

Architekturphantasie ohne Architektur?

Der Arbeitsrat für Kunst und seine Ausstellungen

Regine Prange

Die »Baulust« als revolutionärer Augenblick

»Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel.«¹

98 Diesen Leitsatz verkündete im April 1919 ein Flugblatt des Berliner Arbeitsrates für Kunst (AfK), der sich im November zuvor in der kurzzeitig revolutionären Situation nach dem Zusammenbruch des

das Handwerk repräsentieren, den »Urquell des schöpferischen Gestaltens«, wie ihn Walter Gropius, der zu dieser Zeit Bruno Taut als Geschäftsführer des Arbeitsrates abgelöst hatte, auffaßte. Der Gleichklang mit den Einheitsidealen des neugegründeten Bauhauses ist nicht zu übersehen.³ Das Sternmotiv verweist, ähnlich wie in Feiningers »Kathedrale des Sozialismus«⁴, auf die universale Geltung der neuen Gesamtkunst, wobei anstelle des Doms das bescheidene Motiv eines Wohnhauses auf die leitende Funktion der Architektur verweist. Die gotische Kathedrale gibt

99



98 Der Holzschnitt eines Flugblattes (1919) des Arbeitsrates für Kunst illustriert dessen Botschaft mit Emphase. Der Schriftzug »Arbeitsrat für Kunst« ist in die kristallinen, von dynamischen Diagonalen beherrschten Facetten eingelassen, getragen von drei archaisch stilisierten Gestalten, die nicht nur das »Volk«, sondern, da sie mit Hammer und Winkelmaß ausgestattet sind, auch das Handwerk repräsentieren. Der Gleichklang mit den Einheitsidealen des neugegründeten Bauhauses ist offensichtlich.

Kaiserreiches konstituiert hatte (vgl. die Beiträge von Manfred Speidel und Bernd Nicolai), wohl auf Initiative Bruno Tauts, der hier die führenden Architekten seiner Zeit, aber auch Maler und Kunstschriftsteller versammelte.² Der zugehörige Holzschnitt illustriert die Botschaft nicht weniger temperamentvoll. Wie die Fahne der Revolution ist der Schriftzug »Arbeitsrat für Kunst« in die kristallinen, von dynamischen Diagonalen beherrschten Facetten eingelassen. Er wird gleichsam getragen von drei archaisch stilisierten Gestalten, die nicht nur das »Volk«, sondern, da sie mit Hammer und Winkelmaß ausgestattet sind, auch



99 Lyonel Feiningers Holzschnitt »Kathedrale des Sozialismus« verweist auf die universale Geltung der neuen Gesamtkunst, wobei der Dom als Urbild auf die leitende Funktion der Architektur verweist.

3 Gropius, Walter in: Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, Berlin 1919, wiederabgedruckt in: AfK [Anm. 1], S. 9-76, S. 31. Die Passage ist nahezu identisch mit der entsprechenden im Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar vom April 1919. Vgl. Winkler, Hans: Das Bauhaus, 3. Aufl. 1975, S. 39.

4 Dieser Titel stammt von Schlemmer, Oskar: Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung 1923, abgedruckt bei Conrads, Ulrich: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin/Frankfurt a. M./Wien 1964, S. 64ff.

1 Arbeitsrat für Kunst, Flugblatt, abgedruckt in: Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918-1921, Ausstellungskatalog Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 88f., hier S. 88. Die Formulierung stammt von Bruno Taut, vgl. ebd., S. 87.

2 Dazu gehörten Hans Poelzig, Karl Ernst Osthaus, Heinrich Tessenow, Paul Mebes, Paul Schmitthenner und Walter Curt Behrendt. Unter den bildenden Künstlern waren Lyonel Feininger, Erich Heckel, Ludwig Meidner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rotluff, Otto Freundlich, Otto Mueller und Emil Nolde. Adolf Behne leitete mit César Klein und Walter Gropius den Geschäftsausschuß. Zur Gründung und Geschichte des AfK vgl. Whyte, Iain Boyd: Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914-1920, Stuttgart 1981, S. 81ff.

jedoch, wie sich noch zeigen wird, auch für die Utopie des AfK das Urbild ab.

Gegen den »Genuß Weniger« wird, mit revolutionärem Elan, »Glück und Leben der Masse« gestellt. Damit ist die Gesamtheit der gesellschaftlichen Bedürfnisse angesprochen, denen die Architektur dienen will. Sie möchte nicht Luxus sein, sondern mit dem Leben des ganzen Volkes verschmelzen. Offensichtlich lag aber für den AfK die Erfüllung dieser universalen sozialen Aufgabe nicht darin, die große Wohnungsnot nach dem Krieg zu meistern und den Menschen ein Dach über dem Kopf zu verschaffen. »Glück« verspricht eine geistige, hochgestimmt emotionale Qualität des Lebens, die keineswegs in der Befriedigung materieller Interessen, sondern ganz allein in der Erarbeitung des Gesamtkunstwerks gesucht wird: »Als wichtigste Aufgabe der nächsten Zukunft betrachtet der Arbeitsrat den Zusammenschluß der [...] Künstler auf der Basis einer gemein-



100 Der Titel der ersten Buchpublikation des Arbeitsrates für Kunst »Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin« (1919) repräsentiert durch die ornamentale Titelfiguration schon das ganze Programm. Es geht um die Auslöschung jeden Widerspruchs zwischen Kunst und Gesellschaft und des analogen Gegensatzes zwischen angewandter und »hoher« Kunst.

samen Ausarbeitung eines umfassenden utopischen Bauprojektes, das in gleichem Maße architektonische wie plastische und malerische Entwürfe umfassen soll.⁵

Jene Kritiker, die den konkreten politischen Impetus dieser Berliner Organisation vermißten,⁶ hatten wohl kaum unrecht. Während die Arbeiter- und Soldatenräte der Russischen Revolution und des Novemberumsturzes in Deutschland sich als »Organe der Selbstaktion« der Massen verstanden,⁷ ernannten sich die Mitglieder des AfK selbst, ohne irgendein politisches Mandat, in der ernsthaften Hoffnung, die neue Regierung für eine künstlerische Diktatur gewinnen zu können.⁸ Die schnelle Enttäuschung dieser Erwartung eines direkten Einflusses auf den Staat veranlaßte Taut

zum Verzicht auf den Vorsitz, ohne daß sich an den Zielvorstellungen der Gruppe etwas Wesentliches veränderte. Auch nachdem sich jede Aussicht auf eine politische Realisierung zerschlagen hatte, gaben Taut und die vielen anderen Gleichgestimmten ihre romantische Idee vom Künstler als Gestalter einer neuen Gesellschaft nicht auf. Mit dem Sozialismus verband sich, wie schon in Tauts Architekturprogramm vom Dezember 1918⁹ nachzulesen ist, das Ziel der Autonomie baukünstlerischen Schaffens, welches, aus staatlicher Bevormundung befreit, die Vereinigung mit den anderen Künsten und dem Volk sucht, sich gleichsam in ein neues freies Leben entgrenzt und mit diesem identisch sein würde. Für diese Utopie steht das Gesamtkunstwerk, das auch als Volkshaus oder Kultusbau beschrieben wird und in Gustav Landauers Begriff des »großen Baus« sein anarchistisches Vorbild hat.¹⁰ Erschaffen wird dieser »große Bau« nicht aus stofflichen Substanzen – deshalb sein notwendig imaginäres Wesen –, sondern aus dem »großen Gefühl«. Dieses ist der eigentliche Inhalt der Utopie, wie der kurz nach Ausbruch der Novemberunruhen im »Vorwärts« erschienene Artikel »Was bringt die Revolution der Baukunst?« deutlich werden läßt. Hier legte Taut den Grundstein für die kollektive Emphase des AfK:

