

Regine Prange

KUNSTWOLLEN UND BAUWACHSEN

ZUM MIMESISKONZEPT IN BRUNO TAUTS
ARCHITEKTURPHANTASIEN

Warum kann man Form als ‚göttlich‘ empfinden? – Blicken wir in die Gottesschöpfung Natur selber. Da *ist* ja die Form!

(Pinder¹)

1. EINE MODERNE URHÜTTE?

Bruno Tauts Wohnbauten der zwanziger Jahre in Britz, Tegel oder Zehlendorf haben bekanntlich eine Vorgeschichte, die sich nicht ohne weiteres als eine solche verstehen läßt – zu weit entfernt scheinen Medium und Inhalt dieser Vorgeschichte von der Architektur des Neuen Bauens entfernt, zu trivial, aber auch zu jenseitig-utopisch, um mit jener in Verbindung gebracht zu werden. Die Rede ist von ‚alpiner Architektur‘, von Kristallbergen und wachsenden Häusern (Abb. 1), sprechenden Felsen und Sterntempeln, um nur einige Motive aus Tauts kosmischem Repertoire zu nennen, das zeichnerisch wie literarisch Entfaltung fand in einer Zeit, die den Architekten ohne Bauaufträge ließ – im Ersten Weltkrieg und während einiger Jahre danach.

Tauts Phantasien galten einer gläsern-kristallinen Architektur, in deren Transparenz nicht nur die Grenzen zwischen Kunst und Natur aufgehoben sein würden, sondern auch die gesellschaftlichen Hierarchien und Gegensätze – jede Trennung von privatem und öffentlichem Raum, Arbeit und Freizeit – einem harmonischen Gemeinschaftsleben weichen sollten. Den Ausgangspunkt seiner in vier Büchern niedergelegten Utopie, die sich nach dem Krieg auch kollektiv, im *Arbeitsrat für Kunst* und dem vorwiegend von Architekten geführten Briefwechsel der *Gläsernen Kette*, zu Wort meldete, bildete gleichwohl ein realer Bau – das 1914 für die Kölner Werkbund-Ausstellung errichtete *Glasbaus* (Abb. 2). Taut widmete diesen Werbe-pavillon dem verehrten Schriftsteller Paul Scheerbart, und auch die folgenden

¹ Wilhelm Pinder: *Von den Künsten und der Kunst*, Berlin/München 1948, S. 106.

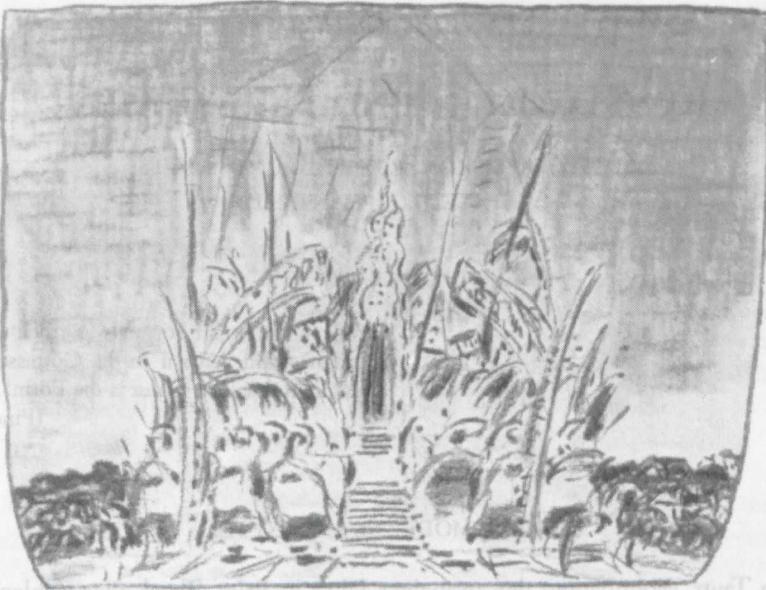


Abb. 1



Abb. 2

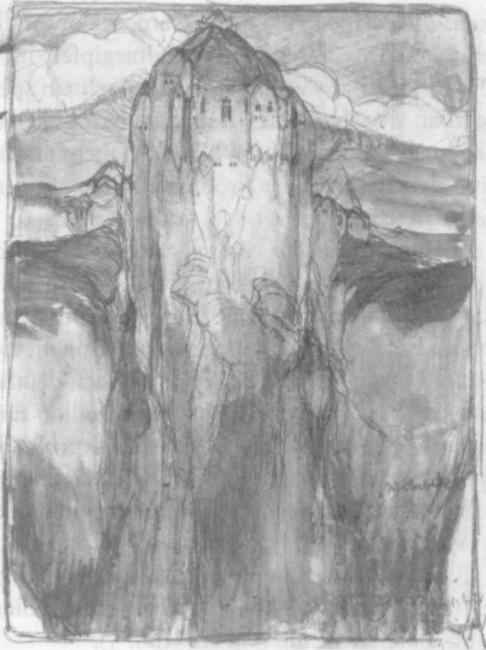


Abb. 3

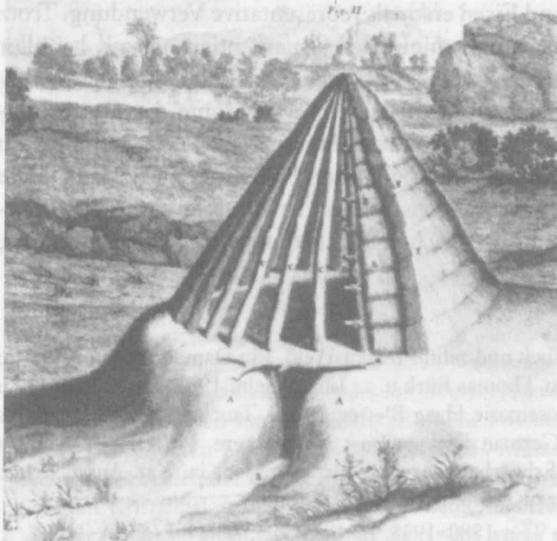


Abb. 4

utopischen Entwürfe folgen dessen Vorschlägen zu einer gläsernen Umwandlung der Erdoberfläche, die einen technokratisch-anarchischen „Kultur Gipfel“ in Aussicht stellen.² Im Kontext von Tauts Arbeit als Architekt wird jedoch ein spezifischer Sinn der Glashausedee sichtbar, der durch das Rekonstruieren der außer Zweifel stehenden Bezüge zu Scheerbarts Romanen und Novellen nicht erschöpft werden kann und stattdessen eine dezidiert auf die Problematik der modernen Architektur und Kunst bezogene Analyse rechtfertigt.

Augenfällig ist der Bruch mit der klaren Linie der vorangegangenen Siedlungs- und Ausstellungsbauten. Die Gebäude-Basis des *Glashauses* geht sanft in die Bodenlinie über, seine schwingende Silhouette vermittelt die Impression pflanzlichen Emporsprossens, die das wachsende Kristallhaus im *Weltbaumeister* dann im Genre eines phantastischen, in den Kosmos entrückten Filmschauspiels noch deutlicher zur Erscheinung bringt. Während der 1910 erbaute Ausstellungspavillon für das Traeger-Verkaufs-Kontor³ die geometrisch-strenge Gerüstkonstruktion als solche demonstrativ einsetzt, wird hier das glasausgefachte rhombische Geflecht aus Stahlbetonrippen vegetabilisch romantisiert. Tauts Rückgriff auf die vitalistischen Kurvaturen des Jugendstils, im Vergleich mit Wenzel Habliks ‚Kristallbauten‘ deutlich (Abb. 3), schließt auch eine Reminiszenz an die vitruvianische Urhütte ein; so gemahnt der weich verschliffene Betonsockel zum Beispiel an die Illustration phrygischer Bauten über natürlichen Hügelbildungen (Abb. 4).

Tauts Intention, die architektonische Konstruktion als natürliche Bildung vorzustellen, wird besonders deutlich im Vergleich mit dem Kristallpalast von 1851 (Abb. 5). Für das Ausstellungsgebäude der ersten Weltausstellung fanden die technischen Baumaterialien Glas und Eisen erstmals repräsentative Verwendung. Trotz des imposanten Tonnengewölbes und minimaler Ornamentierung und bei aller ‚Belebung‘ durch die überbauten Ulmen des Hyde Parks und den üppigen pflanzlichen Schmuck des Warenmeers wirkt die serielle Monotonie der Gerüstkonstruktion außen wie innen noch weitgehend uneingeschränkt, während Taut im *Kölner Glashaus* zu einem geschlossenen organischen Baukörper zurückkehrt. Die früher offen vorgewiesene technische Konstruktion ist zu einer natürlichen umgedeutet, ohne daß, wie in den historistischen Verkleidungen des Eisen-Gerippes,

² Paul Scheerbart: *Das Graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman* (1914), in: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Thomas Bürk u. a., Linkenheim 1987, Bd. 4, S. 461. Zu Taut und Scheerbart siehe Rosemarie Haag Bletter: *Bruno Taut and Paul Scheerbart's Vision: Utopian Aspects of German Expressionist Architecture*, Ph. Diss., Columbia University 1973; dies.: *Paul Scheerbarts Architekturphantasien*, in: *Kat. Ausst. Bruno Taut 1880–1938*, Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 86ff.

³ Siehe Kurt Junghanns: *Bruno Taut 1880–1938*, Berlin ²1983, Abb. 19 (o. S.).

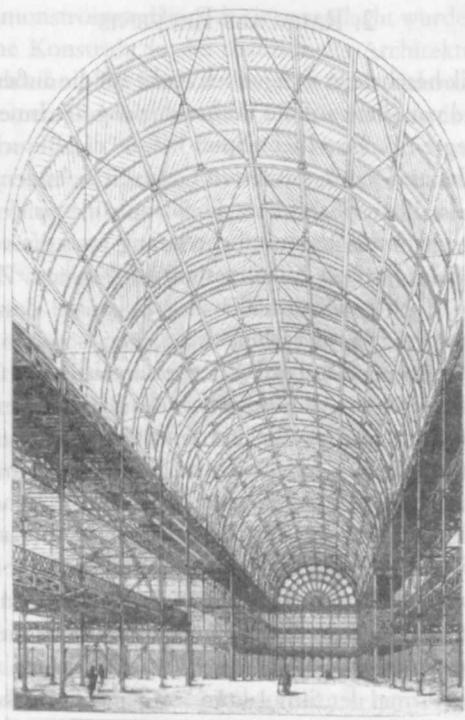


Abb. 5

die Paxtons Weltausstellungsgebäude folgten,⁴ der konstruktive Gedanke aufgegeben würde, denn dieser bleibt in der dynamisierten Kristallstruktur der Kuppel präsent.

⁴ Siehe Burkhard Bergius: Glaspaläste der Künstlichen Nützlichkeit. Ausstellungsarchitektur des 19. Jahrhunderts, in: Kat. Aust. Die Nützlichen Künste, hrsg. von Tilmann Budensieg und Henning Rogge, Messengelände am Funkturm, Berlin 1981, S. 163–173. Schon der Kristallpalast hatte zahlreiche Verbesserungsvorschläge hervorgerufen, die mit Pilastern etc. das ‚glasbedeckte Vakuum‘ (Semper) zu verkleiden und ihm auf diese Weise Würde zu verleihen suchten; siehe z. B. Julius Posener: Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II., München 1979, S. 487, Abb. 8. Darin schon spricht sich der verdrängende Charakter des Symbols – denn als ein solches muß das am Kristallpalast vermißte Bauornament aufgefaßt werden – ohne weiteres aus. – Dieser negativen Kraft des Symbolischen wird weiter unten nachgegangen.

2. RAUM ALS ERLEBNIS

Tauts Natursymbolik beschränkt sich jedoch nicht auf die äußere Gestalt, sondern richtet sich auch und vor allem auf die Wahrnehmung des Innenraums. Inszeniert als permanent bewegtes Farben-Licht-Spiel ließ er die Besucher vergessen, daß sie sich in einem gebauten Raum mit festen Grenzen befänden,⁵ ein Motiv, das in Tauts folgenden Kristallhausphantasien die Hauptrolle spielen sollte. In dieser zum Erlebnis umgeschaffenen Raumwahrnehmung fand die vegetabilische ‚Entgrenzung‘ der architektonischen Außengestalt ihr Pendant. Ziel der Überwältigungsstrategie war jedoch gewissermaßen das Gegenteil dessen, wofür sie sich ausgab – nicht Transformation der Kunst ins Leben, sondern eine Verteidigung der Architektur als autonomer Kunst. Als Repräsentantin des Gebrauchs nämlich mußte die Raumgrenze negiert, die Rezeption des Baus auf den optischen Genuß reduziert werden. Rationale Apparatur und zauberhafte Wirkung des Innenraums standen somit in einem ähnlich dialektischen Verhältnis zueinander wie die technische Baukonstruktion und ihre vegetabile Gestalt. Indem sich der statische Raum für die sinnliche Wahrnehmung in ein Bewegungsspiel verwandelte, partizipierte Tauts Konstruktion im übrigen bereits am Illusionscharakter des Films. Mit der Suggestion einer zweiten Natur aus Licht und Farbe mittels moderner Bau-, Beleuchtungs- und Projektionstechnik war im Prinzip bereits die Bewußtseinsindustrie des Kinos vorweggenommen, wie sie Adorno analysiert hat und die in ihrer Zuspitzung heute als Primat der Simulakren vor der Wirklichkeit Thematisierung findet.⁶

* Paxtons schon erwähnter Ausstellungsbau war nicht nur Ausgangsort der modernen Bautechnik und Architekturästhetik, welcher Taut in seinem *Glashaus* romantizistisch begegnete. An ihm bildete sich eben die Rezeption heraus, die in Köln aktiv inszeniert wurde. Schon der Name Kristallpalast war der Gefahr entgegengetreten, die von der modernen Ingenieurtechnik der Architektur drohte. Aus normierten Elementen und ohne den üblichen plastischen Schmuck gefügt,

⁵ Vgl. Angelika Thiekötter (Hg.): *Kristallisationen, Splitterungen*. Bruno Tauts *Glashaus* Köln 1914, Werkbund-Archiv Berlin 1993/94, bes. S. 43ff.

⁶ Die Beziehungsstiftung zwischen Glashaus und Kino beschränkt sich nicht auf Tauts Entwürfe. Vgl. Edmund Edel: *Das Glashaus*. Ein Roman aus der Filmwelt, Berlin 1918 (Frdl. Hinweis von Konrad Hoffmann). – Wichtig in diesem Zusammenhang ist Baudrillards These der Simulation als Gegenkraft zum Prinzip der Repräsentation. Jean Baudrillard (*Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 14f.) ist allerdings weit entfernt von einer ideologiekritischen Argumentation. Simulation wird nicht als Surrogat für die (im Kern religiöse) Zeichenbedeutung verstanden, sondern als ein vermeintlich aufklärerischer Verzicht auf die Begriffe des Wirklichen und Wahren.

