

Originalveröffentlichung
in: Stamm, Rainer ;
Schreiber, Daniel
(Hrsgg.): *Bau einer
neuen Welt :
architektonische
Visionen des
Expressionismus, Köln
2003, S. 104-121*

Eine Kathedrale, so steht im Lexikon zu lesen, ist die Hauptkirche eines Bistums oder eines Erzbistums. Im deutschen Sprachgebrauch wird der Begriff vorzugsweise mit Bauwerken der Gotik assoziiert, mit einer Epoche also, in der der symbolische Verweis auf das Himmlische Jerusalem zu besonders eindrucksvollen architektonischen Lösungen geführt hat.¹ Ihr Symbolcharakter ließ die gotische Kathedrale im 19. Jahrhundert zu einem Archetypus religiöser Architektur werden, der häufig national, bisweilen auch regional konnotiert wurde und damit für staatlich oder kirchlich finanzierte Bauvorhaben ebenso vorbildlich wirken konnte wie für die Projekte lokaler Reformbewegungen. Bis in die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg waren Auftraggeber, Künstler und Publikum gleichermaßen davon überzeugt, daß formale Anleihen bei der Sakralkunst des Mittelalters der modernen Kunst von selbst eine sakrale Aura verleihen werden. So kontrastierte der Bischof von Washington, Henry Yates Satterlee, 1907 moderne Entwürfe „which glorify the originality of the Architect“ mit der „pure Gothic Church which is built simply for the Glory of God“.² Entsprechend wurde die Washington National Cathedral, 1990 nach fast hundertjähriger Planungs- und Bauzeit vollendet, als historistische Collage nach französischen und englischen Vorbildern errichtet. 1912 verordnete der Kölner Erzbischof Kardinal Fischer den Künstlern seiner Diözese die mittelalterliche Baukunst als einzig gültiges Vorbild zur Schaffung einer „wahrhaft kirchlichen und zugleich deutschen Kunst“.³ Aber nicht nur konservative Kleriker setzten gotische Architekturformen mit

religiöser Ergriffenheit gleich. Auch Ernst Ludwig Kirchner setzte – ebenfalls 1912 und ebenfalls in Köln – bei der Ausstattung der Kapelle auf der *Internationalen Sonderbund-Ausstellung* auf ein rahmendes System aus gotischen Spitzbögen, um aus dem unscheinbaren Kastenraum einen Sakralraum zu machen.

Mit historistischen Konzepten dieser Art haben die expressionistischen ‚Zukunftskathedralen‘, von denen hier die Rede sein soll, eines gemeinsam: In ihnen wird die Architektur der Vergangenheit zur Projektionsfläche für die Ideale und Wunschvorstellungen der Gegenwart. Allerdings begriffen die Expressionisten die gotische Kathedrale nicht als formales Vorbild für eine Erneuerung kirchlicher Kunst, sondern als absolutes Kunstwerk. Ihre Cathedral-Entwürfe bezeichneten keine konkreten Projekte, sondern – selbst dort, wo es um Architektur ging – eine Utopie: die Utopie vom Gesamtkunstwerk, das einerseits vollkommen autonom ist, andererseits in der Überschreitung der Gattungsgrenzen die Kunst zu einer höheren, das gesamte Leben umfassenden Realität werden läßt.⁴

Im Juni 1911 erschien in der Zeitschrift *Der Sturm* ein mit „John Wolfs“ gezeichneter Aufsatz. Der Titel „Der gotische Dom. Das Straßburger Münster“ und das Pseudonym des Autors spielen auf Johann Wolfgang von Goethes berühmten Hymnus *Von deutscher Baukunst* (1772) an, der ebenfalls dem Münster und seinem vermeintlichen Entwerfer Erwin von Steinbach gewidmet ist. Wie für Goethe, so resultiert auch für den Verfasser des *Sturm*-Artikels die gotische

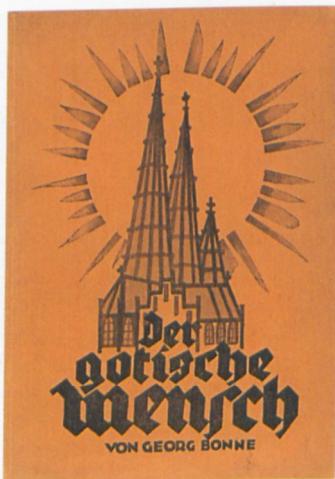
ZUKUNFTSKATHEDRALEN „Das ist Religion, ist Architektur.“

Magdalena Bushart

Kathedralarchitektur nicht aus konstruktiven Vorgaben oder ästhetischen Normen, sondern ausschließlich aus dem Gefühl ihrer Schöpfer: aus „inniger, einiger, eigener selbständiger Empfindung“, wie Goethe es formuliert,⁵ aus dem „Affekt“, der „seelischen Zuständlichkeit“,⁶ wie es im *Sturm* heißt. Beide Autoren nehmen das Münster zum Anlaß, um über die Gegenwartskunst zu reflektieren: der eine explizit, indem er Ausdrucksgewalt und Eigenständigkeit der (deutschen) Gotik mit dem internationalen Klassizismus seiner Zeit kontrastiert, der andere nur über den Kontext – schließlich verstand sich der *Sturm* nicht als historische Zeitschrift, sondern als Sprachrohr der internationalen Avantgarde. Tatsächlich entpuppt sich der Text bei genauerem Hinsehen als Paraphrase auf die aktuelle Kunst. Wo Goethe die Verbindung von Naturempfinden, Frömmigkeit und vaterländischen Gefühlen als Kunstideal preist, da interessieren „Wolfs“ vor allem dynamische und abstrakte Qualitäten. Er beschreibt das Bauwerk als Konglomerat von bewegten Einzelteilen – emporflamenden Türmen, seitwärts eilenden Schiffen, verwirrt ineinander fließenden Stützen –, die sich wie von einer höheren Macht getrieben zu einem Organismus zusammenschließen: „Das bunte Licht und die Formen der kalten, grauen Steinmassen, dies alles strömt gegeneinander, zusammen, eilt fort und lebt ein eiliges fließendes Leben. Der Raum verschwindet im Unbestimmten.“ Farb- und Formkontraste, Rhythmus und Dynamik charakterisieren aber weniger die gotische Kathedrale als die expressionistische, kubistische und futuristische Malerei. Der gotische Künstler wird in die-

ser Beschreibung zum Vorläufer des modernen; was sie eint, ist das „Temperament“, das „rücksichtslose Streben, das Zerbrechen aller Fesseln, aller Bande, die Verachtung alles Schweren, Fallenden, Niederziehenden, das ungeheure Fort, Hinauf, diese eisige Ekstase.“⁷

Wer für den Artikel verantwortlich zeichnete, wissen wir nicht; möglicherweise stammt er von Herwarth Walden, dem Herausgeber des *Sturm*. In jedem Fall waren Zeitpunkt und Ort mit Bedacht gewählt. Im Frühjahr 1911 waren die Schriften des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* und *Formprobleme der Gotik* ins Blickfeld der expressionistischen Maler geraten, die in ihnen eine wissenschaftliche Legitimation ihres eigenen Schaffens zu erkennen glaubten. Worringer hatte mit den Mitteln der Stilpsychologie ein abstraktes „Kunstwollen“ definiert, auf das er alle nichtklassische Kunst zurückführen wollte. Als psychische Grundkonstante nahm er eine Art Urangst vor den Erscheinungen der Welt und Sehnsucht nach Erlösung an; als Höhepunkt des abstrakten „Kunstwollens“, das er vor allem bei den Völkern des Nordens beziehungsweise der „germanischen Rasse“ vermutete, bezeichnete er die gotische Kathedrale. Sie galt ihm als dynamisches Gebilde, das, völlig zweckenthoßen, ausschließlich der transzendentalen Weltsicht ihrer Erbauer Ausdruck verliehen habe. Mit der expressiven Umformung der Konstruktion, der Entmaterialisierung des Steins und der Dynamisierung des Raums hat nach Worringer der „gotische Mensch“ versucht, das Raumerlebnis zu intensivieren, um so die „innere Disharmonie“ seines Daseins zu



Georg Bonne
Der gotische Mensch.
Wege zur Volkseinheit
und Volksgesundung
 Egestorf, Bez. Hamburg:
 Robert Laurer Verlag,
 1927
 Privatbesitz

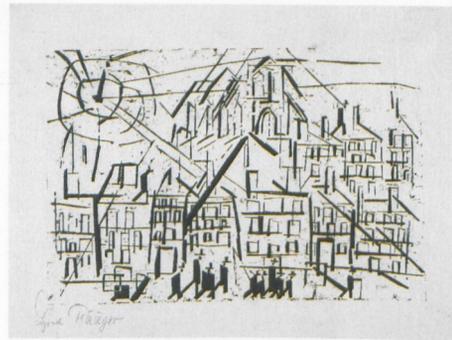
überwinden: „Ergriffen vom Taumel dieser aus allen Enden hervordringenden, in mächtigem Crescendo gegen Himmel strebenden Orchestermusik mechanischer Kräfte fühlt er in seligem Schwindel sich krampfhaft emporgerissen, sich hoch über sich selbst hinaus ins Unendliche gesteigert.“⁸ Doch nicht nur die Architektur – auch Skulptur und Malerei seien diesem Gestaltungswillen gefolgt, auch sie hätten die mimetische Funktion dem Drang zur Entmaterialisierung und Entkörperlichung untergeordnet und eingestimmt „in den großen Taumel jener (...) in ihrer Bewegung gesteigerten mechanischen Kräfte, wie sie sich in der Architektur auslebten.“⁹ Das Resultat des Gleichklangs der Gattungen wird als einheitlich gestaltetes Ganzes beschrieben, das gerade in seiner Abstraktheit und, was noch wichtiger erscheint, unabhängig von seiner Aufgabe als Kultbau dem Empfinden des zeitgenössischen Betrachters entspricht. Denn zum einen bringt die Architektur die psychische Verfassung einer bestimmten ethnischen Gruppe und einer bestimmten Zeit zum Ausdruck. Zum anderen kann sie aber umgekehrt durch die Formgebung und im Zusammenspiel der unterschiedlichen Teile das Gefühlserlebnis des einzelnen prägen.

