einen beuchtet! Sontal anisser Mannen,
illididam Majaliken, sonnigend Körtelken

Stimmen mein Gesalle,
Du mußt mich!
Was kann ich nicht
Was bis ich gelobst!
Ja auch ich die Stimm
Und die die kommt nicht
Da ich Kötter lichte

TAFELN DER 7 FARBEN



Wo Du auch hinüberfliehet
Nicht als kommst du
an das letzte Ziel. S. Kraft 2
Preise jede Welt
und auch
die
Stimme nicht dem

Allen, wir die hier
so sicher
Dort ja auch ein
fines Tinsten
spiel,
Eine grosse
Wunderwelt-
labore!

FÜRCHET
nicht dem

Moment des neuen Gesetzes:

Auf Tafeln geschrieben - man liest gegen den Himmel, Nachts
gegen den von oben kommenden Lichtkegel:
1) Luther: Und wenn die Welt voll Teufel wär... 2) Liebknecht: Sturm, mein Gesalle...
3) Nietzsche: Vom neuen Sötzen 4) Haggai 1,1-17 5) Scheerhart: Wo Du auch hin-
überfliehet... 6) Offenbar. Johs. 21,9-27. 7) Scheerhart: Lesaludio: Die Sonne
Unser Gesetz! —————
Starkreisallpyramide

WEIHNACHTS GRÜSSE :