»Jetzt durchbebt die Masse ein großes Gefühl, dieses Gefühl ruft nach Gestalt und ist selbst Architektur [...] Nun trennt keine Kluft den früher traurig einsamen Künstler vom Volk, nun kann er leicht und frei schaffen, muß nicht mehr erfinden und komponieren, sondern sein Werk ist *Kristallisation der Empfindungen der Gemeinschaft* [...]«¹¹

Die anschließende Vision eines Bauwerks, »das alle zusammenhält und allen Zeichen und Ziel ist«, hat Taut allerdings ebenso wie das »große Gefühl« schon lange vor den revolutionären Ereignissen in dem Essay »Eine Notwendigkeit« von 1913 entworfen, der sowohl die Lektüre von Worringers »Abstraktion und Einfühlung« (1908) wie von Kandinskys Schrift »Über das Geistige in der Kunst« (1912) erkennen läßt. »Es ist eine Freude in unserer Zeit zu leben«, beginnt der Text.¹² Hier hat das Gefühl der »tiefen Intensität« noch nicht das Volk, sondern allein die »Künstler aller Künste« ergriffen. Taut jubiliert, weil er in der kubistischen Malerei und Plastik eine »Architekturidee« sich entfalten sieht, welche die Künste wie in der Gotik wieder verbinden würde. Das abstrakte »Aufbauen« der Bilder signalisiert die »Sinnesverwandtschaft mit der Gotik, die in den großen Werken eine zur Leidenschaft gesteigerte Konstruktion und auf der andern Seite das Suchen nach dem praktisch und wirtschaftlich Allereinfachsten und Allerausdrucksvollsten enthält«. Infolgedessen ist »konstruktive Intensität« in der Architektur durch neue Materialien wie Glas, Eisen und Beton zu erreichen. Und schließlich soll das in der neuen Kunst präsente »ideelle Architekturgebäude« sich in einem »sichtbaren Bauwerk« kundtun, »indem die Architektur wieder in den andern Künsten aufgeht«.

Hier, an ihrem Ursprung, wird die kunststimmante, letztlich auf das Selbstverständnis der Architektur eingeschränkte Funktion der AfK-Utopie deutlich. Analog zur Abstraktion in den bildenden Künsten will die

9 Taut, Bruno: Architekturprogramm. Flug-schriften des Arbeitsrates für Kunst Berlin, Dezember 1918, 2. Aufl. Frühjahr 1919, wiederabgedruckt in: AfK [Anm. 1], S. 85–87.

10 Landauer, Gustav: Die Revolution (Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien, hg. von Martin Buber, Bd. 13), Frankfurt a. M. 1907, S. 45: »Die Plastik und Malerei, in der christlichen Zeit von der Architektur, den Kirchen, den Rathäusern, den Plätzen und Straßen, den öffentlichen oder privaten Repräsentationsräumen nicht zu trennen, repräsentierte damals die Gesellschaft, das Volk in seiner Schichtung und seiner Verbindung mit dem geistig-erhabenen Prinzip; dann trennte sich Malerei und Plastik vom großen Bau, wurde Expression genialer Individualität...« Einband- und Vorsatz-Zeichnung wurden von Peter Behrens ausgeführt.

11 Taut, Bruno: Was bringt die Revolution der Baukunst?, in: Vorwärts, 18. November 1918.
12 Taut, Bruno: Eine Notwendigkeit, in: Der Sturm 4, 1913, S. 174f. Hier auch die folgenden Zitate.

5 Flugblatt 1919 [Anm. 1], S. 89.

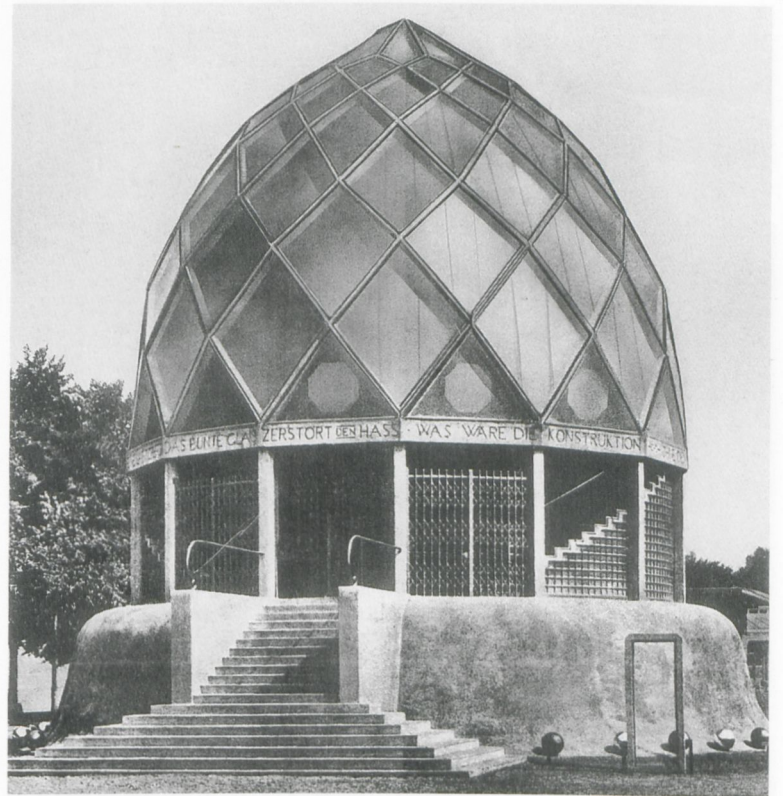
6 Vgl. Glaser, Kurt: Nein zu den »Stimmen des Arbeitsrates für Kunst«, in: Kunstchronik 55, 1920, S. 317. Aktuelle Stellungnahmen bei Pehnt, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, S. 91; Böhnen, Ulli: Zwischen Utopie und Konfusion. Einige Anmerkungen zum Berliner Arbeitsrat für Kunst, in: AfK [Anm. 1], S. 7f.
7 Vgl. Bock, Hans Manfred: Geschichte des »linken Radikalismus« in Deutschland. Ein Versuch, Frankfurt a. M. 1976, S. 116ff.
8 Vgl. Whyte [Anm. 2], S. 98.