„Wolfs“ Aufsatz stellt vermutlich den ersten Versuch dar, Worringers Gotikbild auf die abstrakte Malerei der Gegenwart zu übertragen. In der Folgezeit sollte die Gleichsetzung von ‚gotischem‘ und modernem ‚Kunstwollen‘ zu einem Gemeinplatz expressionistischer Programmschriften werden. Sie gab der Avantgardekunst einen historischen Bezugspunkt, legitimierte ihre Lösung von mimetischen

Funktionen, verlieh ihr die Aura des Transzendentalen und ließ sich überdies bei Bedarf auch national interpretieren.¹⁰ Wenn es noch einer Bestätigung für die Affinität speziell zur gotischen Architektur bedurfte, dann lieferten sie Robert Delaunays *Saint Séverin*-Bilder. Das früheste Werk aus der insgesamt siebenteiligen Serie, *Saint Séverin Nr. 1* von 1909, wurde im Dezember 1911 auf der *Ersten Ausstellung des Blauen Reiters* in München gezeigt und wenig später im gleichnamigen Almanach abgebildet.¹¹ Der gotische Kirchenbau scheint hier, wie schon in „Wolfs“ Text, durch unterschwellige Energieströme in Bewegung geraten zu sein: Der Verzicht auf einen festen Augenpunkt versetzt den Raum in Schwingungen; in der Wahl des Bildausschnitts und der Farbabstufung ergibt sich ein Sog, der, wenn schon nicht in die Höhe, so doch in die Tiefe führt. Die Pfeiler wirken, als stemmten sie sich der Last der Gewölbe entgegen, Fußboden und Gewölbezone lösen sich in Farb- und Lichtreflexen auf. Obwohl Delaunay selbst mit aller Deutlichkeit darauf hinwies, daß es ihm nicht um metaphysische Inhalte gehe, sondern im Gegenteil um eine Übersetzung des Sehvorgangs in die Simultanität des Bildes,¹² und obwohl die Parallelen zu Monets Serie zur Kathedrale von Rouen (die ja ebenfalls Seherfahrungen thematisierte) unübersehbar sind, assoziierte man in Deutschland die Architektur-Darstellungen mit einer veränderten Weltansicht, die zu mittelalterlicher Transzendenz zurückgefunden habe. Spätestens seit seiner Einzelausstellung in Waldens *Sturm*-Galerie 1913 galt Delaunay dem deutschen Publikum als moderner Mystiker. Walden veröffent-



Robert Delaunay
Saint-Séverin Nr. 1
1909
Öl auf Leinwand,
116 x 81 cm
Privatbesitz, Schweiz



Lyonel Feiniger
Stadt mit Kirche in der Sonne
1918
Holzschnitt auf dünnem
Japan, 24,3 x 30,2 cm
Bauhaus-Archiv Berlin



Lyonel Feininger
Die Stadt am Ende
der Welt
1919–1956

Spielzeug, Holz (gesägt,
geschnitzt, farbig gefaßt),
9 Teile, Höhe: 3,5–9,7 cm
Museum für Kunst und
Gewerbe Hamburg
Lyonel Feininger
(1871–1956) begann 1919,
in seiner Zeit als Bauhaus-
lehrer in Weimar, damit,
aus einfachen Holzschei-

ten Figuren, Häuser und
Bäume herzustellen. Jedes
Jahr vor Weihnachten
bekam er jenen „Rappel
(...) Holz zu zersägen
und zu bemalen“, um für
seine Kinder Geschenke
zu basteln. Denn „mit
tödlicher Gewißheit“, so
Feininger, erwarteten die
drei Jungs, Andreas,
Laurence und Theodor
Lux, neue Häuschen und
„Männeken“ für die mit
jedem Weihnachten
anwachsenden Spielzeug-
stadt. Stadt am Ende der
Welt, sollten die Söhne, in
Anlehnung an einen Bild-
titel, das bunt bemalte
Spielzeugensemble später

nennen. Doch nicht nur
für seine eigenen Kinder
hat Feininger die kleinen
Kunstwerke gemacht, son-
dern auch für die Kinder
von Bauhausfreunden
und zuletzt für sich selbst.
Auf diese Weise erschuf
Lyonel Feininger eine
skurrile Spielzeugwelt,
deren Ursprünge im
künstlerischen Werk des
Baubausmeisters zu fin-
den sind. Seine Häuser
und Figuren sind ange-
wandte Kunst im besten



Sinne. Mit ihnen tritt Fei-
ningers zeichnerisches
Werk in die dritte Dimen-
sion. Das macht die kleine
Stadt künstlerisch so
bedeutsam. Die Häuser
gehen überwiegend auf
architektonische Vorbilder
aus Lüneburg und Lübeck
zurück, ohne dabei aller-
dings bestimmte Gebäude
wiederzugeben. Es sind
altertümliche Häuser mit
Stufengiebeln und vor-
springenden Fassaden, wie
der Künstler sie in den
alten, norddeutschen
Hansestädten kennege-
lernt hatte. Er war so tief
von ihrem mittelalter-

lichen Charme beein-
druckt, daß er sich in sei-
nem künstlerischen Werk
immer wieder mit solchen
Häusern beschäftigt hat.
Martin Faass

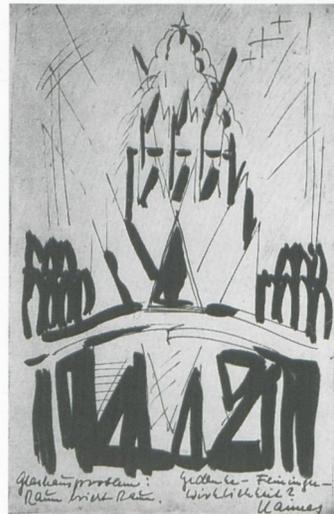
Lyonel Feininger
Die Stadt am Ende
der Welt
1910
Tusche, Gouache,
23,5 x 29,5 cm
Privatbesitz



Hans Scharoun
Die zu- und die abgekehrten Prinzipien der Baukunst
 1919-21
 Aquarell, 50,5 x 35,4 cm
 Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Abteilung Baukunst, Berlin

lichte im *Sturm* eine Rezension des Philosophen Paul Bommersheim, in dem die Aufgabe der Zentralperspektive zum Indiz eines moralisch-weltanschaulichen Wandels wird: „Es hat seinen Sinn, daß die Perspektive kam, als die mystisch-religiöse Art des Geistes durch die rationalistisch-mechanistische abgelöst wurde. Es hat seinen Sinn, daß gerade heute die Perspektive überwunden wird, wo sich auch im Denken das starre Sein in Werden auflöst, wo man selbst die festen Begriffe verflüssigen möchte, wo um das Leben die Gedankenarbeit immer mehr kreist.“¹³ Selbst kritische Köpfe wie der Dichter Walter Serner bescheinigten dem Künstler, mit *Saint Séverin* die Gotik „wiederentdeckt“ zu haben: „Das gotische Interieur Robert Delaunays ist außerordentlich; die versteinerten Massen, die hier hinanstreben, ließen alles Schwere unter sich: ein taumelndes flatterleichtes Empor. Der so andauernd mißverstandene Sinn der Gotik ward hier nach langer Zeit wieder jung.“¹⁴

Worringers Interpretation der gotischen Kathedrale und Delaunays *Saint Séverin*-Serie regten eine ganze Reihe von Malern dazu an, das dynamische Raumerlebnis zum Bildthema zu erheben, es mit malerischen Mitteln und in einer abstrakten Formensprache nachzuahmen. So fügen sich in Paul Klees Aquarell *Bewegung der Gewölbe* (1915) übereinandergeschichtete und aneinandergelegte Farbfelder zu einer ‚Architektur‘ zusammen, deren „Bewegung“ durch Abstufung der Helligkeitswerte hervorgerufen wird. So läßt in Lyonel Feiningers Dorf- und Stadtbildern die prismatische Zerlegung der Bildfläche den Eindruck entstehen, als sprengten die



Hans Scharoun (Hannes)
Glashausproblem: Raum bricht Raum Gedanken – Feiningers – Wirklichkeit?
 Brief an die Gläserne Kette
 Um 1920
 Lichtpause, 33 x 21,3 cm
 Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Abteilung Baukunst, Berlin

Glashausproblem: Raum bricht Raum
 Gedanken – Feiningers – Wirklichkeit?
 Hannes

Kirchen ihre Begrenzung, um sich in den umgebenden Raum auszudehnen und als wirke umgekehrt der Luftraum auf die architektonische Struktur ein. Hans Scharoun charakterisierte diese Darstellungsweise mit der prägnanten Formel „Raum bricht Raum“. ¹⁵ In der Mehrzahl der Fälle blieb die Umsetzung allerdings hinter dem literarischen Anspruch zurück. So schuf der Maler und Kunsthistoriker Paul Adolf Seehaus – er gehörte zum Kreis der Rheinischen Expressionisten um August Macke und war mit Wilhelm Worringer befreundet – 1918/19 eine Serie von Kathedral- und Dombildern, die teils auf Naturstudien basierten, teils als reine Phantasieprodukte konzipiert waren. Zur zweiten Kategorie gehört auch die *Kathedrale II* (1918). Genau betrachtet werden hier moderne Gestaltungsprinzipien, wie die Zerlegung der Gegenstände in geometrische Farbflächen, einem äußerst konventionellen Motiv – Nonne auf dem Weg zur Kirche – übergestülpt. Was uns heute betulich anmutet, war vom Künstler mit hochtrabender Programmatik belegt. Wollte er doch nach eigenem Bekenntnis am liebsten „die ganze Backsteingotik abmalen, nicht als Architekturbilder, sondern zu kristallreinen Geistesymbolen“. ¹⁶

