

Der kosmogonische Eros: Zur Geschlechtersymbolik in Bruno Tauts Architekturphantasien

Regine Prange

1. Die Frau als Schöpferin ?

Als in den zwanziger Jahren, nach kurzfristiger kriegsbedingter Integration in den Arbeitsmarkt, die Frauen an den Herd zurückgekehrt waren, hieß Bruno Taut sie als ‚Schöpferinnen‘ willkommen. Das Los der Hausfrau zu erleichtern, sie von der „nie aufgehörenden Arbeit des Kochens, Abwaschens, Putzens, Reinigens, Nähens usw. usw.“ wenigstens teilweise zu befreien, bezeichnet er als das Anliegen seines 1924 erschienenen Buchs *Die neue Wohnung*.¹ Auf die Umsetzung des geometrischen Ideals der neuen Architektur im Wohnraum sollen sich die schöpferischen Kräfte der Hausfrau richten [Abb. 1]. Ratschläge zu einer dahingehenden Umwandlung bestehender Mietwohnungen werden erteilt und am Ende die ‚Idealwohnung‘ im Rahmen eines neuen Hausbaus skizziert. Vor jeder ästhetischen Argumentation steht dabei der Versuch einer inhaltlichen Begründung für die geforderte Durchstrukturierung der Wohnung. Klare Linien und ungebrochene Farben werden als natürliche Gefäße der Gebrauchsfunktionen dargestellt und erhalten so praktische, ja ethische Relevanz. Für die Überlastung der Hausfrau wird der noch vorherrschende überladene Einrichtungsstil des 19. Jahrhunderts verantwortlich gemacht, der „mit Bildern aller Art, Spiegeln, Decken und Deckchen, Vorlegern, Uhren, aufgestellten Photos und Souvenirs, Nippes über Nippes auf Etagern, Konsolen und dgl. mehr“ Gemütlichkeit erzeugen wollte.² Explizit richtet sich Taut gegen die historische Tradition des wilhelminischen Reichs, die er auch im Jugendstil, Neubiedermeier und Expressionismus noch wirken sieht. Die neue „schnittig“ genannte Form soll nicht nur das Staubwischen erleichtern, sondern auch die weibliche ‚Kunstindustrie‘ an Stickrahmen und Webstuhl einschränken. Jede Beinrächigung der Formen und Farben durch Ornamente und individuellen ‚Krimskrams‘ soll ausgeschlossen sein. „Das Innere des Hauses, das Leben seiner Bewohner muß [...] in Sauberkeit und Klarheit verlaufen, sonst kann es nie zu einer wirklichen Architektur kommen.“³

Der Gedanke an eine Befreiung der Frau von häuslichen Pflichten entpuppt sich hier als Mittel zum Zweck. Tauts Forderung aufzuräumen und überflüssige Gegenstände zu vernichten, macht die Frau zum Medium einer ‚reinen Architektur‘. Nicht die gesellschaftliche Rolle der Frau steht hier zur Debatte,⁴ vielmehr soll ein architektonischer Stil vor dem privaten Zugriff gesichert werden. Taut entwirft eine ideale Rezipientin seiner Architektur, die nicht ihren individuellen Bedürfnissen folgt, sondern allein der Klarheit der Form dient. Nach der Entrümpelung der Wohnung soll sie mit Hilfe eines „der neuen Maler oder Architekten“ darangehen, „mit großen Farbflächen an Decke

und Wänden die eigentlichen nun berechtigten Elemente des Raumes zu einer Einheit zu binden.“⁵ Zur Schöpferin wird sie erst durch den Dienst an der ‚geistigen‘ Schöpfung des Architekten: „Der Architekt denkt – die Hausfrau lenkt“.⁶

Die neue Wohnung ist mithin ebensowenig ein Traktat über das neue Wohnen wie *Die Stadtkrone*⁷ ein Siedlungsentwurf war. Tauts Publikationen, sowohl die phantastischen Bilderreihen der Kriegs- und Nachkriegsjahre als auch die Schriften nach 1923, gehören nicht unmittelbar zu seinem architektonischen Schaffen, sondern reflektieren es, machen es selbst zum Gegenstand. Auf die Verteidigung der abstrakten Qualitäten moderner Architektur gerichtet, setzt Taut auch in der ‚sachlichen‘ Ära des Funktionalismus das apologetische Projekt seiner ‚Utopien‘ fort, die im Bilde einer gläsernkristallinen Architektur auf die Synthese von Siedlung und ‚höchstem zweckfreiem Bau‘ zielten.⁸ Die neue schmucklose Architektur soll vor dem Verdikt eines bloß technischen oder rein ästhetischen Charakters bewahrt und ihre abstrakte Form als Visualisierung und Stiftung gesellschaftlichen Inhalts verständlich werden. Damit steht Tauts Architekturgedanke immer noch im Kontext der expressionistischen Kunstkritik, die gegen das sinnliche Primat des Impressionismus bzw. des Historismus die Rückbesinnung auf einen geistig-vitalen Lebenskern setzte. Schöpfung stand gegen passive Wahrnehmung, geistige gegen materielle Natur.⁹

2. Der soziale Gedanke

Im Bestreben Tauts, ein bereits existentes Formengut durch die Hausfrau als Schöpferin an die Lebenspraxis zu binden, spiegelt sich das Kardinalproblem der modernen Architektur. Sie hatte nach dem Ende des Feudalismus der bürgerlichen Gesellschaft keinen genuinen Ausdruck schaffen können, ein Umstand, der auch durch den Stilpluralismus nicht aus dem Bewußtsein schwand. Zumal erwuchs im 19. Jahrhundert dem traditionell auf das plastische Bauornament sich gründenden Selbstverständnis des Architekten in der technischen Baukonstruktion des Ingenieurs ernsthafte Konkurrenz. Die Kluft zwischen ‚hohem‘ und ‚niederm‘ Bauen wuchs in gleichem Maße wie sich Theorien zur Rechtfertigung der Architektur als Kunst entfalteten. War in der Tradition der künstlerische Wert der Architektur immer auch an soziale Werte geknüpft, Schönheit nur im Zusammenspiel mit Nützlichkeit denkbar, hatte sich nun das architektonische Dekor verselbständigt und war beliebig applizierbar geworden.

Semper war diesem Auseinandertreten von architektonischer Struktur und ornamentaler Hülle durch eine Theorie ursprünglicher sozialer Bedürfnisse begegnet, die auf elementare Grundformen der Architektur führten und dazu bestimmt waren, Form und Inhalt auch in der zeitgenössischen Bauproduktion wieder aneinander zu binden. Obgleich seine Architektur radikal mit dem Historismus bricht, steht Tauts Denken in der Tradition dieses restaurativen Versuchs. Die Frau als Schöpferin ist nicht empirische Person, sondern vertritt die sozialen Bedürfnisse, die schon Semper als Quelle der Baukunst verstanden wissen wollte und in seinem frühen theoretischen Werk noch deutlich antifeudal akzentuierte.¹⁰

Auch die nur wenige Jahre vor dem Buch *Die neue Wohnung* veröffentlichten Architekturphantasien Tauts kreisten um den sozialen Gedanken, ließen ihn freilich in vielerlei Gestalt auftreten, so daß er nicht unmittelbar erkennbar ist. In der *Stadtkrone* zitieren die Siedlung, in der *Alpinen Architektur* die „Erde, die sich schmücken will“¹¹ den Gebrauchsaspekt, der in Tauts funktionalistischer Architekturtheorie schließlich profanisiert in den technischen, ökonomischen und geographischen Bedingungen der Bauaufgabe selbst wieder erscheint. Die schon Sempers Theorien dynamisierende schrittweise Verallgemeinerung des Gebrauchszwecks von kultischen und staatlichen Interessen zu primitiven Lebenszwecken und schließlich zur Naturgesetzlichkeit selbst wird von Taut fortgesetzt bis zur Entleerung des Sozialen von jedem konkreten gesellschaftlichen Inhalt.

Der Kristall als zentrales Symbol jener expressionistischen Periode gründete sinnfällig die geometrische Form auf ‚natürlichem‘ Boden, machte sie als Schöpfung lesbar im Sinne der naturphilosophischen Idee einer geistigen Natur. Die vergleichbare, notwendig imaginäre Synthese aus Produktion und Rezeption der ‚neuen Wohnung‘ bezieht ihre Ratio also aus dem dringenden Wunsch nach Versöhnung von Kunst- und Gebrauchswert der Architektur. Was sich als Kampf gegen den Historismus versteht, setzt doch mit der gleichen Problemlage auch dessen Intentionen fort. Wie die Architekten des 19. Jahrhunderts an der Kluft zwischen Funktion und Gestalt des Gebauten litten und stets glaubten, durch die Stilwahl auch einen bestimmten Inhalt aufrufen zu können, so glaubte Taut durch die autoritäre Verfügung eines nunmehr ‚sachlichen‘ Formenkanons, der im übrigen von der japanischen Wohnkultur abgeleitet wird, diese Kluft aufheben zu können.

Die Opferthematik der im Krieg gezeichneten und geschriebenen Architekturphantasien zeigt, daß es im Kern um die Abstraktion von der Wirklichkeit geht. Der Dualismus von Gesellschaft und Kunst wird gedanklich überwunden durch die Erweiterung des Bauens in vitale Daseinsbereiche, wobei ein Motiv stets auftritt, nämlich die ‚Entselbstung‘ auf seiten der Produktion wie der Rezeption.¹² Der Besucher des Kristallhauses erfährt in der *Stadtkrone* eine Art mystische Vereinigung mit der vom „Bann der Realistik befreiten Formenwelt“,¹³ die sich zur Kosmoschau aufhebt. Die Erbauer der Alpenarchitektur opfern sich selbst für die Schönheit des ‚Sterns Erde‘. Das Massensterben des Weltkriegs nimmt Taut zum Anlaß, die Bestattungsform der „Vererdung“ zu propagieren, um aus dem gewonnen Humus einen „Totengarten“ als „Raum für Glasarchitektur“ erstehen zu lassen.¹⁴ Der Verzicht auf Spielzeug und Vorhänge in der *Neuen Wohnung* fällt freilich moderater aus, folgt aber demselben Ziel einer Ästhetisierung des Gebrauchs. Die Abstraktion des Wohnzwecks auf Ganglinien¹⁵ [Abb. 2], aus denen dann die ‚richtige‘ Ausstattung und der passende Wohnungsgrundriß abgeleitet werden, findet zum Beispiel im Sternempel aus der *Auflösung der Städte* ihr Urbild [Abb. 3]. Die Siedlungsbewohner sind hier zugleich Benutzer und Material des Baus, indem sie bei einer rituellen Feier den Grundriß des Gebäudes bilden. Die mystische Formel ‚Durch Tod zu neuem Leben‘ bemüht Taut auch in der permanenten Gegenüberstellung und Verschmelzung organischen Lebens mit den anorganischen Formen der Kristallarchitektur, die noch dem „schnittigen“ Stil der neuen Wohnung zum Vorbild gereicht.¹⁶

Im Kristall wie in der idealen Weiblichkeit hielt die romantische Tradition Sinnbilder einer geistig-keuschen Natur bereit¹⁷ und in dieser Bedeutung läuten sie das von Paul Scheerbarat ausgerufene Zeitalter der ‚Klarheit und Wahrheit‘ ein. Kunst und Gesellschaft stellen sich im Zusammenspiel von Architekt und Hausfrau in der *Neuen Wohnung* als Protagonisten eines Schöpfungsprozesses dar, der an die expressionistische Symbolik von Tod und Eros in Tauts phantastischen Bilderreihen anknüpft. Der Architekt zeugt die Form, welche die Frau, als entäußerter Teil seiner selbst, empfängt und ‚gebirt‘.