Architektur ihre konstruktive, auf einfachste Formen reduzierte moderne Ästhetik legitimieren, und zwar durch eine universale seelische Kraft, die vermeintlich bereits das Kunstschaffen insgesamt durchdringt im Abstrakt-Werden von Malerei und Plastik. Das Volk bzw. die revolutionäre Masse wird nachträglich in dieses Konzept eingeführt als Körper jenes lustbetonten Kunstwollens, welches das Fundament des ideellen wie des sichtbaren Gesamtkunstwerks abgibt. »Notwendig« ist dieses – und hier rekurriert Taut auf Kandinskys Rede von der »inneren Notwendigkeit« –, insofern sich das freudige Wollen von selbst zu dem großen Bau fügt. Der Baukünstler stellt sich seine Tätigkeit, wie Tauts Revolutionskommentar deutlich werden läßt, als ein Ergriffen-Sein durch die allgemeine Bewegung vor und ist so des Verdachts der persönlichen Willkür enthoben.¹³

Die Novemberrevolution ist also nur der äußere Anlaß für die Gründung des AfK gewesen. Tatsächlich gilt seine ideologische Arbeit einem alten Problem. Es ist die einst im *decorum* verbürgte repräsentative Qualität der Architektur, in der bürgerlichen Gesellschaft von staatlichen Behörden, »von Technikern und Baubeamten« in Frage gestellt,¹⁴ die es zurückzugewinnen gilt in der Beschwörung jenes universalen Gefühls, das Kunst und Gesellschaft durch ihre gemeinsame Rückkehr zu einem Ursprung des »Allereinfachsten« wieder verbinden würde. Nicht in politischen Zielen und bestimmten Bauprojekten, sondern in der phantastischen, emotionalisierten Form ihrer Mitteilungen, erschließt sich daher die Bedeutung dieser nur kurze Zeit währenden, im Frühjahr 1921 schon wieder aufgelösten Vereinigung. Das emphatische »Ja!«, das Adolf Behne in seiner Einleitung zur ersten Buchpublikation des AfK allem »Keimenden und werdenden« widmet und das in der ornamentalen Titelfiguration zum Bild wird, enthält schon das ganze Programm.¹⁵ Es geht um die Auslöschung jeden Widerspruchs zwischen Kunst und Gesellschaft und des analogen Gegensatzes zwischen angewandter und »hoher« Kunst. Die emotionalisierte Sprache drängt auf die Eliminierung aller Begriffe, aller Grenzen. Sie postuliert unbedingte Freiheit der Baukunst und zugleich ihren Platz mitten im Leben. Die abstrakte Form soll auch die wahrhaft von Leben erfüllte sein, diejenige, die dem sozialen Gedanken am ehesten gerecht wird. Schon Tauts Entwurf eines großen Baus in »Eine Notwendigkeit« ist nicht zu separieren von seinem gleichzeitigen Engagement für die Siedlung.¹⁶ Wie die sozialistische Einkleidung der Gesamtkunstidee nach 1918 unübersehbar macht, liegt deren Sinn gerade darin, die Architektur als absolute Kunst mit ihrem sozialen Auftrag zu versöhnen. Eben diese Intention motivierte auch den Brückenschlag zur bildenden Kunst bzw. zu den kunsttheoretischen Begründungen der Avantgarde.

Ideelle Basis für Tauts Artikulation der »Freude« und der »zur Leidenschaft gesteigerten Konstruktion« ist die sich gegen den Impressionismus und seine vermeintlich sinnleere Passivität wendende symbolistisch-expressionistische Ausdrucksbewegung. Wilhelm Worringer, der zu den Unterzeichnern von Tauts Architekturprogramm gehörte, hatte mit seiner

stilpsychologischen Kommentierung des gotischen Doms als einer »lebendigen Mechanik« das vielfach rezipierte Konzept eines nordischen Kunstwollens geliefert, welches den primitiven »Abstraktionsdrang« mit dem klassischen Kriterium der »Einfühlung« versöhnte.¹⁷ Abstrahierten oder gegenstandslosen Formen konnte so vor aller Nachahmung der Natur ein lebendiger Darstellungsinhalt zugesprochen werden, der sich über die Empfindung des Künstlers und die Nachempfindung des Betrachters zu realisieren vermochte. Dieses Konzept setzt Taut wieder für die Architektur ein, nachdem es vor allem von Malern wie Kandinsky und Klee rezipiert worden war. In der Revolutionierung der Massen glaubte er jene »Einfühlung« und damit den lebendigen Gehalt vorzufinden, der die Architektur als autonome und dennoch soziale rechtfertigen würde. In der Verbindung mit den bildenden Künsten spricht sich kurz gesagt der utopische Gedanke aus, die gesellschaftlichen Funk-



101 Das »Kölner Glashaus« von Bruno Taut, das im Auftrag der Glasindustrie für die Werkbundaussstellung 1914 gebaut wurde, ist vor allem deshalb grundlegend für die Nachkriegsutopisten und deren Ausstellungsidee, weil Taut erstmals Paul Scheerbarts literarisch-phantastische Entwürfe architektonisch realisierte und damit dauerhaft Glas und Kristall als symbolische Formen der Entgrenzung einsetzte.

tionen der Architektur könnten als genuin künstlerische Aufgaben, ja sogar als Fundament ihrer Autonomie, interpretiert werden. Bruno Taut ging es wie seinen Mitstreitern Gropius und Behne um die Läuterung des »Gebrauchs« von allen praktischen Zwecken, letztlich um seine Gleichstellung mit dem künstlerischen Schaffensimpuls selbst. Das Medium, in dem diese Ästhetisierung des Gebrauchs, das »wahre«, durch Architektur gestiftete Leben, eingeübt werden sollte, ist die Ausstellung. Ihr kommt in der Tätigkeit des AfK eine zentrale, wenngleich paradoxe Rolle zu. Wer die Kunst ins Leben versetzen will, muß das Museum und die Ausstellung, ja auch das gerahmte

17 Vgl. Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908), 12. Aufl. München 1921. Zur Gotik vgl. bes. S. 147f.

13 Gedankliche Voraussetzung ist hier, wie in der Avantgardetheorie überhaupt, Schellings Konzept des Genieproduktes, das als unbewußt-bewußte Schöpfung verstanden wird und dem die Einheit von Freiheit und Notwendigkeit innewohnt. Vgl. Prange, Regine: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, in: Nida-Rümelin, Julian und Monika Betzler (Hg.): Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, S. 695–706.

14 Vgl. Arbeitsrat für Kunst: Fragen, die der Klärung bedürfen, in: Ja! Stimmen des Arbeitsrates [Anm. 3], S. 15 (IX).

15 Behne, Adolf: Einführung in: Ja! Stimmen des Arbeitsrates, ebd., S. 13.

16 Vgl. Prange, Regine: Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Theorie der Moderne, Hildesheim 1991, S. 67ff.