Doch nicht nur durch die Verbindung von Raumschwindel und ‚Abstraktionsdrang‘ bot Worringers gotische Kathedrale Anregungen für das künstlerische Schaffen der Gegenwart. Mit ihr ließ sich auch das romantische Ideal vom Gesamtkunstwerk unter veränderten Vorzeichen neu beleben. Schließlich werden hier die Gattungen weder durch eine gemeinsame Idee oder vorgegebene Inhalte noch durch

irgendwelche funktionalen oder didaktischen Zwecke, sondern einzig und allein die ästhetische Struktur geeint. Und diese Einheit wirkt unmittelbar auf den Betrachter ein, indem sie ihn in eine bestimmte, quasireligiöse Stimmung versetzt. Insbesondere der Architekt Bruno Taut verfolgte diesen Gedanken mit großer Beharrlichkeit. Schon 1913 hatte er seinen Kollegen den Plan für ein zweckfreies, nur der Kunst geweihtes Bauwerk unterbreitet, in dem die einzelnen Künste wie einst in der Kathedrale unter der schützenden und befruchtenden Leitung der Architektur ihren „klingenden Gesamtrhythmus“ finden könnten und sie ermuntert: „Bauen wir zusammen an einem großartigen Bauwerk! An einem Bauwerk, das nicht allein Architektur ist, in dem alles, Malerei, Plastik, alles zusammen eine große Architektur bildet, und in dem die Architektur wieder in den andern Künsten aufgeht.“ ¹⁷ In diesem begehbaren Kunstwerk werde, so Taut, die Einheit gleichsam von selbst entstehen durch ein gemeinsames „architektonisches“ Formprinzip, dem sich Bildkünstler ebenso verpflichtet fühlten wie Architekten. ¹⁸

Das berühmte *Glashaus* auf der Kölner Werkbund-Ausstellung von 1914, teilfinanziert von der deutschen Glasindustrie, gab dann wenig später einen Vorgeschmack auf den Kathedralbau des zwanzigsten Jahrhunderts, den Taut annonciert hatte. Einen Vorgeschmack nur: Denn obwohl der Pavillon mit Glasgemälden von Max Pechstein, Johan Thorn Prikker, Franz Mutzenbecher und anderen ausgestattet war, stand hier weniger die Zusammenarbeit mit anderen Künsten im Vordergrund, als der Baustoff, der zugleich Form und

Paul Adolf Seehaus
Kathedrale II
1918
Farbstiftzeichnung,
49 x 62 cm



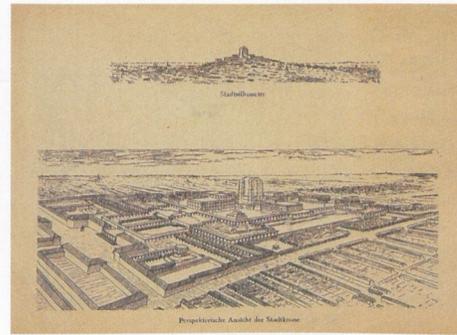
Inhalt war. Bestand die Aufgabe des Gebäudes doch darin, „die gesamte Glasindustrie in ihren verschiedenartigen Erscheinungsformen würdig zu vertreten und im Besonderen die Erzeugnisse in ausgewählter Qualität unter Berücksichtigung der architektonischen und dekorativen Möglichkeiten zur Schau zu stellen.“¹⁹ Was das *Glashaus* dennoch mit den Plänen für ein neues Gesamtkunstwerk verband, war die Erlebnisqualität, die seine ursprüngliche Funktion in den Hintergrund treten ließ. Der Besucher bewegte sich auf einem vorgegebenen Weg durch das Gebäude, begleitet von wechselnden Licht- und Farbeffekten und dem plätschernden Wasser der Kaskade im Untergeschoß; die optischen und akustischen Reize, die Wasserfall und Farbkaleidoskop hervorriefen, ließen sich durchaus mit dem ganzheitlichen Effekt vergleichen, den in dem Kunstbau-Projekt der Zusammenklang der Gattungen erzielt hätte. Taut selbst hob im Bauprojekt vor allem die neuartige Gestaltung des Raums, seine fließende Bewegtheit und die Leichtigkeit der Architektur insgesamt hervor. Zugleich reduzierte er die Aufgabe des Gebäudes auf seine ästhetische Wirkung: „Das Glashaus hat keinen anderen Zweck, als schön zu sein.“²⁰ Daß er überzeugt war, damit an Eigenschaften der gotischen Kathedrale anzuknüpfen – also die Überwindung der (schweren) Materie, das aktive Raumerlebnis, die Dominanz des Gestaltungswillens gegenüber allen praktischen Anforderungen –, das macht das Deckblatt des Prospekts deutlich. Die Zeichnung des Glashauses trägt dort die Unterschrift: „Der gotische Dom ist das Präludium der Glasarchitektur.“ Der Kunstkritiker Adolf

Bruno Taut
Glashaus, Kaskadenfall
 Werkbundaussstellung
 Köln
 1914
 Stiftung Archiv der
 Akademie der Künste,
 Abteilung Baukunst,
 Berlin



Behne, der 1915 eine Art ‚Nachruf‘ auf das Ausstellungsgebäude verfaßte, sah die Parallele zum mittelalterlichen Dom sogar ausschließlich in der ‚Zweckfreiheit‘. Beide, Dom und Pavillon, seien autonome Kunstwerke, die allein aus dem künstlerischen Drang ihrer Schöpfer resultierten und deren Aufgabe bestenfalls idealistischer Natur sein könne: „Einen praktischen Zweck hat auch die Kathedrale: sie schützt den Andächtigen vor Regen und die Altäre vor der Verwitterung. Aber ist dieser Schutz der Sonntagskleidung vor Nässe das Wesentliche des Straßburger Münsters? Welchen Zweck hätten dann die gewaltigen Höhenmaße, das Maßwerk der Fenster und ihre Malereien? Die herrliche Macht der mittelalterlichen Dome stammt offenbar nicht aus ‚Zweckerfüllung‘, sondern aus einer anderen Wurzel – aus einem künstlerischen Rausch, aus ‚höherer Baulust‘.“²¹

Zwei Jahre später, in der während des Krieges verfaßten und 1919 publizierten Schrift *Die Stadtkrone*, weitete Taut den Wirkungskreis des Gesamtkunstwerks auf die ganze Stadt aus. Wiederum diente ihm die gotische Kathedrale als Vorbild. Wie diese sich „mit ihrem wahrhaft unzweckmäßigen Schiff und dem noch unzweckmäßigeren Turm“²² über das Gewirr mittelalterlicher Häuschen als gemeinschaftliches religiöses Symbol erhebe, so solle jene in der Stadt der Zukunft den gesellschaftlichen und geistigen Bezugspunkt bilden. Allerdings nicht als religiöses Sinnbild im traditionellen Sinne, sondern als Symbol für ein zeitspezifischeres Ideal: den ‚sozialen Gedanken‘, das „Gefühl, irgendwie an dem Wohl der Menschheit mithelfen zu müssen, irgendwie für sich



Bruno Taut
 „Stadtsilhouette/
 Perspektivische Ansicht
 der Stadtkrone“
 Aus: *Die Stadtkrone*,
 Jena: Eugen Diederichs
 Verlag, 1919

und damit auch für andere sein Seelenheil zu erringen und sich eins, solidarisch mit allen Menschen zu fühlen.“²³ „Wenn etwas“, so Taut, „heute die Stadt bekrönen kann, so ist es zunächst Ausdruck dieses Gedankens.“²⁴

Den Mittelpunkt der Stadtkrone nun sollte ein „Kristallhaus“ bilden, das sich unschwer als Weiterentwicklung des *Glashauses* erkennen läßt. Dieses Bauwerk, ebenfalls aus Glas errichtet, stellte Taut sich als einen reinen Kunstort vor, „ganz vom Zweck losgelöst“,²⁵ in dem Malerei, Bildhauerei, Architektur und Musik sich mit den Elementen der Natur zu ihrem höchsten Ausdruck steigern. Über seine konkrete bauliche Gestalt schwieg der Architekt sich aus; stattdessen beschrieb er die Gesamtwirkung in Anlehnung an das Himmlische Jerusalem der Johannes-Apokalypse: „Die ganze freie vom Bann der Realistik erlöste Formenwelt, das, was in Welten, Wolken, Bergen, allen Elementen und Lebewesen die Seele des Künstlers weit über das bisherige Figurenhafte und Naturgemäße hinausführt, steht wieder auf und glänzt und schimmert in allen Farben und Materialien, Metallen, edlen Steinen und Glas an allen Stellen des Raumes, wo das Spiel von Licht und Schatten dazu herausfordert.“²⁶ Wie der gotische Dom, der dieser eschatologischen Vision gleichnishaft Gestalt verleiht, so steht auch Tauts „Kristallhaus“ als Metapher für das Absolute im künstlerischen und religiösen Sinn. Beide fangen etwas vom überirdischen Glanz auf und überstrahlen damit das irdische Dasein; die ganze Stadt liegt im Widerschein ihres Lichts. Und wie der Dom den Rahmen für die mystische Vereinigung der Seelen mit Gott geboten hat, so

soll auch das von allen Tageszwecken befreite „Kristallhaus“ die stille Einkehr des einzelnen befördern: „Immer ist das Letzte still und leer. Meister Eckhart sprach: ‚Ich will Gott niemals bitten, daß er sich mir hingeben soll; ich will ihn bitten, daß er mich leer und rein mache. Denn wäre ich leer und rein, so müßte Gott aus seiner eigenen Natur sich mir hingeben und in mir beschlossen sein.‘ Der Dom war das Gefäß aller Seelen, die so beteten. Und es bleibt immer so – leer und rein – ‚tot‘ –, still und ganz und gar abgewandt den Tageszwecken bleibt für alle Zeiten das Letzte der Architektur. Hier verstummt immer der Maßstab praktischer Forderungen – ähnlich wie beim Münsterturm, der im Verhältnis zu dem ohnehin schon ‚unpraktischen‘ Schiff noch weit über das hinausgeht, was dieses Kristallhaus im Vergleich zu den vielen von einer höheren Zweckmäßigkeit geborenen Bauten bedeutet.“²⁷ Bezeichnend für den utopischen Charakter des Projekts erscheint, daß der ‚zweckfreie‘ Münsterturm, der dem Buch programmatisch in einer Abbildung vorangestellt ist, nicht durch ein gebautes Beispiel (etwa das häufig bemühte Straßburger Münster) vertreten wird, sondern durch den Turm, den Jan van Eyck in seiner berühmten Zeichnung der *Hl. Barbara* als Attribut beigegeben hat, ein fiktives Bauwerk also, das im wahrsten Sinne des Wortes rein sinnbildlichen Charakter hat.