3. Der Weltbaumeister

Deutlicher noch spricht sich die Geschlechtersymbolik und ihr apologetisches Ziel, die abstrakte Architektur an eine ideale Lebenspraxis anzubinden, im *Weltbaumeister*¹⁸ aus. Das „Architektur-Schauspiel für symphonische Musik“ nähert sich ganz offensichtlich der Sprache des Films, woraus die Geschlossenheit dieses Reihenwerks gegenüber den anderen resultiert. Die Einzelbilder fügen sich zusammen als ein auf die Kinoleinwand projizierter Bewegungsablauf, den die Textzeilen beschreiben und synästhetisch durch musikalische und farbige Assoziationen ergänzen, ohne eine weltanschauliche Deutung zu geben, die über das sinnlich Erfassbare hinausginge. „Nur Farbenlicht – strahlend Gelb Sonst nichts: kein Boden keine Decke, keine Wände“, heißt es zum ersten Bild. Im Apell an die reine, auditiv bereicherte Sichtbarkeit – gefordert ist ein „gelbstrahlendes Klingen“ – wird die Architektur als raumbildende negiert, zeichnet sich nicht zuletzt in der Nähe zu Kandinskys Terminologie ein Paragone mit der abstrakten Malerei deutlich ab. Der Sinn des Schauspiels, die Architektur als prädestinierte gegenstandslose Kunst zu zeigen und so ihre Autonomie zu begründen, wird von Taut selbst im Nachwort formuliert: „Das Thema des Schauspiels ist darum die Architektur, weil sie in ihren Mitteln genau so wenig oder so sehr 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.“ Der Weltbaumeister ist das „hinter den Dingen schaffende und auflösende Prinzip“, mithin die paradoxe Personifikation eines subjektlosen Prozesses, denn als ein solcher figuriert die im Stück szenisch vergegenwärtigte Kosmogonie der Baukunst.

Der Verlust eines fixierten Betrachterstandorts, in der Gattung des Panoramas vorbereitet und vom Filmschnitt vorangetrieben, ist hier Katalysator für die Synchronisation von Rezeption und Produktion des Baus. Im Sehen wie im Werden des gotischen Doms wird Architektur als vitale und zugleich geistige Größe eingesetzt. So wird in der Folge das von oben bis unten gleichsam abgefilmte Bauwerk gleichzeitig als ein emporwachsendes, sich selbst entfaltendes beschrieben. „Es taucht langsam von unten auf [Abb. 4] – wächst wölbt sich Formen fügen sich frei aus dem Raum an [Abb. 5] – es wächst weiter und weiter – lebendiges Geschiebe von Formen – bis es auf dem Boden aufsetzt [Abb. 6]. Fuß eines ungeheuerlichen Bauwerks mit Portal. Das

Portal schiebt sich auseinander – der ganze Bau öffnet sich und [Abb.7] entfaltet seine Hallen ...“ [Abb. 8]. Die Verschränkung entgegengesetzter Bewegungen, wie sie der Dom als zugleich Emporwachsender, jedoch von oben nach unten gesehener in sich vereint, schließt auch die Identifizierung des Emporstrebens mit dem Aufsetzen auf dem Erdboden ein, so als ob der Bau zugleich gewachsen und herabgeschwebt, geworden und erdacht sei. War das Bauen in der *Alpinen Architektur* noch vage an einen Bauplatz und ein Projekt geknüpft, fällt nun diese Seite der Produktion vollkommen weg zugunsten der reinen Schau. Die im ‚Weltbaumeister‘ zitierte antike Vorstellung des Architekten als eines zweiten Schöpfers ist dabei radikal profanisiert, denn das, was das Bauwachsen in der Imagination des Betrachters hervorbringt, ist die Filmtechnik, die solchermaßen in den Rang des göttlichen Geists der Natur eintritt. Das technische Darstellungsmedium befördert hier durch eine gesteigerte Bewegungsillusion die ‚Naturalisierung‘ der ästhetischen Form, die im Medium des statischen Landschaftsprospekts, in der *Alpinen Architektur* und der *Auflösung der Städte* vorherrschend, beschränkt blieb. Zwar konnte Taut auch im Ritual des Sterntempels [Abb. 3] mit Hilfe kultischer Reminiszenzen Gebrauch und Produktion des Baus zur ästhetischen Erfahrung aufheben; ungleich überzeugender gelingt dies mit den Mitteln des Films, obgleich sie nur zitiert werden. Die beliebig verfügbare Projektionsfläche wird zum kosmischen Raum, die Konstruktion zur Epiphanie.

Tauts suggestive Belebung des Doms illustriert geradezu Worringers Sicht auf die gotische Kathedrale, die ihm zwar als kristallines Gegenbild zur organischen Konstitution der klassisch griechischen Architektur galt, in deren mechanischen Gesetzen er jedoch eine gesteigerte Kräftebewegung dargestellt sieht, die über alle bloß organische Harmonie hinausgehe. Ein „immer wachsendes und sich selbst steigerndes unruhiges Streben ohne Erlösung reißt die in sich disharmonische Psyche zu einer ausschweifenden Ekstase, zu einem brünstigen Exzelsior mit sich fort“. ¹⁹

Auch Adolf Behnes dem Kölner Glashaus gewidmete *Gedanken über Kunst und Zweck*²⁰ liegen hier nahe, die einer Synthese beider in einer ‚höheren Baulust‘ das Wort redeten. Diese Metapher scheint, wie die symbolische Erektion des Turms unübersehbar macht, in einen Zeugungsvorgang kosmischen Ausmaßes übersetzt. Die Entfaltung des Portals führt zu einer orgiastischen Auflösung des Baus; „ein Erschüttern durchbebt ihn – er neigt sich droht zu stürzen – zerbricht – aber im Spiel lösen sich die Formen – trennen sich sinkend im Reigen von einander – zersplittern – werden zu Atomen und gehen im Weltall auf.“²¹

So wie Anorganik und Organik stets identifiziert werden, so erscheinen nun auch Weibliches und Männliches in einer Gestalt bereits vereint, ist der symbolische Coitus eine Parthenogenese: die Geburt der Athene aus dem Haupt des Zeus mit anderen Mitteln. Schon das Bild der sich frei aus dem Raum dem Bau anfügenden Formen [Abb. 5] ergänzte die genitalen Assoziationen durch vegetabilische Fortpflanzungsarten. Auch auf das Ganze gesehen wurde die Sexualsymbolik im Bild der Pflanze neutralisiert, repräsentierte das Domgebilde zugleich Phallus und Vagina, folgte auf das Wachsen die Öffnung des Baus in einer Gestalt.

4. Phallus und Rosette

Eine symbolische Verdichtung dieser androgynen Gotik zeigt das Bild der Großen Blume aus der *Auflösung der Städte* [Abb. 9]. Der noch zart gotisch dekorierte Phallus vereint mit der weiblichen Rosette zeigt die „Überwindung der Triebe durch sich selbst“. Technik, Arbeit und sexuelle Lust werden hier transformiert zu einem kantischen interesselosen Wohlgefallen. „Lust ist nur Freude“. Glasplatten und Brennlinen dienen der Aufsaugung von Sonnenenergie in prophetischer Voraussicht alternativer Energiegewinnung, freilich hier ohne jede Absicht eines konkreten Vorteils, sondern im Gegenteil auf Negation aller konkreten Bedürfnisse zielend. Die „Unverhülltheit in Geschlechtsdingen“ hat zum Preis eine radikale Verdrängung ihres Inhalts, der Triebe. Das Naturganze, um das es Taut zu tun ist, das Technik, Arbeit und Sexualität emphatisch bejahen sollen, ist eine jenseits der materiellen Wirklichkeit angesiedelte imaginäre Größe.

Die mit dem höchsten Bau zum kristallinen Kraftwerk verschmolzene weibliche Blume geht zurück auf die Gestalt der Siedlung, wie sie in den ersten Bildern der Serie aus der Luft gezeigt wird: emporsprießendes Leben nach dem Zerfall der Mietskasernen [Abb.10]. Mit steigender Höhe nähert sich die Gestalt der Siedlung einer ornamentalen Flächenfigur, rückt das Ziel absoluter Baukunst näher, die sich nicht mehr auf die leibliche Gestalt des plastischen Baukörpers, sondern auf die geometrische Fläche gründete.²² Der durch Linien im Grundriß der ‚neuen Wohnung‘ visualisierte Gang der Hausfrau [Abb. 2] wird in diesem Blick aus der Luft auf die Siedlung vorbereitet. Die abstrakte Flächenform erscheint als Symbol, in dem sie zum einen als Resultat einer natürlichen Wahrnehmung und zum andern als Spur von konkreten Lebensvorgängen in die Natur zurückversetzt wird. Ihre konkrete Beziehung auf die Gesellschaft ist in diesem Anspruch auf unmittelbare Widerspiegelung verdrängt.