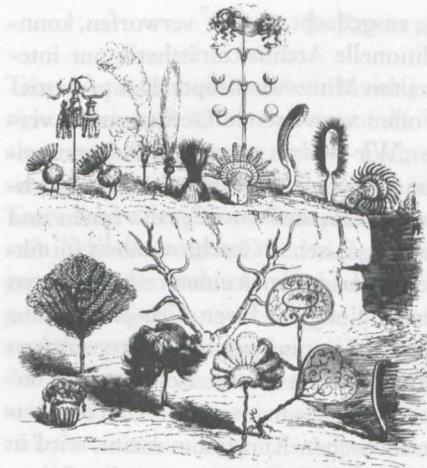
von Pugin als das „monströseste Ding, das je ausgedacht wurde“⁷ verworfen, konnte dieses technische Konstrukt in die traditionelle Architekturästhetik nur integriert werden durch eine Modifikation des alten Mimesiskonzepts. Das provozierend hüllenlose, seinen Gebildecharakter offen vorweisende Gerüst mußte verschwinden, an seine Stelle ‚Natur‘ treten: „Wir sind in einem Stück herausgeschnittener Atmosphäre“, schrieb ein Bewunderer des in Sydenham wiedererrichteten Kristallpalastes und nahm damit Tauts Phantasien vorweg, die Innen und Außen synthetisieren und so den Mangel an organischer Geschlossenheit im fiktiven Bezug auf ein Naturganzes kompensieren, das zugleich einen rein abstrakten künstlerischen Kosmos meint.⁸ Mit der Verwandlung der Eisen-Glas-Architektur in ein ‚Stück Atmosphäre‘ wird freilich auch die Himmelssymbolik der gotischen Kathedrale zitiert, deren Konstruktion im Innern das stützende Skelettsystem unsichtbar und auf diese Weise die Wand immateriell erscheinen ließ.⁹ Daß die ‚Natur‘ des Kristallhauses in Wahrheit den hermetischen Kunstraum meint, wird in Scheerbarts Entwürfen eines kathedralenhaften Lebens jenseits materieller Belange evident. In den gestirngleich selbstleuchtenden Glashäusern der Tautschen Bildphantasie schließlich steht deutlich die Diaphanie des Kirchenfensters für die Utopie einer autonomen und als solcher ein ‚höheres Leben‘ vorstellenden Architektur.

Der Wintergarten des bayrischen Königs Ludwig II. (Abb. 8) und die heute in Japan Furore machenden künstlichen Strände unter Glas zeigen die illusionistische Entfaltung dieser Kunstnatur, deren historischer Ursprung kaum zufällig mit der ersten internationalen Warenausstellung zusammenfällt. Schon zuvor aber haben Grandvilles modische Maskierungen der Natur (Abb. 6/7) gleichermaßen die Pseudonatur der kapitalistischen Wirtschaftsordnung wie das im Fetschcharakter der Ware liegende Versprechen einer ‚anderen Welt‘ in eine protosurrealistische Farçe münden lassen. Die kristallinisch-vegetabile Doppelgestalt des Tautschen Kristallhauses ist schon hier als Konstrukt durchschaut. Ganz ohne metaphysische Allüren entlarvt Grandville bereits die wenig später von den

⁷ A. Welby Pugin aus unveröffentlichtem Brief, zit. nach Nicolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, Köln 1983, S. 126.

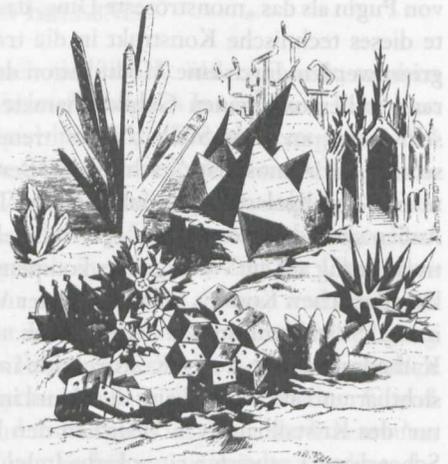
⁸ Richard Lucae: Die Macht des Raumes in der Baukunst. Auszug nach einem Sonderdruck aus: Zeitschrift für Bauwesen, 19. 1869, H. 4-7, S. 15f., zit. nach Posener (Anm. 4), S. 486.

⁹ Vgl. zur Wand der Kathedrale Hans-Joachim Kunst: Die Vollendung der romantischen Gotik im Expressionismus – Die Vollendung des Klassizismus im Funktionalismus, in: Kritische Berichte, 7. 1979, S. 20–36, bes. S. 33. Lothar Bucher aktiviert im Kristallpalast offenbar diese Wirkung des gotischen Innenraums: „Ich hatte den Eindruck, [...] daß der derbe Stoff, in dem die Baukunst arbeitet, völlig von der Farbe verzehrt ist.“ (Kulturhistorische Skizzen aus der Industrie-Ausstellung der Völker, Frankfurt 1851, S. 10).



Sepfplanzen, eine genaue Nachbildung von Spitzen, Bürsten,
Pompons, Toupets und Perücken. 123 × 110
*Plantes marines une reproduction exacte des dentelles, brosses, pompons,
toupets et gazons.*

Abb. 6



Architekturkristallisationen. 133 × 124*
Cristallisations de l'architecture.

Abb. 7



Abb. 8

Weltausstellungen symbolisch geleistete Integration der Warenzirkulation in den Naturkreislauf, wengleich noch ohne Bezug auf das Technische und Abstrakte in der Kunst.

3. ORGANISCH-ANORGANISCH

Erst Peter Behrens machte die naturphilosophische Konnotation des Kristalls als ‚natura artifex‘ für die moderne Ästhetik fruchtbar.¹⁰ Kurz nach der Jahrhundertwende wurde der Kristall durch seine Initiative zum Leitmotiv der Kunstgewerbebewegung und ihrer kulturkritischen Ideale – Inbegriff der Bemühungen, Konstruktion und Natur in Gestalt eines neuen Stils wieder zu versöhnen. Im Kristall nämlich ließen sich die auseinanderstrebenden Kräfte der materiellen und der künstlerischen Produktion symbolisch bündeln, war doch in seiner Gestalt sowohl die Geometrie des Ingenieurbaus und ihr ästhetisches Pendant als auch der Anspruch auf Transzendenz aufbewahrt, dem die Künste traditionell Dienst zu leisten hatten. Antike und christlich-mystische Quellen wiesen dem Kristall göttliche Qualitäten zu, die in der religiösen Gestimmtheit der expressionistischen Ära dem Motiv seine Popularität sicherten. Dennoch ist der aufklärerische Impetus nicht zu übersehen, der in seiner romantischen Metamorphose gleichsam gegen sich selbst auftritt. Im noch so nebulös-mythischen Kristallglauben immer mitaufgerufen ist ja der empirische ‚Beweis‘, daß sich abstrakte symmetrische Form in der Natur finden lasse und natürlich gewachsen sei. Dieser Gedanke ist die Basis für bis heute wirksame modernistische Strategien, die auf eine Remythisierung der Kunstproduktion drängen, das heißt Werken und Bauten ihre Zeichenbedeutung zurückerstatten wollen. Rückhalt in der Natur steht für die Regelhaftigkeit der Konvention oder auch die ‚innere Notwendigkeit‘ des Bandes zwischen Zeichen und Bezeichnetem, das einem willkürlich hervorgebrachten Artefakt nicht zukommt.

Der organisch-anorganische Doppelcharakter des Tautschen *Glashauses* geht zurück auf das romantische Gotikbild, das bei Friedrich Schlegel neben dem schon zuvor gebräuchlichen vegetabilischen Naturcharakter¹¹ den eines ‚kristallinen

¹⁰ Zu den Anfängen der modernistischen Kristallsymbolik Regine Prange: Das kristallene Sinnbild, in: Kat. Ausst. Moderne Architektur in Deutschland 1900–1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt 1994, S. 69–97. Dieser und der hier vorgelegte Text resümieren und ergänzen Ergebnisse meiner Dissertation: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Theorie der Moderne, Hildesheim 1991.

¹¹ Die Gotik wurde in dem Maße akzeptabel, als man sie, wie die Antike, auf die Gesetze

Gewächses‘ hinzugewann.¹² Bereits im fließenden Lineament der *Kristallbauten* Wenzel Habliks (Abb. 3) zeigte sich aber, daß jene allumfassende, Organisches und Anorganisches gleichermaßen ergreifende Natur auch jenseits des Gotischen zitierbar war, denn beide Motive, Kristall und Gotik, konnten – zum einen auf Grund der beiderseits konnotierten diaphanen Raumgrenze, zum andern durch die ebenfalls mit beiden Motiven assoziierte ‚gewachsene‘ Form die synthetischen Ideale der Naturphilosophie vertreten, welche Schelling in die Ästhetik eingebracht hat.¹³ In der regelmäßigen Gestalt der Kristalle hatte er einen unbewußten Formwillen der Natur erkennen wollen, die Idee des Schönen als empirisch Gegebenes gleichsam verifizierbar gemacht. Das von Sedlmayr an der modernen Kunst diagnostizierte „Hinab zum Anorganischen“¹⁴ war mithilfe dieser naturphilosophischen Denkfigur in einen Aufwärtstrend umkehrbar. Aus dieser symbolischen Potenz resultiert die ungeheure Bedeutung des Kristallmotivs in den Modernismustheorien. Ihr Anliegen galt immer der Integration des Anorganischen – Repräsentant der technischen wie der ästhetisch-abstrakten Form – in die belebte Natur. Noch in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts diente die komplementäre Ergänzung von geometrischer und ‚organischer‘ Abstraktion als griffige Programmatik, die Konstruktivisten und Surrealisten gleichermaßen an den Naturbegriff der idealistischen Ästhetik band.¹⁵ Die der kreativen Autonomie zuwiderlaufende, im Abstraktionsprozeß sich offenbarende Objektivität oder Dinglichkeit der bildenden Kunst wie der Architektur wurde im subjektlosen ‚Bauwachsen‘ zwar widergespiegelt, zugleich aber auf das Prinzip der Schöpfung zurückprojiziert. Auf

der Natur gründete. Zum Vergleich des gotischen Innenraums mit der Baumallee und dem Wald Joachim Gaus: *Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst*, in: *Wällraf-Richartz-Jahrbuch* 33, 1971, S. 7–70.

¹² 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. 177. Zur expressionistischen Gotikrezeption Magdalena Bushart: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990.

¹³ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *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 ²1968, S. 388–429.

¹⁴ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1948, S. 159.

¹⁵ Georg Schmidt in einer Ausstellungsrezension von 1938: „Die geometrisch Abstrakten gehen auf Grundformen zurück, aus denen alles gebildet ist, was menschliche Hand und menschlicher Geist erschaffen [...] Demgegenüber sind die Grundformen der organisch Abstrakten nicht die aktiv wirkenden Formkräfte selber, sondern deren passives Produkt, die bewirkte Formerscheinung.“ Zit. nach Stefanie Poley: *Geometrisch – ageometrisch*, in: *Kat. Ausst. Arp 1886–1966*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1986, S. 219.

eine zugleich phantastisch-verfremdete und populär eingängige Weise reaktivierte man die idealistische Umdeutung von Mimesis zur welterzeugenden ‚Bildungskraft‘.¹⁶

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts hatte Ernst Haeckels Mikroskop-Entdeckung von ‚Kunstformen der Natur‘ jenem monistischen Gedanken naturwissenschaftliche Aktualität verliehen.¹⁷ Auch der Kristallograph Viktor Goldschmidt glaubte einen gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen Stoff und Form der Kristalle aufgedeckt zu haben und damit einer geheimnisvollen Kraft auf der Spur zu sein, die nicht allein dem natürlichen, sondern ebenso dem geistig-kulturellen Kosmos zugrundeliege. In der gefühlsmäßigen Norm-Vorstellung harmonischer Gliederung oder Gruppierung vermutete er die unmittelbare Widerspiegelung allgemeiner Gesetze der Außenwelt, die er 1901 auf ein am Kristall erschlossenes Zahlengesetz – die mathematische Funktion der ‚Complication‘ – zurückführte. Dieses Ent-

¹⁶ Vgl. Gunter Gebauer und Christoph Wulf: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft, Hamburg 1992, S. 227f., zur Neubestimmung der Nachahmung als produktivem Vermögen (bei Karl Philipp Moritz).

¹⁷ Der Zoologe Ernst Haeckel war der bekannteste Vertreter der biologischen Evolutionslehre Darwins in Deutschland, die er mit naturphilosophischen Grundsätzen zu vereinen suchte. Das Konzept Evolution wurde von ihm weniger als Prozeß der natürlichen Auslese verstanden, als mit den romantischen Vorstellungen einer Einheit allen Lebens, eines allem zugrundeliegenden Urgrunds, verbunden. Goethes *Metamorphose der Pflanzen* (1790) faßte Haeckel in *Die Naturanschauung von Darwin, Goethe und Lamarck*, Jena 1882, S. 34ff., als Vorläufer des Darwinschen Entwicklungsmodells auf. Auch Gustav Fechners psychophysische Lehren griff er auf, nach denen die Substanz aller Dinge auf einen belebten Urstoff zurückgeht, der sowohl Seele als auch Materie ist. Pflanzen und niedere Lebewesen galten ihm wegen ihrer symmetrischen Bildung als ‚Kunstformen der Natur‘; die zwischen 1900 und 1904 publizierten Foliobände zeigten natürliche „Gebrauchsmodele“, d. h. Pflanzen und Tiere in der Form von Gefäßen etc., ebenso wie „Schmuckformen“ der Natur in mikroskopischen Studien. (Zitate aus: Ernst Haeckel: *Die Natur als Künstlerin. Formenschatz der Schöpfung*, Berlin 1924, S. 8 und S. 67.) In ihrer regelmäßigen Bildung schienen sie den empirischen Beweis für die korrespondierende Harmonie zwischen Anorganischem und Organischem wie auch zwischen Natur und Geist im Sinne von Schellings Ideen zu bieten. Nach 1900 entwickelte Haeckel eine Identitätsphilosophie, die der gesamten Natur einen seelisch-geistigen Charakter zuschreibt. Sein letztes Werk *Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben*, Leipzig 1917, betrachtet die Kristalle als „lebende“ und „beseelte“ Naturkörper (ibid., S. 1) und sollte die Begründung dafür liefern, daß anorganische und organische Natur als „Universum“ einheitlich von demselben Prinzip der Entwicklung geleitet“ (ibid., S. 92) seien. – Zu Haeckels Entwicklungstheorie siehe auch James D. Steakley: Vom Urschleim zum Übermenschen. Wandlungen des monistischen Weltbildes, in: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hrsg.): *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*, Königstein 1981, S. 37ff.

wicklungsgesetz sah er sowohl in der Harmonie der Farben, der Töne, des Kosmos, aber auch im Alphabet und im System der Zahlen und Ziffern wirken.¹⁸

4. WETTSCHAFFEN MIT DER NATUR

Nach all dem scheint es nicht mehr erstaunlich, daß eine derart philosophisch wie naturwissenschaftlich etablierte Analogiestiftung zwischen Natur und Kultur auch die Methode der Kunstwissenschaft mitkonstituierte und von hier aus ihren Weg in die Künstlertheorien und -utopien fand. Alois Riegl synchronisierte kurz vor der Jahrhundertwende in seiner *Historischen Grammatik der bildenden Künste* in eben dieser Weise das künstlerische Schaffen mit der Natur, und auch ihm diente das Prinzip der Kristallisation als Nachweis einer solchen Analogie.¹⁹ Ein Gemeinplatz der Kunsttheorie, die auch für die neuzeitliche Architekturepoche noch verbindliche *imitatio naturae*, wurde mithilfe dieser Ausweitung von *Mimesis*²⁰ auf die anorganische Natur in der Folge auch auf abstrakte Kunst und die gesamte postvitruvianische Architektur anwendbar. Riegls biologistischer Terminus des ‚Kunstwollens‘, nichts anderes als das psychologisch deklarierte ‚Bauwachsen‘ und ‚Kristallisieren‘ der Form, formuliert den Anspruch auf einen gleichermaßen natürlich entstandenen wie symbolisch entschlüsselbaren Stil, ein Postulat, das weniger sichtbar, aber umso wirksamer, auch in die historische Kontextforschung der Ikonologie einging.