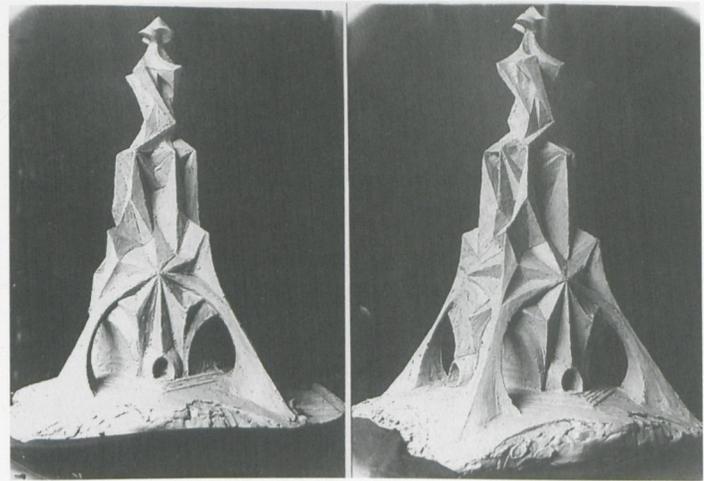
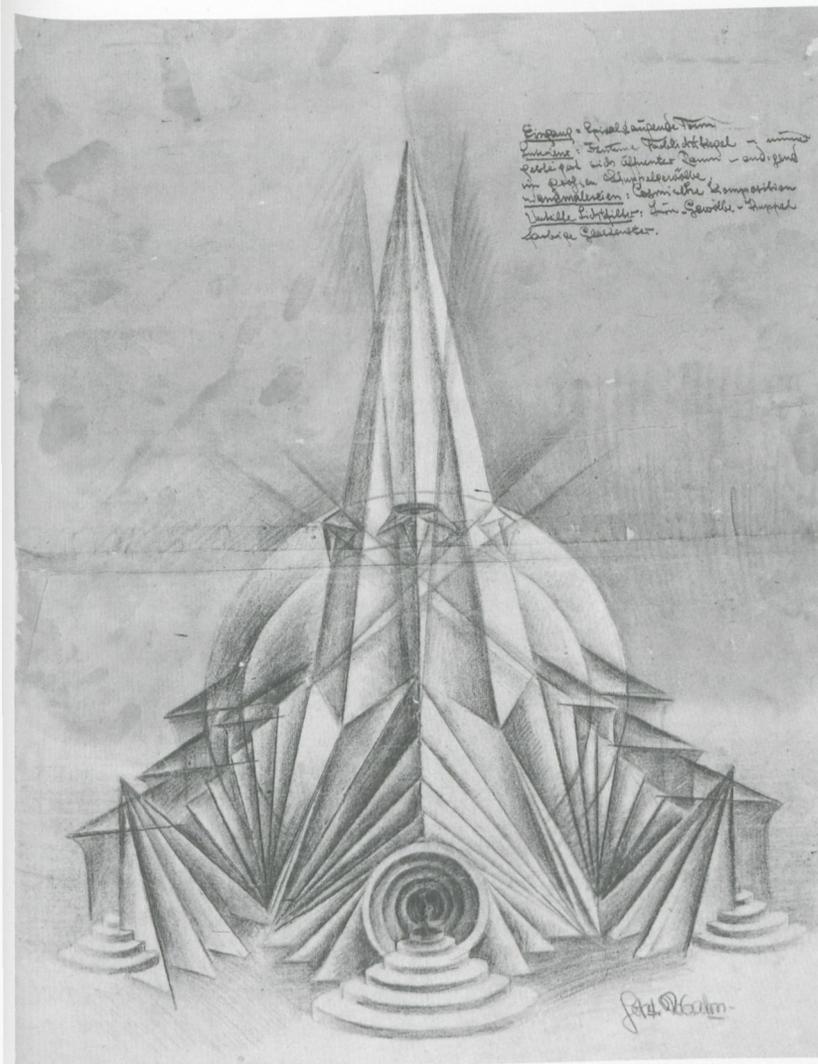
Die Novemberrevolution gab den Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk zusätzliches Gewicht. Jetzt wurde die Einheit der Künste zum Modell einer künftigen Gesellschaft erhoben. Statt des Zusammenschlusses der einzelnen Gattun-



Jan van Eyck
Hl. Barbara
1437
Silberstift auf Papier
Aus: Bruno Taut:
Die Stadtkrone,
Jena: Eugen Diederichs
Verlag, 1919

gen erhoffte man nun den Zusammenschluß von Künstler und ‚Masse‘ respektive Kunst und ‚Volk‘. Der Bau der Zukunft, dem sich vor allem die revolutionär gesonnenen Künstler verpflichtet fühlten, sollte die Kräfte des gesamten Volks bündeln, in ihm der neue Gemeinschaftssinn konkrete Form annehmen. Nach dieser Vorstellung ist es nicht mehr der einzelne, der baut, sondern das Volk oder doch wenigstens die ‚Volksseele‘. Strittig blieb allerdings, ob diese Bautätigkeit vorwiegend praktischer oder ideeller Natur sei, ob sie direkt oder indirekt zu erfolgen habe. Bruno Taut plädierte für Letzteres. Wenige Tage nach Konstitution der Arbeiter- und Soldatenräte, am 18.11.1918, erklärte er: „Es wird uns die Zeit ihr Bauwerk bescheren, alle Gemüter bauen heute und aus ihren Seelen wird das Bauwerk herauswachsen, das alle zusammenhält und allen Zeichen und Ziel ist.“²⁸ Den Zukunftsbau definierte Taut als unmittelbaren „Träger der geistigen Kräfte“, aber auch als Gestalter künftiger „Empfindungen der Gesamtheit, die heute schlummern und morgen erwachen“.²⁹ Aus seiner Sicht konnte für die Formulierung dieses Gemeinwillens durchaus ein einzelner – der Architekt, der Künstler – verantwortlich zeichnen, ohne daß damit die Verbindlichkeit des Resultats in Frage gestellt würde; „schlummernde Empfindungen“ konnte ohnehin nur artikulieren, wer mit entsprechenden Sensoren ausgestattet war. Damit erschien sogar der Grad der Realisierung zweitrangig; als Symbole eines gemeinschaftlichen Ziels eigneten sich Architekturzeichnungen, Ausstellungen oder Buchprojekte ebensogut, wie ein ausgeführtes Bauwerk – wenn nicht sogar besser.³⁰

Die entgegengesetzte Position vertrat Adolf Behne. Die bewußtseinsbildenden Fähigkeiten, die er dem Bau zusprach, hatten weniger symbolischen als pragmatischen Charakter. Überzeugt, daß sich der Sozialismus nur in einem „gemeinsamen Tun“ entwickeln werde, das sich „von allen praktischen, kleinen und beschränkten Zwecken (...) entfernt“,³¹ erhoffte er sich vor allem vom Arbeitsprozeß selbst erzieherische Wirkung: „Bauen wir! Nicht bauen, wie es heute geschieht. (...) Das wahre Bauen ist die gemeinsame künstlerische Arbeit vieler Menschen, nicht nur der Architekten, Bildhauer, Maler, sondern auch der Zimmerleute, der Maurer, der Steinmetzen, der Bauschlosser. Im wahren Bau sind sie alle in gleicher Weise – und hinter ihnen die Masse des Volkes, die das Wachsen des Baus verfolgt – mit ihrem Gefühl am gemeinsamen Werk beteiligt, keine Handlanger, sondern Mitarbeiter. Die eine gleiche Idee erfüllt alle. Jeder trägt aus seiner Phantasie, aus seinen Formen, das Beste bei, schmückt den Bau durch die Liebe, die Hingabe, die Strenge, die Untadeligkeit seiner freiwilligen Leistung.“³² Die gotische Kathedrale wurde in Behnes Interpretation zum sozialen Gesamtkunstwerk par excellence: „Aus einer solchen Baugemeinschaft großer Massen sind einst die gotischen Bauten entstanden, die in ihrer unbegreiflichen Fülle des Lebens in Formen der Architektur, in plastischen Figuren und Reliefs, Glasfensterbildern, Wandmalereien und Ornamenten nicht den einzelnen entwerfenden Architekten spiegeln, sondern ein ganzes Volk, eine Bürgerschaft, eine Gemeinde, deren geistiges Eigentum der Bau war.“³³ Walter Gropius schließlich ver-



Johannes Karl Herrmann
Ohne Titel
(Unbekannte Architektur)
1919
Zwei Photographien
des verlorenen Gipses,
Vintage prints
Privatbesitz
Parallel zur Bauhaus-
Gründung in Weimar
bildeten Molzahn, Johan-
nes Karl Herrmann und
Karl Peter Röhl in
Weimar eine informelle
Gruppe. „Molzahns

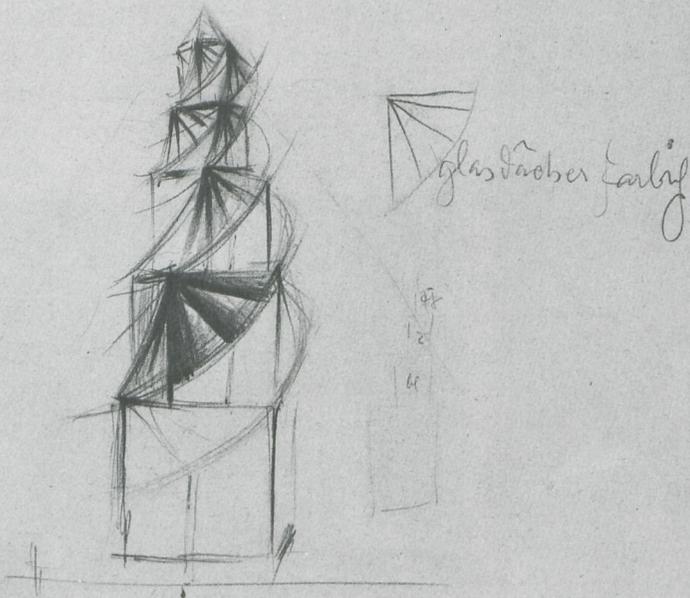
Atelier wurde unser
Treffpunkt. (...) Molzahn
war für uns der deutsche
Boccioni. Hier bereitete
sich etwas Neues vor“,
erinnerte sich Röhl noch
1953.
Röhl und Herrmann
immatrikulierten sich
zum ersten Semester des
Bauhauses. Anlässlich der
Ersten Ausstellung von
Schülerarbeiten im Juni
1919 bescheinigte
Gropius ihren Arbeiten
jene „Verbindung zum
Bau, die sich in absehba-
rer Zeit zwischen den
Künsten wieder vollzie-
hen muß.“