5. Die Geburt der Gartenstadt

Die Zeugungsmetaphorik des *Weltbaumeisters*, dem wir nun weiter folgen, veranschaulicht den Vollzug jener unverhüllten Sexualität, die als „heiliges Symbol“ in der Großen Blume [Abb. 9] vergegenständlicht war. Das All, in dem der gotische Dom zergangen ist, das aber ebenfalls architekturensymbolische Bedeutung hat, nämlich als leere Projektionsfläche, zu der es immer wieder changiert, wird zum Schauplatz einer neuerlichen Vereinigung. Der im Nichts aufgegangene gotische Dom erscheint gleichsam zum Geist der Gotik sublimiert als *Kathedralenstern* und wird mit einem spermiengleichen Meteor zusammengebracht [Abb. 11]. Fallende Blätter zu Seiten eines purpurrot beschriebenen Abgrunds, die sich heraufwölbende Erdkugel in Erwartung des befruchtenden Regens und der die Hochzeit von Himmel und Erde besiegelnde Regenbogen²³ illustrieren den Zeugungsvorgang, aus dem schließlich in der nächsten zarten Bleistiftzeichnung das Neue, die Gartenstadt hervorgeht; „die hellgrüne Erddecke hebt sich – aus ihr wachsen Menschenhütten – bunt wie Blumen“ [Abb. 12]. Als

eine Wiederholung des Anfangs auf höherer Ebene versteht sich dann das Folgende. Auf dem Hügel wächst das leuchtende Kristallhaus empor, und auch dieses öffnet sich, „zeigt seine inneren Wunder“, entfaltet sich zu einem „Bewegen und Fließen aller seiner Elemente“, erstarrt aber schließlich zu einem Architektur und Weltall umfassenden Bild: „Sterne durchschimmern die Kristalltafeln – Architektur – Nacht – Weltall – eine Einheit.“²⁴

Die blumenhafte Gartenstadt und das Kristallhaus, Repräsentant der reinen Form, entwachsen also einem Grund, sind integriert in einen kosmischen Kreislauf, der den gänzlichen Bruch mit der Tradition, scheinbar doch aufgerufen im gotischen Dom, verschleiert. Der Zusammenhang der neuen mit der alten Architektur ist nicht ein historisch-genetischer, sondern geradezu mathematisch, als eine reine Analogiebeziehung gedacht. Dom, Kathedralenstern und Kristallhaus bilden eine Reihe mit verwandten Merkmalen ohne gemeinsame Geschichte; sie verkörpern jeweils die Blüte einer Epoche, der notwendig der Zerfall folgt im Sinne von Spenglers zyklischem Geschichtsverständnis.

Die szenische Filmtechnik leistet, was in der *Stadtkrone* und teilweise auch noch in der *Alpinen Architektur* Aufgabe des utopischen Bauprojekts war: die Verschmelzung von höchstem Bau und Siedlung, von Kunst und Zweck. Das flächige Schlußbild setzt den Kosmos als Inhalt einer autonomen Kunst und macht so das Unmögliche anschaulich, nämlich die Repräsentationsfunktion autonomer Form. Da ein begrenzter Inhalt von ihr nicht bezeichnet werden kann, wird sie auf einen unbegrenzten projiziert, Welt schlechthin. Das Betreten des Baus als seine Entfaltung, als Selbstzeugung vermittelt, teilt, paradoxerweise in Form ihrer Kritik, das Prinzip der ihre Zwecke selbst setzenden *L'art pour l'art* mit, welches Behne im Bild des Baumes beschrieb, dessen Blätter die Zwecke seien, vom selben Saft durchströmt wie seine übrige Gestalt.²⁵ Daß es nur „einen“ Gestaltungstrieb gebe, bekräftigte in diesem Sinne auch Hermann Finsterlin und stattete sein *Lehrgebäude im Atlantischen* mit primären männlichen und sekundären weiblichen Geschlechtsmerkmalen aus.²⁶

Der Geschlechtergegensatz, mit der Verkleidung der Siedlung als Blume und des zweckfrei schönen Baus als phallischem Kristall thematisiert, wurde von Taut im Bild der ‚All-Natur‘ aufgehoben und teilt somit das Schicksal der anderen Antithesen, die immer nur der stellvertretenden Differenzierung und Synthese von Inhalt und Form dienen. Im Rekurs auf die Selbstzeugungskräfte der Natur ist das Problem des Inhaltsverlustes in der Kunst abgebildet und zugleich einer fiktiven Lösung zugeführt. Das Naturganze tritt an die Stelle der konventionellen Ikonographie bzw. an die Stelle des Decorum. Eros und Tod, im Werden und Vergehen des gotischen Doms aufgerufen, vertreten als ekstatische Momente das Aus-Sich-Heraustrreten der Kunst in die Lebenspraxis.

6. Das absolute Ornament

Die Natursymbolik des Jugendstils, auf die sich Taut seit der Aneignung von Paul Scheerbarts Glashausidee im Kölner Ausstellungsbau 1914 bezog, ist von Benjamin in ihrem ideologischen Charakter erkannt worden.²⁷ Benjamin übersah jedoch die Zweigleisigkeit dieser Ikonographie einer geistigen Natur, ihre nicht nur auf die Apologie der Technisierung, sondern in ihrem Bilde auch auf die Nobilitierung der abstrakten ästhetischen Form sich richtende Absicht. In diesem Sinne strebt Tauts Entgrenzung der Architektur ins All immer der ornamentalen Auflösung in die Fläche zu, die zugleich schon in jedem Einzelbild vollendet ist und so den Entwicklungsgedanken, wie er in jeder Serie angelegt ist, desavouiert. Architektur ist immer reduziert auf den Rahmen, ist „Architektur des Gerüstes, des ins All geöffneten Raumes“ und kann so in der anschaulichen Gleichzeitigkeit von Innen und Außen die Untrennbarkeit der Begriffe Haus und Architektur, die Identität von Raum und Fläche einklagen [Abb. 13].

Die weiblich konnotierte Blütengestalt der Siedlung hat im charakteristischen Blumenmotiv des Jugendstils ihre Wurzel. Aber schon 1844 zeigte Grandville in seinem Werk *Un autre monde* die träumerische Metamorphose von Blumenvase, Frau und Ornament [Abb. 14]. Pflanzliches Wachstum wie die Kristallisation waren gleichermaßen für Tauts Idealisierungsarbeit geeignet, indem sie die animalische Seite der Schöpfung mineralogisch und vegetabil veredelten. Die Vereinigung beider Qualitäten, die schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts, in Friedrich Schlegels Domphantasie,²⁸ ihren Ausgang nimmt, richtet sich in Tauts *Weltbaumeister* also konsequent, wenn wohl auch unbewußt, auf den zur Selbstzeugung umgedeuteten²⁹ Geschlechtsakt. Die Identifizierung des künstlerischen Schaffens mit der Liebe läßt sich ebenfalls in die Romantik, etwa zu Runge, Overbeck und Pforr zurückverfolgen und findet im kosmischen Eros der Generation Tauts nur ihre historische Entfaltung. Heinrich Vogeler etwa hat dem „Expressionismus der Liebe“ eine alle Lebensbereiche revolutionierende Bedeutung zugesprochen.³⁰

Das Ornament, dessen pflanzlich-weibliche Konnotation außer Frage steht, steht schließlich allein ein für eine Architektur, die sich nicht durch Stilwahl, also ästhetisch begreift, sondern durch Weltanschauung oder Religion herstellt. Diese mit der neuen Architektur identifizierten Ornamentauffassung widmet Taut in einem Neujahrsgruß an die *Gläserne Kette* [Abb. 15] dem Bauhaus von Gropius.³¹ Ihn ergänzt eine Zeichnung, die nochmals an das Bild des Großen Sterns anknüpft, in dem Siedlung und höchster Bau, Kunst- und Gebrauchswert im Ritual zusammenfielen. Entsprechend vereint das Bild die Vaginasymbolik des *Tals als Blume* [Abb. 16] und der Blütengestalt der Siedlung mit dem zentralen phallischen Bau zum Flächenornament. Das in ihm assoziierte weibliche Geschlecht verbürgt der neuen Architektur ihren lebendigen und zugleich allumfassenden Inhalt.³² Noch 1924 betrachtet Taut das Ornament „mit Ehrfurcht, weil wir heute wissen, daß Ornamentik Symbolsprache sein muß, in gewissem Sinne eine heilige Schrift“, die „immer die Schöpfung der menschlichen Gemeinschaft“ sei.³³ Die Sehnsucht nach dem Decorum der Tradition klingt an in der Auffassung des Ornaments als einer „allgemeingültige(n) und allgemeiner-

ständliche(n) Sprache“.³⁴ Eine solche „wirkliche Symbolik“ habe der Historismus nicht zustandegebracht und sie sei, so Taut, auch vorläufig nicht zu erreichen; „die vollkommene Klarheit und Fleckenlosigkeit [!]“ sei nur der für die Übergangszeit notwendige „anständigste Zustand unserer Umgebung“.³⁵ Unversehens geht dann das Symbolische auf die „klare[n] Darstellung der Elemente“, die „Bedeutung der Raumform und ihrer Glieder“ über.³⁶ In der für ein Speisezimmer und ein elterliches Schlafzimmer vorgeschlagenen Kreisform als „Geselligkeitsform“ lebt die männlich-weibliche Ornamentgestalt fort, und Taut selbst fühlt sich zu der dunklen Beobachtung genötigt, daß das „Rund des Ruheraumes, das sich an die ebene Fläche mit Quadraten anschließt, gewisse Deutungen nahelegt.“³⁷ Die Erfüllung des neuen Ornaments in der ‚Idealwohnung‘ schließlich ist, ohne daß Taut noch einmal zu diesem Wort zurückkehrt, die Einheit des Praktischen und Ästhetischen im „Organismus“ der Wohnung, gedacht als „absolut korrespondierende Hülle des heutigen Menschen in seinen fruchtbaren Eigenschaften.“³⁸ Vermittelt über die kristallinische Natur des phallischen Doms wie der vaginalen Rosette erlangt so auch die abstrakte Architektur des Neuen Bauens einen organischen Status zurück, der doch mit dem traditionellen geschlossenen Baukörper und seiner Gliederung durch das plastische Bauornament unwiederbringlich verloren war. Zur Lösung drängt nach wie vor das Problem des Auseinandertretens von Bauform und Zweck, welches schon Semper zu überwinden trachtete, indem er das Bauornament als Symbol quasi naturgesetzlicher Zwecke einsetzte.³⁹ Während er jedoch noch zwischen Dekor und konstruktiver Bauform unterschied, geht Taut einen Schritt weiter, indem er beides gleichsetzt, die Architektur wie das Ornament in seinem Neujahrsgruß 1919 als „Weltbau“ oder „bloßes‘ Sein“ und schließlich 1924 als „Organismus“ begreift. Hier ist das Ornament gleichsam absolut gesetzt und nimmt den Charakter von Ernst Cassirers ‚symbolischen Formen‘ an. Auch die abstrakte, geometrische Form der neuen Architektur darf, dies ist die immanente Logik, nicht als solche, sondern nur als Ausdruck, als Hieroglyphe begriffen sein, um von dem offenbar gefährlichen Verdacht des Dissidententums frei zu werden. Der von Panofsky in die Methodologie der Kunstwissenschaft eingeführte Terminus der symbolischen Form, schon im Kunstwollen Riegls angelegt und nach wie vor herrschendes Begriffssurrogat, gründet hier, in der mythischen Hoffnung des Expressionismus auf eine neue Religion oder Weltanschauung, die als Quelle und Inhalt der abstrakten Formen diesen endlich Geltung verleihen könne jenseits ihrer realen gesellschaftlichen Verflochtenheit.