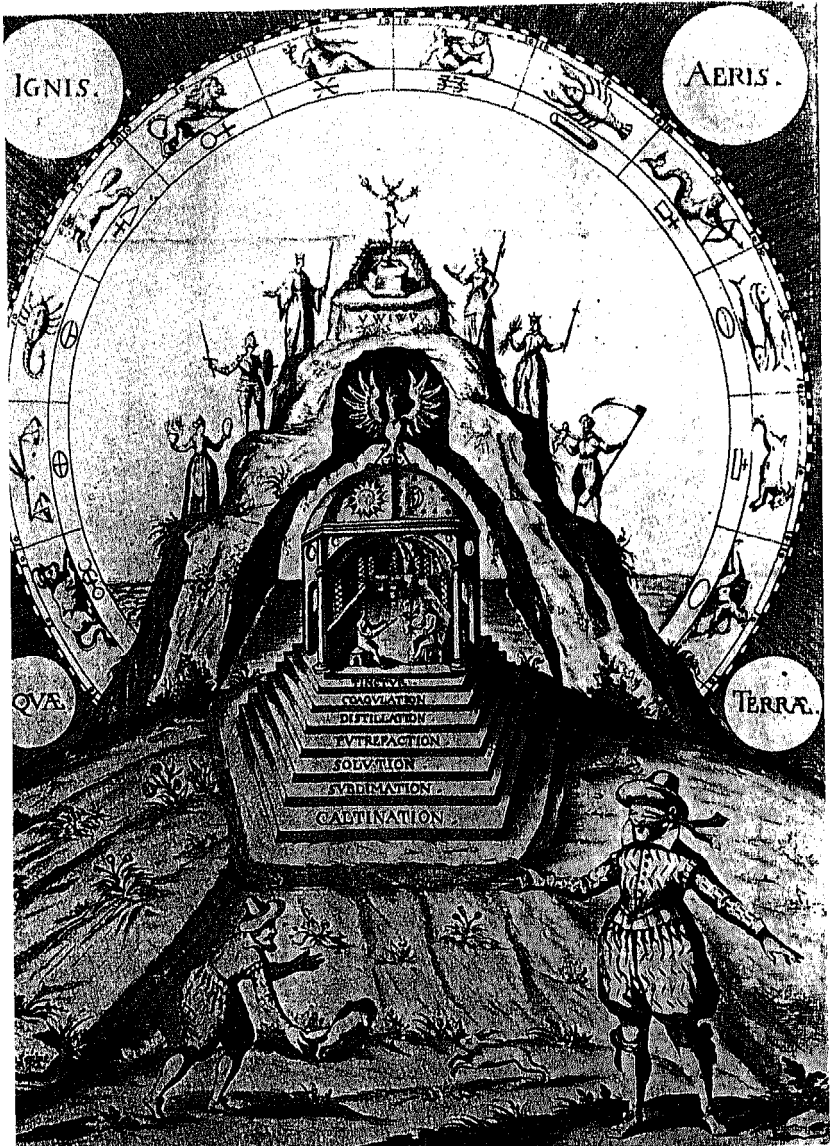


Abb. 119

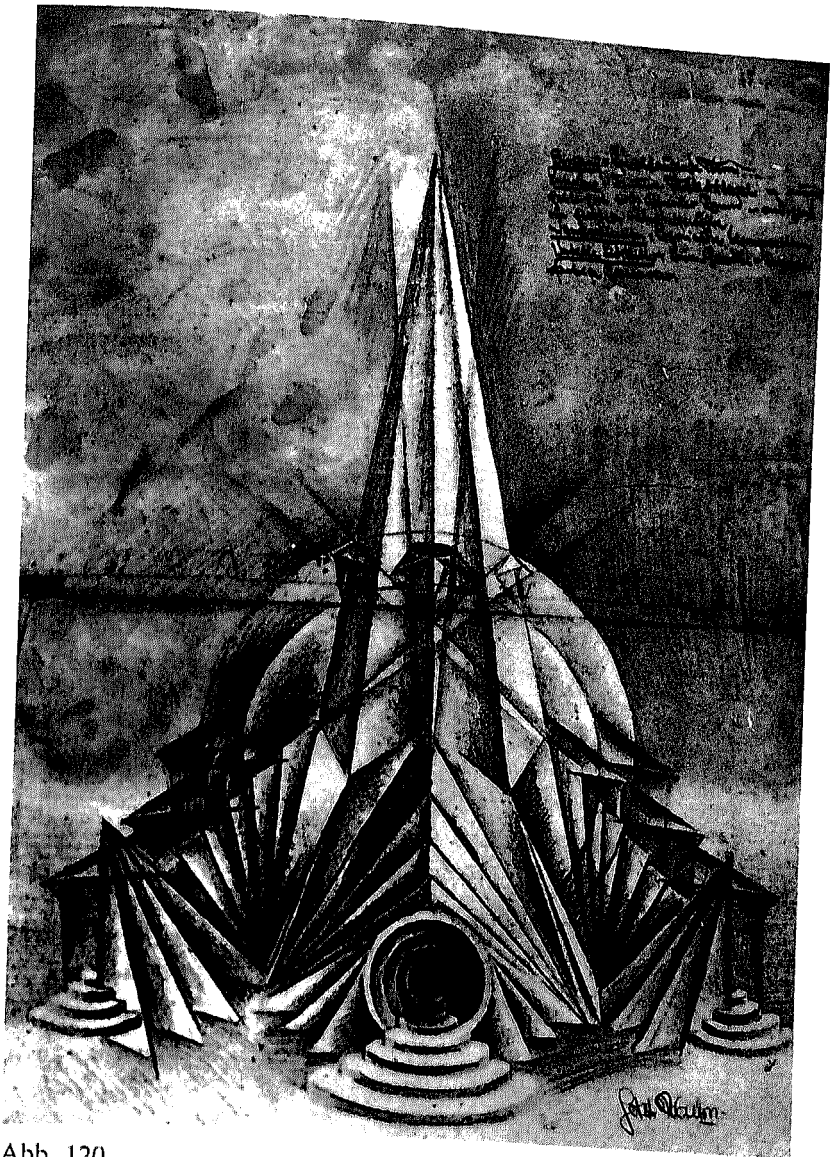


Abb. 120

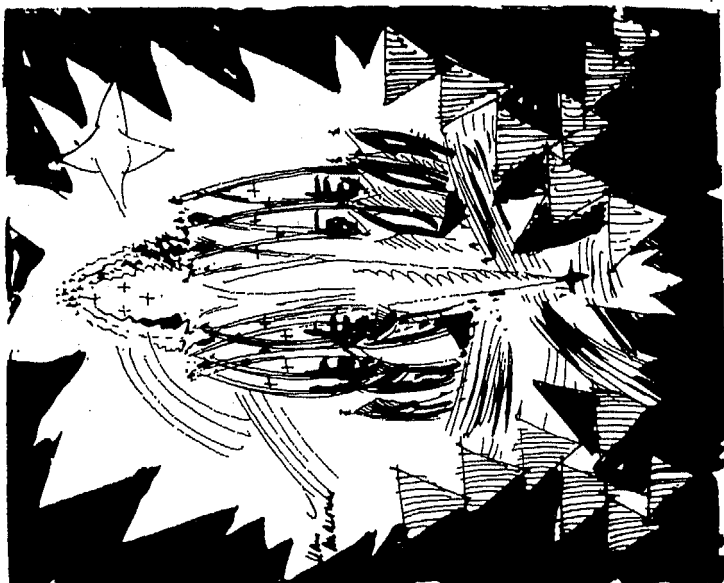
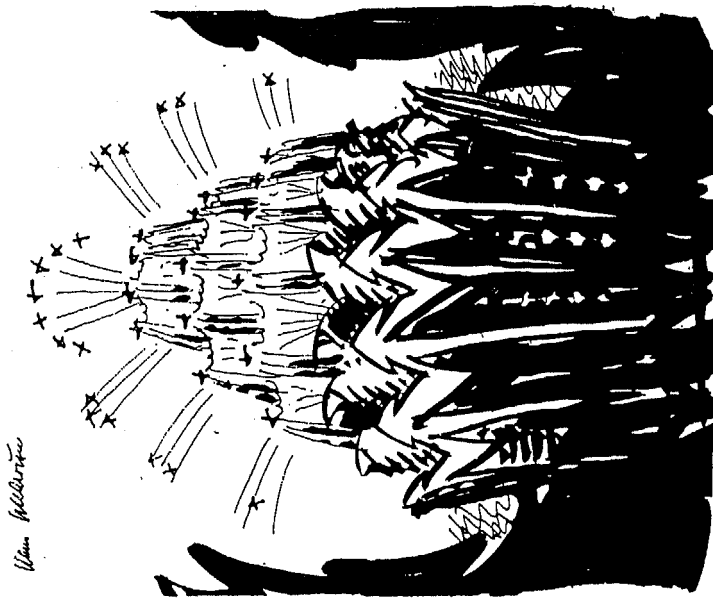


Abb. 121

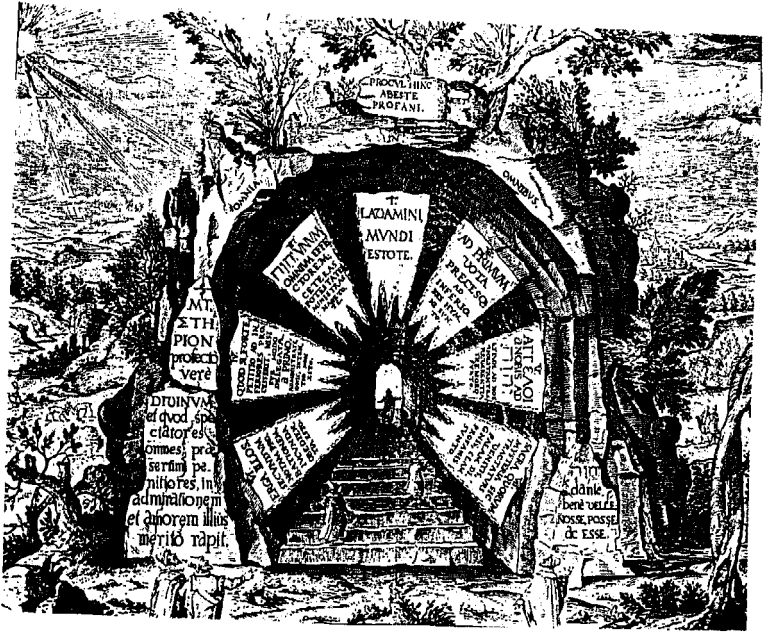
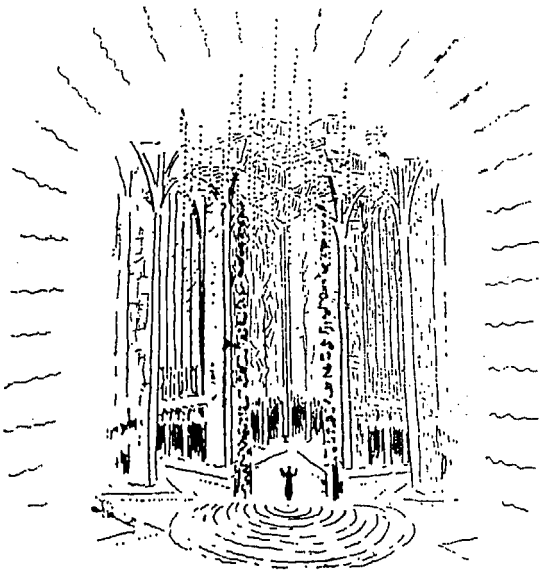