¹⁸ Viktor Goldschmidt: *Über Harmonie und Complication*, Berlin 1901. Vgl. zu Philipp Otto Runge ähnlichen universalen Analogiestiftungen Werner Hofmann: *Geometrie und Farbe*, in: Kat. Ausst. Runge in seiner Zeit, Hamburger Kunsthalle 21.10.1977 bis 8.1.1978, München 1977, S. 136–140.

¹⁹ Alois Riegl: *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Aus dem Nachlaß hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz/Köln 1966, S. 21.

²⁰ Diese Ausweitung des Prinzips der Naturnachahmung beginnt freilich bereits im 18. Jahrhundert mit der Relativierung der antiken als der naturgleichen Norm künstlerischen Schaffens. Sie ist motiviert durch die Subjektivierung des Kunstschaffens, das neue Problem des Ausdrucks, welches theoretisch durch eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Außen- und Innenwelt begründet wird. Die Objektivierung des Geistes im Kristallwachstum versucht demgegenüber wieder eine die psychischen Instanzen umgehende Relation zwischen Darstellung und Dargestelltem zu finden. Zum *Mimesis*-Begriff im 18. Jahrhundert vgl. Herbert Dieckmann: *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen 1963*, hrsg. von H. R. Jauf, München 1964 (*Poetik und Hermeneutik* Bd. 1), S. 28ff.; Gebauer/Wulf (Anm. 16), S. 219–232.

Schon bei Riegl ist das Kunst *und* Natur übergreifende Prinzip der Kristallisation außerdem auf der historischen Betrachtungsebene angesiedelt, deren antithetisch gegliederte universalgeschichtliche Skala bekanntlich in Wölfflins, Spenglers und Panofskys Geschichtsmodellen wiederkehren. Auf dieser Skala bezeichnet Kristallinismus, als Vorläufer des später ‚taktisch‘ oder ‚haptisch‘ genannten Kunstwollens das ursprüngliche Prinzip linearer Gestaltung, das sich zu ‚organistischer‘, später ‚optisch‘ genannter, fortentwickelt habe.²¹ Die Kunstwissenschaft etablierte sich auf der Basis vermeintlicher Wahrnehmungskonstanten, mithin jenseits von Geschichte. Riegls Verdoppelung des Kristallinen zum Wesensgesetz *und* primitiven Ursprung der Kunst ersticke die Sicht auf eine qualitative Veränderung von Kunst in der Methode ihrer Betrachtung selbst. Eine Gleichsetzung von Urgrund und Ziel war hier angelegt. Verwirklicht wurde sie durch die Generation Wilhelm Worringers, dessen Schrift ‚Abstraktion und Einfühlung‘, bahnbrechend für das Selbstverständnis des Expressionismus, Taut gewiß nicht unbekannt war.

Hatte Riegl mit der Lokalisierung des optischen Kunstwollens an der Spitze des Entwicklungsganges der Kunst dem organischen Zusammenhang noch Priorität eingeräumt, gewinnt bei Worringer der kristalline Urgrund, das nunmehr mit transzendenten Qualitäten ausgestattete Abstrakte, jenen Vorrang, freilich unter dem entscheidenden Vorbehalt, daß ihm organische Qualität zuwachse und es somit der ‚Einfühlung‘ zugänglich werde. Eben in dieser, für das sogenannte ‚nordische Kunstwollen‘ geforderten und in der gotischen Kathedrale angeblich realisierten Verfassung, nämlich ‚erlöst‘ durch das Organische,²² zeigte Taut im *Kölner Glashaus* die abstrakte, auf Ornamente verzichtende Architektur. Die Kristallphantasie wird verständlich als vorausgreifende Apologie und metaphorischer Katalysator der sich in den zwanziger Jahren etablierenden De-Stijl-Ästhetik. Der im Farbenspiel des Glashausinnern eröffnete Paragone mit der Malerei, in den Bildserien erweitert um den Vergleich mit der Musik und Anleihen beim Medium Film, sind Erklärungsmodelle für eine verstärkte Ästhetisierung der Architektur.

²¹ Siehe Riegl (Anm. 19), z. B. S. 139 zum „kristalline[n] Formschaffen“ der Ägypter.

²² Vgl. Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908, München/Zürich ¹⁴1987, bes. S. 150ff. Die Rede ist, bezüglich der keltogermanischen Ornamentik, vom „gesteigerten Ausdruck des Unbelebten“. Zur Gotik s. u. Anm. 41.

5. ARCHITEKTUR ALS KUNST – TAUT UND DIE TRADITION DES 18. JAHRHUNDERTS

So wie die Malerei sich ihrer deskriptiven Aufgaben entledigte, nicht mehr auf Gegebenes, sondern nur noch auf sich selbst, ihre eigenen Mittel Bezug nahm, verlor die Architektur ihre ‚Leibhaftigkeit‘, die traditionelle Bindung ihrer Gestalt an die Proportionen des menschlichen Körpers, um der Geometrie den Vorrang einzuräumen.²³ Diese von der De-Stijl-Ästhetik der zwanziger Jahre allgemein durchgesetzte Innovation wird – und hier kommen wir auf das bereits angedeutete aufklärerische Potential der expressionistischen Kristallsymbolik zurück – vorwiegend in Entwürfen französischer Architekten des 18. Jahrhunderts, zum Beispiel in der vielfach abgewandelten Idee des Kugelmonuments, die Sedlmayr zu dem besagten Stichwort des Anorganischen greifen ließ. Offenbar hier, in jenem historischen Moment, als die Architektur den mimetischen Bezug auf die Natur aufgab, gewinnt die Natursymbolik auf der Ebene der Wahrnehmung eine neue Qualität. Lequeus *Temple de la Terre* (Abb. 9), inspiriert durch Boullées *Newton-Kenotaph* und nicht nur auf Grund seiner Pavillon-Ausmaße verwandt mit Tauts *Glashaus*, wendet die alte Kosmossymbolik der Architektur rezeptionsästhetisch und erstellt zugleich eine neue universale Ikonologie der Architektur: Auf der Außenkugel sind die Erdteile abgebildet, gibt sich der Bau als Kosmosymbol. Die Innenseite aber stellt den Sternenhimmel dar, dessen Realitätsgrad mithilfe von Löchern in der Kalotte zumindest bei hellem Sonnenschein suggestiv verstärkt worden wäre.²⁴ Ein symbolischer *und* ein sinnlicher Bezug auf das Ganze der Natur

²³ Vitruv führt im ersten Kapitel des dritten Buches seines Werks *De architectura libri decem* die Proportionen von Tempeln auf die Idealmaße des Menschen zurück. Dieses Prinzip der *imitatio naturae* hat in der gesamten neuzeitlichen Architekturepoche Gültigkeit. Vgl. Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, Wien und Leipzig 1912, S. 493, zur vorbildlich erachteten antiken Auffassung der „Natur als beste[r] Künstlerin“. Das auf der Vergleichbarkeit der Proportionen eines menschlichen Körpers mit denen eines Gebäudes beruhende Mimesiskonzept besitzt in der Säule seine entscheidende ‚Vokabel‘; ihre drei Ordnungen korrespondierten ursprünglich bestimmten Gottheiten, besaßen demnach eine bestimmte, geschlechtersymbolisch ausdifferenzierte Bedeutung. Hierzu Erik Forssman: *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts*, Stockholm 1961, bes. S. 17. – Zum Verlust dieser anthropomorphen Konstituierung von Architektur im Neuen Bauen siehe Richard Hamann: *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933, S. 888: „Der Bau verliert sein Oben und Unten, wird wie eine Kiste umkehrbar, hört auf, wie ein Mensch auf dem Boden zu stehen oder zu liegen, wird zur Sache.“

²⁴ Zur parallelen Entwicklung von Rezeptionsästhetik und Ikonologie in der Architekturtheorie und -utopie des 18. Jahrhunderts Bruno Reudenbach: *G. B. Piranesi. Architektur*

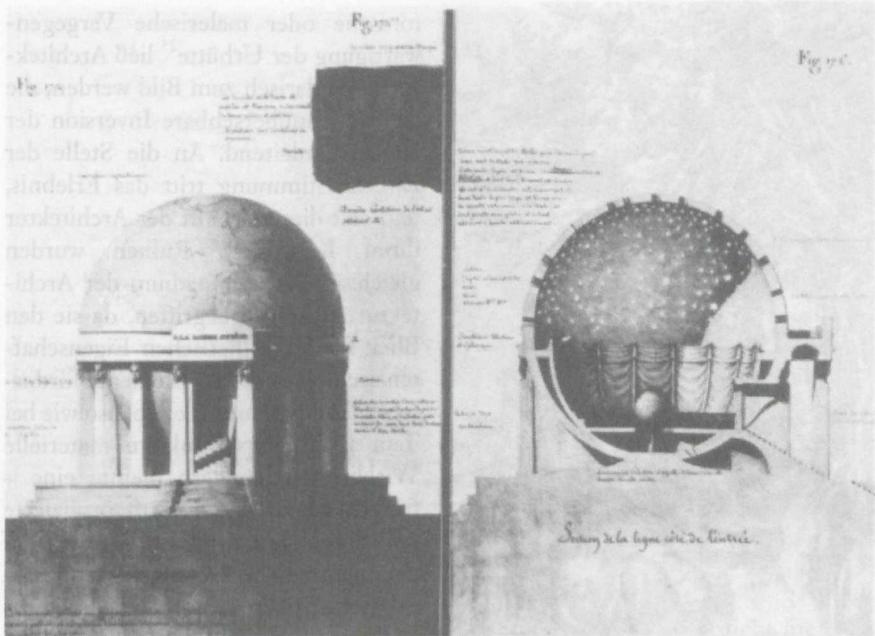


Abb. 9

ersetzen also die anthropomorphe Proportion der vitruvianischen Architekturelemente.

Zwei andere, ebenfalls zum großen Teil imaginäre Bauaufgaben des 18. Jahrhunderts – die Ruine und das schon erwähnte Motiv der Urhütte – thematisieren noch deutlicher die im Wahrnehmungsakt aufrechterhaltene Naturverwandtschaft der Architektur. Künstliche Ruinen inszenierten im Landschaftsgarten ein Diffundieren der Grenzen zwischen Artefakt und Natur; aber auch die gartenarchitek-

als Bild. Der Wandel in der Architekturauffassung des 18. Jahrhunderts, München 1979, bes. S. 13. Zur Natursymbolik des Kugelbaus S. 128. – Das Erbe jener Kunstnatur, deren Wahlverwandte trotz scheinbarer Gegensätzlichkeit der Landschaftsgarten und das Panorama sind, tritt gegenwärtig z. B. der Kölner Cinedom an, ein Filmpalast, dessen Säle um einen Lichthof gruppiert sind, überwölbt von einem flimmernden, dann und wann von einer Sternschnuppe durchkreuzten Nachthimmel, ähnlich dem All, wie es Taut als Symbol einer absoluten, d. h. die taghelle Wirklichkeit ersetzenden sterngleichen Glas-Architektur mit Vorliebe in seinen Bildserien ‚Die Auflösung der Städte‘ und ‚Der Weltbaumeister‘ darstellte.



Abb. 10

tonische oder malerische Vergegenwärtigung der Urhütte²⁵ ließ Architektur exemplarisch zum Bild werden, die bei Taut unübersehbare Inversion der Künste einleitend. An die Stelle der Zweckbestimmung tritt das Erlebnis, und erst dieses schafft der Architektur ihren Kunstwert. Ruinen wurden gleichsam als „Vorstadium der Architekturtätigkeit“²⁶ begriffen, da sie den Blick für die ästhetischen Eigenschaften architektonischer Elemente förderten. Natur war hier aber ebenso wie bei Taut nicht etwa konkrete materielle Wirklichkeit, sondern meinte eine – freilich auf die Landschaft projizierte und durch sie suggerierte – direkt auf das menschliche Gemüt wirkende ästhetische Sphäre jenseits gesellschaftlicher Realität. Diese sentimentalische Ausrichtung von Architektur auf die Empfindung²⁷ gibt die Basis ab für die metaphorische Verallgemeinerung des Architektonischen zum Kunstsymbol, das sich zum Beispiel bei Hildebrand findet und mit dem auch Taut arbei-

tet.²⁸ Nur mithilfe eines synthetisch idealisierten Naturbegriffs war das baukünstlerische Schaffen einem Naturgesetz adaptierbar, was die Emanzipation der Urhütte aus ihrem bloß entwicklungsgeschichtlichen Stellenwert zur essentiellen

²⁵ Gaus (Anm. 11), bes. S. 56f.

²⁶ Reudenbach (Anm. 24), S. 97.

²⁷ Z. B. bei Lecamus de Mézière: *Le Genie de l'Architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris 1780 (vgl. Forssman 1961, S. 121).