Das Verdrängte kehrt jedoch im Verdrängenden wieder, der Flucht prägt sich das konkret auf, was geflohen wird. Den Verlust an gesellschaftlichem Inhalt bekundet nonens volens auch der ‚kosmische Jargon‘ der *Gläsernen Kette*. Das Bauziel rückt in unerreichbare Ferne, verschwindet zugunsten des ‚Kunstwollens‘.

7. Bauen ist Leben. Das Problem der Repräsentation

Der mit Hilfe des Ornaments und seiner weiblichen Personifikation in der Hausfrau verdrängte Inhaltsverlust der architektonischen Form erscheint wieder in der Aufhebung von Syntax und Sinn bei der *Gläsernen Kette*, die im Abrücken von einem konkreten Bauziel und der Beschwörung eines Kunstwollens, aus dem dieses hervorgehen soll, gleichzeitig den Zusammenhang des Disparaten zu wahren versucht. Die konventionellen semantischen Zusammenhänge werden in den Briefen des Taut-Kreises nicht etwa destruiert im Sinne des Dadaismus; kein Weg führt von hier zur konkreten Poesie. Durch Anleihen bei esoterischen Traditionen gibt sich das Stameln vielmehr als Umkreisen eines mystischen Geheimnisses, bewahrt also die Fiktion eines Ganzen. Bei aller Exzentrizität der Gruppenmitglieder ist Individualität kein Thema. Vielmehr soll das „Verschwinden der Persönlichkeit, Aufgehen im Höheren“⁴⁰ geprobt werden. Dem Syntheseverlangen dient nicht nur die ornamentale Vereinheitlichung der Wort und Satz-Schnipsel. Auch die Vorliebe für eine Umwandlung transitiver in intransitive Verben ist darauf aus, im kleinsten Sprachpartikel schon das Ganze aufzurufen. Die den *Weltbaumeister* kennzeichnende Struktur – permanentes Werden, das schließlich kristallin erstarrt – findet sich im Duktus der Briefe wieder: „Bauen ist alles, Liebe, Zeugen, Kampf, Bewegung, Leid, Eltern und Kind, und alles Heiligsten heiligstes Symbol.“⁴¹ Die Vokabel Bauen bezeichnet also keine Handlungen mehr, sondern zählt elementare Lebensprozesse auf, die sowohl aktive wie passive Bedeutungen – Gebären und Geboren Werden – annehmen. Im Verlauf des zitierten Satzes wird das Bauen auf den Naturkreislauf projiziert und erstarrt schließlich im Absoluten.

Die Mehrzahl der Beiträge gilt Metaphern der ‚Subjektlosigkeit‘, die der Objektivierung des einzelnen Künstlers wie seines Werks im Prozeß des Werdens Ausdruck verleihen. Das ‚Aufflammen‘⁴² 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 macht sowie die alchemistische Synthese zitiert, die aus der Zersetzung, Auflösung und Verbrennung der Elemente hervorgeht. Paul Gösch glaubt in diesem Sinne: „Bauen ist Sterben. Sterben ist Leben.“⁴³ Die Architekten wollen „Keim im neuen Humus sein“⁴⁴, agieren also nichts anderes als den androgyne Zeugungsakt des *Weltbaumeisters*, verlagert auf die emphatische Exklusivität einer Männerfreundschaft.

Sein hier gepflegtes Bewußtsein als imaginärer Architekt hat Taut auch 1924 nicht verlassen. Ihn „widert die Praxis“ nach wie vor an,⁴⁵ die als Schmutz und Disziplinlosigkeit ausgemerzt werden muß und nach der Integration der Frau in einen entmaterialisierten Schöpfungsakt verlangt.

Indem solchermaßen Künstler, Kunst und Werk sich im Bilde einer mystisch vergeistigten Natur vereinen, sind Tauts Phantasien als Teil einer Ideologiebildung deutlich geworden, die den Modernisierungsprozeß in der Kunst zugleich konstituiert und zurückschraubt. Die ‚anorganischen‘ Formen der neuen Architektur werden belebt mit Hilfe des monistischen Grundgedankens einer alles durchdringenden vitalen Kraft, deren Stelle der Kosmos wie die Hausfrau einnehmen kann. Die

Polarisierung von Kunst und Gesellschaft in die Dualität von männlicher Form und weiblicher Natur war angelegt auf die symbolische Verschmelzung beider im Bild eines geistigen Zeugungsaktes. Zwar gelangt die Anonymität der abstrakten Formen und Farben in der Auffassung des Bauens als eines subjektlosen Naturkreislaufs im *Weltbaumeister* wie in der *Gläsernen Kette* zum Ausdruck, zugleich dient das Zitat der Schöpfung jedoch der Wiedereinsetzung des ‚aus dem Nichts‘ schaffenden künstlerischen Genies.

„Sterne Welten Schlaf Tod Das Grosse Nichts Das Grosse Namenlose“. Mit diesen oft wiederholten, ornamental gestalteten Worten beschwört Taut eine auratische tabula rasa, die sich in der Tilgung jeglicher Gebrauchsspuren aus der neuen Wohnung fortsetzt. Auch Benjamin hat in solchem Brutalismus die reinigende Kraft der Moderne erblickt⁴⁶ und so einen idealistischen Schöpferkult auf den Plan gerufen, nachdem die Götterdämmerung des Genies längst eingesetzt hatte.

Eine Erklärung der geradezu absolutistischen Kunstdiktatur Tauts könnte sich aus der These Martin Warnkes zur Vorgeschichte des modernen Künstlers ergeben.⁴⁷ Demnach ist die herausragende Stellung des Künstlers wie die an sie geknüpfte Hochschätzung der Kunst als eines elitären Bereichs in der Sphäre des Hofes entstanden und wäre somit an die feudalistische Staatsform gebunden, genauer an die Teilhabe des bürgerlichen Künstlers an den Repräsentationsbedürfnissen des Fürsten. Die Konzeption Vitruvs, die den menschlichen Körper als Modell von Architektur und Kosmos verstand, gründet in dieser Personifizierbarkeit von Macht, während das kristallinische Reich des Anorganischen sich historisch konsequenterweise mit der bürgerlichen Gesellschaft verknüpft, die das Prinzip der dynastischen Legitimität ablöst und die Möglichkeit zu einem symbolischen Herrschaftsausdruck in einer einzigen Person aufgibt. Wenn Taut also Körperlichkeit im Bild des sich selbst zeugenden künstlerischen Kosmos wiedereinführt, ist seine restaurative Absicht mit dem Versuch vergleichbar, den monarchischen „Organstaat“ auch innerhalb der „anorganischen“ Formen der Weimarer Republik durchzusetzen.⁴⁸ Auch als Anhänger eines „Sozialismus im unpolitischen, überpolitischen Sinn“⁴⁹ kann Taut die gesellschaftliche Führungsrolle der Architektur immer nur durch feudale Muster vermitteln, muß er den Abstand zwischen Hütten und Palästen immer wieder neu etablieren, werden die verleugneten gesellschaftlichen Widersprüche in den repräsentativen Formen des vegetabilen Ornaments und des kristallinen Monuments doch wieder sichtbar. Auch im Verhältnis des Architekten zur Hausfrau setzt sich notwendig das hierarchische Modell fort, das mit der Utopie des Kristallhauses als der ‚Krone‘ der neuen Stadt seine erste gültige Formulierung gefunden hat. In der *Neuen Wohnung* gipfelt die romantische Kunstreligion, die das ideale Weibliche zum privaten Surrogat der gesellschaftlichen Funktionen von Kunst bestimmte. So wie Arbeit und Triebleben der Siedlungsbewohner im Bild der *Großen Blume* [Abb. 9] sich vergeistigten, wird nun der Hausfrau die Arbeit zur Freude, werden auch ihre Kinder zu bauenden Elementen des Gesamtkunstwerks.⁵⁰

¹ Taut 1924, S.10 [Bruno Taut: Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin. Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1924].

² Ebd.

³ Ebd., S. 9.

⁴ Diesem Irrtum unterliegt die Argumentation von Ellen Spickernagel: Unerwünschte Tätigkeit. Die Hausfrau und die Wohnungsform der Neuzeit. In: kritische berichte 20, 1992, H. 4, S. 80-95. Die Autorin sieht in Tauts Kampf gegen das Gerümpel eine Auflösung der weiblich geprägten Wohnkultur und stellt *Die neue Wohnung* in die Tradition der Kunstgewerbereform. In ein allzu verklärtes Licht gerät hier die bürgerliche Abspaltung des privaten Bereichs, innerhalb dessen der Frau die „eigenwilligen Tätigkeiten“ (S. 81) des Sticksens, Musizierens und der Beziehungsarbeit gestattet waren. Überdies kann Spickernagel die Kontinuität dieses wohl kaum als eigenständig weiblich verstehbaren Lebensentwurfs auch im modernistischen Konzept Bruno Tauts nicht übersehen (s. S. 94 f.). Auch Taut hält ja durchaus an der Dominanz der Frau im Haus fest, will ihre freigewordene Schöpferkraft wiederum für die Idealwohnung verausgabt wissen und entspricht damit weiterhin dem tradierten bürgerlichem Selbstverständnis, das sich über die im privaten Raum genossene weiblich vertretene Kulturleistung definiert. Der von Spickernagel für so wesentlich erachtete Unterschied zwischen der ästhetischen Programmen abholden weiblichen Handarbeit des frühen 19. Jahrhunderts und der von Taut vorgeschlagenen weiblichen Kultur des Wegwerfens und Saubermachens ist lediglich auf die Entwicklung der Produktivkräfte zurückzuführen, die den utopischen Glanz „weiblichen Eigenlebens“ (S. 93) obsolet macht.