Abb. 122



Brüsterer & Symphonie
3. Satz

Abb. 123

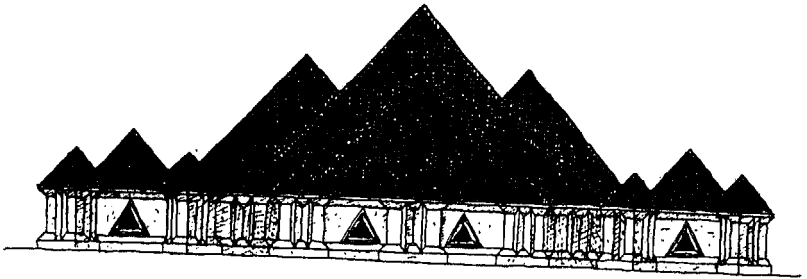


Abb. 125

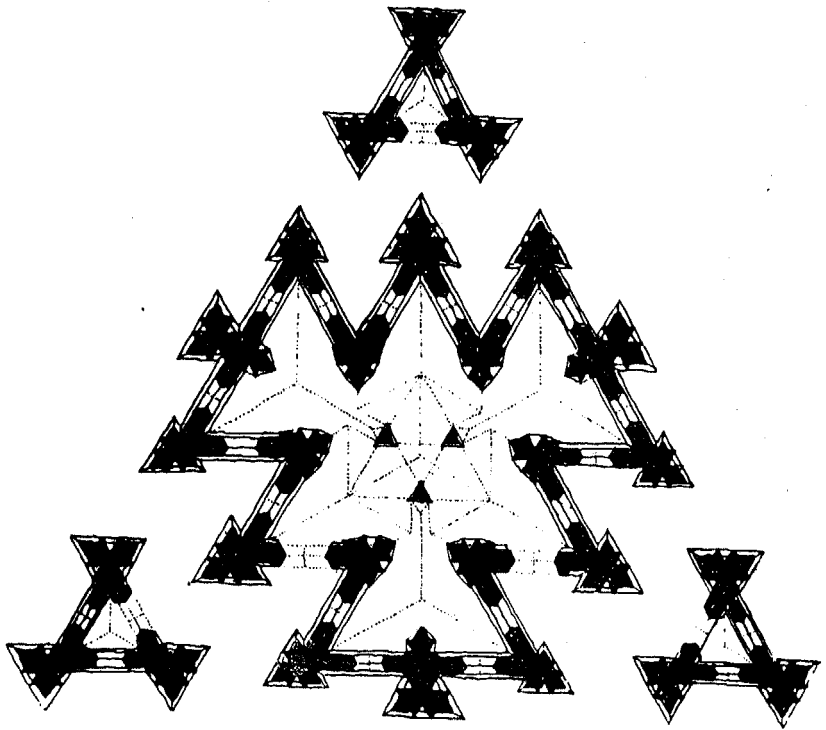


Abb. 126

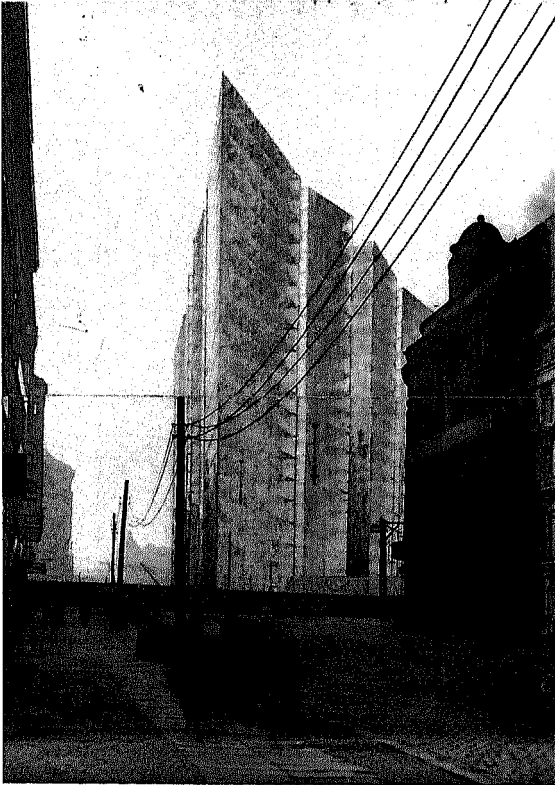


Abb. 127

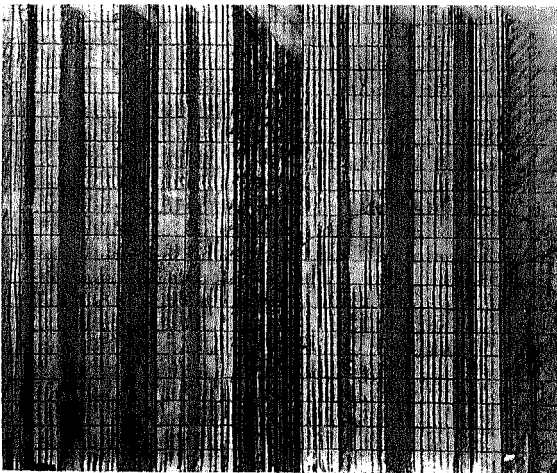


Abb. 128



Abb. 129



Abb. 130

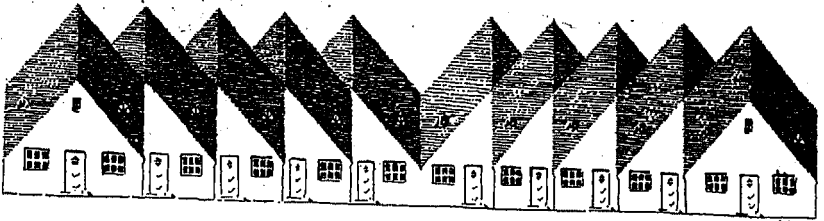


Abb. 131

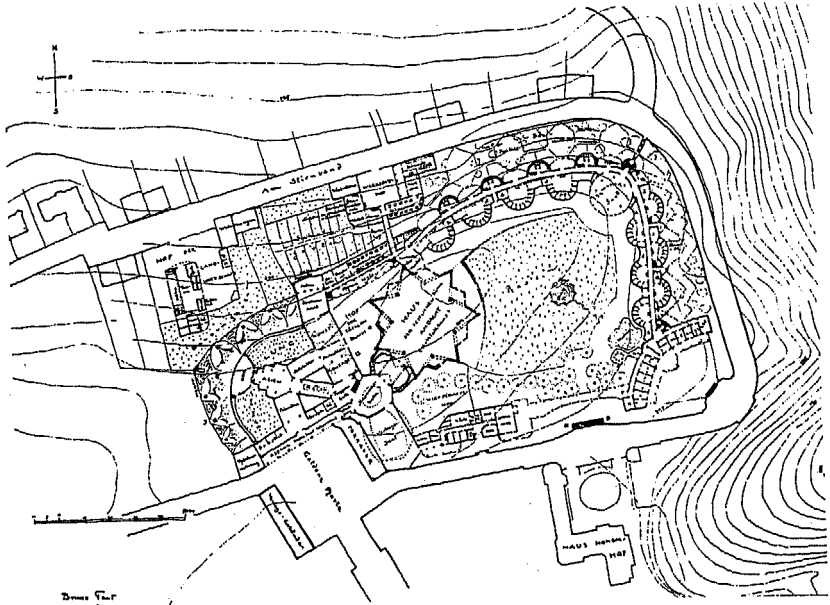