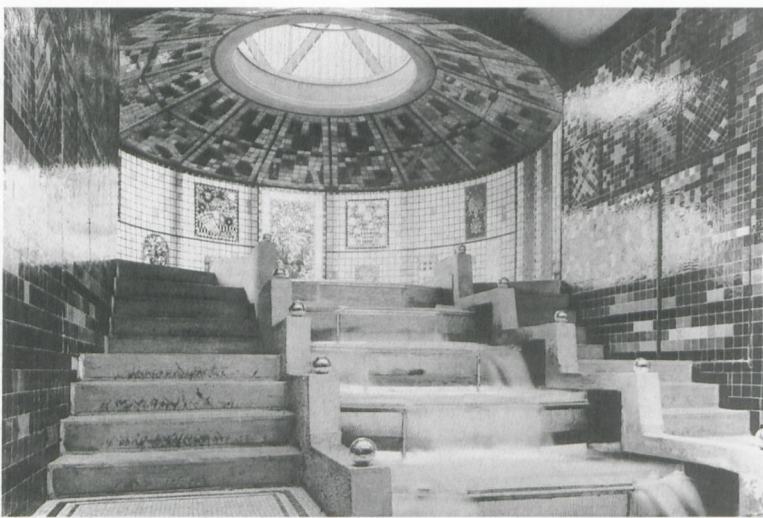
Bild für obsolet erklären. Gropius spricht wohl für die Gesamtheit der AfK-Mitglieder, wenn er Kunstausstellungen für eine »Mißgeburt des kunstverarmten Europas« hält; seien sie doch bloßer »Stapelplatz« und »Kaufbörse« des reichen Bürgers.¹⁸ Im großen Bau sollte die Kunst Wirklichkeit werden, und zwar »bessere« Wirklichkeit. Er sollte die transzendente Einheit der Gotik wiederherstellen, die durch die Emanzipation des Tafelbildes aus dem architektonischen Ganzen zerstört worden war.¹⁹ Behne meint in diesem Sinn, »Kunstausstellungen werden überflüssig, wenn wir das schönste Bauwerk auf den schönsten Platz der Stadt bauen«²⁰. Allein – dieser große Bau, in dem die Künste sich mit dem Volk wieder zusammenfinden, scheint nur als Ausstellung möglich. Als Lösung werden »Staatliche Probierplätze anstelle Salon-Ausstellungen«²¹ vorgeschlagen. Gerhard Marcks und andere proklamieren die Transformation der Ausstellung zum Fest bzw. zur »Ausstattung der

Ein märchenhaftes, durch Kaleidospkopeffekte bewegtes Farbenlichtspiel schien die Raumgrenzen für die Empfindung aufzulösen, deren heitere Leichtigkeit außen durch ein Band mit Sprüchen Scheerbarts wie »Das bunte Glas zerstört den Hass« befördert wurde.

Erst Adolf Behne aber besorgte die kunstphilosophische Vertiefung der Scheerbartschen Gleichung zwischen »Glück« und »Glas«. In einem Essay zu Tauts Ausstellungsbau modellierte er jenes große Gefühl, das 1918 die sozialistisch akzentuierte Gesamtkunst tragen sollte. Quelle der Baukunst, führt er aus, sei nicht der Zweck, sondern ein »künstlerische[r] Rausch, eine ›höhere Baulust.«²⁴ Diese natürliche Quelle des architektonischen Schaffens, die 1919 in der Rede vom »Keimen« und »Werden« wieder benannt wird, ist nach Behne nicht abhängig von den Zwecken, sondern setzt diese selbst – eine Auffassung, die geprägt ist durch die inzwischen auch von den Avantgardetheorien rezipierte romantisch-idealistische Vorstellung vom »organischen« Kunstwerk, das in sich selbst zweckhaft sei wie die Natur.²⁵ Tauts Glashaus ist in diesem Sinne »ein Exempel der ›höheren Baulust‹, zwecklos, frei, keinen Anspruch der Praxis befriedigend – und doch Zweckbau, seelische, geistige Ansprüche weckend – ein ethischer Zweckbau.«²⁶

In der »Bewegtheit des revolutionären Augenblicks« und im »Ja!« der Stimmen des Arbeitsrates wird für Behne und seinen Kreis also die genialische Schaffenslust als kollektive wiedergeboren. Der revolutionäre Augenblick ist eine Metapher für den ohne Rücksicht auf Gattungsgrenzen und Zweckbedingungen, aus rein vitalen Impulsen schaffenden Künstler, der seine Selbstentäußerung bis zur Aufgabe seines bürgerlichen Ich treibt und ganz Kind sein will – »eins mit dem Weltgeist«²⁷. Wenn das eingangs zitierte Flugblatt vom »Glück« handelt, ist nach wie vor jene Erfahrung von Architektur gemeint, das Pendant zur künstlerischen Ausdrucksbewegung des Architekten. Die Emotionalisierung von Bauproduktion und Bauerfahrung sorgt für die virtuelle Integration von Baukunst und Gesellschaft, und zwar auf der Basis einer ursprungsmithischen Vorstellung von Kunst ebenso wie von Gesellschaft. Das »Volk« bezieht seine Affinität zum künstlerischen Rausch aus der ihm vermeintlich eigenen Kindlichkeit, die es den urtümlich naturhaften, den bildungsbürgerlichen Ballast abwerfenden künstlerischen Strebungen näher bringt.

Die drei Ausstellungen des Arbeitsrates gelten der Produktion jenes zweckfreien Zweckbaus. Sie inszenieren eine imaginäre Identität von Kunst und Volk, von Avantgardisten und Dilettanten, stellvertretend für die gemeinte Vermählung von Form und Zweck. Dem AfK ging es nicht unmittelbar um ein neues architektonisches Formideal. Die moderne Desanthropomorphisierung des Baus war schon vor dem Ersten Weltkrieg in Grundzügen vollzogen. Jetzt ging es um die ideologische Durchsetzung dieser Ästhetik, um die Postulierung einer Architekturidee, die sich in den besagten Identitätsbehauptungen ausspricht und so dem Bau einen anthropomorphen Wert rückerstatet. Das Wörtlichnehmen der Texte und Bilder läßt diesen metaphorischen Charakter der AfK-Tätigkeit



102 Im Innern des Glashauses schuf Taut die Synthese von Architektur und abstrakter Malerei, genauer gesagt suggerierte er sie dem Besucher, der in das »Leben« des Baus einbezogen wurde. Ein märchenhaftes, durch Kaleidospkopeffekte bewegtes Farbenlichtspiel schien die Raumgrenzen für die Empfindung aufzulösen, deren heitere Leichtigkeit außen durch ein Band mit Sprüchen Scheerbarts wie »Das bunte Glas zerstört den Hass« befördert wurde.