⁵ Taut 1924, S. 62.

⁶ Ebd., S. 104.

⁷ Taut 1919 [Bruno Taut: Die Stadtkrone. Jena: Diederichs 1919].

⁸ Hierzu ausführlich Regine Prange: Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne. Hildesheim: Olms 1991, S. 51-256.

⁹ Vgl. Adolf Behne: Zur neuen Kunst. Berlin: Der Sturm 1915, S. 23 f.: Impressionistische Architektur kennzeichne die „Unterordnung des künstlerischen Schaffens unter eine nicht im Wesen der Aufgabe liegende Vorstellung oder Idee.“ Zu den Arbeiterhäusern von Riemerschmidt in Hellerau meint er: „Ihre Gestaltung ist nicht einzig und allein aus den Gegebenheiten entwickelt, ihre Form ist nicht das organische Produkt der schlichten Tatsächlichkeiten, sondern es ist in ihre Erschaffung hineingemischt ein äußeres fremdes Element, nennen wir es Rothenburg oder Alt-Nürnberg.“ (S. 24) Der expressionistische Architekt dagegen „steigt in das Wesen seiner Aufgaben ganz tief und ganz gespannt hinab, noch ohne jede Vorstellung einer bestimmten Ordnung, einer bestimmten Formung. Ihm ergibt sich stets alles aufs neue vom Grund aus, er schafft ganz von innen“ (S. 24 f.).

¹⁰ Gottfried Semper: Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. Altona 1834. In: Kleine Schriften. Hrsg. von Hans und Manfred Semper. Berlin u. Stuttgart: Spemann 1884, S. 217 f.: „Nur *einen* Herren kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht [...] das organische Leben griechischer Kunst gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne der Freiheit.“

¹¹ Bruno Taut: Die Stadtkrone. Hagen: Folkwang 1919, S. 16.

¹² Vgl. zu dieser nach dem Ersten Weltkrieg verbreiteten Wunschvorstellung der Subjektlosigkeit Klein 1991, S. 105-133 [Iris Klein: Vom kosmogonischen zum völkischen Eros. Eine sozialgeschichtliche Analyse bürgerlich-liberaler Kunstkritik in der Zeit von 1917 bis 1936. München: tuduv 1991].

¹³ Taut 1919, S. 68.

¹⁴ Bruno Taut: Die Vererdung. Zum Problem des Totenkults. In: Die Werkstatt der Kunst 16, 1916, H. 8, S. 220 ff., Zitat S. 221.

¹⁵ Siehe Taut 1924, S. 66, Abb. 47 und S. 76, Abb. 53-56. Die Bewegungsaufzeichnung von Arbeitsvorgängen orientiert sich an einer fotografischen Technik, die z. B. von Frank Gilbreth als Rationalisierungsmethode für die industrielle Produktion empfohlen wurde. Dazu Siegfried Giedion: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Frankfurt: Athenäum 1987, S. 126-132.

¹⁶ Taut 1924, S. 53, Abb. 44, zeigt die Treppe im Kölner Glashaus. Anwendungsbeispiel für Glasprismenwände S. 46, 50, 54, Abb. 42.

- 17 K. F. A. Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807). In: Manfred Schröter (Hrsg.): Schellings Werke, 3. Ergänzungsband zur Philosophie der Kunst 1803-1817. München: Beck und Oldenbourg 1968², (S. 389 ff.), S. 399 f.: „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.“ Diese später auf die Deutung der Kunstproduktion als gleichsam naturhaftes Werden übertragene Idee des Geistigen im Kristall verband sich aufschlußreicherweise auch mit dem Bewußtwerden des ‚eigenschöpferischen‘ Anteils bei der Entstehung von Verliebtheit. Die Konstruktion des weiblichen Ideals wird im Bild der Kristallisation der Geliebten wiederum zum natürlichen Prozeß, seine gesellschaftliche und intrapsychische Bedeutung eliminiert; exemplarisch bei Stendhal: Über die Liebe. Gesammelte Werke Bd.10. München: Müller 1921. Vgl. auch Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Frankfurt: Insel 1979, S. 68: „Ein Spielzeug sei das Weib, rein und fein, dem Edelsteine gleich, bestrahlt von den Tugenden einer Welt, welche noch nicht da ist.“
- 18 Taut 1920 [Bruno Taut: Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik – Dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet (von Bruno Taut gezeichnet im September 1919). Hagen: Folkwang 1920 (o. P.)].
- 19 Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908). München u. Zürich: Piper 1987¹⁴, S. 157 f.
- 20 Behne 1915/16, S.2 [Adolf Behne: Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet. In: Kunstgewerbeblatt 27. 1915/16, H. 1, S. 2].
- 21 Taut 1920, Bild 7-10.
- 22 Die Auflösung der Städte [Bruno Taut: Die Auflösung der Städte. Hagen: Folkwang 1920.] Erst nach dieser Auflösung des Siedlungslebens in abstrakte Muster beginnen (mit dem Bild des ‚Volkshauses‘) die ‚Tempelphantasien‘, zu denen die ‚Große Blume‘ gehört.
- 23 Taut 1920, Bild 17-20.
- 24 Ebd., Bild 23-27.
- 25 Behne 1915/16, S. 2: „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!“ Zur falschen Aufhebung der autonomen Kunst vgl. Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 72 f.
- 26 Siehe Whyte/Schneider 1986, S. 93 und S. 95, Abb. 26 [Iain Boyd Whyte und Romana Schneider (Hrsg.): Die Briefe der Gläsernen Kette. Berlin: Ernst & Sohn 1986].
- 27 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp 1983, Bd. 1, S. 298: „Das Verhältnis des Jugendstilinterieurs zu dem ihm vorausgehenden besteht darin, daß der Bourgeois sein Alibi in der Geschichte mit dem noch entlegeneren in der Naturgeschichte (besonders dem Pflanzenreiche) vertauscht.“
- 28 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 Friedrich Schlegel-Ausgabe Bd. 4. München, Paderborn u. Wien: Schöningh 1959, S. 177.
- 29 Verräterisch in diesem Sinne ist die Konfrontation des Kathedralsterns mit dem Meteorsperma, denn beide Elemente dieses Zeugungsaktes sind männlich konnotiert. Die Erde als Schoß der Gartenstadt erscheint erst später.
- 30 Heinrich Vogeler: Über den Expressionismus der Liebe. Hannover: Stegemann 1919. Zum Erosverständnis der Kunstjournalisten vgl. auch Klein 1991, S. 128-134.
- 31 Bruno Tauts Neujahrsgruß vom 26.12.1919. Abbildung und Text bei Whyte/Schneider 1986, S. 25^{f.}: „FRAGE DES ORNAMENTS. Meine Zeichensprache, Hieroglyph sein. Daraus Baugedanke. Stil nicht durch Formensuchen (van de Velde), sondern durch Weltanschauung, Religion. Heute der Kosmos [...]

Könnte die Bauschule von Mass [Deckname für Gropius, R. P.] nicht sowas machen?“ Vgl. auch das aus Blüten- und Sternformen frei zusammengefügte ornamentale *Bewegungsspiel fürs Weimarer Bauhaus* vom 27. Dezember 1919, *ibid.*, S. 27.

³² Auch hier aber korrespondiert das Ornament mit einer phallischen Kristallgotik, dem als Weihnachtsgruß verschickten *Monument des neuen Gesetzes*, das in zahlreichen Zitaten aus heterogenen Quellen der Sehnsucht nach dem Absoluten Ausdruck gibt. Siehe Whyte/Schneider 1986, S. 23.

³³ Taut 1924, S. 33.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 33 f.

³⁶ Ebd., S. 52.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 94.

³⁹ Gottfried Semper: Über die formellé Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (1856). In: Hein Stünke (Hrsg.): *Schriften zur Kunsttheorie*. Berlin: Alexander 1987, S. 6: „Wo der Mensch schmückt, hebt er nur mit mehr oder weniger bewußtem Tun eine Naturgesetzlichkeit an dem Gegenstand, den er ziert, deutlicher hervor.“

⁴⁰ Taut, 24.11.1919, zit. nach Whyte/Schneider 1986, S. 18.

⁴¹ Hermann Finsterlin („Prometheus“): Der achte Tag. Zit. nach Whyte/Schneider 1986, S. 88 f.

⁴² Taut beschreibt in einem Brief vom 31.5.1920 den Dichter Alfred Brust folgendermaßen: „Es handelt sich bei ihm um eine wirkliche Stimme und ein Aufflammen.“ Zit. ebd., S. 104.

⁴³ Paul Gösch: Architektonische Aphorismen. In: Bruno Taut: *Frühlicht. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*. Teil der *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* 1, 1920, S. 79 ff.

⁴⁴ Taut in seinem ersten Rundbrief vom 24.11.19, zit. nach Whyte/Schneider 1986, S. 18.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Walter Benjamin: Erfahrung und Armut. In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp 1977, S. 291-296. Siehe v. a. die Ausführungen zu einem an Klee und Scheerbart demonstrierten „positiven Begriff des Barbararentums“. Benjamin sitzt hier dem Primitivismus-Mythos der Moderne auf. Die Glaskultur wird ganz im Sinne Scheerbarts als Verlust von Aura gefeiert und als Neuanfang aus dem Geiste der Technik dann doch verklärt.

⁴⁷ Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln: DuMont 1985. Im Gegensatz zu der allgemein verbreiteten Auffassung, die Autonomisierung der Kunst sei vor allem eine Leistung des aufstrebenden städtischen Bürgertums in der frühen Neuzeit gewesen, weist Warnke nach, daß erst die Stellung bei Hofe dem Künstler den hierzu notwendigen Freiraum schuf. Die Konsequenz dieser These für die Moderne ist wohl noch kaum ermessen worden. Sie ermöglicht nämlich eine neue Einschätzung der nachrevolutionären ‚Kommentarbedürftigkeit‘ der Kunst, die auch Tauts ‚Utopien‘ motiviert.