Abb. 132

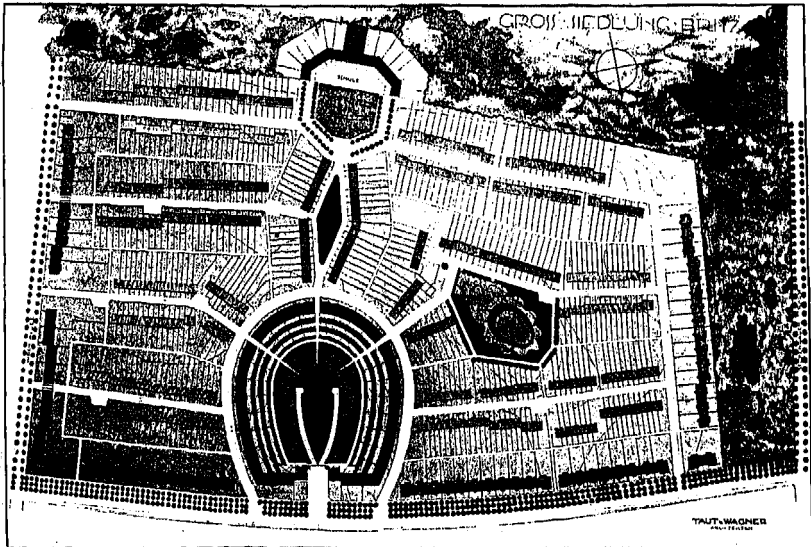


Abb. 133

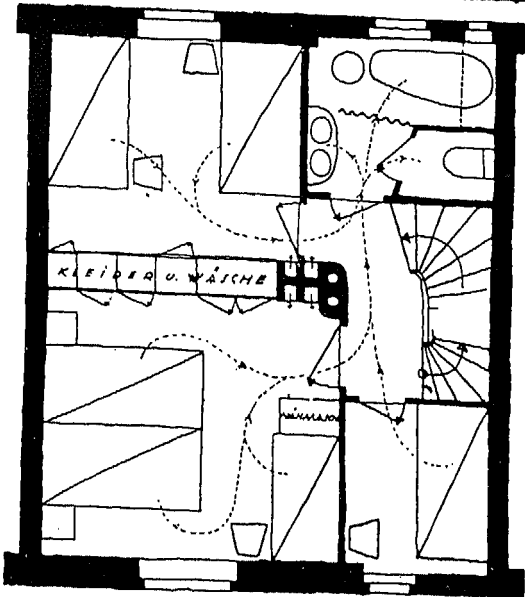
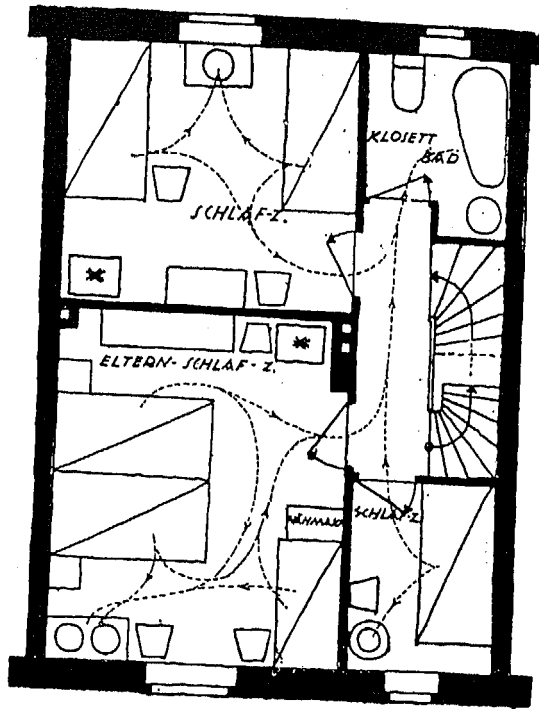
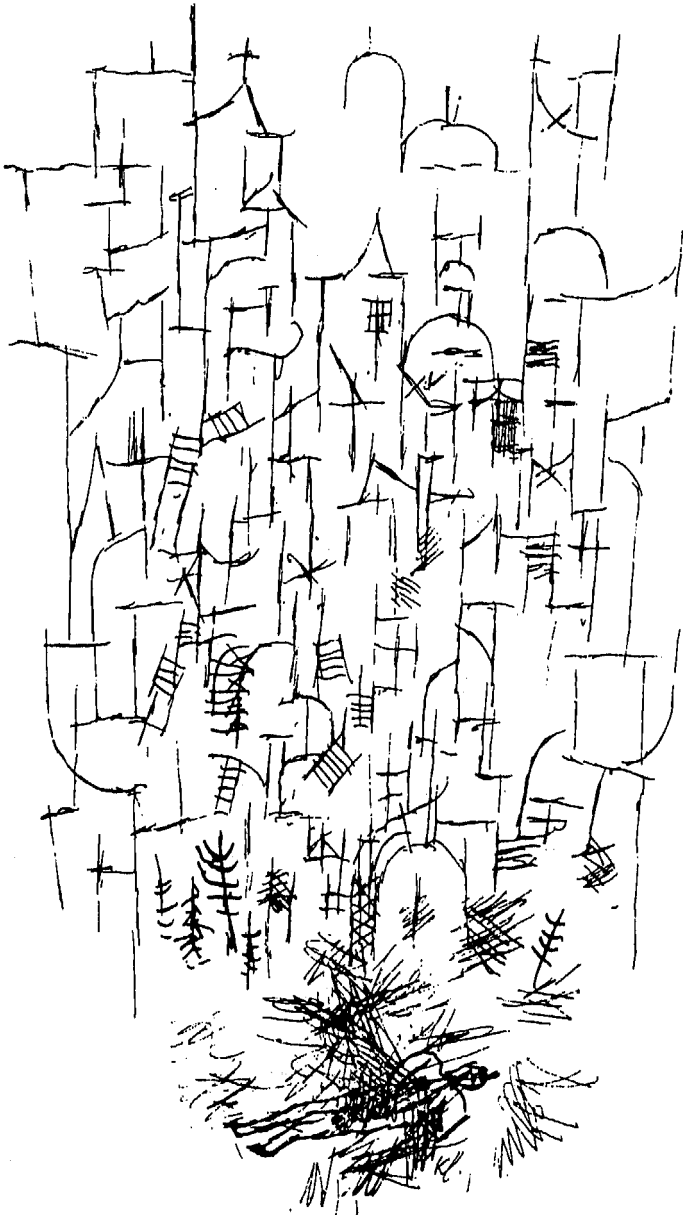


Abb. 134

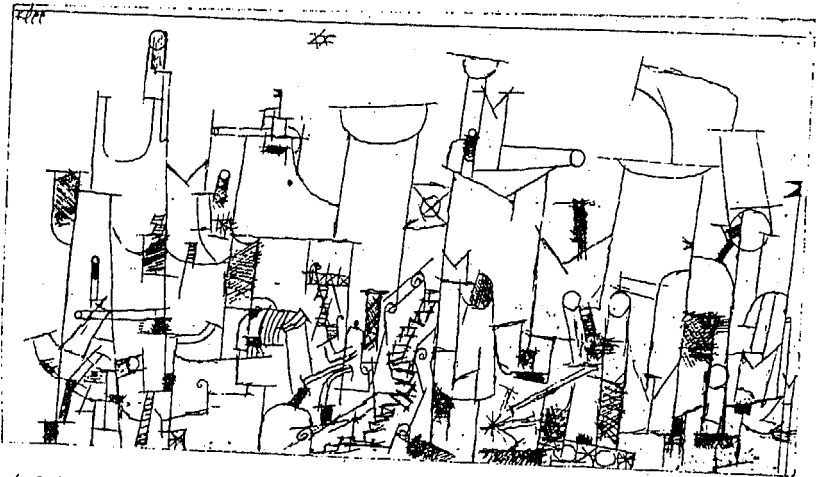


Der Laadküdie Meer

Aber dann: Ernst blutete die Brust. Ich meinte zu sterben, Krieg und Tod.
 Kann ich dem sterben, ich Kristall?