Gesellschaftsräume, Schulen usw.²² Taut projiziert, wie schon in seinem Architekturprogramm, temporäre Volksfestbauten – »Jahmarkt-buden mit Flitter und Klimbim«²³ – und weist damit zurück auf den Ursprung der Ausstellungsidee im »Kölner Glashaus«, das im Auftrag der Glasindustrie für die Werkbundaustellung 1914 gebaut wurde und sich in der phantasiereichen Inszenierung des Innenraums der zauberischen Illuminationstechniken des Lunaparks bedient hatte.

Der Kölner Ausstellungspavillon ist aber vor allem deshalb grundlegend für die Nachkriegsutopisten und deren Ausstellungsidee, weil Taut erstmals Paul Scheerbarts literarisch-phantastische Entwürfe architektonisch realisierte und damit dauerhaft Glas und Kristall als symbolische Formen der Entgrenzung einsetzte. Hier, im Innern des Glashauses, schuf Taut die zuvor in »Eine Notwendigkeit« entworfene Synthese von Architektur und abstrakter Malerei, genauer gesagt suggerierte er sie dem Besucher, der durch seinen Affekt in das »Leben« des Baus einbezogen wurde.

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

25 Behne, Adolf: Deutsche Expressionisten, in: Der Sturm 5, 1914, Nr. 17/18, S. 114f.: »Das wahre Kunstwerk ist etwas Gewachsenes, Entstandenes, und der Satz des Biologen Uexküll: »Nur die Maschinen werden gemacht, die Organismen entstehen« gilt auch für die Kunst.« Vgl. Gleizes, Albert und Jean Metzinger: Über den Kubismus, Paris 1912; »Das Gemälde trägt seinen Daseinszweck in sich selbst. [...] Es ist ein Organismus.« Zit. nach: Harrison, Charles und Paul Wood (Hg): Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern/Ruit 1998, Bd. 1, S. 234. Vgl. auch Anm. 13.

26 Behne [Anm. 24], S. 4. Aufschlußreich in Hinsicht auf das postmoderne Erbe der expressionistischen Utopie ist die Begründung der zweckvollen Zweckfreiheit in einem Reklamebau und seiner einzigen Aufgabe, das Publikum zu begeistern.

27 Taut, Bruno: Der Sozialismus des Künstlers, in: Sozialistische Monatshefte, 1919, S. 259ff.

18 Gropius [Anm. 3], S. 32.

19 Vgl. Behne, Adolf: Wiedergeburt der Baukunst, in: Taut, Bruno: Die Stadtkrone, Jena 1919, S. 112ff. Vgl. Landauer [Anm. 10].

20 Behne, Adolf, in: Ja! Stimmen des Arbeitsrates [Anm. 3], S. 20.

21 Arbeitsrat für Kunst, ebd., S. 15.

22 Gerhard Marcks, ebd., S. 43.

23 Bruno Taut, ebd., S. 68.

außer acht und führte schon bei den Zeitgenossen zu einem krassen Mißverständnis.

»Unbekannte Architekten«

103 Im Januar 1919 erschien in mehreren Zeitungen folgender Aufruf: »Ausstellung von Werken unbekannter Architekten«. Der Arbeitsrat für Kunst in Berlin ladet alle in der Öffentlichkeit unbekanntem Architekten mit ausgesprochen künstlerischer Begabung – auch Dilettanten ohne Rücksicht auf Lebensalter und Bildung ein, charakteristische Proben ihres Könnens in Form von kleinen Skizzen und Photographien nach ihren Entwürfen beliebiger Art (Idealprojekte) bis zum 31. des Monats einzusenden.«²⁸

Zur Ausstellung, die im April im Graphischen Kabinett J. B. Neumann stattfand und weiter nach Weimar und Magdeburg wanderte, erschien kein Katalog, sondern ein Flugblatt mit Texten von Gropius, Taut und Behne, die nicht auf die Objekte eingehen, sondern den neuen Bagedanken verkünden. Welche Exponate zu sehen waren, ist nur in einzelnen Fällen aus Rezensionen oder aus den Abbildungen der schon erwähnten ersten Buchpublikation zu schließen. Diese Enthaltensamkeit gehört zur Abwehr des Personenkults, der nach Auffassung Tauts und seiner Kollegen, die vom vermeintlichen Kollektivgeist mittelalterlichen Bauens ausgehen, dem Wesen der Architektur fremd sei. Mit der kunstsymbolischen Funktion der mittelalterlichen Bauhütte, *nucleus* der Idee einer gotischen Gesamtkunst, verbindet sich auch die Orientierung des AfK an der Freimaurerei, die Gropius nach dem Rücktritt Tauts vom Vorsitz als neue Leitlinie ausgab, nachdem der Versuch direkter politischer Einflußnahme gescheitert war. Dieser neuen Linie entspricht im Titel der Ausstellungsanzeige ein Logenzeichen unter Verwendung eines Hakenkreuzes.²⁹ Der Rückzug des AfK in eine logenartige Vereinigung, die dann in der »Gläsernen Kette« explizit wurde, schloß aber die weitere Verkündung seiner ästhetischen Utopie gegenüber dem revolutionären Proletariat nicht aus, sondern lief parallel zu der weiter fortgesetzten Entfaltung des »sozialistischen« Gesamtkunstgedankens. Auch darin drückt sich das hartnäckig verfolgte Ziel aus, in der Weltabkehr das eigentliche gesellschaftliche Leben aufzusuchen. Durch die Beteiligung von unbekanntem Künstlern wollte man »mit dem bisherigen exklusiven Ausstellungscharakter brechen«³⁰ und forderte doch zugleich Exklusivität:

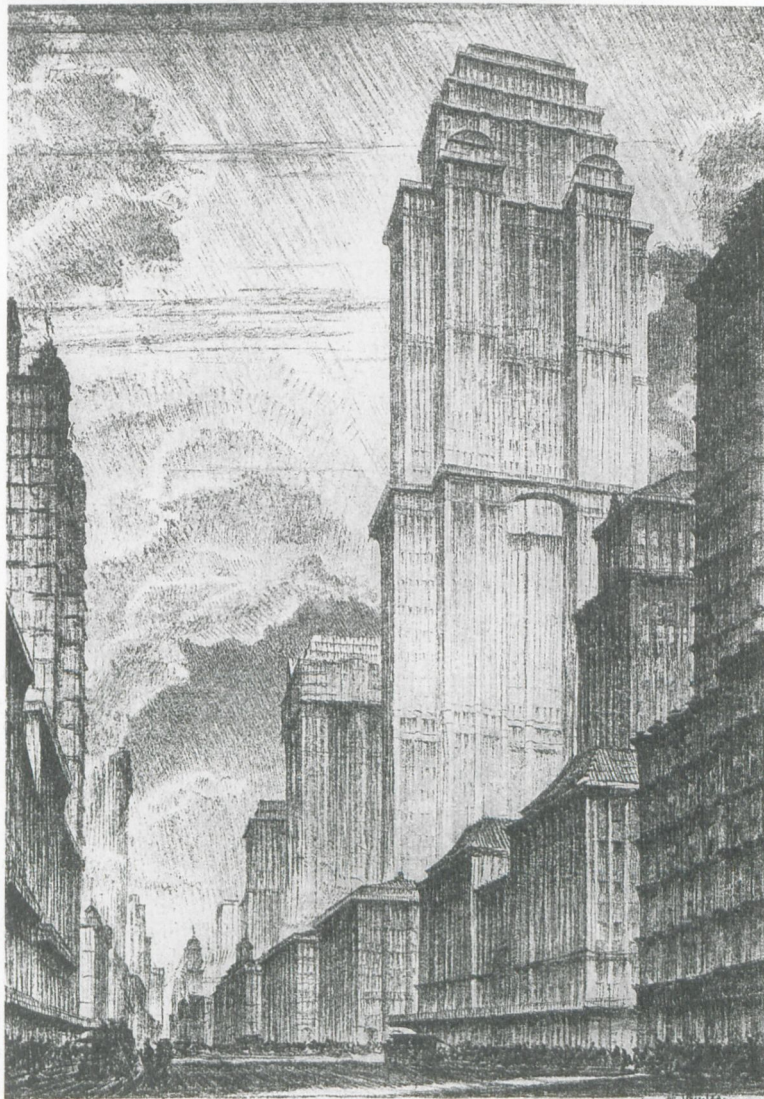
»Denn wir nennen es nicht Architektur, tausend nützliche Dinge, Wohnhäuser, Büros, Bahnhöfe, Markthalen, Schulen, Wassertürme, Gasometer, Feuerwachen, Fabriken u. dgl. in gefällige Formen zu kleiden. Unsere »Brauchbarkeit« in diesen Dingen, durch die wir unser Leben fristen, hat nichts mit unserem Beruf zu tun, so wenig wie eben irgend ein heutiger Bau mit Angkor Vat, der Alhambra oder dem Dresdner Zwinger.«³¹

Den »unbekanntem Architekten« wird also die Aufgabe übertragen, an der »Stadtkrone«, dem großen Bau mitzuwirken, den Taut in seinem gleichnamigen Buch nicht mehr nur mit der Kathedrale, sondern mit einer Vielzahl historischer Repräsentationsbauten illustriert

AUSSTELLUNG
FÜR
UNBEKANNTE ARCHITEKTEN
VERANSTALTET VOM
ARBEITSRAT FÜR KUNST
IM
GRAPHISCHEN KABINETT
J. B. NEUMANN KURFÜRSTENDAMM 232
APRIL 1919



103 Die Ankündigung der »Ausstellung für Unbekannte Architekten«, 1919, ziert ein Logenzeichen unter Verwendung des Sonnensymbols und eines Dreiecks. Die Orientierung des Arbeitsrates an der Freimaurerei hatte Gropius nach dem Rücktritt Tauts vom Vorsitz als neue Leitlinie ausgegeben, nachdem der Versuch direkter politischer Einflußnahme gescheitert war.



104 K. Paul Andraes Wolkenkratzerentwürfe zählten zu den wenigen Arbeiten in der »Ausstellung für Unbekannte Architekten«, die eine gewisse Anerkennung als rein architektonische Phantasiegebilde fanden.

28 Berliner Localanzeiger, zit. nach: Schlösser, Manfred: Der Utopie eine Chance, in: Cicero, 13/22, Mai 1921, S. 449, wiederabgedruckt in: AfK [Anm. 1], S. 81f., hier S. 82.
29 Siehe den Vergleich mit einer gotischen Bildhauerswastika aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt bei Steneberg, Eberhard: Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918–1921, Düsseldorf 1987, S. 44f. Steneberg führt (allerdings ohne Quellenangaben) aus, daß bei Adolf Behne im Winter 1918/19 ein Freundeskreis zusammenkam, der sich »Baubrüderschaft« nannte und aus dem nicht nur der AfK, sondern auch das Bauhaus seine Inspiration bezogen habe.
30 Adolf Behne, in: Flugblatt zur Ausstellung »Für unbekanntem Architekten«, in: AfK [Anm. 1], S. 90f., S. 91.
31 Taut, ebd., S. 90.

hatte. Die Anonymität steht wie die besonders verlangte künstlerische Neigung für die kollektive Quelle einer zukünftigen Architektur, für die Ablenkung der gesellschaftlichen Kräfte von den Tageszwecken und ihre Hinwendung zum »reine[n] Glück der Baukunst«³². Eine »fachmännische« Führung« hielt Taut, Initiator der Ausstellung, daher für ebenso überflüssig wie eine »Kritik«, wo es doch allein darum gehen sollte, sich von den neuen Baugedanken »froh machen« zu lassen. Taut wünschte sich nur ein großes »Ja!« des Publikums zur Architektur als Kunst.³³ Kritik gab es trotzdem reichlich. Daß »der revolutionäre Proletarier«, den Taut als anarchistischen Idealisten zum Adressaten der Ausstellung bestimmte, »am ehesten aufnahmefähig [sei] für das kindlich-heitere und elementar-sprudelnde Schaffen von Künstlern, die noch keinen Stempel haben«, vermochte nur er selbst zu begründen.³⁴ Das Gros der Kritiker hatte kein Verständnis für die vorgeführte Befreiung der Architektur von ihrer Zweckgebundenheit, denn man konnte

nicht einsehen, daß in dieser Befreiung ihr »wahrer« Zweck proklamiert wurde. Paul Westheim äußert zunächst Verständnis für eine Ausstellung, die »aus der ersten Revolutionspsychose« entstanden sei und die zeitgemäße Tendenz eines »neuen Barock« nach dem Vorbild Poelzigs zum Ausdruck bringe. Er moniert jedoch angesichts der programmatischen Rekurse des AfK auf das Soziale ein fehlendes Bewußtsein für reale Aufgaben und die Beschränkung auf utopische Ideenskizzen.³⁵ Allenfalls die im ersten der drei Räume ausgestellten »Praktiker« wie Heinrich de Fries, der mit Kleinsiedlungsprojekten vertreten war, und K. Paul Andraes Wolkenkratzerentwürfe fanden Anerkennung als rein architektonische Phantasiegebilde, wenn auch Kurt Gerstenberg zu letzteren boshaft bemerkte, daß sie wohl »für das größere Deutschland (vermutlich vor dem November 1918 entstanden)« seien.³⁶ Das andere erschien als »wesentlich graphische Phantasie«, als »Architekturphantasie ohne Architektur«³⁷, Ausdruck »einer bunten Märchenphantasie [...], die unbekümmert um technische Schwierigkeiten auf dem Papier baut« und als deren »geistiger Ahnherr [...] H. Obrist verehrt«³⁸ wird.