⁴⁸ Die Grundlage für ein solches Unternehmen legte der Jurist und spätere Weimarer Außenminister Julius Curtius in einem Brief vom 20. Juli 1913 an seinen Lehrer, den idealistischen Kristallographen Viktor Mordechai Goldschmidt dar. Abdruck bei Helmut Lange: *Julius Curtius (1877-1948). Aspekte einer Politikerbiographie*. Diss. Kiel 1970, S. 299-308. Zur Deutung vgl. Lange ebd., S. 110-126. Diesen Hinweis verdanke ich Kathrin Hoffmann-Curtius.

⁴⁹ Taut 1919, S. 59.

⁵⁰ Taut 1924, S. 34, vergleicht die Notwendigkeit des Wegwerfens von altem Spielzeug mit der Notwendigkeit, Kinder zum täglichen Waschen anzuhalten: „Und Aufräumen ist nichts anderes als eine andere Form der Reinigung.“ Auch die Vorbereitung der Siedlungsbewohner zur Kulthandlung im *Großen Stern*, des Sternempels in Tauts *Auflösung der Städte*, enthält dieses Moment der Reinigung. Zu den ‚schöpferischen‘ Möglichkeiten der Kinder, sich mit Reparaturen und Modellwohnungen an der Idealwohnung zu beteiligen siehe Taut 1924, S. 97.

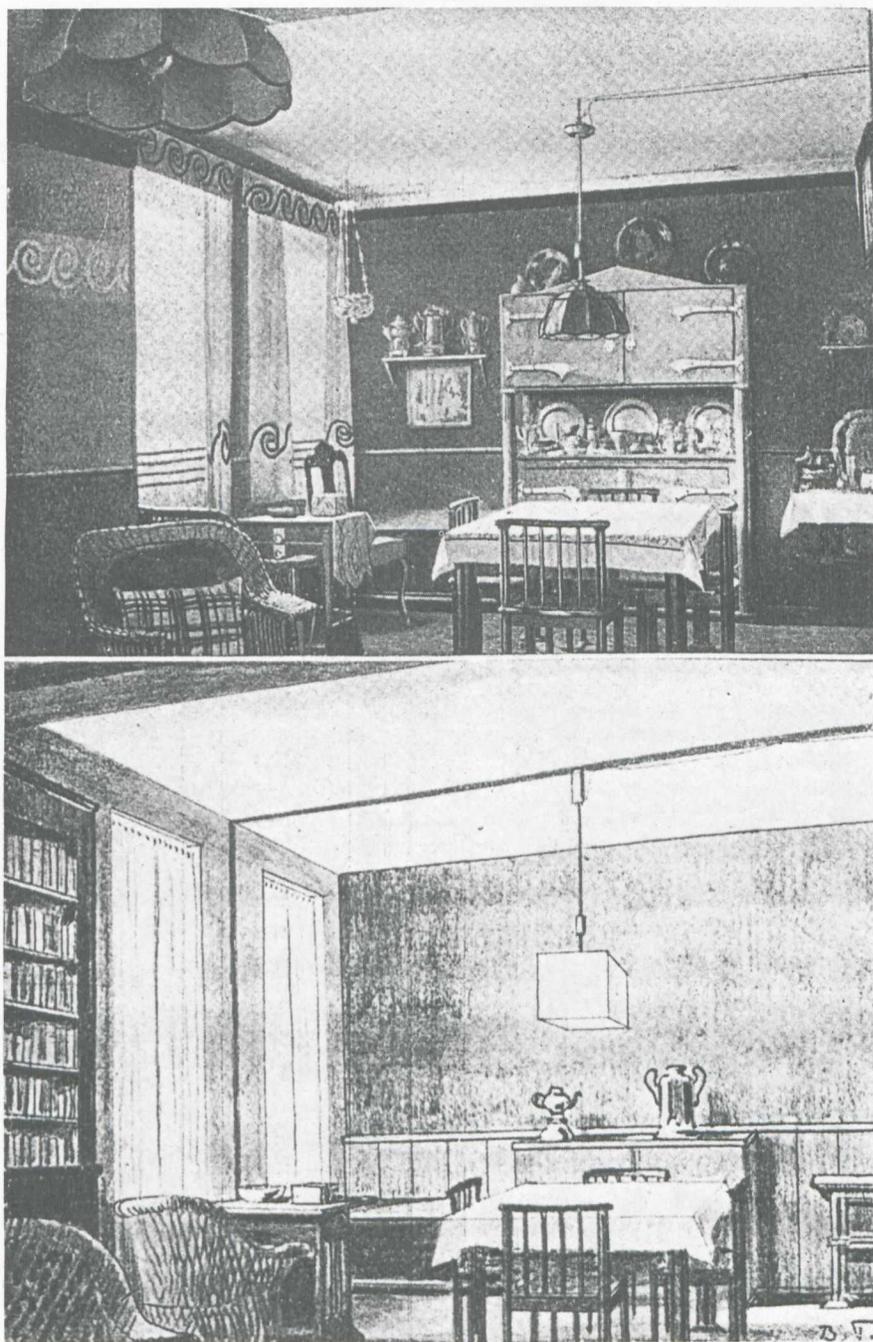


Abb. 1: Umgestaltung eines bürgerlichen Wohnzimmers. Aus: Bruno Taut: Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin (1924), S. 56

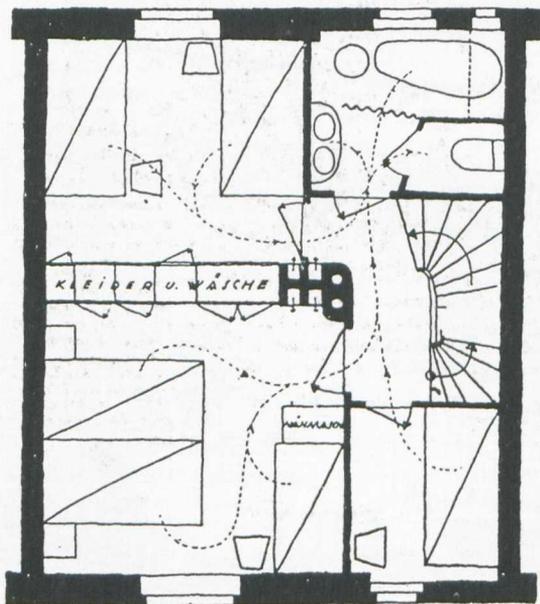
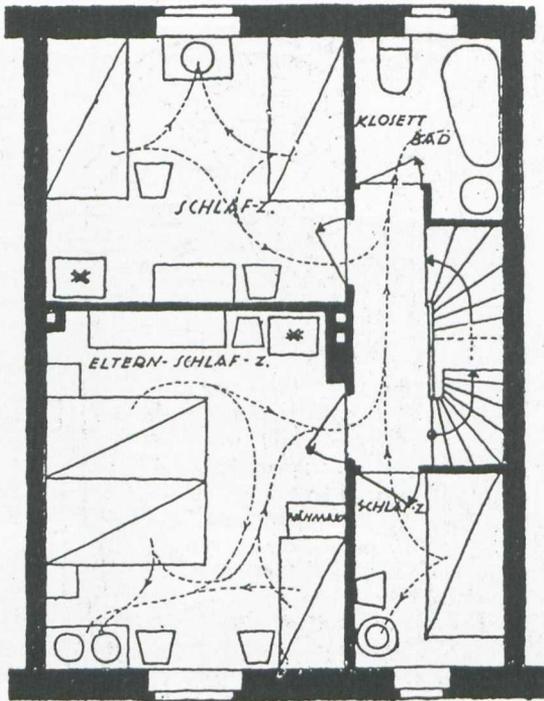
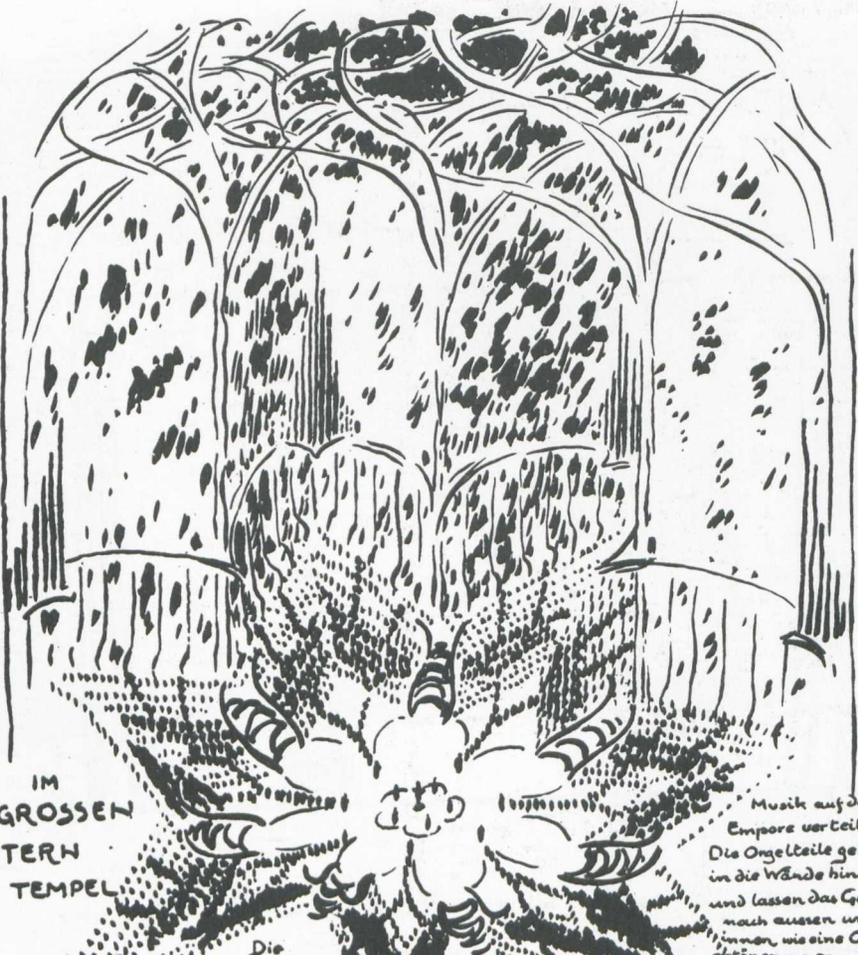