Hoch Kristall

Abb. 136



1911

Abb. 137

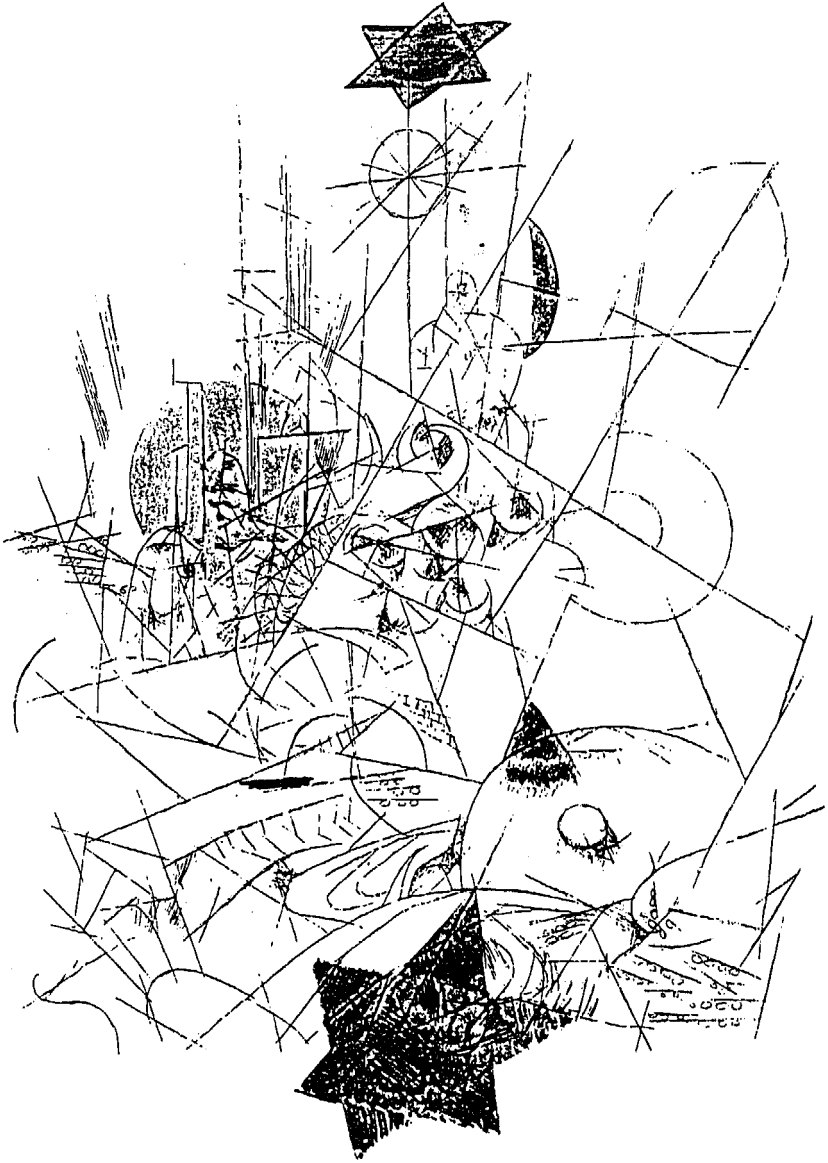


Abb. 138

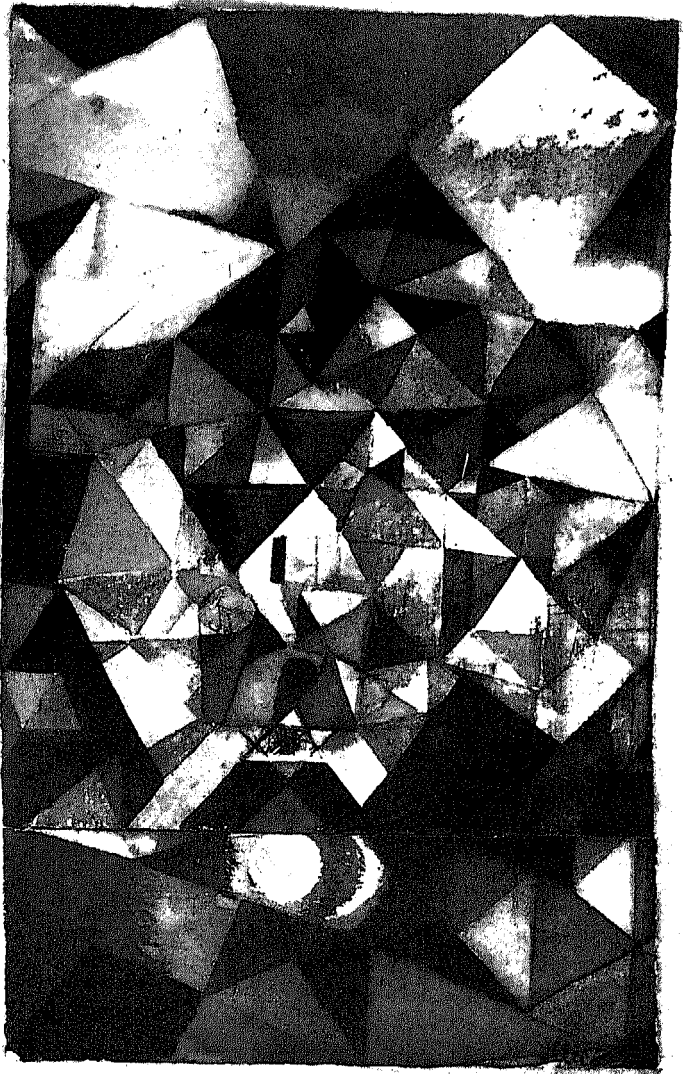


Abb. 139



Abb. 140

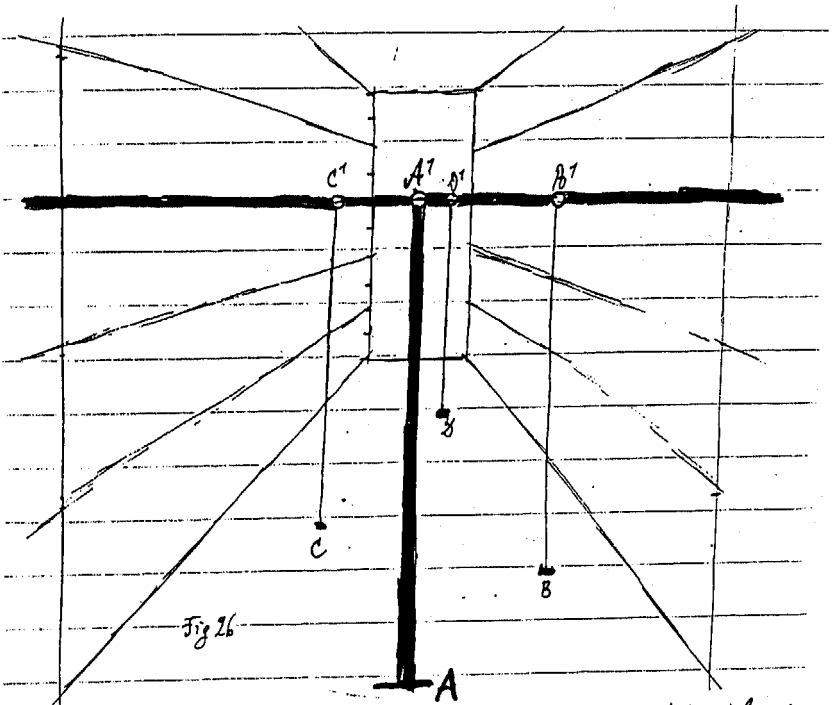
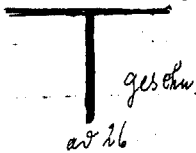


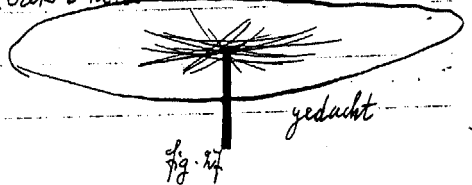
Fig. 26

Der Mensch oder der Träger des Auges mag immer vorn stehen bei A oder weiter zurück (wie bei B, C, D) von jedem dieser Standpunkte aus vollzieht sich das Phänomen der Wagnochten. Man kann sich durch alle diese Punkte A¹ bis D¹ eine grosse Fläche gele denken (Schn kann man wie oben erweisen diese Fläche mit die Fläche des Horizontes. Um bei A¹ zu bleiben Beispiel weise eine mächtige Kreis schreibe.