²⁸ Adolf Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1913, Vorwort zur 3. Auflage. Die „architektonische Gestaltung des Kunstwerkes“ (IX) wird gegen das bloß Imitative abgegrenzt und als das eigentlich Künstlerische verstanden. Offenbar ist diese in der Romantik und bei Riegl vorgebildete Gleichsetzung der ‚anorganischen‘ Architektur mit dem Künstlerischen schlechthin hier verstärkt ein Reflex auf den Kubismus, den Taut ähnlich, als „ideelles Architekturgebilde“, interpretierte. Siehe ders: *Eine Notwendigkeit*, in: *Der Sturm*, 4, 1913/14, S. 174.

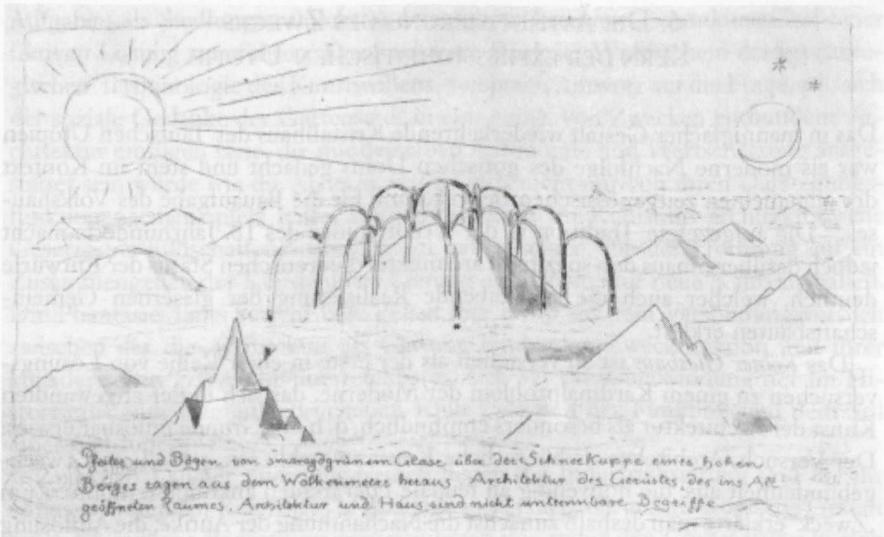


Abb. 11

Grundform von Architektur demonstriert. Naturähnlichkeit war nicht mehr an eine äußere, in der Form liegende Analogie gebunden, sondern definierte sich durch die Entsprechung zwischen natürlichem Wachstum, einem ursprünglichen Leben und dem künstlerischen Schaffensakt. Die Ausweitung des Mimesis-Konzepts vom Produkt auf den Produktionsprozeß begründete die Moderne und ihre ‚klassische‘ Ideologie, denn sie artikulierte sowohl die Auflösung des Antikenideals wie auch seine Verteidigung als quasinatürlicher Norm.

Laugiers Modell der Urhütte (Abb. 10) kommt der Kristallhausphantasie in mehr als einem Aspekt nahe; es vermeidet die Wand, reduziert den Bau auf das Skelett aus Stütze und Giebedach, zeigt ihn also als einen ‚entgrenzten‘ Raum. Das ‚Bauwachsen‘ ist präsent in der Identifikation von Säule und Baumstamm, aus welcher Laugier im übrigen eine Analogie des gotischen Stützensystems und der klassischen Säulenordnung folgert.²⁹ Damit bietet er eine erste Assimilationsfigur an, die das Antiklassisch-Moderne, nicht zufällig daher so oft mit Gotik legiert, dem antiken Kanon verwandt und damit gleichwertig macht. Die Legitimation der Moderne als neuer Klassik ist hier schon angelegt. Nicht erst der *Kristallpalast* – schon die Konzeption des Waldes als Urbild von Architektur schuf jene Unendlichkeitsrhetorik, die Taut noch bemüht in seinem Bild der „ins All geöffneten Architektur“ (Abb. 11).

²⁹ Vgl. Gaus (Anm. 11), S. 22.

6. DIE ÄSTHETISIERUNG DES ZWECKS – KERN DER EXPRESSIONISTISCHEN UTOPIE

Das in mannigfacher Gestalt wiederkehrende Kristallhaus der Tautschen Utopien war als moderne Nachfolge des gotischen Doms gedacht und steht im Kontext der allgemeinen zeitgenössischen Begeisterung für die Bauaufgabe des Volkshauses.³⁰ Die aufgezeigte Tradition in der Urhüttenidee des 18. Jahrhunderts macht jedoch darüber hinaus den spezifisch architekturtheoretischen Status der Entwürfe deutlich, welcher auch die ausbleibende Realisierung der gläsernen Gemeinschaftsbauten erklärt.

Das *Kölner Glashaus* ist zu verstehen als der erste in einer Reihe von Lösungsversuchen zu einem Kardinalproblem der Moderne, das sich in der angewandten Kunst der Architektur als besonders empfindlich, d. h. im Grunde unlösbar erwies. Der Versuch, Architektur als bürgerliche Kunst zu etablieren, schloß eine Zweckgebundenheit aus, die notwendig an feudale Hierarchien anknüpfen mußte. Zum ‚Zweck‘ erklärte man deshalb zunächst die Nachahmung der Antike, die Auflösung des vitruvianischen Kanons in Kauf nehmend, der Firmitas, Utilitas und Venustas ins Verhältnis setzte.³¹ Die Vitruv fremde Kategorie des Historischen, im Prinzip der Nachahmung der Antike eingeführt, konstituierte zugleich den ersten Historismus, insofern der Antike, wie dann auch der Gotik, Naturgesetzlichkeit zugesprochen wurde. In dieser ‚unmöglichen‘ Liaison aus Zweck, historischem Vorbild und Ästhetik der Architektur gründet der von der Kunstgeschichte entscheidend mitgetragene antimoderne Versuch, dem Verfall des Idealen durch die Konservierung eines empirischen Urbildes Einhalt zu gebieten.

Im Expressionismus entfaltet sich diese Vorstellung eines wesensmäßigen homogenen Urgrundes zu ihrer ganzen irrationalen Größe, wie sie dem letzten Aufbäumen idealistischer Ästhetik gemäß ist. Vielleicht der größte Anteil der expressionistischen Theorie besteht in der Fortsetzung jenes im 18. Jahrhundert initiierten Versuches, die Gebrauchsfunktion der Architektur selbst zur künstlerischen Kategorie zu machen. So hatten Adolf Behnes dem *Kölner Glashaus* gewidmete Gedanken über Kunst und Zweck³² die Synthese beider in einer ‚höheren Baulust‘ zum Ziel. Hier fand Taut die Formulierungshilfe, um den Konflikt zwischen seinen

³⁰ Zu diesem Thema zuletzt Romana Schneider: Volkshausgedanke und Volkshausarchitektur, in: Kat. Moderne Architektur (Anm. 10), S. 185–199.

³¹ Hermann Bauer: Architektur als Kunst. Von der Größe der idealistischen Architektur-Ästhetik und ihrem Verfall, in: Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 1. Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Berlin 1963, S. 133–171, bes. S. 34f.

³² Adolf Behne: Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet, in: Kunstgewerbeblatt, 27. 1915/16, H. 1, S. 2.

Aufgaben als Siedlungsarchitekt und seinem weltfernen Gesamtkunstideal einer fiktiven Lösung zuzuführen. Das Stichwort ‚Baulust‘, Widerschein der psychologischen Terminologie des Kunstwillens, versprach Antwort auf die Frage, wie sich der soziale Gedanke der Gartenstadt in eine reine, von Zwecken entbundene Architektur einfügen lasse, die mit derselben Autonomie und Wertschätzung ausgestattet sein würde wie die Malerei, welche sich nicht nur von ihren Darstellungsfunktionen emanzipiert hatte, sondern zugleich im Kubismus architektonische Gesetze ins Bildschaffen eingeführt zu haben schien, die der Hoffnung auf ein Zusammengehen der Künste unter Leitung der Architektur neue Nahrung gaben. Die Phantasie Tauts bezieht kurz gesagt ihre Ratio aus dem Versöhnungsversuch zwischen der die Architektur als Gattung bindenden Zweckfunktion und ihrer künstlerischen Form. Ihr unerreichbares Ziel war die Überwindung der im Historismus endgültig aufgebrochenen Kluft zwischen der Funktion und dem Stil eines Gebäudes.

Zwischen Laugier und Taut freilich liegen die Industrialisierung und die ihr entgegentretenden Reformen, z. B. Sempers Versuch, die architektonische Gestalt auf ursprüngliche Bedürfnisse zurückzuleiten und selbst den *Crystal Palace* in eine Urhütte zurückzuverwandeln.³³ Dazwischen liegt auch das Aufkommen des Massenwohnungsbaus, der eine ästhetische Auffassung der Architektur blockierte. Die gewaltsamen, höfischen Mustern verpflichteten Synthesen aus Gesellschaft und Kunst durch einen führenden Praktiker des Siedlungswesens mögen sich aus diesem verstärkten Angriff der Technisierung auf das künstlerische Selbstverständnis der Architekten erklären lassen. Taut ‚befreit‘ den gesellschaftlichen Faktor des Bauens von aller konkreten Bedeutung und stellt ihn dar im Bild der belebten Natur, die mit dem kristallinen Reich des Absolut-Schönen verschmilzt. Lesbar werden seine Bildserien, Texte und Zitatsammlungen als Illustrationen jener Antithetik und permanent erneuerter Syntheseanstrengung.

Der Dualismus von Gesellschaft und Kunst spiegelt sich zum einen direkt in der Hierarchisierung von Siedlung und höchstem Bau in der *Stadtkrone*. Die hier

³³ Semper schlägt dazu eine seiner Lehre von den Urelementen der Baukunst entsprechende Verkleidung vor. Zu Teppichbehängen zwischen Pfeilern sollte ein von Säulen getragenes Velum unter dem Glasdach hinzukommen; dann „würde man in diesem wundervollen Gebäude den ursprünglichen Typus der primitiven Form vor sich haben.“ *Edinburgh Review*, 44. 1951, zit. nach Wolfgang Herrmann: Gottfried Semper. Theoretischer Nachlaß an der ETH Zürich. Katalog und Kommentare, Basel/Boston/Stuttgart 1981, S. 65f. Erst die nicht dem Berufsstand der Architekten angehörenden Kritiker wie Bucher und Lucae (vgl. Anm. 8 u. 9) eröffneten die dann auch von den Architekten genutzte Möglichkeit, die Abwesenheit der ornamentalen Hülle symbolisch zu interpretieren und die peinliche Stofflichkeit des Konstrukts allein durch die Modellierung der Rezeptionshaltung zu sublimieren.

in Aussicht genommene Jahrtausende währende Arbeitsleistung der Siedlungsbewohner im Dienste eines zweckfrei-schönen Kristallhauses setzt sich dann in das Projekt eines sogar massenhafte Todesopfer fordernden gläsernen Umbaus der Alpen fort.³⁴ Im Bild des Sterntempels aus der Bildserie *Die Auflösung der Städte* kommt die Ästhetisierung des Gebrauchs schließlich zu einem vorläufigen Höhepunkt.³⁵ Die Siedlungsbewohner sind hier dargestellt bei einer rituellen Feier, wobei der Blick aus der Höhe dafür sorgt, daß ihre Formierung gleichsam zum ‚Massenornament‘ wird, welches den sternförmigen Grundriß des Tempels konstituiert. Die Rezipienten sind zugleich Material des Baus. Vollends abstrahiert wird die Gebrauchsfunktion der Architektur wenige Jahre später im Diagramm der ‚Ganglinien‘, die den vermeintlich unmittelbar aus der Zweckmäßigkeit hervorgehenden Grundriß des funktionalistischen Wohnbaus begründen sollen.³⁶ Der Abstand zwischen den Phantasmen der expressionistischen Ära zur neuen Sachlichkeit schrumpft merklich angesichts dieser gedanklichen Kontinuität einer ‚gewordenen‘ Form.

Die Polarität von Hütte und Tempel als den Repräsentanten von Gesellschaftlichkeit und Ästhetik ist nur eine von mehreren Antithesen, die im Sinne der angestrebten Union aus Kunst und Zweck nur aufgestellt sind, um aufgehoben zu werden. So wie sich die Erbauer der Alpenarchitektur im Dienst des ‚Sterns Erde‘ aufopfern, die Siedlungsbewohner sich für das Kristallhaus und schließlich für die Ästhetik des Neuen Bauens verausgaben und damit die Gesellschaftlichkeit sowohl der Arbeit wie der Kunst romantisch im Naturkreislauf aufgeht, treten entsprechende Brückenschläge zwischen Pflanze und Kristall, Blume und Stern, Erde und Himmel, Fläche und Raum in Kraft.

7. DIE FILMTECHNIK ALS ‚GEIST DER NATUR‘

Der Weltbaumeister, im Untertitel als „Architektur-Schauspiel für symphonische Musik“ gekennzeichnet, kann dies exemplarisch verdeutlichen, zumal er an den Fiktionscharakter des Glashausinnenraums anknüpft.³⁷ Die Einzelbilder fügen

³⁴ Siehe Bruno Tauts Ankündigung des Buches *Alpine Architektur* in dem Aufsatz *Rede des Bundeskanzlers von Europa am 24. April 1993 vor dem europäischen Parlament*, in: Sozialistische Monatshefte, 25. 1919, S. 816ff. Hier ist, ganz im Stile von Scheerbarts phantastischen Novellen, die Rede von einem Massensterben am Matterhorn. Die neue abstrakte Architektur erscheint als alternatives, weil ‚geistiges‘ Ziel des Opfertods. Die Realität des Krieges ist also lediglich ein Symbol für kunstimmanente Belange.

³⁵ Bruno Taut: *Die Auflösung der Städte*, Hagen 1920, S. 18.

³⁶ Ders.: *Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Leipzig 1924, S. 77.

³⁷ Ders.: *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik – Dem Gei-*

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 Appell an die reine, auditiv bereicherte Sichtbarkeit – gefordert ist ein „gelbstrahlendes KLINGEN“ – wird die Architektur wiederum als raumbildende negiert, zeichnet sich nicht zuletzt in der Nähe zu Kandinskys Terminologie der Paragone mit der Malerei deutlich ab. Das bildhafte Sehen ist primär Voraussetzung des Architektonischen.³⁸ Den Sinn des Schauspiels, darüber hinaus die Architektur als prädestinierte *gegenstandslose* Kunst zu zeigen, wird von Taut selbst im Nachwort zum Ausdruck gebracht:

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.