Während Molzahns oft
publizierte Cathedral-
phantasie in der Ausstel-
lung für unbekannt
Architekten des Arbeits-
rats für Kunst 1919 viel
beachtet wurde, war
Johannes Karl Herrmanns
kongeniale plastische Aus-
formulierung des Themas
bislang unbekannt. RS

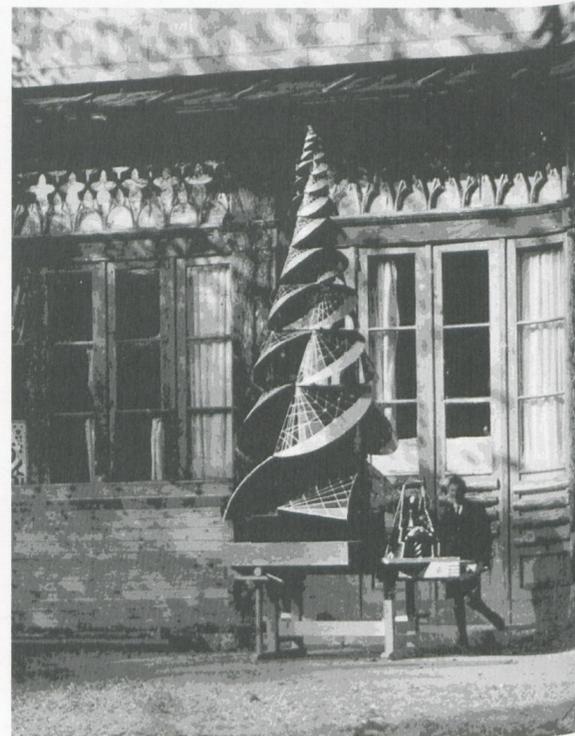
Johannes Molzahn
Ohne Titel
(Unbekannte Architektur)
1919
Graphitstift, Kohle auf
Transparentpapier,
aquarelliert, 62,7 x 47 cm
Johannes-Molzahn-
Centrum, Kassel
© und Werk-Documenta-
tion im Johannes-
Molzahn-Centrum in
Kassel
Die Rückseite des Blattes
trägt die Aufschrift:
„Zur Weiterleitung an den
„Arbeitsrat für Kunst“
Graphisches Kabinett J.B.
Neumann Berlin Kurfür-
stendamm 232“

Lyonel Feiniger
Manifest und Programm
des Staatlichen Bauhauses
Titelblatt
1919
Holzschnitt auf
graugrünem Papier,
31,9 x 19,6 cm
Privatbesitz, Bremen

Das Gehirn linker Pyramiden 4seitig
 grosshin: Kleinhin Grösse = $1:\frac{1}{3}$
 Kleinhin Wertzeichen - grosshin Bilder
 Polaritäten.



Johannes Itten
 „Turm des Feuers“,
Tagebuch IX, S. 195/196
 1920
 Bleistift auf Papier,
 beidseitig bezeichnet,
 27,8 x 21,3 cm
 Bauhaus-Archiv Berlin



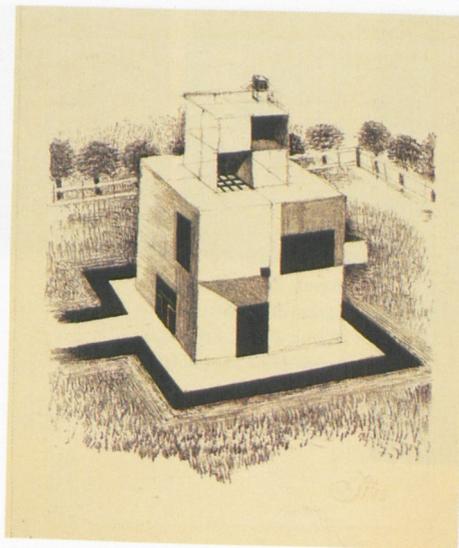
Johannes Itten
 „Turm des Feuers“
 Modell vor dem
Tempelhaus,
 Ittens Weimarer Atelier
 1920

kürzte den Blick nach vorn und den zurück in dem Begriff der „Zukunftskathedrale“, ohne sich für eine der beiden Varianten – der symbolischen oder der sozialen – zu entscheiden. Die Vision von der einheitstiftenden, einen Gestalt im Gesamtkunstwerk, die er 1919 in seinem Aufsatz *Der neue Baugedanke* entwarf,³⁴ adressierte sich zunächst nur an die Künstler: „Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Baugedanken. Maler und Bildhauer, durchbrecht also die Schranken zur Architektur und werdet Mitbauende, Mitringende um das letzte Ziel der Kunst: die schöpferische Konzeption der Zukunftskathedrale, die wieder alles in einer Gestalt sein wird, Architektur und Plastik und Malerei.“³⁵ Im Bauhaus-Manifest dagegen wird mit dem Bau vor allem eine soziale Einheit bezeichnet; die zitierte Passage ist fast wörtlich übernommen – mit einer kleinen Abänderung. Der „Bau der Zukunft“, so liest man nun, werde „aus Millionen Händen der Handwerker“ einst gen Himmel steigen (...) als kristallenes Sinnbild des neuen kommenden Glaubens.“³⁶ Während Gropius hier den Zukunftsbau bemüht, um, ganz im Sinne des Schulprogramms, die Verschmelzung von angewandter und freier Kunst zu fordern, insistiert Lyonel Feiningers Titelholzschnitt auf seiner metaphysischen Überhöhung. Er zeigt einen gotischen Kirchenbau mit Strebewerk, dessen drei Schiffe aus hügeligem Grund hervorwachsen und von drei unterschiedlich hohen Türmen überfangen werden. Obwohl als selbständige Einheiten nebeneinander stehend, scheinen alle Bauteile einem gemeinsamen Gesetz und einer gemeinsamen Bewegung zu folgen: Über den Türmen stehen

drei Sterne, in deren Konstellation die Figur des Bauwerks eingeschrieben ist. Gleichzeitig sendet dieses selbst Strahlen in die Umgebung aus; es wirkt also seinerseits nach außen. Das Gesamtkunstwerk, der „neue Bau der Zukunft“ wird damit zu einem Gebilde, das, aus dem gemeinsamen Urgrund herauswachsend, in engem Konnex mit einer höheren, kosmischen Idee steht. Genau betrachtet entspricht dieses Bild natürlich eher der Tautschen Vision vom Zukunftsbau als dem Handwerks-Konzept des Bauhauses.

Die Beschwörung gemeinschaftlicher Werte galt auch für die Nutzung des Zukunftsbaus. War Bruno Tauts Kristallhaus für die Kunst- und Naturandacht des einzelnen konzipiert, so zielten die „Kultbauten“, „Festhäuser“, „Theater“ und „Volkshäuser“, die im Umkreis des *Arbeitsrates für Kunst* und der *Novembergruppe* entstanden, auf ein kollektives Erlebnis. In Hans Scharouns Aufzeichnung *Gedanken zum Theaterraum* (1920) wird das Theaterinnere zu einer Art Kirchenraum und die Aufführung zum gottesdienstähnlichen Ereignis, in dem der einzelne durch die Kunst zur Gemeinschaft findet: „Ein Mensch im Angesicht eines andern, gereiht in Kreise, in mächtig schwingendem Bogen um strebende Kristall-Pyramide. Raum aus Schwarz und Blau wühlend, durch 1000 Farbsprühen zum silbergelben Stern empor-schwingend; in Bogen, Rippen, Vorsprung und Aushöhlung aus dunkler Masse zu beschwingter Reinheit hinantastend, sich selbst und erwartungsheißer Volksmenge Aufstieg und Krone weisend.“ Der Zuschauer bleibt in dieser Art von multimedialer Performance nicht passiv; er gerät vielmehr in

Johannes Itten
 „Haus des weißen
 Mannes“
*Bauhaus-Drucke. Neue
 Europäische Graphik.
 Erste Mappe: Meister
 des staatlichen Bauhauses
 in Weimar, Blatt 4*
 1921
 Lithographie auf glattem
 elfenbeinfarbenem Papier,
 35 x 28,2 cm
 Bauhaus-Archiv Berlin



einen Sog, der ihn zu eigenem Handeln zwingt: „Mitten ins Erleben gestellt verdichtet und löst sich das Erleben in ihm unmittelbar. Er wird in Aktivität hineingezwungen. (...) Form, Farbe, Wort und Ton sind Teile von uns, klingen, lodern, brennen aus der Menge selbst heraus: Die Menge spielt sich und erlebt Einigung in Schmerzausbruch und Freudentaumel: *Wir sind*.“³⁷ Scharouns Kollektiverlebnis entspricht der idealen Verbindung von Gemeinschaftsgefühl und „schöpferischem Ich“, die Anton Wachsberger wenig zuvor als „Fundamente der Gotik“ bezeichnet hatte: „Sie [gemeint sind die Fundamente] schienen sich auszuwirken zu machtvoller Gemeinschaft, deren Bekenntnisse Kathedralen waren, wie sie Europa noch nie getragen, entstanden aus grenzenlosem Gemeinschaftswillen, die ganze Gemeinschaft und ihren Gott umfassen wollend und auch wirklich umfassend. Demütig-stolze Bekenntnisse des: *Wir sind*. Und alle bekannten sich so, alle, auch jene Schöpfer der Plastiken von Naumburg und Chartres (...), auch jene Meister des Lebens und des Todes Mariä und der Heiligen (...), auch jene Weihevollen, die Gottesmelodien schufen, alle sangen sie mit den Steinträgern, den Metallarbeitern, den Zimmerleuten, Dachdeckern, Webern und Schneidern, Gerbern und Schustern, alle sangen sie miteinander demütig und selbstlos, stolz und gläubig: *Wir sind*.“³⁸