gesehen

ar 26



gedacht

fig. 27

Abb. 141

Fleischwerdung zu



endet bei der

Dreiecksfläche



Abb. 142

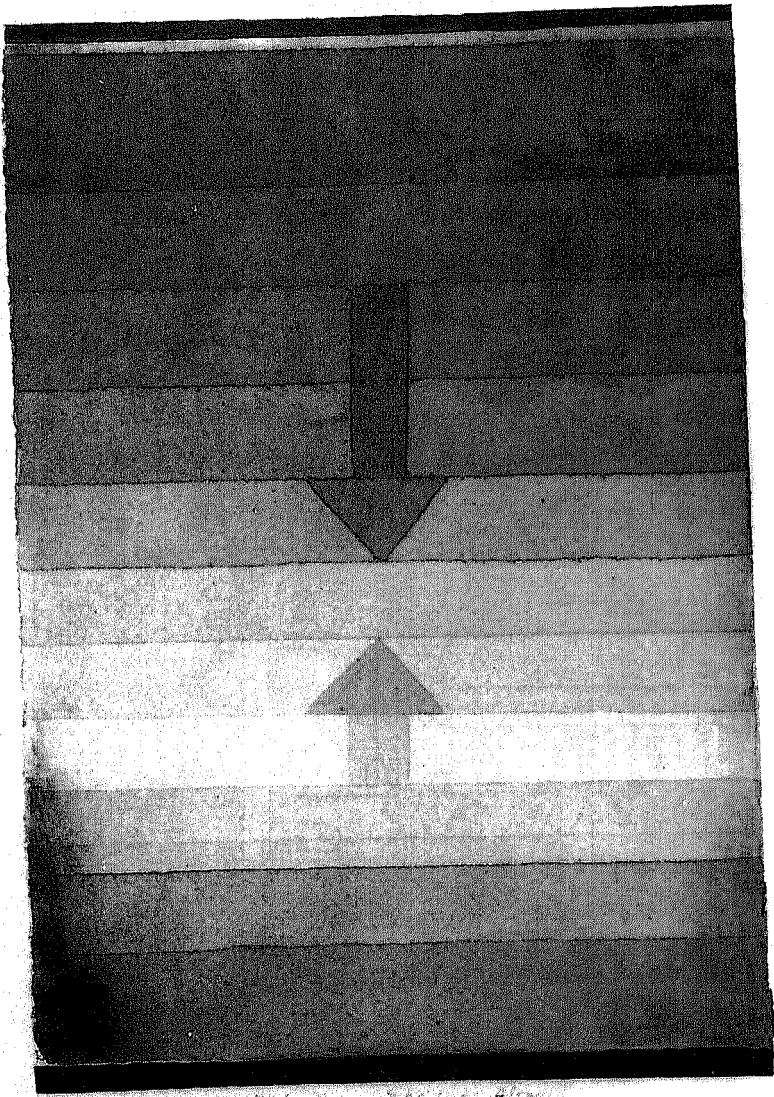


Abb. 143

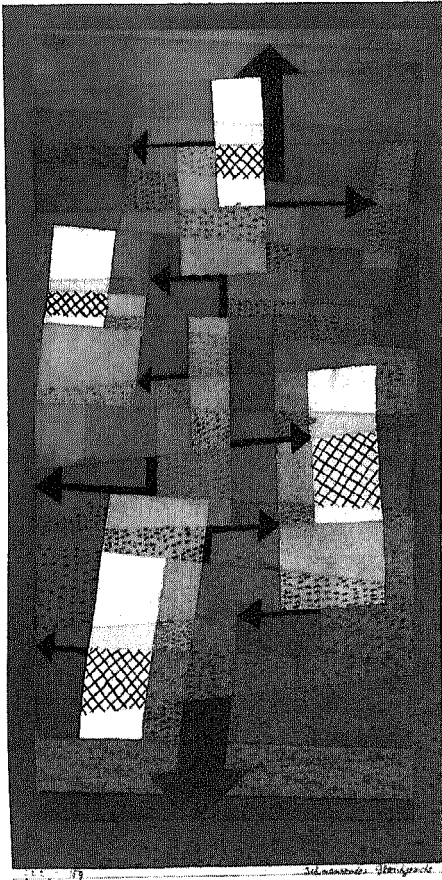


Abb. 144

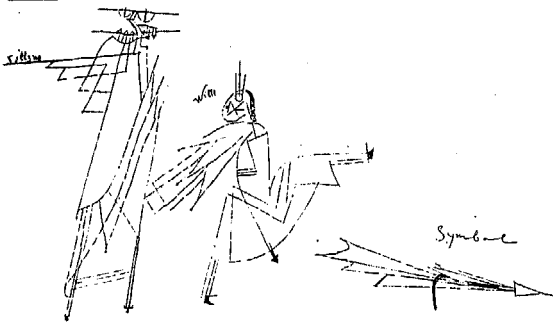


Abb. 145

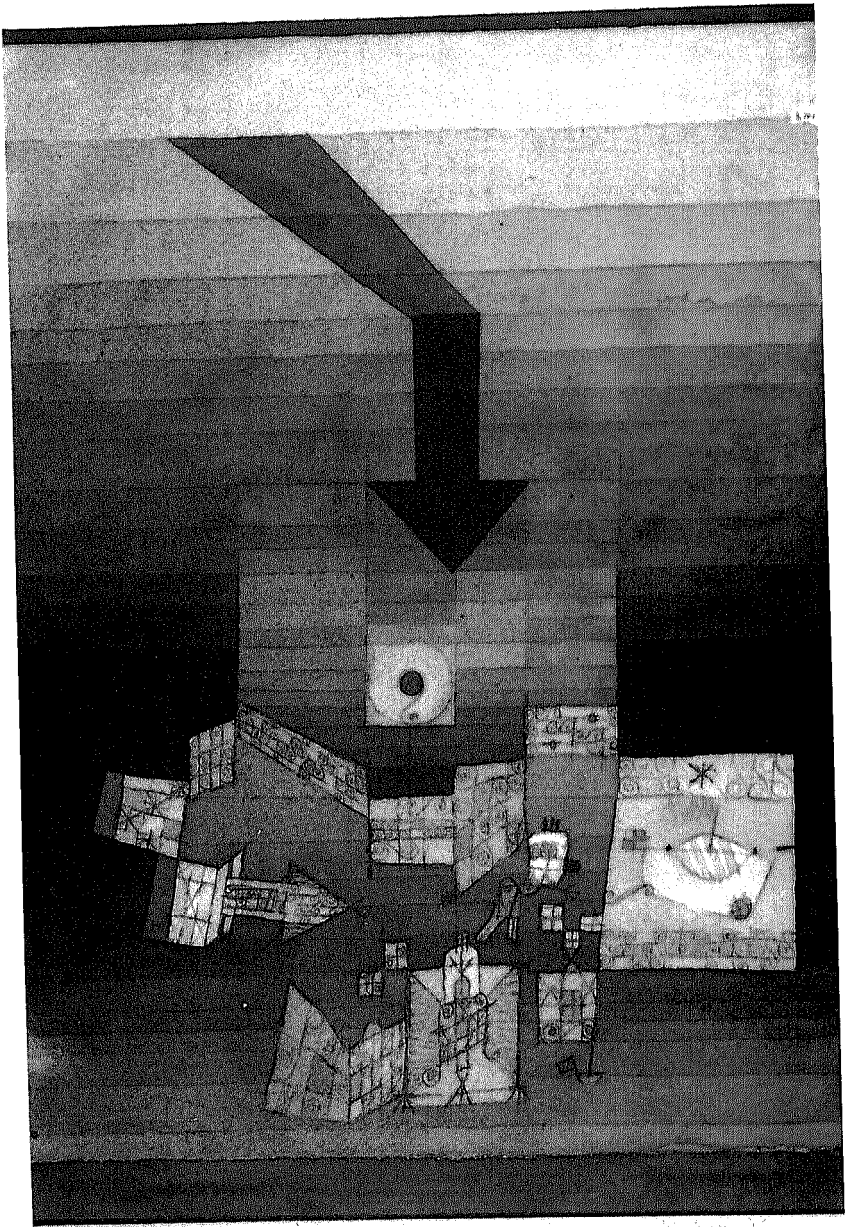