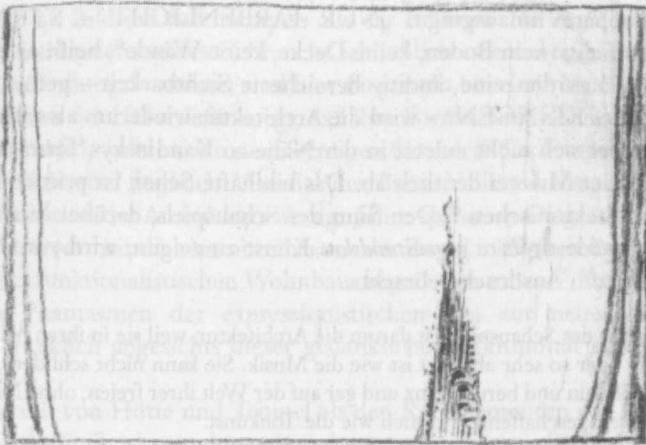
Der Titel ‚Weltbaumeister‘ bezieht sich auf eine antike, im mittelalterlichen Baumeisterbild wiederkehrende Vorstellung,³⁹ die hier allerdings eine radikale Profanisierung erfährt. Der Weltbaumeister wird zum Gesetz des Lebens selbst, ist das „hinter den Dingen schaffende und auflösende Prinzip“, die paradoxe Personifikation eines subjektlosen Prozesses, zu dem Geschichte und Produktion von Architektur in diesem Schauspiel erhoben werden.

Die Gestalt eines Doms (Abb. 12) erscheint nach und nach, und *nur* durch das Kameraauge gesehen gewinnt das Auftauchen der Domspitze von unten eine gewisse Plausibilität. Der Verlust eines fixierten Betrachterstandorts, in der Gattung des Panoramas vorbereitet und vom Filmschnitt vorangetrieben, ist in der hier beginnenden Bildsequenz Katalysator für die Synchronisation von Sehen und

ste Paul Scheerbarts gewidmet, Hagen 1920 (o. S.); hieraus die folgenden Zitate.

³⁸ Zum historischen Beginn dieser Inversion siehe Hermann Bauer: Die Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornamentmotivs, Berlin 1962, S. 73.

³⁹ Platos *Timaios* beschreibt Gott als Weltbaumeister. Vgl. Adolf Max Vogt: Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee, Basel/Stuttgart 1969, S. 297. Zur mittelalterlichen Denktradition Joachim Gaus: Weltbaumeister und Architekt. Zur Ikonografie des mittelalterlichen Baumeisterbildes und seiner Wirkungsgeschichte, in: Bauführung und Baufinanzierung, hrsg. von Günther Binding. 6. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln, Köln 1974, S. 38–67. Zur Umdeutung dieser Vorstellung vom Architekten als Weltbaumeister im Sinne einer der Kunst allein übertragenen Neuordnung der Welt schon bei Boullée siehe Reudenbach (Anm. 24), S. 143.



Es taucht langsam von unten auf - - - - -

Abb. 12

Werden des Baus. Zu übersetzen ist diese erneut als fiktives Bündnis zwischen Zweck und Form der Architektur. Das von oben bis unten gleichsam abgefilmte Bauwerk erscheint zugleich als ein emporwachsendes, sich selbst entfaltendes.

Es taucht langsam von unten auf - - - - - wächst wölbt sich Formen fügen sich frei aus dem Raum an [Abb. 13] - - - - - es wächst weiter und weiter – lebendiges Geschiebe von Formen – bis - - - - - Es auf dem Boden aufsetzt // Fuß eines ungeheuerlichen Bauwerks mit Portal. Das Portal schiebt sich auseinander – der ganze Bau öffnet sich [...].

Die Verschränkung entgegengesetzter Bewegungen, wie sie der Bau als zugleich Emporwachsender, jedoch von oben nach unten gesehener in sich vereint, schließt, ganz im Sinne des romantischen Gotikbilds,⁴⁰ 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, entfalten nun die Produktion und mit ihr alle gesellschaftlichen Faktoren des Bauens

⁴⁰ Vgl. Kunst (Anm. 9), S. 20f.

zugunsten der reinen Schau. Was das Bauwachsen hervorbringt in der Imagination des Betrachters, ist allerdings die Filmtechnik, die gleichsam den Geist der Natur vertritt, indem sie die gottgleiche Schaffenskraft des Architekten ‚simuliert‘. Mit filmischen Mitteln, auch wenn sie nur zitiert werden, sind Rezeption und Produktion des Baus viel überzeugender in einer ästhetischen Erfahrung zusammengeführt, als dies im Medium des statischen Bildes möglich war. Die beliebig verfügbare Projektionsfläche wird zum kosmischen Raum, die Konstruktion zur Epiphanie.

Worringers Reaktivierung des romantischen Gotikbildes steht hier unzweifelhaft Pate. Als kristallinisches Gegenbild zur organischen Konstitution der klassisch griechischen Architektur schienen ihm in der Kathedrale die mechanischen Gesetze dennoch verlebendigt und so einer gesteigerten Kräftebewegung zugeführt, die alle bloß organische Bewegung, mithin das antike Erbe übertreffe.⁴¹ Die Selbstbewegung des gotischen Innenraums, Thema der folgenden Bildsequenz des *Weltbaumeisters*, überträgt den von Worringer diagnostizierten „Raumschwindel“⁴² vom empfindenden Subjekt auf den auslösenden Gegenstand. Taut folgt dabei nicht nur Scheerbarts Vision des Perpetuum mobile, sondern übersetzt, wie die symbolische Erektion des Turms unübersehbar macht, vor allem Adolf Behnes Rede von der ‚höheren Baulust‘ in einen Zeugungsvorgang kosmischen Ausmaßes. 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.

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. Schon das Bild der sich frei aus dem Raum dem Bau anfügenden Formen (Abb. 13) ergänzte die genitalen Assoziationen durch vegetabilische Fortpflanzungsarten. Auch auf das Ganze gesehen wurde die Sexual-

⁴¹ Worringer 1908, S. 157f. Vgl. Bushart (Anm. 12), S. 31f. zu Worringers „Verbindung von Klassischem und Gotischem, von sinnlicher Wiedergabe und Transzendentalismus“ in seinem Buch *Formprobleme der Gotik* (München 1911). Die Überwindung und Integration des Klassischen in der Rückwendung auf die kristallinische Angstabwehr des Urmenschen verkörpert aber auch, noch ohne die „erhabene Hysterie“ der Gotik (S. 30), der „orientalische Mensch“ (Worringer 1911, S. 24). Als exemplarische ‚Geistkunst‘ taugt außerdem der Barock; so vergleicht Karl Ernst Osthaus Tauts Entwürfe mit Balthasar Neumanns Wallfahrtskirche ‚Vierzehnheiligen‘; siehe Iain Boyd Whyte: Bruno Taut – Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914–1920, Stuttgart 1981, S. 42f.

⁴² Worringer 1911 (Anm. 41), S. 107.

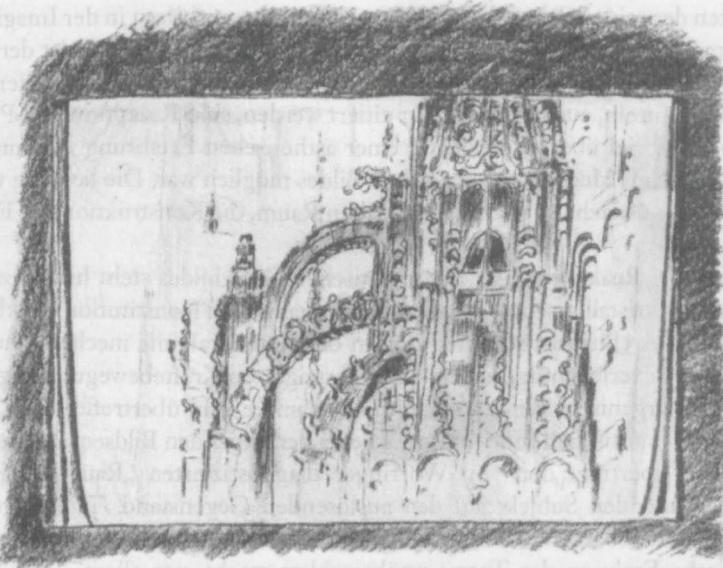


Abb. 13

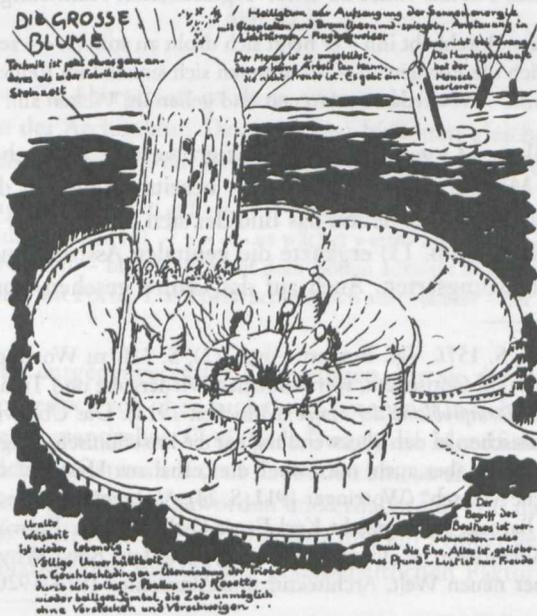


Abb. 14

symbolik im Bild der Pflanze neutralisiert, repräsentierte das Domgebilde zugleich Phallus und Vagina, folgte auf das Wachsen die Öffnung des Baus in einer Gestalt.

Eine symbolische Verdichtung dieser bisexuellen Gotik zeigt das Bild der *Großen Blume* aus der *Auflösung der Städte* (Abb. 14). 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 transformiert zu ininteresselosem Wohlgefallen. „Lust ist nur Freude“. Glasplatten und -linsen 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, von der die Rede ist, hat zum Preis eine radikale Verdrängung ihres Inhalts, der Triebe. Das Naturganze, um das es Taut zu tun

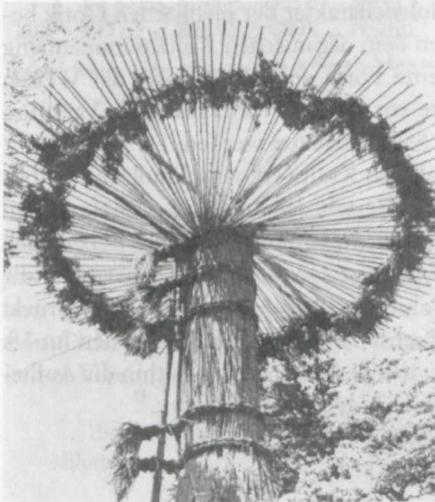


Abb. 15

ist, das Technik, Arbeit und Sexualität emphatisch bejahen sollen, ist eine jenseits der materiellen Wirklichkeit angesiedelte imaginäre Größe, so wie schon der Landschaftsgarten die Natur aus ihren gesellschaftlichen Nutzungsbereichen herauslöste und zum ganzheitlichen Erlebnis umschuf. Aufschlußreich ist ein Seitenblick auf die vergleichbare offenkundige Sexuelsymbolik japanischer Kultmale (Abb. 15)⁴³, die temporäre Göttersitze symbolisieren. Zusammengebundene Schilfbündel dieser Art sind im übrigen als kultische Vorform der anthropomorphen oder vielmehr bisexuellen Bedeutung ionischer und korinthischer Säulenordnung (Abb. 16) verstanden worden.⁴⁴

⁴³ Anlässlich der Reproduktionsgenehmigung für das Bilddokument hat Nold Egenter schwere Bedenken geäußert und mir nahegelegt, einen Hinweis auf diese Bedenken meinem Text beizufügen: „Die ohne entsprechende Hintergrundinformation bewerkstelligte Übertragung der anthropologisch untersuchten japanischen Schilf-Form in den vorgesehenen euro-kunsthistorischen Kontext erscheint ihm wissenschaftlich höchst fragwürdig.“ (Persönliches Schreiben vom 16.9.1994)

⁴⁴ Da Taut sich in den zwanziger Jahren auf den Shintoismus beruft, ist seine Kenntnis japanischer Kultmale, die rituell erbaut und dann wieder zerstört, meist verbrannt wurden, nicht ausgeschlossen. Zu deren Sexuelsymbolik siehe Nold Egenter: Göttersitze aus Schilf und Bambus. Schweizer Asiatische Studien 4, Bern/Frankfurt a. M./Las Vegas

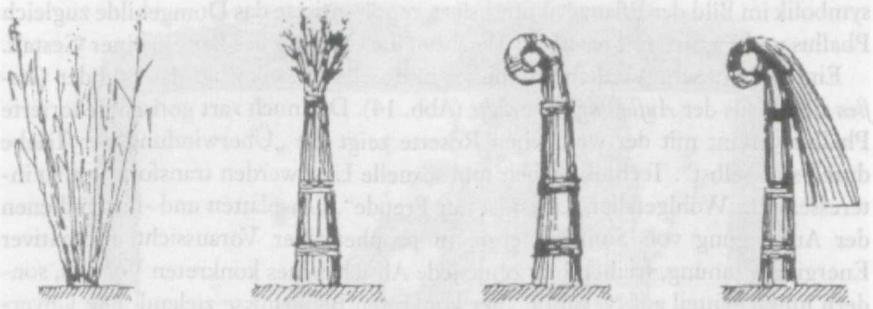


Abb. 16

Auch aus dieser Blickrichtung, die den Säulencharakter der phallischen Gotik bewußt macht, erweist sich Tauts Bilddenken dem organischen Kultzusammenhang von Kunst zugewandt. Auch die geschweifte Form des Wohnhauses der Weisen am Großen Sternempel (Abb. 17) könnte vor diesem Hintergrund als Variation auf die synthetische Natur der ionischen Säule gedeutet werden.

Die mit dem ‚höchsten Bau‘ zum kristallinen Kraftwerk verschmolzene weibliche Blume geht im übrigen zurück auf die Gestalt der Siedlung, wie sie in den ersten Bildern der Serie aus der Luft gezeigt wird – emporsprißendes Leben nach dem Zerfall der Mietskasernen (Abb. 18). Mit steigender Höhe nähert sich die Gestalt der Siedlung dann immer mehr einer ornamentalen Flächenfigur, rückt das Ziel absoluter Baukunst näher. Ihr Wachsen aus Ruinen entfaltet den im 18. Jahrhundert vorgebildeten Gedanken, erst die Zerstörung, und mithin die Aufhebung der Zweckbestimmung, mache das Gebäude zum Kunstwerk.⁴⁵

1982, S. 68. Der Autor ist allerdings bemüht, den Gedanken an „Phallizismus und dergleichen“ entschieden zu vermeiden und betont intensiv den Ursprung aller Formen im „Baulichen“. Den Verdrängungscharakter seines Konzepts einer „Baurevolution“ teilt er mit der expressionistischen Generation (siehe weiter unten). – Zur Geschlechtersymbolik der Säulen siehe auch Anm. 23. Besonders die ionische Säule wurde als Synthese aller Gegensätze – des Starren und des Weichen und damit freilich auch der gängigen Geschlechtercharaktere – gewürdigt. Walter Andrae: Die ionische Säule, Bauform oder Symbol? Studien zur Bauforschung, Heft 5, Berlin 1933, bes. S. 43.