Hermann Obrists Bauskulpturen machen deutlich, daß sich die »revolutionäre« Bauidee vom Jugendstilornament ableitet. In dieser vitalistischen Dynamisierung des Konstruktiven gründen die unendlichen Variationen einer »keimenden«, »werdenden« Architektur bei den imaginären Architekten des Taut-Kreises, seien sie organisch angelegt oder kristallinisch. Daß diese Ausdrucksmöglichkeiten gleichwertige Alternativen sind bzw. erst in ihrer Vereinigung den utopischen Gedanken des organisch belebten Anorganischen tragen, zeigen besonders die Entwürfe Wenzel Habliks, der zu einem sehr aktiven Mitglied des Taut-Kreises wurde. Während seine frühen Arbeiten wie »Kristallbauten« organisch fließende Linien im Stil Obrists präsentieren, ließ er sich von Tauts Ausstellungsbauten, dem Kölner Glashauses ebenso wie dem früheren Pavillon des Stahlwerksverbandes,³⁹ zu einer stärkeren Konzentration auf die stereometrische Gestalt des Kristalls anregen. Er stellte eine »Skizze für einen Schautempel als Denkmal der Stadt« aus, zu dem auch die »Freitragende Kuppel« gehört. Das Wasserbassin ist dem Ornamentraum des Tautschen Glashauses entlehnt und zeigt sinnfällig die dort schon mit Hilfe der Wasserspiegelung inszenierte Entmaterialisierung des Baus an, da seine Form die ebenfalls sechseckige lichthafte Kuppelöffnung wiederholt. Außerdem zeigte Hablik, nach der schon zitierten Beschreibung von Kurt Gerstenberg, ein Ausstellungsgebäude in Form einer »gläsernen Stufenpyramide«, möglicherweise das hier abgebildete Blatt. Wo der unendlich erweiterte Innenraum die Konstruktion in den Kosmos entgrenzt, ist der Turm eine andere Form des kristallin überformten Berggipfels und damit wiederum suggestive Visualisierung der Baukunst als »zweiter Natur«.

Johannes Molzahns »Architekturidee« folgt Tauts schon zitierter Bestimmung der Baukunst als genuin kubistischer Kunst. In der flächigen Auffächerung des Gebäudes entfernt es sich von seiner raumbildend-zweckhaften Gestalt; zugleich wird dieses Abstrakt-



105 Hermann Obrists Bauskulpturen (um 1895) machen deutlich, daß sich die »revolutionäre« Bauidee vom Jugendstilornament ableitet. In dieser vitalistischen Dynamisierung des Konstruktiven gründen die unendlichen Variationen einer »keimenden«, »werdenden« Architektur bei den imaginären Architekten des Taut-Kreises, seien sie organisch angelegt oder kristallinisch.

32 Taut [Anm. 19], S. 69, zum Erleben des höchsten Kristallhauses, in dem der Zauber des Kölner Glashauses weiter ausgeschmückt wird zur mystischen Union des Wanderers mit der künstlerisch gestalteten Weltnatur.

33 Taut, Bruno: Idealisten, in: Freiheit – Organ der USPD vom 28.3.1919, wiederabgedruckt in: AfK [Anm. 1], S. 91f., S. 92: »Bisher glaubten wir immer, Architektur wäre so etwas Trockenes, Technisches — jetzt sehen wir ja, daß es Kunst ist.« Sagt ihr das, liebe Brüder, dann werden wir maßlos froh sein. Denn dann sehen wir, daß ihr ja schon Mitbauende seid...« Auch hier wird die Parallele zur Werbeindustrie und ihrer Suggestion der Teilhabe am »glücklichen Leben« offenbar.

34 Taut ebd., S. 91. Taut führt in einer Ausgabe der »Freiheit« an, daß »die Arbeiterurteile sich mit den Wolkenkratzer- und Großstadtlösungen fast gar nicht abgeben« und, entgegen der bürgerlichen Kritik, Finsterlin am besten verstanden hätten. Hermann Finsterlin, Aquarelle und Modelle, Ausstellungskatalog Graphische Sammlung Staatsgalerie, Stuttgart 1988, S. 40 (ohne genauere Quellenangabe).

104

105

117, 137

106–109

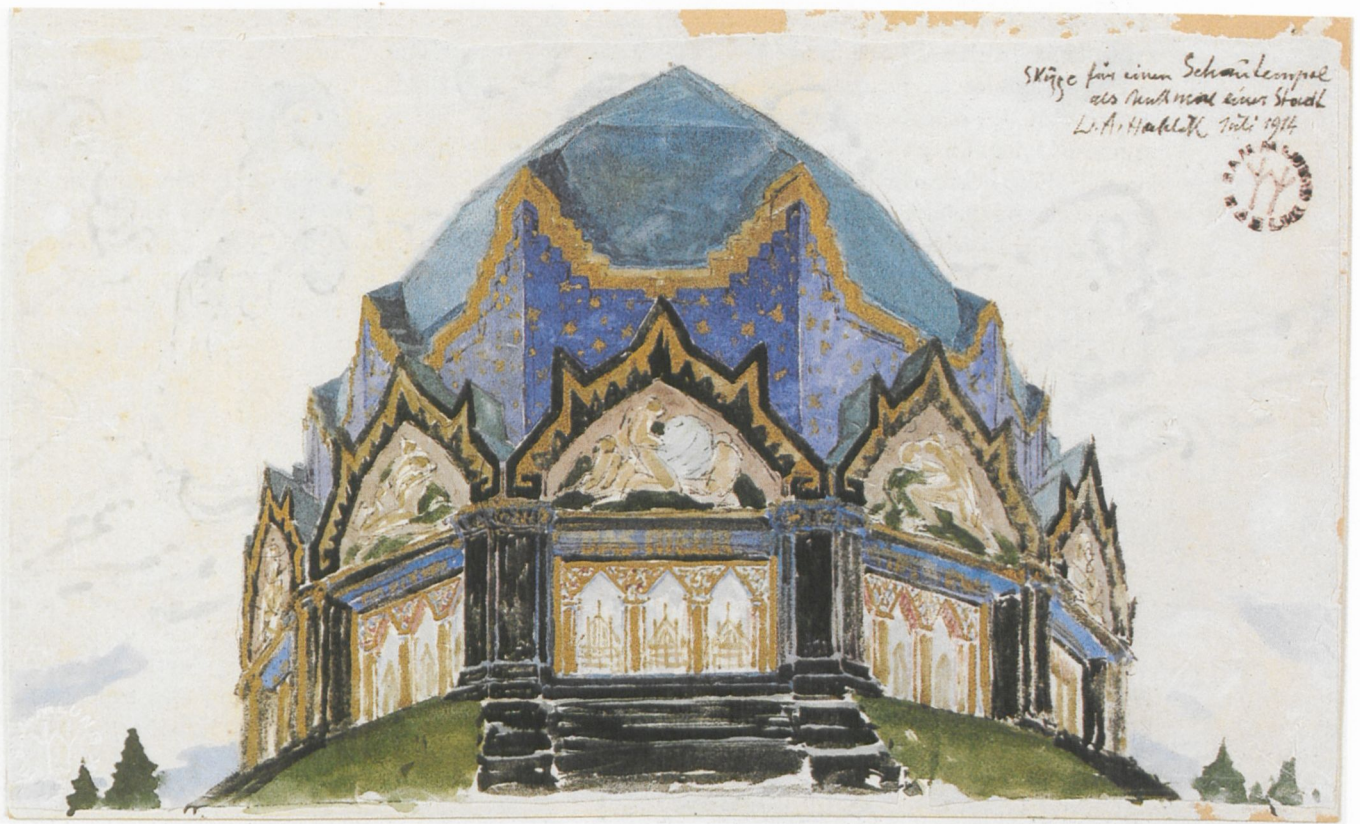
35 Vgl. Westheim, Paul in: Frankfurter Zeitung vom 30.4.1919, wiederabgedruckt in AfK [Anm.1], S. 93f., hier S. 93.