Abb. 146

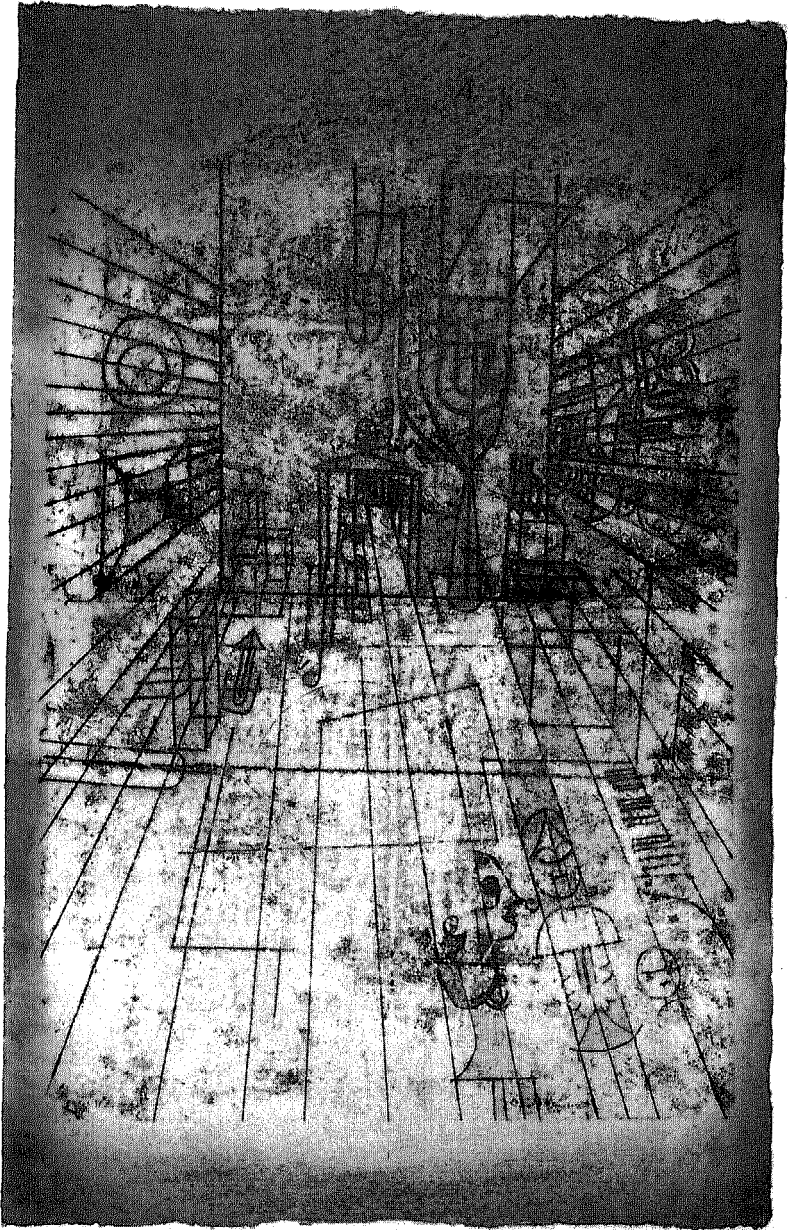


Abb. 147



Abb. 149



Abb. 148

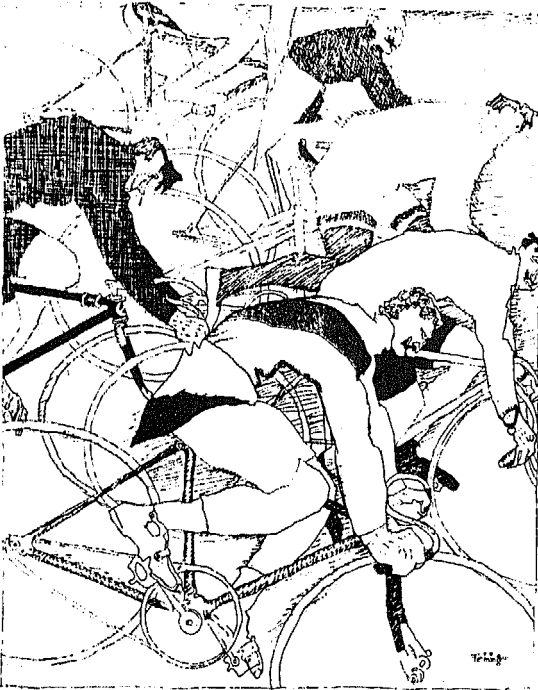


Abb. 150



Abb. 151

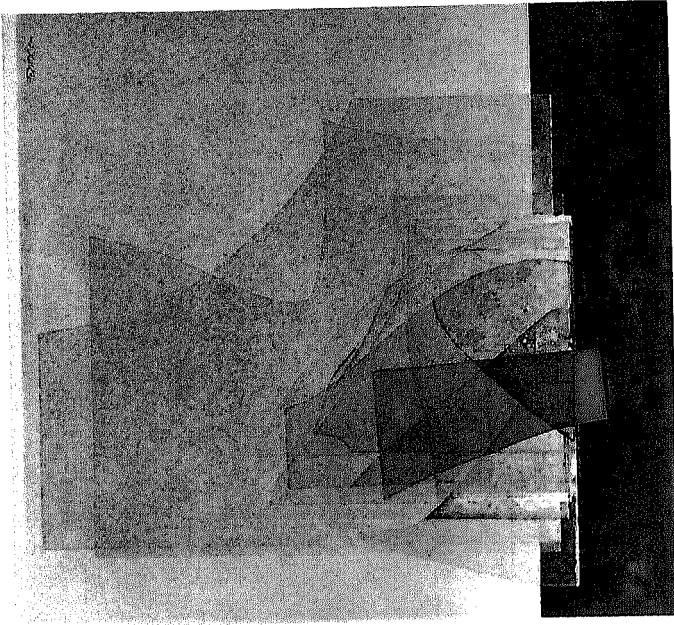


Abb. 153

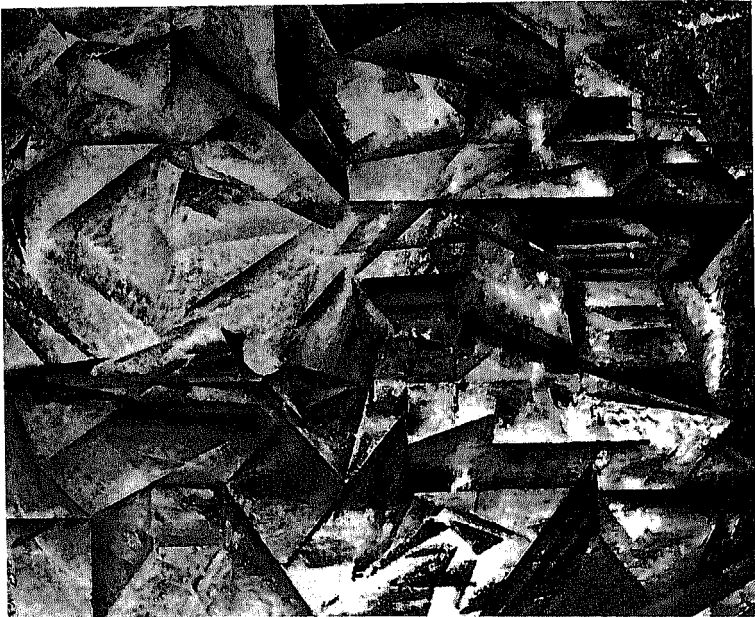


Abb. 152

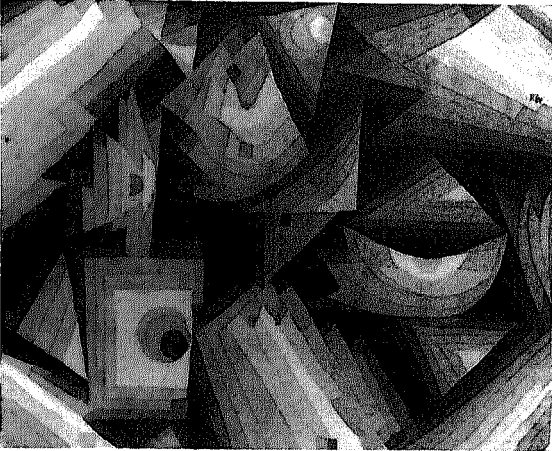