Der Verweis auf die Kathedrale bezeichnete freilich nicht allein eine Utopie, sondern zielte stets auch auf die Rechtfertigung der eigenen, höchst gegenwärtigen (Außenseiter-)Position. Das macht ein Blick auf die Rede deutlich, mit



Hans Scharoun
Ohne Titel
Vor April 1920
Aquarell, 47,9 x 36 cm
Stiftung Archiv der
Akademie der Künste,
Abteilung Baukunst,
Berlin
*Das Blatt wurde als
„Kultbau“ in Ruf zum
Bauen. Zweite Buchpubli-
kation des Arbeitsrats für
Kunst, Berlin: Ernst Was-
muth, 1920, abgebildet.*

der Walter Gropius 1919 in Weimar vor Vertretern von Industrie und Handwerk um Unterstützung und Verständnis für das heftig umstrittene Bauhaus warb. Dort nämlich heißt es: „Sehen Sie sich den Turm einer gotischen Kathedrale an. Ist er nicht völlig zwecklos? Ja er trägt vielleicht eine Glocke aber um für diese Ständer zu sein braucht er nicht der abertausend Figuren und Fialen und Sternblumen aus Stein. Ein solcher Turm war eben der Ausdruck einer seelischen Bewegung, eines religiösen Sehnsuchtsgefühls im ganzen Volke. Wir kennen dieses gemeinsame starke Empfinden nicht mehr und solange wird die höchste Kunst nur von wenigen vereinsamen, kaum verstandenen Menschen gepflegt und gekannt.“³⁹ So gedeutet ist das moderne Kunstwerk der Vorbote eines neuen Glaubens, ein einsamer Mahner, dessen allgemeinverbindlichen Charakter erst die Zukunft erweisen wird.

Es gehört zum Wesen von Utopien, daß sie sich der Umsetzung verweigern. Konsequenterweise wurden die „Zukunftskathedralen“ vorzugsweise auf dem Papier entwickelt: in Form von Beschwörungen, wie dem zitierten Bauhausmanifest, von Visionen, wie sie beispielsweise Bruno Taut im *Weltbaumeister* formulierte und in Zeichnungen, die insbesondere der *Arbeitsrat* in Publikationen und auf Ausstellungen der Öffentlichkeit vorstellte. Die Entwürfe wurden zwar als Vorbereitungen auf die große Bauaufgabe deklariert, doch bezogen sie ihre Aktualität aus dem Wunsch, die Rolle der Avantgardkunst in einer künftigen Gesellschaft neu zu bestimmen. Daneben gab es jedoch Versuche, sich dem Ideal des aus dem Geist der Kathedrale entwickelten Gesamt-

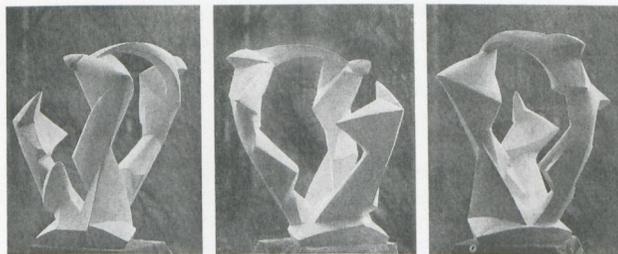
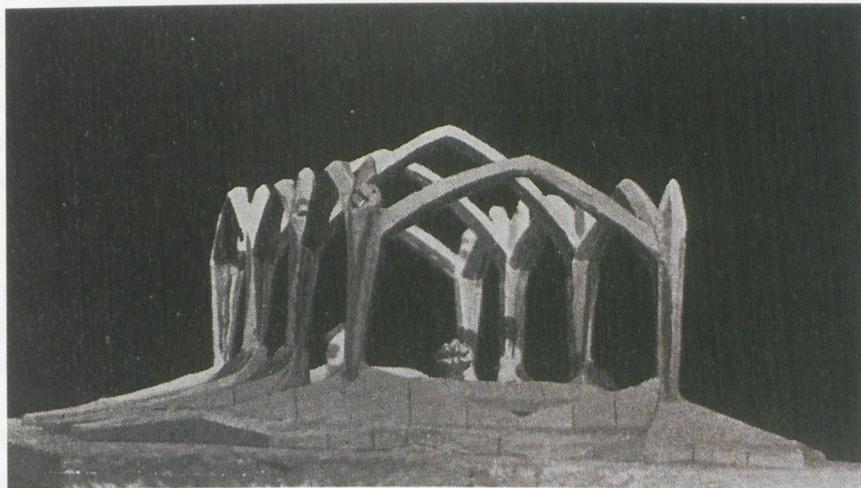


Max Taut
Architekturfantasien
1919
Bleistift auf Papier,
15,8 x 11 cm
Stiftung Archiv der
Akademie der Künste,
Abteilung Baukunst,
Berlin
*Das Blatt wurde 1919 in
der Ausstellung für unbe-
kannte Architekten
gezeigt.*

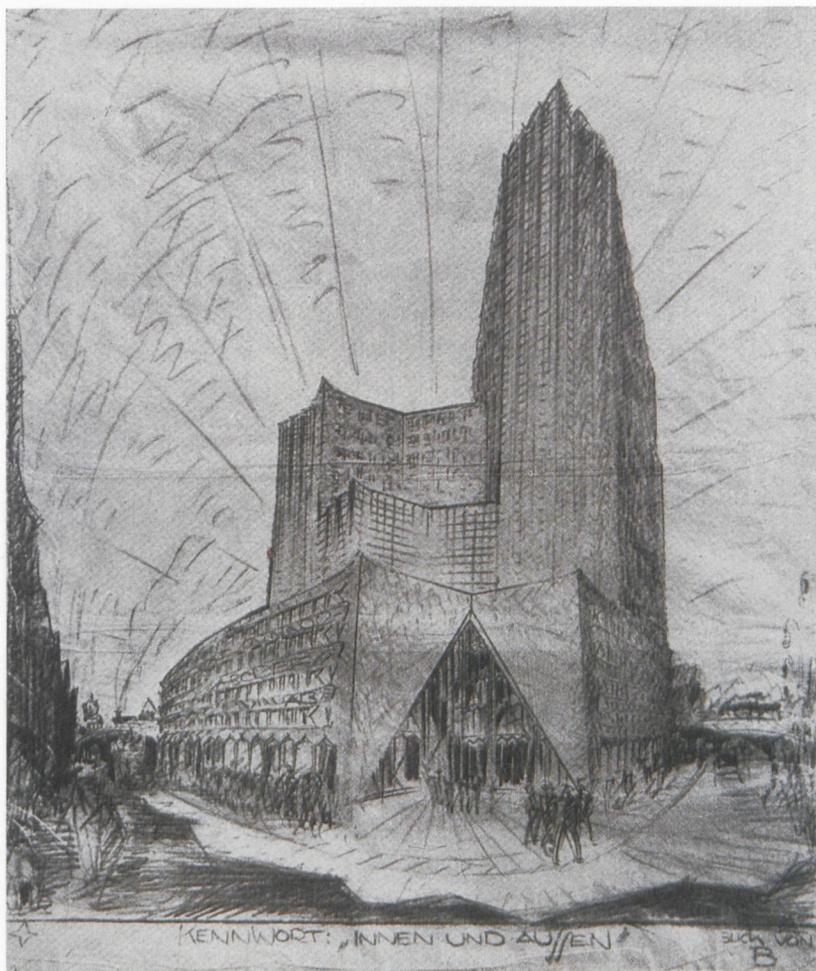


Max Taut
Blütenhaus
 1921
 Bleistift, Tinte, aquarelliert, 35,6 x 22,2 cm
 Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Abteilung Baukunst, Berlin

Rudolf Belling
Dreiklang
 Modell für eine sechs Meter hohe, in Ziegeln gemauerte und farbig verputzte Raumplastik
 1919



Max Taut
Erbegräbnis Wissinger Stahnsdorf bei Berlin
 1921–1923
 Aus: *Frühlicht*, H. 2
 Winter 1921/22, hg. v. Bruno Taut, Magdeburg:
 Karl Peters Verlag
 Privatbesitz, Bremen



Hans Scharoun
„Innen und Außen“,
Hochhaus am Bahnhof
Friedrichstraße
Wettbewerbsbeitrag
Aus: *Frühlicht*, H. 3,
Frühjahr 1922, hg. v.
Bruno Taut, Magdeburg:
Karl Peters Verlag
Privatbesitz, Bremen

Kurt Schwitters
Haus MERZ 20
1921



kunstwerks im dreidimensionalen ‚Modell‘ anzunähern. Das bekannteste Beispiel dafür stellt sicherlich Max Tauts *Erbbe-gräbnis der Familie Wissinger* auf dem Friedhof Stahnsdorf bei Berlin dar.