Abb. 2: Herkömmliches (oben) und verbessertes (unten) Reihenhaus-Obergeschoß.
 Aus: Bruno Taut: Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin (1924), S. 77



IM
GROSSEN
STERN
TEMPEL

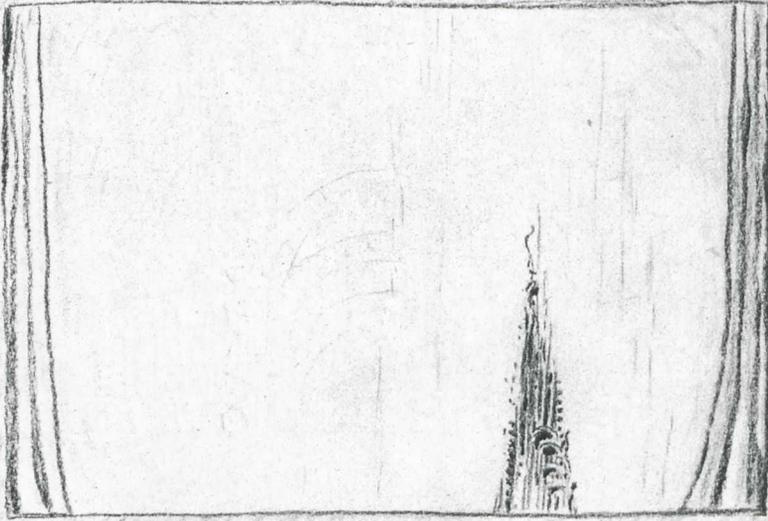
Musik auf der
Empore verteilt.
Die Orgelteile gehen
in die Wände hinein
und lassen das Ganze
nach aussen und
innen wie eine Glocke
schönen - - Farben

Die
Andächtigen erhalten vor dem Bohren
ten farbige Gewänder, verschieden je nach
Art ihrer religiösen Erfüllung. Danach ordnen
strahlen zur Mitte hin. Aus ihnen teilen sich die Sprecher ab, sieben - dann fünf
um den Hauptprediger in der Mitte - Choris - dramatische Andacht - Schau-
spiel, in dem die Menge eine Einheit bildet - kein Zuschauer und kein Schauspiel-
er Die Kunst als Saibe für sich ist abgelöst - Alle sind von ihr durchtränkt

Des Glases nach
der Spitze hin zu-
nehmend an Glut
Beleuchtung zwi-
schen den Doppel-
wänden. Für die an-
kommenden Flieger
strahlt das Haus im
der Nacht wie ein
Stern

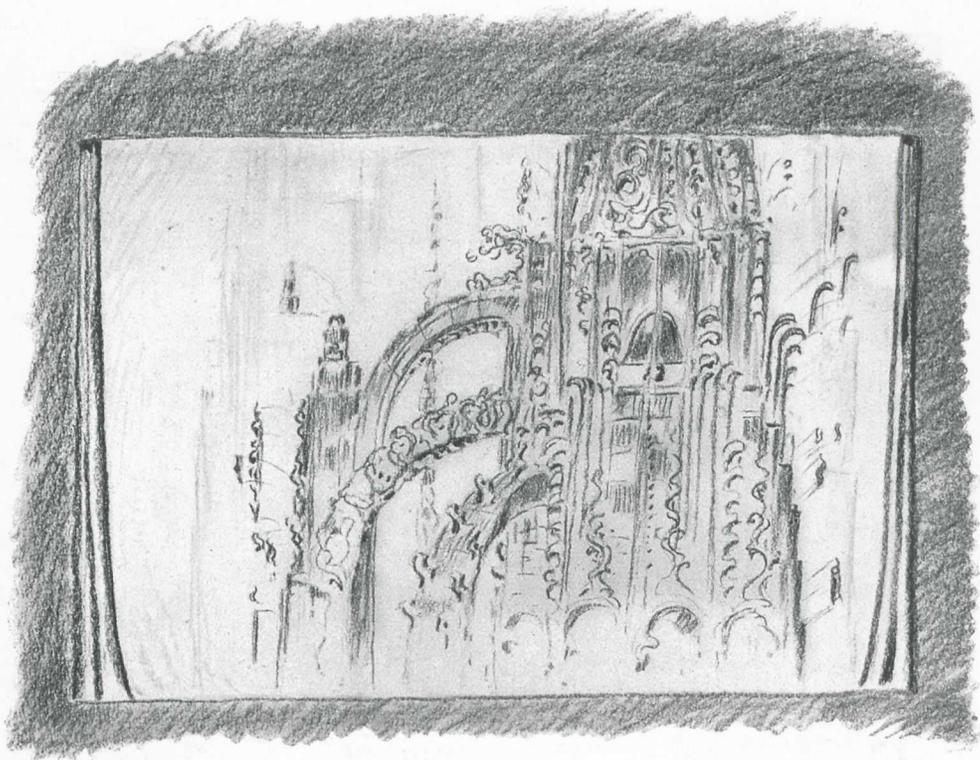


Abb. 3: Bruno Taut: Die Auflösung der Städte (1920), Zeichnung S. 18



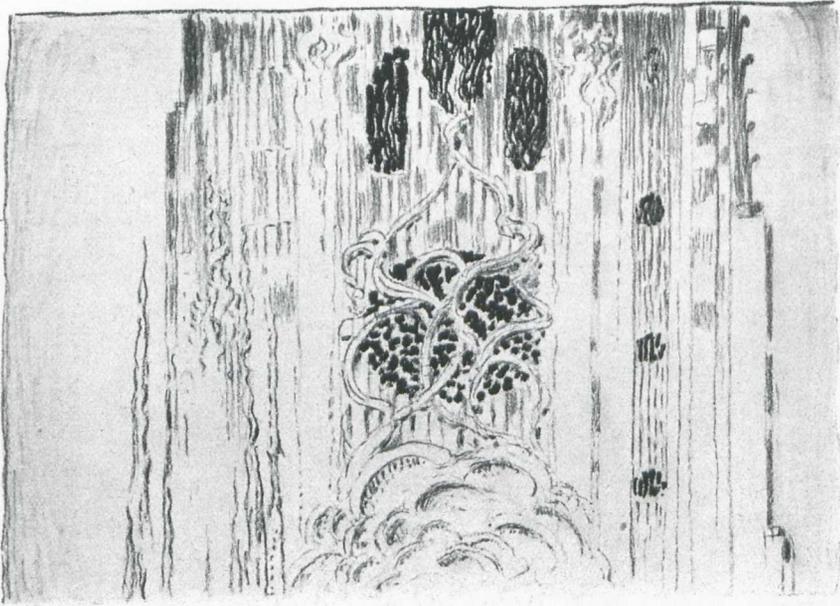
Es taucht langsam von unten auf ~ ~ ~

Abb. 4: Bruno Taut: *Der Weltbaumeister* (gezeichnet 1919), Bild 2



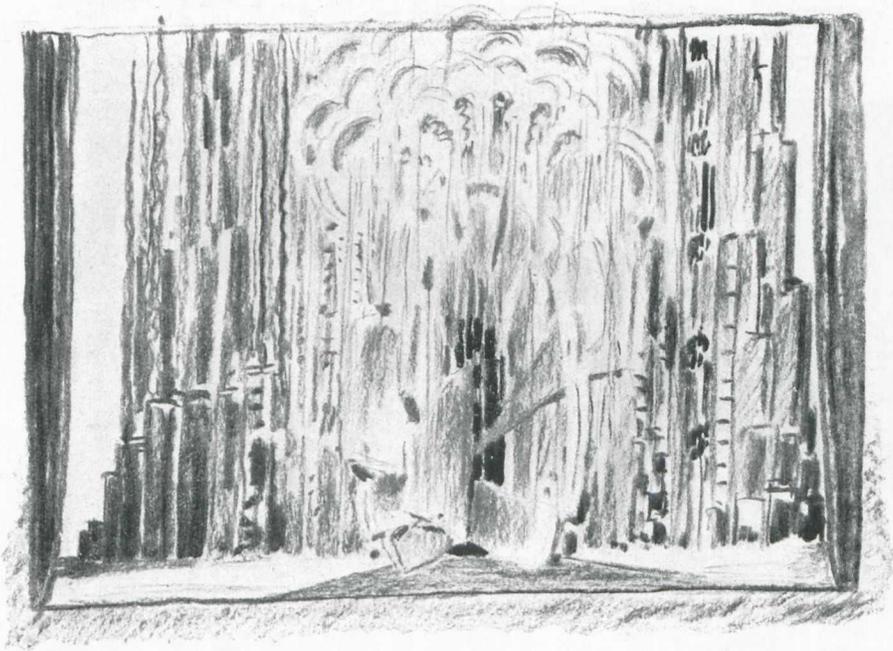
wächst wölbt sich Formen fügen sich frei aus dem Raum an - - - - -

Abb. 5: Bruno Taut: *Der Weltbaumeister* (gezeichnet 1919), Bild 3



es wächst weiter und weiter - lebendiges Geschiebe von Formen - . bis - - -

Abb. 6: Bruno Taut: *Der Weltbaumeister* (gezeichnet 1919), Bild 4



es auf dem Boden aufsteht *Fuss eines ungeheuerlichen Bauwerkes mit Portal. Das Portal schiebt
sich auseinander - der ganze Bau öffnet sich und - - - - -*