⁴⁵ Denis Diderot: „Man muß einen Palast einstürzen lassen, um aus ihm einen Gegenstand von Interesse zu machen.“ Friedrich Bassenge (Hrsg.): Denis Diderot. Ästhetische Schriften, Frankfurt 1968, Bd. 2, S. 156. Das Zerfallen oder Zerstören des Baus nimmt bei Taut aber eher wieder die Züge des Rituals an, dem die Nachahmung des Naturkreislaufs entstammt; vgl. Egenter (Anm. 44).



Abb. 17



Abb. 18

Der Weltbaumeister, dem wir nun weiter folgen, veranschaulicht sozusagen den Vollzug jener imaginären Sexualität, die als heiliges Symbol der Natur in der *Großen Blume* vergegenständlicht war. Das All, in dem der gotische Dom zerging, das aber ebenfalls architekturensymbolische Bedeutung hat, nämlich als leere Projektionsfläche, zu der es immer wieder changiert, wird zum Schauplatz einer neuerlichen Vereinigung, aus der schließlich das Neue, die Gartenstadt hervorgeht:

... die hellgrüne Erde hebt sich – aus ihr wachsen Menschenhütten – bunt wie Blumen.

Aber auch das Symbol der reinen zweckentbundenen Form – das Kristallhaus (Abb. 1) – wächst aus demselben Grund. Wie zu Anfang der Dom öffnet es sich, zeigt es „seine inneren Wunder“, entfaltet sich zu einem „Bewegen und Fließen aller seiner Elemente“ und erstarrt schließlich zu einem Architektur und Weltall umfassenden Bild:

Sterne durchschimmern die Kristalltafeln – – – Architektur – – Nacht – Weltall – – eine Einheit.

Die blumenhafte Gartenstadt und das Kristallhaus, Repräsentanten des Zwecks und der ästhetischen Form, sind integriert in einen kosmischen Kreislauf, der an das romantische Geschichtsdenken anknüpft:

Blühend, erzeugend, gebärend und vernichtend, produziert das vergehende Leben fortwährend den neuen Frühling. Mikrokosmisch verdichtet sich tausendfach im Schicksal der Pflanze der in jedem Tod sich selbst befruchtende Organismus der Natur.⁴⁶

Der Bruch moderner Architektur mit der Tradition wird auf diese Weise verschleiert, denn ihr Zusammenhang mit der alten Architektur ist nicht als ein historischer, sondern gleichsam mathematisch, als eine 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 ist: die Verschmelzung von höchstem Bau und Siedlung, von Kunst und Zweck. Das flächige Schlußbild setzt – wie schon der Kugelbau des 18. Jahrhunderts – den Kosmos als Inhalt einer autonomen Kunst und macht so das Unmögliche anschaulich

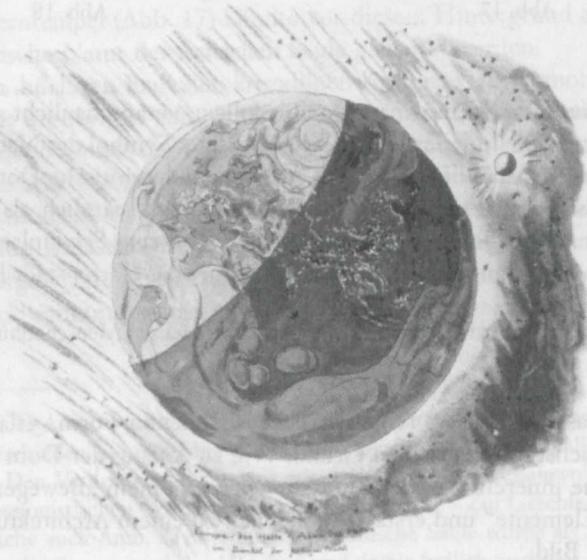


Abb. 19

⁴⁶ Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975, S. 52, zu Runges ‚Zeiten‘, die im Bild der ‚Nacht‘ auch die anorganische Natur, in Gestalt kristalliner Steine, als Urgrund verkörpern.

– die Repräsentationsfunktion abstrakter Form. Da ein begrenzter Inhalt von ihr nicht bezeichnet werden kann, wird sie auf einen unbegrenzten projiziert, Welt schlechthin. Ihr Mangel an symbolischer Funktion scheint außerdem, und hierin liegt das spezifisch Expressionistische – wettgemacht in der mythischen Beschwörung des Symbolisierungsprozesses selbst, der freilich nicht vom Menschen, sondern von einer vital begabten Maschine, dem kinematographischen Apparat, hervorgebracht wird. Im organischen Kristall wie im lebendigen Mechanismus der gotischen Kathedrale ist nichts anderes verkörpert als das Faszinosum der Automate.

8. DAS ORNAMENT ALS SYMBOLISCHE FORM

Das Bild der Pflanze und mit ihm das Ornament behaupten sich im Reich der Kristallarchitektur und führen so das vom Historismus ausgehende, im Jugendstil weitergeführte restaurative Projekt einer organischen ‚Zähmung‘ des Abstrakten fort.⁴⁷ Tauts Entgrenzung der Architektur ins All strebt 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. Im ‚Stern Erde‘ (Abb. 19) fallen Kunst und Zweck zusammen. Die Kugelidee der Revolutionsarchitektur setzt sich im organischen Ornament fort, das hier, einbeschrieben dem Globus und damit der platonischen Vorstellung des Weltbaumeisters folgend⁴⁸, doch einem rein *künstlerischen* Kosmos zur Geltung verhilft. Die leuchtende Glasarchitektur der dunklen Erdseite wird favorisiert, denn sie scheint, wie schon Lequeus Tempelinneres, eins mit dem Ganzen des Alls.⁴⁹

Als konstituierender Faktor der Architekturphantasie geht das Ornament auch auf die Schrift über (Abb. 20). In ihm ist die schließliche Auflösung jedes Gedankens an eine konkrete Baugestalt beschlossen, die im weiteren Verlauf der utopischen Produktion zu beobachten ist. Zahlreiche Briefe der *Gläsernen Kette* zeigen diesen ornamentalen Duktus, der einen archaischen Gleichklang von Bild und Zeichen wieder einfordert. Tauts Neujahrsgruß, dem Bauhaus gewidmet, identifiziert diese Vorstellung des Ornaments explizit mit der neu zu schaffenden Ar-

⁴⁷ Vgl. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1983, Bd. 1, S. 298, zum ideologischen Charakter der Natursymbolik im Jugendstil.

⁴⁸ Siehe Vogt (Anm. 39).

⁴⁹ Taut wiederholt diese Syntheseidee noch deutlicher in ‚Die Auflösung der Städte‘ (Hagen 1920). Das dem Sternenhimmel gleichende Bild 21 zeigt laut Kommentar die in die Nacht strahlenden „grossen und kleinen Gemeinschaftsbauten und Fluglichtturmstrassen“.

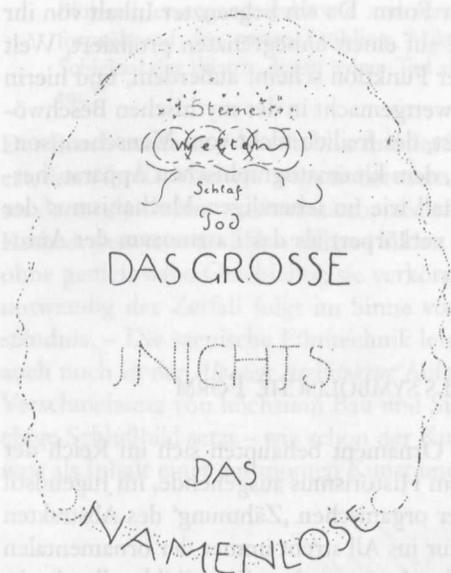


Abb. 20

chitektur, die sich nicht durch die Suche nach einem Stil, sondern durch „Weltanschauung, Religion“ herstellt.⁵⁰ Zur Lösung drängt also im Medium des Ornaments nach wie vor das Problem des Auseinandertretens von Baustil und Zweck im Historismus, dem sich schon Semper durch eine Ornamenttheorie genähert hatte. Ihm galt der Schmuck als Symbol quasi naturgesetzlicher Zwecke.⁵¹ Damit gründet in Sempers Kunsttheorie nicht nur das funktionalistische Denken, sondern auch der moderne utopische Ornamentgedanke. Zwischen der Stigmatisierung des Ornaments zum Verbrechen durch Adolf Loos und seiner Rehabilitierung durch Taut könnte mithin ein Scheinwiderspruch bestehen.

Gleichwohl bezeichnet die dem Ornament von Taut übertragene absolute Herrschaft den historischen Abstand zur historistischen Ornamenthülle. Während Semper auch theoretisch noch zwischen Ornament und konstruktiver Bauform unterschied, geht Taut einen großen Schritt weiter, indem er beides gleichsetzt, die Architektur als „Weltbau“ und „bloßes‘ Sein“ zum autonomen Ornament werden läßt.⁵² Die Inthronisierung des Ornaments und seine Negierung verfolgen aber im Grunde dasselbe Ziel. Die Baugestalt selbst statt des applizierten Schmucks soll Architektur sein.

⁵⁰ Bruno Tauts Neujahrsgruß vom 26.12.1919, abgedruckt bei Iain Boyd Whyte und Romana Schneider (Hrsg.): Die Briefe der Gläsernen Kette, Berlin 1986, S. 26: „Frage des Ornaments. Meine [?] Zeichensprache, Hieroglyph sein. Daraus Baugedanke. Stil nicht durch Formensuchen (van de Velde), sondern durch Weltanschauung, Religion. Heute der Kosmos.“

⁵¹ Gottfried Semper: Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (1856). Schriften zur Kunsttheorie, hrsg. von Hein Stünke, Berlin 1987, S. 6: „Wo der Mensch schmückt, hebt er mit mehr oder weniger bewußtem Tun eine Naturgesetzlichkeit an dem Gegenstand, den er ziert, deutlich hervor.“ Dies wird an einem Beispiel ausgeführt in dem Aufsatz *Über architektonische Symbole* (1854), in: Kleine Schriften, hrsg. von Manfred und Hans Semper, Berlin/Stuttgart 1884, S. 295f.

⁵² Taut 1919 (Anm. 50).

Auch das Ornament kann diesen Gedanken vertreten, da ihm, zumindest in der abendländischen Tradition, nur eine dienende Funktion zukommt, und auch die paradoxe Tatsache, daß mit seiner Verselbständigung das wegfällt, dem es zu dienen hat, ändert nichts an dieser impliziten Option des Begriffes, an dem sich im übrigen auch die Kunstgeschichtstheorie gebildet hat. Die abstrakte, geometrische Gestalt der neuen Architektur darf eben, dies ist die immanente Logik, nicht als ‚nackte Form‘, als ein fremdes Anderes, sondern nur als Ausdruck, als Hieroglyphe oder alternativ als gleichermaßen symbolisch verstandenes Ornament begriffen sein.

9. DAS GROSSE NICHTS – DIE VERDRÄNGUNGSLEISTUNG DES SYMBOLS

Kunstwollen und Bauwachsen sind epistemologische und metaphorische Vorgriffe auf die ikonologische Inhaltsdeutung. Denn wie jene Denkfiguren schließt diese, immer auf dem manifesten Inhalt beharrende Bedeutungszuweisung etwas Wesentliches aus – den konstruktiven Aspekt jeder Symbolisierung nämlich. Legt man die Erkenntnisse Freuds zugrunde, ist die Funktion des Symbols zum großen Teil Verdunkelung, Absage an Erkenntnis, kann der verdrängte Inhalt erst durch eine Analyse der Verdichtungsvorgänge, also durch die Arbeit an der Form offengelegt werden. Ohne sich dessen bewußt zu sein, scheint Taut diesem psychoanalytischen Symbolbegriff recht zu geben. Das vegetabile Ornament *überspielt* den Geschlechtergegensatz und es *leugnet* den Gebildecharakter der Form. Die Bindung der Symbolleistung an die Negation formuliert Taut, ‚ikonologisch‘ begründet durch das Vorbild Meister Eckharts,⁵³ im Topos des ‚Großen Nichts‘, das immer wieder das Ziel der Ineinanderblendung von Architektur und Gesellschaft bzw. ‚Natur‘ bezeichnet (vgl. Abb. 20). So gesehen gibt die ins Numinose ausgreifende expressionistische Phantastik die Verdrängungsleistung symbolischer Repräsentation preis, insofern sie mißlingt.

Die Inthronisierung des Ornaments verknüpft sich sprachlich mit der Aufhebung von Syntax und Sinn, obgleich mit dem Ornament die semantischen Funk-

⁵³ Taut über sein ‚Haus des Himmels‘: „Ein Haus, das nichts anderes als schön sein soll. Keinen anderen Zweck soll es erfüllen, es soll leer sein nach dem Spruch von Meister Eckhart: ‚Ich will Gott niemals bitten, daß er sich mir hingeben soll. Ich will ihn bitten, daß er mich rein und leer mache; denn wäre ich leer und rein, so müßte Gott aus seiner eigenen Natur sich mir hingeben und in mir beschlossen sein.“ Ulrich Conrads (Hrsg.): Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens, hrsg. von Bruno Taut, Berlin/Frankfurt/Wien 1963, S. 33. Der Topos des Künstlers als Kristall hat in dieser häretischen Selbstvergöttlichung des Mystikers sein Urbild.

tionen von Religion und Weltanschauung aufgeboden sind. Das Thema der *Gläsernen Kette* ist deshalb nicht mehr die Architektur, sondern die Kreation eines Kunstwillens, aus dem diese hervorgehen soll. Weniger Diskussion und Argumentation als ein „Verschwinden der Persönlichkeit, Aufgehen im Höheren“⁵⁴ ist gefragt. Die konventionellen semantischen Zusammenhänge werden dabei nicht etwa destruiert im Sinne des Dadaismus, wenngleich eine parallele Vorstellung vom ‚transzendenten Leben‘⁵⁵ zu beobachten ist. Durch Anleihen bei esoterischen Traditionen gibt sich das Stammeln der *Gläsernen Kette* aber eher als Umkreisen eines mystischen Geheimnisses, bewahrt also die Fiktion eines Ganzen. Dem Syntheseverlangen dient nicht nur die ornamentale Vereinheitlichung der Wort- und Satz-Schnipsel, die auch der Sprache den natürlichen Status des ‚Gewachsenen‘ verleiht. Auch die Vorliebe für eine Umwandlung transitiver in intransitive Verben ist darauf aus, im kleinsten Sprachpartikel schon das Ganze aufzurufen:

Bauen ist alles, Liebe, Zeugen, Kampf, Bewegung, Leid, Eltern und Kind, und alles Heiligsten heiligstes Symbol.⁵⁶

Die Tätigkeit des Architekten bezeichnet also keine Handlungen mehr, sondern zählt elementare Lebensprozesse auf, die sowohl aktive wie passive Bedeutungen – Gebären und Geborenwerden – annehmen. Im Verlauf des zitierten Satzes wird das Bauen auf den Naturkreislauf projiziert und erstarrt schließlich im Absoluten, das ebenso auch als Nichts, Tod, Schlaf und Leere benannt wird.