Die Voraussetzungen für ein ‚zweckfeies‘ Bauwerk waren angesichts der Aufgabenstellung ideal: Der Betonkonstruktion kommt lediglich die Funktion zu, das Terrain mit den Grabstellen (ursprünglich geplant waren sieben) zu bezeichnen. Das Gebilde ist sowohl als Architektur in Miniaturformat als auch als räumliche Plastik lesbar. Ihr Vorbild, die Kathedrale, zitiert sie nicht nur dem Geiste, sondern auch der Form nach. Ihre krabbenbesetzten Stützen und die gedrückten Spitzbögen erinnern an ein auf Gurtbogen und Strebepfeiler reduziertes, von aller Schwere befreites gotisches Gewölbe. Das Motiv der dynamischen Vertikalbewegung klingt an in den aus dem Tuffsteinsockel hervorbrechenden Stützen, die den Eindruck naturhaften Wachstums erwecken. Daß das Grabmal ursprünglich als ‚Gesamtkunstwerk‘ konzipiert war, versteht sich fast schon von selbst. Die Bogenstellungen sollten farbig gefaßt und mit Mosaiken verziert werden; die Grabplatte unter dem mittleren Geviert gestaltete der Bildhauer Otto Freundlich. Das Beispiel zeigt freilich auch, wie wenig konsensfähig die expressionistischen Formvorstellungen in der Nachkriegsgesellschaft tatsächlich waren: Freundlichs Plastik mußte auf Druck der Evangelischen Synode bereits nach einem Jahr entfernt werden; den Abriß des übrigen Grabmals konnte die Familie Wissinger nur durch den Erwerb des angrenzenden Friedhofsgeländes verhindern.⁴⁰



Peter Behrens,
Hans Döllgast (Zeichnung, zugeschrieben)
Kuppelhalle, *Verwaltungsgebäude der Farbwerke Hoechst*
1920–1924
Wachskreide auf Papier

Gleichfalls als Paraphrase auf die Kathedrale ist Rudolf Bellings *Dreiklang* zu verstehen. Die erste Fassung entstand 1919 als Modell für eine sechs Meter hohe, in Ziegeln gemauerte und farbig verputzte Raumplastik. Die abstrakte Form, entwickelt aus dem Motiv dreier Tänzerinnen, symbolisiert den Zusammenschluß der einzelnen Gattungen. Der Titel spielt auf den „Dreiklang der Kunst“ an, zu dem sich Malerei, Plastik und Architektur vereinigen – ein Gedanke, den der Bildhauer wenig später noch einmal in seinem *Brunnen mit dem Symbol der drei Künste* verfolgt hat. In der ursprünglichen Konzeption allerdings wies er über die Bildkünste hinaus; die monumentale Version der Plastik hätte als Podium für Aufführungen zeitgenössischer Musik von Paul Hindemith, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky dienen sollen.⁴¹ Auch hier war also, vergleichbar den utopischen Entwürfen Tauts, eine ‚zweckfreie‘, ausschließlich dem Erlebnis ‚Kunst‘ gewidmete Architektur gemeint. Und auch hier lassen sich die Analogien zur Kathedrale noch weiterführen. Denn die Entmaterialisierung der raumbegrenzenden Hülle und die Formung des Raumes durch die aufstrebenden Volumina sind nicht nur Kennzeichen einer anhand der Werke Archipenkos und Boccionis, also an zeitgenössischen Konzepten gewonnenen Vorstellung von raumhaltiger Plastik; sie evozieren auch das wirbelnde Raumerlebnis, wie es Wilhelm Worringer in den *Formproblemen* für die Gotik beschrieben hat. Damit konnte der *Dreiklang* sogar sakrale Qualität für sich beanspruchen. In diesem Sinne, als quasireligiöses Gesamtkunstwerk pries denn auch ein Ausstellungsführer die

Plastik. Schon im Gipsmodell fühle man den „uralten Rhythmus vom Gemeinsamen der verschiedenen Prinzipien, jedes für sich ganz andere Art, gebunden in der großen Bewegung ihres Zusammenwirkens.“ Vor dem ausgeführten Werk aber werde man einst erkennen: „Das ist Religion, ist Architektur.“⁴² Die Realität sah auch hier anders aus als die utopischen Entwürfe des Künstlers und seines Interpreten. Statt der Großfassung fertigte Belling 1924 eine museumstaugliche Holzversion des *Dreiklangs*, der in den fünfziger Jahren weitere Fassungen in Holz und Bronze folgten.⁴³ Dafür erhielt die Plastik ein höchst profanes Gegenstück im Umbau des Berliner *Scala-Casinos*, den Belling 1920 gemeinsam mit dem Architekten Walter Würzbach besorgte. So originell sich die Raumgestaltung im Kontext zeitgenössischer Vergnügungsorte ausnimmt, auf die Vordenker des Expressionismus mußte sie als Perversion eines die Gattungen überschreitenden Gesamtkunstwerks wirken, zumal es ja auch im Tanzcasino um Tanz, Bewegung und Musik geht. So kritisierte denn auch Adolf Behne das *Scala-Casino* enttäuscht als „Bluff“: „Plastische Raumauffassung und Bewegung können prachtvoll sein, wenn sie ein freier Wille der Kunst trägt. Ob der sich aber in Räumen für Lebemänner und Schieber betätigen kann, das bleibe dahingestellt.“⁴⁴

Wenn es einen Künstler gab, dessen Werk sich Zwecken konsequent widersetzte, dann Kurt Schwitters. Auch Schwitters träumte vom absoluten (Gesamt-)Kunstwerk, „erhaben wie die Gottheit, unerklärlich wie das Leben, undefinierbar und zwecklos“⁴⁵, und auch er begriff die

¹ Günter Bandmann: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951.

² Zit. nach Pamela Scott, Antoinette J. Lee: *Buildings of the District of Columbia (Buildings of the United States)*, New York/Oxford 1993, S. 382.

³ Der Erlaß *Zum Bau und der Ausstattung von Kirchen und anderen kirchlichen Gebäuden* wurde am 7.2.1912 im kirchlichen Anzeiger der Erzdiözese veröffentlicht.

Auszugsweiser Abdruck in: *Neudeutsche Bauzeitung*, 8. Jg., 1912, S. 177.

⁴ In der Definition des Gesamtkunstwerks folge ich Odo Marquard:

„Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik“.

In: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Ausst.-Kat. Zürich u.a., Aarau/Frankfurt am Main 1983, S. 40–49.

⁵ Johann Wolfgang von Goethe: „Von deutscher Baukunst“. In: ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe, 12. Bd., München 1981, S. 7–15; hier S. 13.

⁶ John Wolfs: „Der gotische Dom. Das Strassburger Münster“. In: *Der Sturm*, 2. Jg., 1911/12, S. 519.

⁷ Ebd.

⁸ Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, Neuausgabe, München 1981, S. 156.

⁹ Ebd., S. 160.

¹⁰ Vgl. Magdalena Buschart: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie*

1911–1925, München 1990, S. 25–39. In wesentlichen Punkten verfolgt der Text diese Aufsätze die dort entwickelten Thesen weiter.

¹¹ Zur ersten Präsentation der Bilder Delaunays in Deutschland vgl. Johannes Langner: „Turm und Täufer. Delaunay, Kandinsky und Marc im Zeichen des ‚Blauen Reiter‘“. In: Peter-Klaus Schuster (Hg.): *Delaunay und Deutschland*, Ausst.-Kat. München/Köln 1986, S. 208–224. – Karl-Heinz Meißner: „Delaunay-Dokumente. Ausstellun-

gen, Briefe, Rezensionen, Zitate“, ebd., S. 482–531.

¹² Vgl. vor allem Delaunays Briefe an Franz Marc aus den Jahren 1912/13. In: Meißner, a.a.O., S. 498 und 503, sowie den Brief an Bernhard Koehler vom 21.3.1912, ebd., S. 491.

¹³ Paul Bommersheim: „Die Überwindung der Perspektive und Robert Delaunay“. In: *Der Sturm*, 3. Jg., 1913, S. 272 f.; zit. nach Meißner, a.a.O., S. 503.

Kathedrale als Umsetzung dieser Idee, doch kam er zu völlig anderen Ergebnissen als seine Künstlerkollegen. Seine Lithographien aus der *Kathedralen*-Serie verweigern jeglichen Symbolgehalt und werden so, ganz im Sinne des Tautschen Münsterturms, zum Manifest künstlerischer Autonomie. Noch drastischer verfuhr der Künstler beim *Haus MERZ 20*. Hier wird die Gleichsetzung der Autonomiebestrebungen der Moderne mit den vermeintlichen Eigenschaften der Kathedralarchitektur bis zur Parodie getrieben. Als Anleitung, wie das aus einem Treibkreis, Zahnrädern und Holzteilen unterschiedlicher Herkunft zusammengesetzte „Architektur“-Objekt zu lesen sei, zitierte Schwitters 1921 eine Beschreibung, die der Schriftsteller Christof Spengemann ein Jahr zuvor publiziert hatte: „Ich sehe in Haus Merz die Kathedrale: die Kathedrale. Nicht den Kirchenbau, nein das Bauwerk als Ausdruck wahrhaft geistiger Anschauung dessen, was uns in das Unendliche erhebt: der absoluten Kunst. Diese Kathedrale kann nicht benutzt werden. Ihr innerer Raum ist mit Rädern so sehr angefüllt, daß Menschen keinen Platz in ihr finden ... das ist die absolute Architektur, die lediglich einen künstlerischen Sinn hat.“⁴⁶

Wie nicht anders zu erwarten, gelangte die Wiederbelebung der Kathedrale im Gesamtkunstwerk nicht über solche Modelle hinaus. Wo es überhaupt zu einer Zusammenarbeit von Architekten und Bildkünstlern kam, da blieb es bei den traditionellen Rollenzuweisungen an die Gattungen. Die Diskrepanz zwischen Anspruch und Realität zeigte sich bereits beim ersten Großprojekt des Bauhauses, beim 1922

vollendeten *Haus Sommerfeld*. Die Beschäftigung der einzelnen Werkstätten an diesem Projekt, im Vorfeld vollmundig als Wiederbelebung der mittelalterlichen Bauhütte propagiert und im Bild als visionäre Erscheinung präsentiert, in der Feiningers Bauhaus-Kathedrale Gestalt gewinnt, war im Ergebnis, trotz farbiger Verglasung des Treppenhauses und geschnitzter Treppenwangen, alles andere als ein zweckfreier Zukunftsbau, sondern ein ziemlich konventionelles Wohnhaus. Nicht viel anders erging es Peter Behrens 1922 mit seiner *Dombauhütte* auf der Münchner Gewerbeschau. Auch Behrens berief sich auf die mittelalterlichen Werkmeister, auf Erwin von Steinbach, Giotto und die „Gewerksgenossenschaften der Bauleute und Steinmetzen, die zu gemeinsamen Werk in gleichem Geist verbunden waren“ und charakterisierte die Zusammenarbeit mit den Bildkünstlern als einen „räumliche(n) Ausbau durch gleichgesinnte Kräfte.“⁴⁷ De facto aber waren die Exponate nicht in Verbindung mit dem Bau konzipiert, sondern erst für die Ausstellung zusammengestellt worden.