Abb. 7: Bruno Taut: *Der Weltbaumeister* (gezeichnet 1919), Bild 5



entfaltet seine Hallen -- vielfarbiges Licht -- -- GLOCKEN -- -- --

Abb. 8: Bruno Taut: *Der Weltbaumeister* (gezeichnet 1919), Bild 6

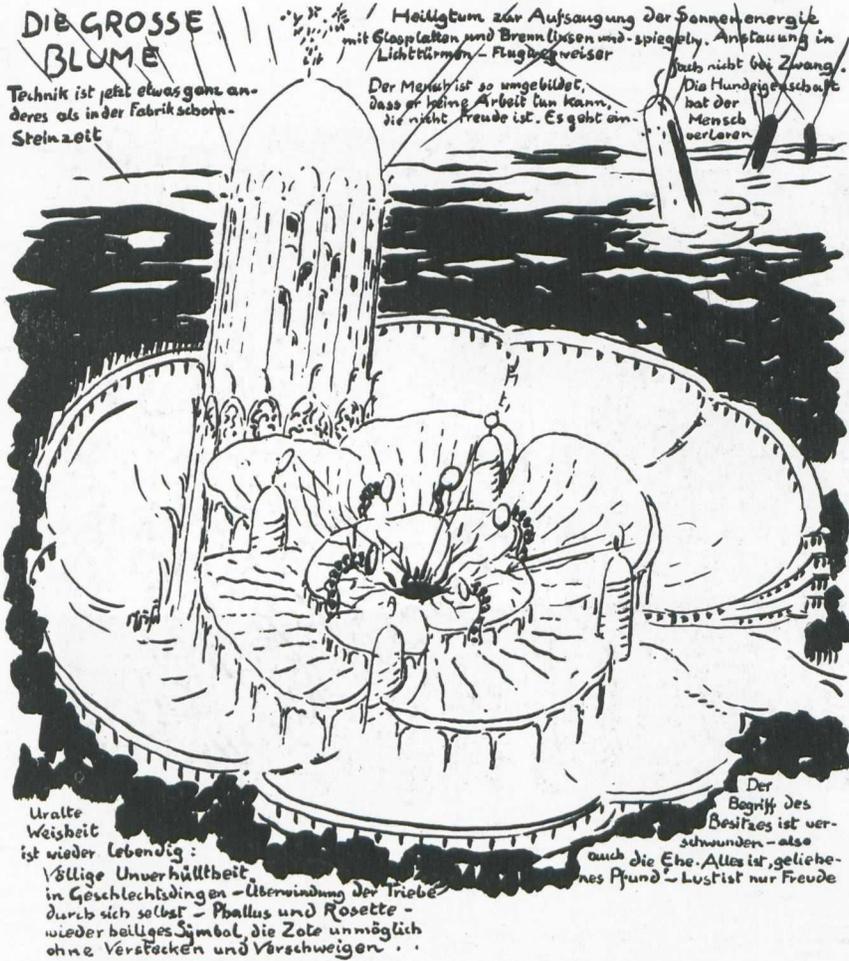


Abb. 9: Bruno Taut: Die Auflösung der Städte (1920), Zeichnung S. 14

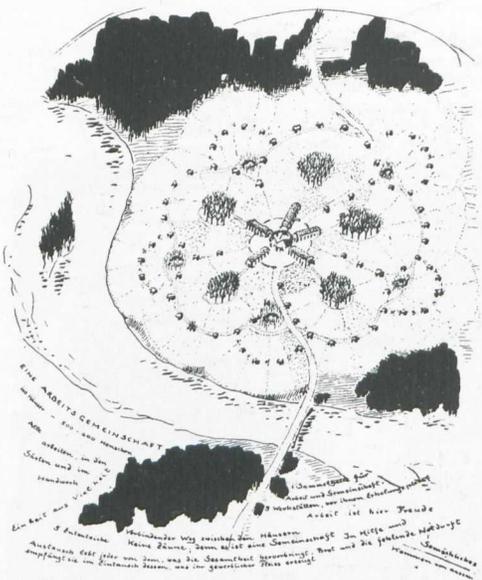
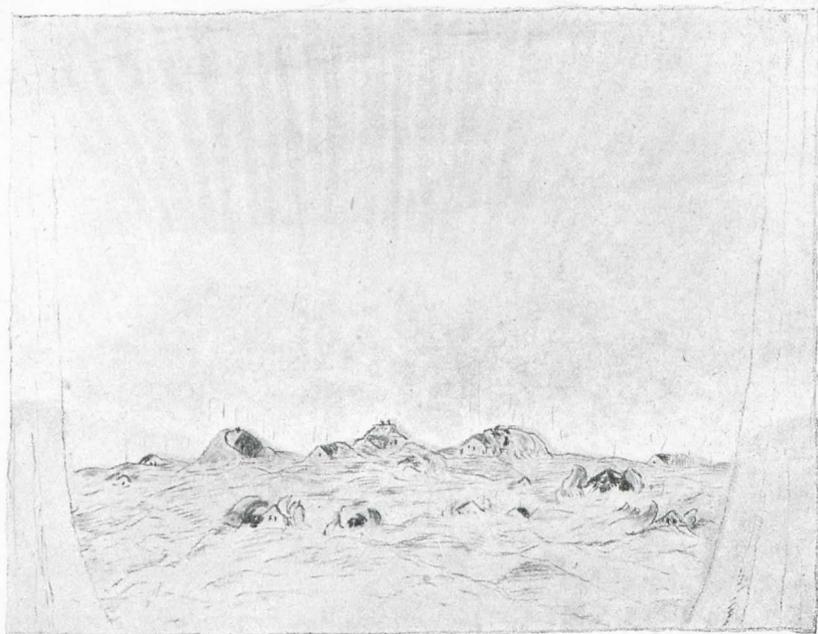


Abb. 10: Bruno Taut: Die Auflösung der Städte (1920), Zeichnung S. 2



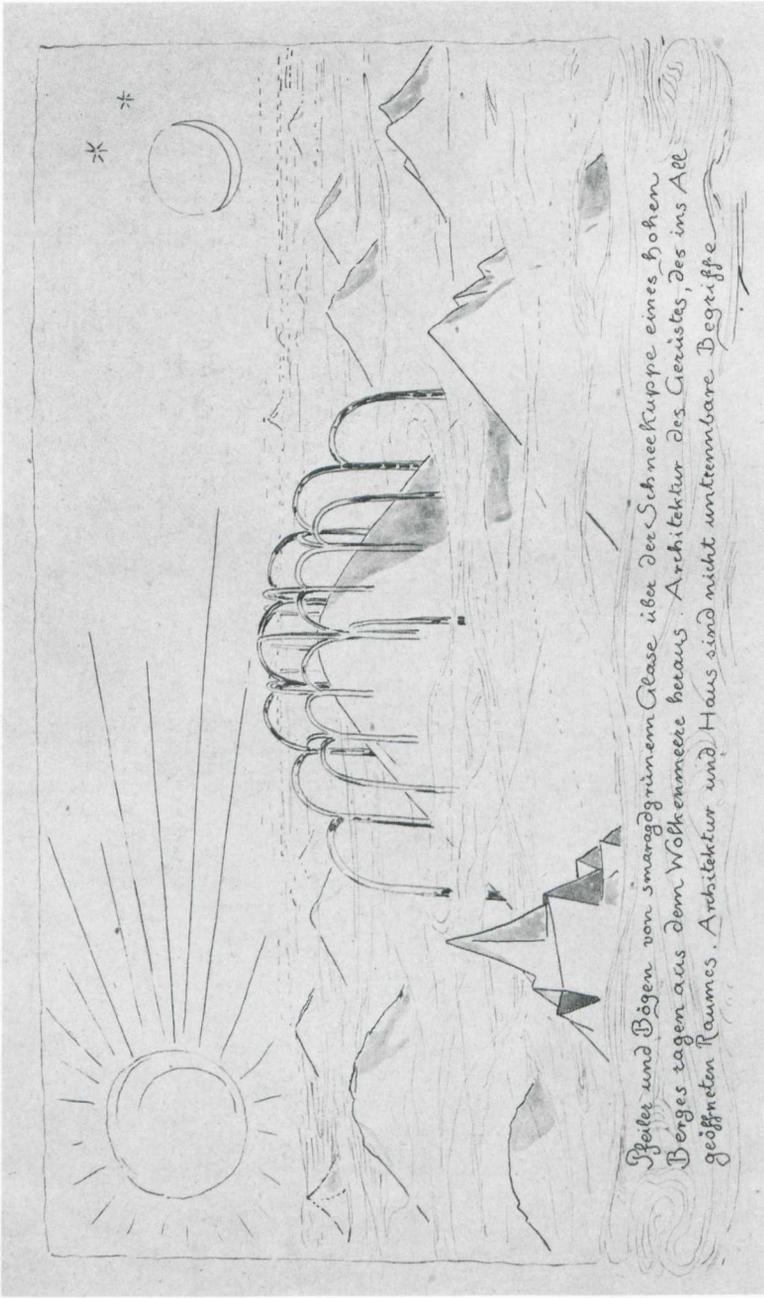
und entschwebt - - ein Meteor - - - - und wieder dunkelblauer Raum -
 ohne Sterne - - - lange Zeit - } MUSIK IN ÄTHERISCHER FERNE

Abb. 11: Bruno Taut: Der Weltbaumeister, Bild 16



- Sommer Sonnenlicht - - die hellgrüne Erdoberfläche hebt sich - - aus ihr wachsen Menschenhütten - Gurt - wie Blumen - -

Abb. 12: Bruno Taut: Der Weltbaumeister, Bild 21



Spitzen und Bögen von smaragdgrünem Glase über der Schneekuppe eines hohen Berges tragen aus dem Wolkenmeer heraus. Architektur des Geistes, des ins All geöffneten Raumes. Architektur und Haus sind nicht ununterscheidbare Begriffe

Abb. 13: Bruno Taut: Alpine Architektur (1919), S. 5



Abb. 14: Aus: Grandville: *Un autre monde* (1844)

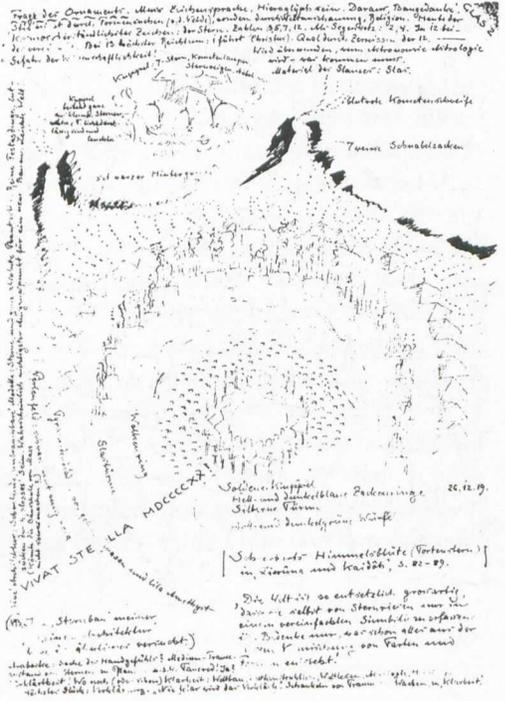


Abb. 15: Tauts Neujahrsgruß an die Gläserne Kette



Abb. 16: Bruno Taut: *Alpine Architektur*, S. 6