Flamme und Kristall – beide Elemente gehören stets auch zu den Bauformen des Tautschen Kristallhauses – gehen auf den Künstler selbst über, zelebrieren den Subjektverlust des *Weltbaumeisters*. Taut selbst wählt für sich das Pseudonym Glas. Den Dichter Alfred Brust beschreibt er mit den Worten: „Es handelt sich bei ihm um eine wirkliche Stimme und ein Aufflammen“.⁵⁷ Beide Bilder, das Kristallisieren wie das Aufflammen, sind im übrigen zentrale Metaphern der Liebe, die hier den autonomen, in sich beide Geschlechter vereinigenden Status des Künstlers repräsentieren.⁵⁸ Der Liebestod, an den die Sehnsucht nach Subjektlosigkeit gemahnt,

⁵⁴ Bruno Taut in seinem ersten Brief am 24.11.1919. Whyte/Schneider (Anm. 50), S. 18.

⁵⁵ Hugo Ball 1916: „Ein transzendentes Leben führen. Unsere gepriesene Denker begnügen sich mit einer transzendenten Theorie. Die wahrscheinlichen Dinge verlassen und sich den unwahrscheinlichen anvertrauen.“ De Stijl, 7. 1927, S. 77.

⁵⁶ Hermann Finsterlin (*Prometheus*): Der achte Tag, zit. nach Whyte/Schneider (Anm. 50), S. 88f.

⁵⁷ Taut, 31.5.1920, *ibid.*, S. 104.

⁵⁸ Taut faßt die Korrespondenz auf als ein „groses Feuer, das die verschiedensten Flammen und Funken sprüht“ (19.12.1919, *ibid.*, S. 20). Zur Wagner-Rezeption vgl. Prange (Anm. 10). Zur Kristallisierung des weiblichen Ideals Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Frankfurt 1979, S. 68 und Stendhal: Über die

war einst verbunden mit dem Erschrecken vor dem ‚Anderen‘.⁵⁹ Der ideelle Eros der *Gläsernen Kette* hingegen verkehrt die Hingabe an das fremde Andere in die emphatische Bejahung der Selbstauflösung. Der Gewinn liegt darin, daß das notwendige Scheitern der individuellen Omnipotenz an der Objektivität des Anderen so nicht in den Blick kommt, gelehnet werden und damit die der Genieästhetik zugehörige Allmachtsphantasie aufrechterhalten werden kann.

10. ORGANSTAAT UND WERTKRISTALL

Indem 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. Ein Blick auf die politische Instrumentalisierung der Kristallsymbolik mag die antimodernistische Stoßrichtung noch schärfer herauszuheben.

‚Das Große Nichts‘ hält in der bilderstürmerischen Geste dennoch an einem idealistischen Schöpferkult fest. Künstlerische Autonomie schien in der endlosen Ausdehnung des Ichs konserviert, wo ihre gesellschaftliche Grundlage immer gründlicher schwand. Denn die gottgleiche Stellung des Künstlers war wie die an sie geknüpfte Hochschätzung der Kunst als eines elitären Bereichs entscheidend von der Hofkultur hervorgebracht worden und so an die feudalistische Staatsform gebunden – die Repräsentationsfunktion des Herrschers.⁶⁰ Jene historische Genese künstlerischer Autonomie bindet letztere freilich auch an die kultische Bedeutung

Liebe. Gesammelte Werke Bd. 10, München 1921.

⁵⁹ Man denke etwa an die Ergriffenheit Siegfrieds angesichts der schlafenden, von Feuer umgebenen Brünnhilde und an seinen Tod, der auf das Wiedererkennen der Geliebten folgt.

⁶⁰ Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985. Abweichend von der Auffassung, die Autonomisierung der Kunst sei eine Leistung des aufstrebenden städtischen Bürgertums in der frühen Neuzeit gewesen, weist Warnke nach, daß erst die Stellung bei Hofe dem Künstler jenen Freiraum schuf. Dies ermöglicht eine neue Einschätzung der nachrevolutionären ‚Kommentarbedürftigkeit‘ der Kunst, die auch Tauts ‚Utopien‘ motiviert: Wenn die Freisetzung des Kunstwerks gegenüber zünftig handwerklichen, quantitativen Normen nicht vom bürgerlichen Marktmechanismus ausgegangen ist, sondern im Visualisierungsbedürfnis feudaler Herrschaft gründet, muß die Selbstvergewisserung über den autonomen Status von Kunst immer wieder in monarchischen Mustern sich abspielen. Die Bedrohung des Architektenstandes durch den Ingenieur käme der Gefahr des Rückfalls in den Status der *artes mechanicae* gleich, und ihr muß daher mit dem Argument der ‚Baulust‘ begegnet werden, in der die freie Tugundleistung des Hofkünstlers einen Reflex findet.

der Kunst vor dem Hintergrund einer zugleich weltlich und geistlich legitimierten Herrschaftsform. In der feudalen Personifizierbarkeit von Macht gründet die antike, in die Neuzeit übernommene Vorstellung des menschlichen Körpers als Modell von Architektur und Kosmos; vielleicht ist sie die Bedingung von Repräsentation schlechthin. Das kristallinische Reich des Anorganischen hingegen verknüpft sich mit der bürgerlichen Gesellschaft, die das Prinzip der dynastischen Legitimität ablöste und die Möglichkeit zu einem symbolischen Herrschaftsausdruck in einer einzigen Person aufgab.

Daß die klassizistische Norm des Organischen auch staatsrechtlich relevant war, zeigt sich in theoretischen Überlegungen, die den dynastischen Ordnungsgedanken im Bild des organisch belebten Kristallinen aufrechterhalten. Bereits 1913 versuchte der Jurist Julius Curtius, späterer Weimarer Außenminister, die oben erwähnten Lehren der geometrischen Kristallographie auf die Frage der Vereinbarkeit moderner Staatsideen und monarchischer Legitimität anzuwenden. Hier taucht – verräterisch – das Bild des anschwappenden „demokratischen Breis“ auf und mit ihm die Frage nach einer normativen Geltung der Rechtswissenschaft.⁶¹ Der Konsequenz zu entgehen, diese geschichtlich-konkret zu begreifen im Kontext der sich wandelnden gesellschaftlichen Antagonismen, verwandelt Curtius das Problem in die uns nunmehr zur Genüge bekannte ontische Antithetik von Inhalt und Form, hier gekleidet in die Kategorien Gesellschaft und Staat. Zur Synthese verhilft wiederum der „organische[n] Doppelstatus“ des Kristalls, geeignet, dem Organstaat, dem traditionellen statischen Ordnungsgedanken schließlich auch gegen die „anorganischen“ Formen der Weimarer Republik zur Durchsetzung zu verhelfen.⁶² Schon das negativ apostrophierte Kristalline bedeutet also die euphemistische Wendung des amorphen Breis, und erst die Beschwörung einer wunderbaren Formwerdung dieses Formlosen, das nichts weniger als das gesellschaftliche Leben meint, vermag eine gesetzmäßige Harmonie wieder zu etablieren,

⁶¹ Brief von Julius Curtius an Viktor Mordechal Goldschmidt vom 20. Juli 1913, abgedruckt bei Helmut Lange: Julius Curtius (1877–1948). Aspekte einer Politikerbiographie, Diss. Kiel 1970, S. 299–308 (Frdl. Hinweis von Kathrin Hoffmann-Curtius). Die historische Problematik ist klar benannt: „Die Staatsrechtswissenschaft macht zur Zeit, wie die ganze Rechtswissenschaft, eine Krise durch. Jahrzehntelang hatte man sich begnügt, die vorhandenen Formen in sei es deduktiv sei es induktiv gewonnene Systeme zu fügen, ohne der Kräfte zu achten, die diese Formen hervorgebracht haben und derjenigen, denen die fertigen Formen im praktischen Leben unterworfen sind. Je reiner diese Formenlehre wurde, umso mehr entfernte sie sich vom Leben. Und je ungefügiger andererseits der ‚demokratische Brei‘ wuchs, um so weniger gelang es seiner mit einem Begriffssystem Herr zu werden, das aus einer ganz anderen Zeit stammte“ (S. 303).

⁶² *Ibid.*, S. 119f.

deren Quelle und Ziel freilich unbekannt bleiben müssen und derart ein agnostisches Denkmodell unvermeidlich machen.

Als einzig legitime Quelle der staatlichen Formen scheint in Curtius' Korrelation von Staatsmann und Künstler⁶³ die führende Persönlichkeit auf. Der ‚demokratische Brei‘ dürfte auf das Schreckbild einer klassenlosen Gesellschaft verweisen, deren Struktur sich nicht mehr auf ein allgemeines Prinzip bringen ließe, dem also die monarchische ‚Mitte‘ fehlt. Eben mit diesem Bild belegte Karl Justi in einem 1901 veröffentlichten Vortrag den Impressionismus, für den er die verächtliche Bezeichnung ‚Amorphismus‘ vorschlägt. Amorphe Stoffe sind jene, die bei ihrem Übergehen vom flüssigen in festen Zustand nicht kristallisieren. Die symbolistische Kristallmetaphorik widersprach also dem Gestaltlosen, diente einer Remythisierung der Kunstproduktion, die ohne jene anorganische Veredelung offenbar nur als entartete verstehbar war, mit Justis Worten als „das Pathologische von Leib und Seele, das Perverse, das Verbrechen, das Monströse“ usw. Entsprechende Anwürfe lassen sich auch für die Rezeption der modernen Architektur finden, etwa in Sedlmayrs *Verlust der Mitte*.⁶⁴

In der Kristallmetaphorik sucht die Antimoderne den Anschluß nicht nur an Natur, der ja auch im Amorphen gegeben wäre, sondern an einen als natürlich verstandenen restaurativen Ordnungsgedanken. Ganz so wie sich Gesellschaft und Staat bei Curtius gegenüberstehen, bezieht auch Taut Gesellschaft und Kunst aufeinander, am deutlichsten in der *Stadtkrone*, die sowohl das geistige Prinzip des Gemeinwesens wie den Ausdruck ‚quellenden Lebens‘ vorstellen soll. Der gewachsene Organismus der mittelalterlichen Stadt wie zahlreiche Fotografien meist orientalischer Kultbauten, die Transzendenz ebenso wie die Auflösung der Form ins Chaotisch-Naturhafte repräsentieren, das Amorphe also sakral bannen, vermitteln dies. Der Konservativismus Tauts verrät sich in der Vorstellung eines überpolitischen klassenlosen Sozialismus, der nichts anderes als den status quo für den ‚natürlichen‘ nimmt und verklärt:

So stuft sich das Ganze von oben nach unten herab, ähnlich wie sich die Menschen in ihren Neigungen und ihren Veranlagungen 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 Gleichgesinnten zusammenfinden.⁶⁵

⁶³ Curtius 1913, *ibid.*, S. 302.

⁶⁴ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg² 1948, bes. S. 103ff., zur „Leugnung der Erdbasis“ in der modernen Architektur.

⁶⁵ Bruno Taut: *Die Stadtkrone*, Jena 1919, S. 94.

Was Taut hier schildert, ist der vom Kristallhaus bekrönte Komplex öffentlicher Gebäude, eine Art Freizeitpark mit Theatern und Kinos. Zur Verklärung kommt das Prinzip der Kulturindustrie, durch Differenzierung der Konsumangebote die Integrationsmacht des Kapitalismus zu unterstützen. Nicht zu weit greift wohl der Gedanke, in der allen konkreten Zwecken entrückten, über jenem Vergnügungspark positionierten Kristallkrone die vergegenständlichte gesellschaftliche Arbeit repräsentiert zu finden, die nicht im Gebrauch, sondern im Tauschwert mündet.⁶⁶ Als Kapitalismusapologie erschließt sich auch die Bedeutung des einsamen Wanderers, dem sich, losgelöst von aller personalen Bindung, das Erlebnis des farbenlichterfüllten Innenraums zum Welterleben weitet. Die affirmative, für die Ausbildung der gängigen Erklärungshilfen moderner Kunst richtungsweisende Absicht der Utopie Tauts läge also in der Bestimmung der abstrakten Form zum allgemeinen Äquivalent, zum kosmischen Symbol. Auch der Sozialdemokrat Taut arbeitet gegen den amorphen ‚demokratischen Brei‘, indem er die gesellschaftliche Führungsrolle der Architektur immer wieder durch feudale Muster vermitteln muß, den Abstand zwischen Hütten und Palästen immer wieder neu etabliert. Ungewollt gibt er dem Klassencharakter auch der bürgerlichen Gesellschaft Ausdruck.

Nicht die Projektion von Kunst auf Natur allein macht also die entscheidende Signifikanz der hier untersuchten Phantasien aus, sondern in gleichem Maße die Verdrängung des Materiellen durch eine ganzheitlich gedachte ideelle, geschlechtslose Natur, die letztlich den christlichen, das feudale Herrschaftssystem stützenden Schöpfungsgedanken ins 20. Jahrhundert gerettet hat. Der antimoderne, in den Apologien der Moderne selbst enthaltene Vorwurf gibt sich daher als Rettung und Wiederherstellung ‚natürlicher‘ Verhältnisse, als sei der Modernisierungsprozeß nicht in sich selbst bereits eine Destruktion des Mythos. Doch eben dieser Profanisierungsschritt wird widerrufen. Die von ihren sakralen Verkleidungen befreite Natur des Gesellschaftlichen – ob in Gestalt der materiellen oder aber der künstlerischen Produktion – ummäntelt negierend eine zum Ersatzmythos gekürte synthetische Natur.