Abb. 154

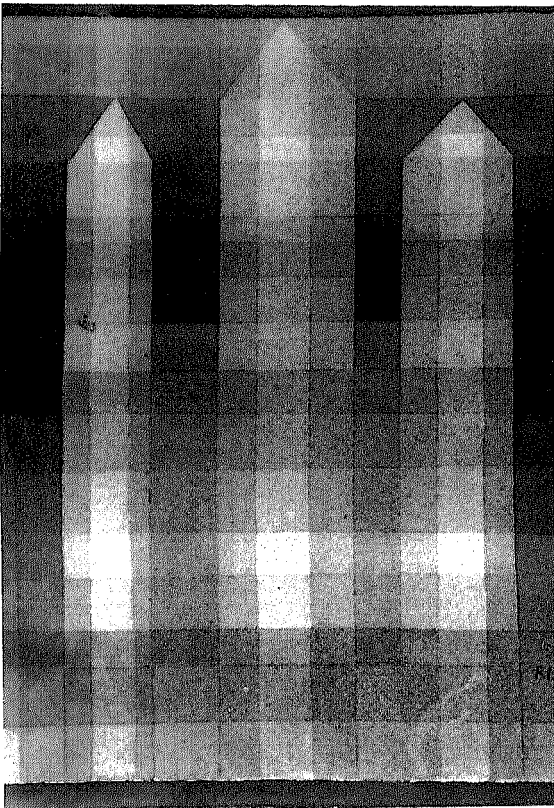
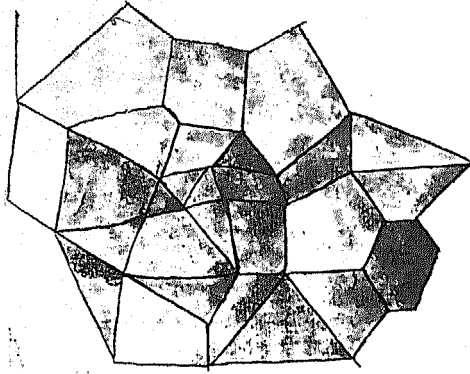


Abb. 155



1912. 8. 12. *aus dem Kristall*

Abb. 156

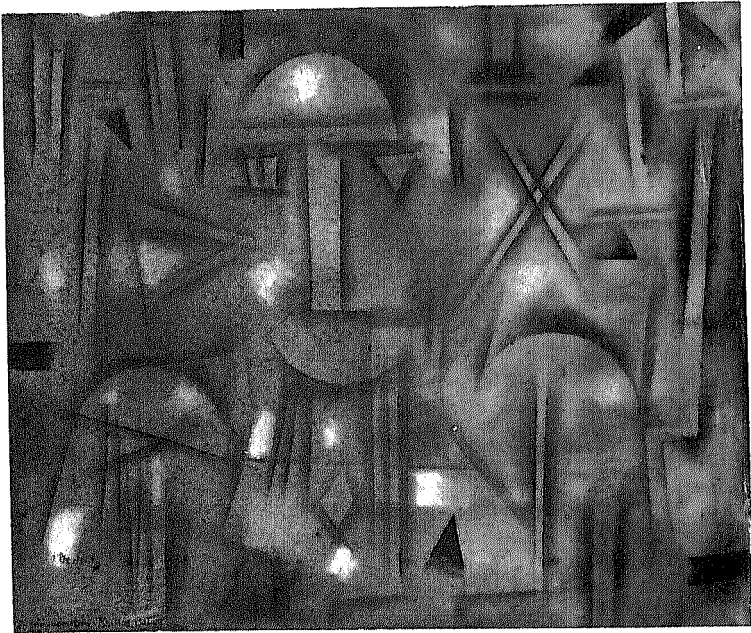
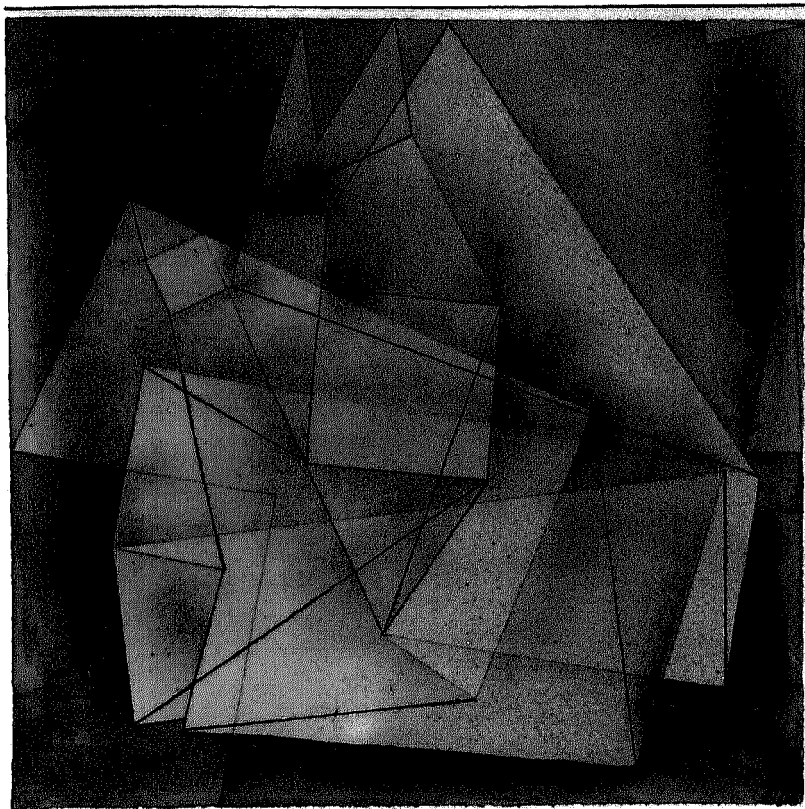


Abb. 157



1930 St. Kristallisation

Abb. 158