Obwohl mit dem Ende des Expressionismus und der Konsolidierung der Weimarer Republik die Kathedrale als abstrakt-geistiges Prinzip und als Modell einer künftigen sozialistischen Gemeinschaft ausgedient hatte, lieferte sie während der zwanziger Jahre weiterhin formale Anregungen, und zwar sowohl für den modernen Kirchenbau als auch für ganz profane Geschäfts- und Verwaltungsbauten. So erinnert Philipp Schäfers *Karstadt-Kaufhaus* am Hermannplatz in Berlin (1927–29) mit seinem Stahlskelett und den turmartigen

¹⁴ Walter Serner: *Der Futurist Gino Severini ...* (1913); zit. nach Meißner, a.a.O., S. 508.

¹⁵ Zu Scharoun's Zeichnung *Glashausproblem: Raum bricht Raum. Gedanke – Feininger – Wirklichkeit?*; vgl. Matthias Schirren: „Lichtreflexionen. Lyonel Feiningers Architekturvisionen und die romantische Tradition der Modernen Architektur in Deutschland“. In: Roland März (Hg.): *Lyonel Feininger. Von Gelmeroda nach*

Manhattan. Retrospektive der Gemälde, Ausst.-Kat. Berlin 1998, S. 253–261; hier S. 259.

¹⁶ Paul Adolf Seehaus: Brief an Gertrud Drascher v. 21.10.1918; zit. nach *Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde*, Ausst.-Kat. Bonn u.a., Recklinghausen 1979, S. 367.

¹⁷ Bruno Taut: „Eine Notwendigkeit“. In: *Der Sturm*, 4. Jg., 1913/14, S. 175.

¹⁸ Taut definiert den Begriff des „Architektonischen“ nicht, faßt darunter aber mit Alexander

Archipenko, Wassily Kandinsky, Franz Marc und Robert Delaunay Künstler, deren Gemeinsamkeit aus heutiger Sicht vor allem darin besteht, daß ihre Bilder vom Sturm vertreten wurden, dem auch Taut assoziiert war.

¹⁹ Bruno Taut: *Erläuterungsbericht zur Errichtung eines Glashauses auf dem Ausstellungsgelände in Köln am Rhein*, Berlin, 7. Februar 1914; zit. nach Manfred Speidel (Hg.):

Bruno Taut. Natur und Fantasie 1880–1938, Ausst.-Kat. Magdeburg, Berlin 1995, S. 126.

²⁰ Bruno Taut: „Bauprojekt zur Werkbundaustellung in Köln“, Juni 1914. In: Wulf Herzogenrath (Hg.): *Frühe Kölner Kunstausstellungen*, Köln 1981, S. 287–294; hier S. 289.

²¹ Adolf Behne: „Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet“. In: *Kunstgewerbeblatt*, N.F., 27. Jg., 1915/16, 1–4, S. 2.

²² Bruno Taut: *Die Stadtkrone*, Jena 1919, S. 53.

²³ Ebd., S. 59.

²⁴ Ebd., S. 60.

²⁵ Ebd., S. 67.

²⁶ Ebd., S. 68 f.

²⁷ Ebd., S. 69 f.

²⁸ Bruno Taut: *Was bringt die Revolution der Baukunst?*; zit. nach Regine Prange: *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*, Hildesheim u.a. 1991, S. 160.

²⁹ Bruno Taut: *Ein Architekturprogramm* (Dezember 1918); zit. nach *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918–1921*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 86.

³⁰ Nicht von ungefähr subsumierte Taut auch das

Buchprojekt der *Gläsernen Kette* unter dem Begriff „Bauen“: „Wissen wir nach einem Jahr: da ist die Reinheit, – dann bauen wir das Buch.“ Brief vom 28.1.1920; zit. nach Iain Boyd Whyte, Romana Schneider (Hg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette*, Berlin 1986, S. 48.

³¹ (Adolf Behne): *Mitteilung an Alle. Werbeprospekt für die Zeitschrift Bauen*, abgedruckt in: *Arbeitsrat für Kunst*, a.a.O., S. 100.

³² Ebd.

Aufbauten vage an die Doppelturmfassen gotischer Kirchenbauten; so zitiert Dominikus Böhm in der Neu-Ulmer Stadtpfarrkirche *St. Johannes Baptist* (Umbau 1922–27) gotische Bündelpfeiler und gotisches Zellennetzgewölbe, um damit an die Stimmungswerte mittelalterlicher Sakralarchitektur anzuknüpfen. Selbst der Münsterturm Bruno Tauts war, wie sein Wettbewerbsbeitrag für den *Chicago Tribune Tower* von 1922 zeigt, nicht mehr als zweckfreies Geistesymbol geplant, sondern als veritables Bürohochhaus, dessen Form der Architekt statisch begründete. Lediglich die obersten Geschosse, die der Rekreation dienen und Ruhezone für Luftbäder beziehungsweise Erfrischungsräume aufnehmen sollten, rufen noch eine schwache Erinnerung an die Erlebnisqualität der utopischen Entwürfe wach.

In einem Verwaltungsbau wurde schließlich der Traum vom neuen Sakralraum realisiert, – freilich erst zu einem Zeitpunkt, als die meisten Expressionisten bereits zum Alltagsgeschäft zurückgekehrt waren. Nicht der Utopist Bruno Taut, sondern der arrivierte Industriearchitekt Peter Behrens setzte ihn um, und er entstand auch nicht im Auftrag des ‚Volkes‘, sondern dem eines marktbeherrschenden Großkonzerns: Die Rede ist von der Kuppelhalle im Frankfurter *Verwaltungsbau der Farbwerke Höchst* (1923). Die plastische Gestaltung der Pfeiler, die je nach Blickrichtung wie übereinandergetürmte Bündelpfeiler oder Stalaktiten wirken, die Kontrastwirkung von dunklen und hellen Zonen sowie der Einsatz von Farbe (mit dem, ganz nebenbei, auch Produktwerbung für die Firma betrieben wird) fügen sich zu einem

Erlebnisraum zusammen, der, scheinbar völlig aus dem Funktionszusammenhang des Gebäudes gelöst, nur auf seine ästhetische Wirkung ausgerichtet ist. Wenn irgendwo, dann entsteht hier, angesichts der plötzlichen Höhenentwicklung nach einem niedrigen, dunklen Eingangsbereich, mit den nach oben heller werdenden Bündelpfeilern und dem Tageslicht, das durch die oktogonalen Oberlichter einfällt, das Gefühl des Raum, ‚schwindels‘, der die Expressionisten an der gotischen Kathedrale so sehr fasziniert hatte.⁴⁸ So verblüffend die Vollendung expressionistischer Visionen im modernen Industriebau auf den ersten Blick scheinen mag, so konsequent ist sie doch angesichts der Tatsache, daß ja auch das *Glashaus* im Auftrag der Industrie entstanden war: Die ‚Zweckfreiheit‘ beider Bauten resultiert letztlich daraus, daß sie Werbeträger im Dienste eines Unternehmens respektive eines Unternehmerverbandes waren.

³³ Ebd. Zur Interpretation der Kathedrale als sozialem Kunstwerk vgl. auch Magdalena Bushart:

„Adolf Behne, ‚Kunst-Theoretikus‘“. In: Magdalena Bushart (Hg.): *Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architekturkritik*, Berlin 2000, S. 11–87; hier S. 34–38.

³⁴ „Gebilde, die Zweck und Notdurft schaffen, stillen nicht Sehnsucht nach einer von Grund aus neu erbauten Welt der

Schönheit, nach Wiedergeburt jener Geisteseinheit, die sich zur Wundertat der gotischen Kathedrale aufschwang.“ Walter Gropius: „Der neue Baugedanke“. In: *Das Hobe Ufer*, 1. Jg., 1919, S. 87 f.

³⁵ Ebd.
³⁶ *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, abgebildet in: Wulf Herzogenrath (Hg.): *Bauhausutopien. Arbeiten auf Papier*, Ausst.-Kat. Budapest u.a., Stuttgart 1988, S. 10.

³⁷ Hans Scharoun: *Gedanken zum Theaterraum*; zit. nach Achim Wend-

schuh (Hg.): *Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte*, Berlin 1993 (Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 22), S. 28.

³⁸ Anton Wachsberger: „Vom ‚Ich‘ und vom ‚Wir‘“. In: *Der Strom*, 1. Jg., 1919, S. 3–16; hier: S. 8.

³⁹ Zit. nach Marcel Franciscano: *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana/Chicago/London 1971, S. 260.

⁴⁰ Vgl. Volker Welter: „Das Erbbegräbnis Wis-singer – Baubeschreibung und zeitgenössische Rezeption“. In: Christoph Fischer, Volker Welter: *Frühlicht in Beton. Das Erbbegräbnis Wissinger – Max Taut – in Stahnsdorf*, Berlin 1989, S. 40–45.

⁴¹ Vgl. Winfrid Nerdinger: *Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923*, Berlin 1980, S. 24.

⁴² *Führer durch die Abteilung der Novembergruppe Kunstaussstellung Berlin 1920*; zit. nach Helga Kliemann: *Die Novembergruppe*, Berlin 1969, S. 28.

⁴³ Vgl. Nerdinger, a.a.O., S. 229.

⁴⁴ Adolf Behne: „Berlin: Bauten“. In: *Sozialistische Monatshefte*, Bd. 56, 1921, Nr. 27/1, S. 165 f.

⁴⁵ Kurt Schwitters, zit. nach Werner Schmalenbach: *Kurt Schwitters*, Köln 1967, S. 80.

⁴⁶ Kurt Schwitters: „Merz“. In: *Der Ararat*, 2. Jg., 1921, S. 3–9; hier: S. 6.

⁴⁷ Peter Behrens: „Die Dombauhütte“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 51. Jg., 1922/23, S. 221–228; hier S. 226.

⁴⁸ Vgl. Wolfgang Peht: „Taten und Leiden des Lichts“. In: Bernhard Buderath (Hg.): *Peter Behrens. Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Höchst AG*, Ausst.-Kat. der Höchst Aktiengesellschaft Frankfurt am Main, München 1990, S. 168–179.