11. FUNKTIONALISMUS UND ARCHITEKTUR-ANTHROPOLOGIE

Richten wir nun am Ende den Blick auf die gebaute Architektur Tauts, so ist durchaus festzustellen, welchem ihrer Aspekte die Phantasietätigkeit zuvor gegolten hat. Schon im Rahmen der *Gläsernen Kette* hatte sich das Interesse vom unendlichen For-

⁶⁶ Zur Symbolik des Wertkristalls vgl. H. D. Kittsteiner: Über das Verhältnis von Lebenszeit und Geschichtszeit, in: Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen, hrsg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Darmstadt und Neuwied 1987, S. 72–82, bes. S. 76f.

mengenreichtum des Kristalls auf seine Urform, das einfache Prisma verlagert, das nunmehr als „Gefäß der neuen Seele“, als Form und damit als Typus, der allen Inhalten gerecht werden kann,⁶⁷ in die Praxis des Neuen Bauens übernommen wurde. Der Binnenraum des Hufeisens in der Britzer *Hufeisensiedlung* verwirklicht gleichsam die leere Mitte, die im Kristallhaus noch symbolisch verkörpert war. Das für sich stehende Einzelhaus, im gläsernen Innenraum zugleich unendlich nobilitiert und auch verneint, ist, dieser Bestimmung folgend, nur noch Teil des Gebäudekomplexes, dessen Gestalt durch eine geometrische Grundrißstruktur bestimmt ist. Die Projektion von Siedlungen auf vegetabile Flächenornamente nahm diese, die Grenzen des Einzelbaus übergreifende künstlerische Form vorweg und postulierte wie das phantastische Wachsen und Verschwinden des Baus im All die Übereinstimmung der architektonischen Form mit den Gegebenheiten.

Die Formung des Planes [...] ist [...] nicht entstanden aus einer vorgefaßten künstlerischen Idee, sondern aus den sozialen Forderungen und den Bewegungen des Geländes,⁶⁸

schreibt Taut mit Bezug auf die Bodensenke, die den regelmäßigen Bogen der Bebauung praktisch vorgegeben habe. Das Motiv der permanenten Bewegung greift er in einer weiteren Beschreibung auf, um durch die Metaphorik des Fließens das über den Einzelbau hinausweisende geometrische Ordnungsprinzip zu erfassen.⁶⁹ Tauts auch später vielfach erneuerter Versuch, im Konzept des ‚Außenwohnraums‘ etwa, die Einheitssehnsüchte der Kristallarchitektur zur Anwendung zu bringen, wird der freien Assoziation der Siedlungselemente jedoch nicht gerecht. Wenn an die „Stelle der Schönheit des Hauses [...] die Schönheit der Vorgänge in und am Haus“⁷⁰ tritt, geht die Glashausutopie in die Taylorisierung des Menschen über, bestätigt sich also die oben vorgebrachte Analogie zwischen Architekturutopie und kapitalistischem Verwertungsinteresse. Zwar realisiert die Britzer Siedlung in ihrer ästhetischen Geschlossenheit anders als die vor dem Krieg gebauten Siedlungen in gewisser Weise das Gesamtkunstideal; sie wider-

⁶⁷ Taut, 15. April 1920, abgedruckt bei Whyte/Schneider (Anm. 50), S. 87: „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.“

⁶⁸ Bruno Taut: Neue und alte Form im Bebauungsplan, in: *Wohnungswirtschaft*, 3. 1926, H. 24, S. 198.

⁶⁹ Ders.: Neue und alte Form im Bebauungsplan, in: *Wohnungswirtschaft*, 3. 1926, H. 24, S. 198f.: „Die Gruppen fließen weiter von einer zur andern, wie auch ihre Giebel die Häuser nicht abschließen, sondern zum Nachbarn hinüberblicken.“

⁷⁰ Ders.: *Architekturkrise?*, in: *Bauwelt*, 19. 1928, H. 29, S. 661.

spricht aber seiner eigentlichen Intention, denn ihr Kunstcharakter wird von den Lebensinteressen und Nutzungsformen der Bewohner weder konstituiert noch setzte sie, wie erhofft, neue sozialistische Lebensformen in Gang. Nur das ästhetische Gebilde bewahrt die Spannung zum gesellschaftlichen status quo und damit einen utopischen Charakter.

Wilhelm Worringer hatte womöglich Recht, als er 1921 die Realisierung des Expressionismus nicht mehr in der Kunst, sondern allein in der Wissenschaft zu erhoffen wagte.⁷¹ Doch dies geschah wiederum anders, als er es sich vorstellte. Außer im Motto ‚form follows function‘, das an die Stelle von Volk und Natur die Technik setzte, ist die Rede vom Bauwachsen sozusagen unerkannt sanktioniert worden in den universitär eingeübten Methoden der Kunstbetrachtung. Wilhelm Pinder hat die Vorstellung des belebten Anorganischen im Terminus der Tektonik geltend gemacht und dazu die Symmetrie der Kristalle erneut beschworen.⁷² Herbert Reads Vorstellung der Kunst als „Kristallisationsprozeß [...], bei dem sich aus dem amorphen Bereich des Gefühls Formen herausbilden, die bedeutsam oder symbolisch sind“⁷³, greift der inzwischen etablierten Ikonologie von Architektur und abstrakter Kunst vor. Die Konsequenz jener imaginären Überbrückung von Kunst und Natur zeigt sich gegenwärtig in der Tendenz, die nach wie vor weitgehend ungelöste Verhältnisbestimmung von Kunst und Gesellschaft in universalhistorische anthropologische Dimensionen aufzulösen. Darin tritt nun die *andere* Seite der Synthese aus Kunst

⁷¹ Wilhelm Worringer: *Künstlerische Zeitfragen*, München 1921, S. 24ff.: „Der wahre Zeit-expressionismus lebt nicht in der neuen Optik unseres Auges sondern in der unseres Geistes [...] Die geistige Kunst, von der soviel geredet wurde, ich glaube sie war nur eine unbewußte Platzhalterin für eine kommende künstlerhafte Geistigkeit [...] Wesenschau gab es bisher nur durch das Medium der Kunst: daß wir ihrer nun auch durch das Medium des Denkens unmittelbar teilhaftig werden, darin scheint mir die schöpferische Endleistung unserer Zeit zu liegen.“ Hier sagt Worringer geradezu prophetisch die Übernahme der expressionistischen Idee einer ‚symbolischen Form‘ durch die ikonologische Sinndeutung voraus. Vgl. Erwin Panofsky: *Probleme der Kunstgeschichte* (1927): „Wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir eine wesentliche Tendenz der neueren Forschung darin erblicken, die rein dialektische Zerreißen der Kunstwelt in ‚Inhalt‘ und ‚Form‘ wieder aufzuheben und dadurch zu einer Betrachtungsweise vorzudringen, die grundsätzlich weder ‚Formen‘ noch ‚Inhalte‘, sondern nur *Gestalten* sieht, in denen beide vereint sind, und die daher den alten Gegensatz zwischen Ikonographie und Formenanalyse durch eine Art von Typenlehre [zu] überwinden bestrebt ist.“ Zit. nach Wiederabdruck in: *Idea*, 7. 1988, S. 7–13, Zitat: S. 12.

⁷² Wilhelm Pinder: *Von den Künsten und der Kunst*, Berlin/München 1948, S. 106.

⁷³ Herbert Read: *Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness*, Harvard, Cambridge, Mass. 1955, zit. nach der Übersetzung bei Nold Egenter: *Die Aktualität des Primitiven in der Architektur*, Forschungsreihe *Architektur – Anthropologie* 1, Lausanne 1992, S. 106.



Abb. 21

und ‚Natur‘ in Erscheinung: Mit der Tautschen Ästhetisierung aller materiellen Faktoren des Bauens wurden ja diese im Grunde ebenso negiert wie die schöne Form, denn absolut gesetzt geht sie ihrer künstlerischen Qualität verlustig.

Der schon zitierte Architekturanthropologe Nold Egenter hat jüngst seine volkskundlichen Forschungen zum Konzept einer „Bau evolution“, ja zu einer „human zentrierte(n) Schöpfungsgeschichte“⁷⁴ verallgemeinert und auf diese Weise Tauts phantastischer Utopie gewissermaßen wissenschaftliche Weihen verliehen. Das natürliche Werden der architektonischen Formen glaubt er jeder Spekulation entzogen; er vermeint es empirisch aufweisen zu können, und zwar wiederum im außermenschlichen Bereich. Die Instinkt schöpfung des Orang Utan (Abb. 21), sein auf der Spitze einer Palme errichtetes Nest, stellt nunmehr die authentische Urhütte dar. Der Affe als bauender Adam demonstriert den Anfang eines konstruktiven Kontinuums, in dem die genetische Verbindung von Geist und Materie

⁷⁴ Ibid., S. 136, 142.

wiederhergestellt, der „historische Relativismus“ der Architekturtheorie ad acta gelegt sei.⁷⁵ Die im Wachsen der Siedlung und des Kristallhauses von Taut schon metaphorisch aufgehobene Unterscheidung zwischen hoher Architektur und niederem Bauen ist in einem Naturbegriff vollends aufgelöst, der, wie dem Pantoffeltierchen und den Elefanten, so auch Hütte und Dom Raum bietet. Daß solche anthropologischen Architekturauffassungen in der Wissenschaftslandschaft durchaus nicht isoliert stehen, zeigt eine jüngst vorgebrachte Äußerung von Heinrich Klotz, jedes Konstruktionsgebilde, das dem Wetterschutz diene, sei Architektur, somit auch die vom homo erectus erbaute Schutzhütte.⁷⁶ Alles was jenseits rein zweckgebundener Aufgaben ästhetische Relevanz besitzt, würde, folgt man dieser rein quantitativen Argumentation, zu einer vernachlässigbaren Sonderform gegenüber Bauten, die der primitiven Urhütte näherstehen, etwa der wohl zahlenmäßig gegenwärtig am größten zu veranschlagenden Menge der Slums in den Ländern der Dritten Welt, die, nähme man jenen universalgeschichtlichen Monismus ernst, in ein ursprungsmythisch verklärtes Licht geraten.

Die Vernachlässigung des Begriffs Architektur zugunsten ‚gebauter Umwelt‘ hat gegenwärtig Hochkonjunktur im Sinne von Siegfried Giedions Frohlocken über das ‚universale Schaffen‘ des Konstrukteurs. Den Zeitgeist dieser voreiligen Entspezialisierung macht der ‚bauende Affe‘ deutlich, denn sein Bild ersetzt die Sicht auf das menschlich Besondere, die traditionell bei der Erfindung des Werkzeugs ansetzte und den Frühmenschen auf ein kämpferisches Verhältnis zur Umwelt festlegte. Die „Jägerhorden und Totschlägerbanden der Urgeschichte“ ersetzt das Bild einer „konstruktiven“ Menschwerdung“, das seinerseits jede Vorstellung einer durch Konflikte vorangetriebenen historischen Dynamik eliminiert.⁷⁷ Die Entdeckung des Affen-Architekten als Software einer „weichen Vorgeschichte“⁷⁸ folgt nicht nur dem Plädoyer der Land-Art für eine Architektur ohne Architekten, sondern enthüllt blitzartig den ökologischen Kern auch der Tautschen Phantastik. Im Bemühen, ‚das Werden‘ der Architektur in die bewußtlose anorganische und organische Natur hinabzuverfolgen, zeigt sich ein immer noch herrschender Primitivismus, der im Verzicht auf den Kunstbegriff alles negiert, was den natürlich gerierenden status quo aufkündigen würde. Der im nestbauenden Affen endlich gefundene Weltbaumeister gibt einem Bewußtsein Ausdruck, das in der de-

⁷⁵ Ibid., S. 44.

⁷⁶ Heinrich Klotz: Von der Urhütte zum Wolkenkratzer. Geschichte der gebauten Umwelt, München 1991, S. 18. Egenter (Anm. 73) versucht in Anknüpfung an Semper domestikale Architektur mit kultischer Architektur gleichzusetzen durch die Aufteilung des Hauses in seine vermeintlich semantischen Elemente Dach, Herd, Säulen etc. (S. 160).

⁷⁷ Ibid., S. 166.

⁷⁸ Ibid., S. 132.

signästhetischen Überformung des Alltags und der Stilisierung des Abfalls zu neuem Baumaterial („duales System“) die realen Gegensätze überwunden glaubt. Taut verkündete im ‚Bauwachsen‘, vorgestellt als zirkulärer Selbstzeugung, das Ende der Geschichte. Die Worte des Mephistopheles lauten nun umkehrt. Nicht mehr heißt es: Alles was besteht ist wert, daß es zugrunde geht, sondern: Alles was zugrunde geht ist wert, daß es besteht.

Das Kino ist eine Gefühlsmaschine, und folglich bewegt sich jeder, der über den Film spricht, zwischen den Polen des Ichlichen und des Himmlischen. Nur eine Präzisionsmechanik gewährleistet das Funktionieren des Kinos auf all seinen Ebenen. Viele Räder müssen ineinander greifen, eine genau geregelte fotografische Belichtung eines hochempfindlichen Materials, die einer kunstvollsten industriellen Bearbeitung unterzogen und in einer streng regulierten Projektion sichtbar gemacht wird. Ein identisches Zeitmaß der produzierten und der reproduzierten Bilder ist notwendig. Zugleich rührt diese präzise Apparatur an das Innere. Sie vermag Gefühle zu lenken, Tüme zu bestimmen und Nerven zu erzeugen. Der frühen Kinobesuchern erschien der Kinetograph wie die Puppe Othello dem faszinierten, ein Zauberglas bewunderndes Nathaniel in E.T.A. Hoffmanns *Erzählung Der Sandmann*. Hysterisch lehrreiche Bilder geben sie wider, Schätze und Lichtreflexe, die ihre Künstlichkeit vergessen ließen, die Fleisch und Blut zu gewinnen schienen. Schrecken und Faszination der „Automate“ kehren so wieder, und bis heute pölen diese gemischten Gefühle die Medientheorie. Während in anderen Sektoren der halbmodernisierten Moderne die Polaritäten des Organischen und des Anorganischen zerschunden sind, haben sie hier eine enorme Prignanz und Schärfe bewahrt. In vielen Theorien der klassischen Medien ist das Polos der lebensphilosophischen Kulturkrise um 1900 verlässlicher rezent geliebt. In dieser unauflösbaren Kette von Ursprungsdeklarationen und Zukunftsprojektionen (Kino, Fernsehen, Computer, interaktive Medien) wurden die Argumentationsmuster der „Kino-Debatte“ weitergeführt und neu aufgelegt – bis hin zu den virtuellen Welten von Cyberspace.

Die strikten Polaritäten von Organischem und Anorganischem bleiben bestimmend in der Debatte über das Kino – auch über den Zeitraum hinweg, der uns beschäftigen wird. Am Ende der zwanziger Jahre, als der Totalfilm seinen Siegeszug antritt, wird der Eindruck des Maschinellen geradezu übermächtig. Auch das Auditive wird nun technisiert, und die lebendige Belebtheit der Aufführung wird durch den perfekten Synchronismus der Töne ersetzt. 1911 erschienen zwei Bücher, die schon im Titel die Medialisierung des Lebendigen ankündigen: Ihs