36 Kurt Gerstenberg, in: Der Cicerone, Jg. 11, H. 9 (Mai 1919), S. 255–57, wiederabgedruckt in: AfK [Anm. 1], S. 94f., hier S. 94. Zu Andrae vgl. Der Schrei nach dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße BERLIN 1921/22, Ausstellungskatalog Bauhaus-Archiv, Berlin 1988, S. 242ff.

37 Westheim [Anm. 35], S. 94.

38 Gerstenberg [Anm. 36], S. 94. Ausgestellt waren von Obrist »einige Photos nach Grabmalentwürfen«, ebd. vgl. »Grabmal Karl Oertels«, München, vor 1910, abgebildet bei Peht 1973 [Anm. 6], S. 59, Abb. 115.

39 Bruno Taut, Franz Hoffmann mit Fa. Breest & Co. Pavillon des Deutschen Stahlwerksverbandes auf der Internationalen Bauausstellung, Leipzig 1913. Peht, ebd., S. 76, Abb. 161, 162.



106 Wenzel Hablik, Skizze für einen Schautempel als Denkmal einer Stadt (1914).

werden sakral überhöht. Die transparenten, sich überlagernden Prismen erinnern an den »Prisma-ismus« Feiningers, der ebenfalls Mitglied des AfK war und dessen »Kathedrale des Sozialismus« Molzahn als Vorbild gedient haben mag. Darüber hinaus signalisiert die Betonung des Eingangs das überwältigende Innenraumerlebnis – mythische Grundfigur der sublimierten Architekturerfahrung.

Die Sensation der Ausstellung aber waren, neben den ebenso phantastischen Grotesken Jefim Golyscheffs, die Zeichnungen Hermann Finsterlins. Ihnen war ein ganzer Raum gewidmet. Der »seltsame Jünger eines erweiterten Jugendstils« – so genannt von Willi Wolfdradt⁴⁰ – war tatsächlich noch ein Unbekannter, der erst durch die AfK-Ausstellung der Kunstöffentlichkeit bekannt wurde und dessen prophetisch-verrätzelte Texte von da an einen wichtigen Part in Tauts Kreis übernehmen sollten. Ausgestellt waren 1919 u. a. ein »Haus des Psychometers« und ein »Haus des Monomanen« – »Häuser wie aus Korallen oder Speckstein oder Opalen oder Siegelack«⁴¹; Häuser, »deren Form an das amorphe Wuchern von Pilzen, an den Umriß fleischiger Orchideen gemahnt, knollige, wulstige, quallige Hausreptile, mit fingerartigen Ausladungen. Bucklige Fensterkuppeln, verschoben, als beständen sie aus weicher Gallerte, in der Art von Keramik glasiert«⁴².

Das Verschmelzen verschiedenster Assoziationen – tierische, pflanzliche und menschliche Formen wie künstliche und natürliche Materialien – zeigt, wie lebendig diese Architekturen sind und wie stark sie von einer intuitiven unbewußten Formkraft geprägt werden, die aus sich heraus eine neue Wirklichkeit schafft. In der als »organoide Bewegtheit der Form« aktivierten Mimesis wird, im Rückgriff auf die Poten-

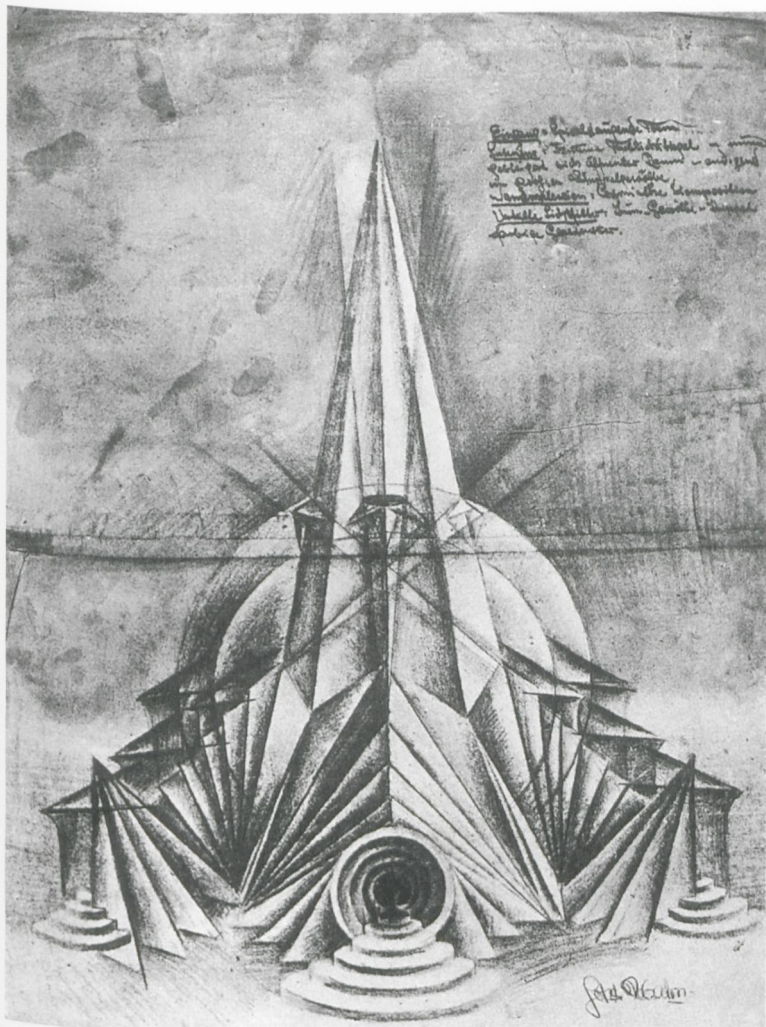


107 Wenzel Hablik, Freitragende Kuppel, Teil seiner »Skizze für einen Schautempel als Denkmal der Stadt«. Das Wasserbassin ist dem Ornamentraum des Tautschen Glashauses entlehnt und zeigt sinnfällig die dort schon mit Hilfe der Wasserspiegelung inszenierte Entmaterialisierung des Baus an, da seine Form die ebenfalls sechseckige lichterhafte Kuppelöffnung wiederholt.

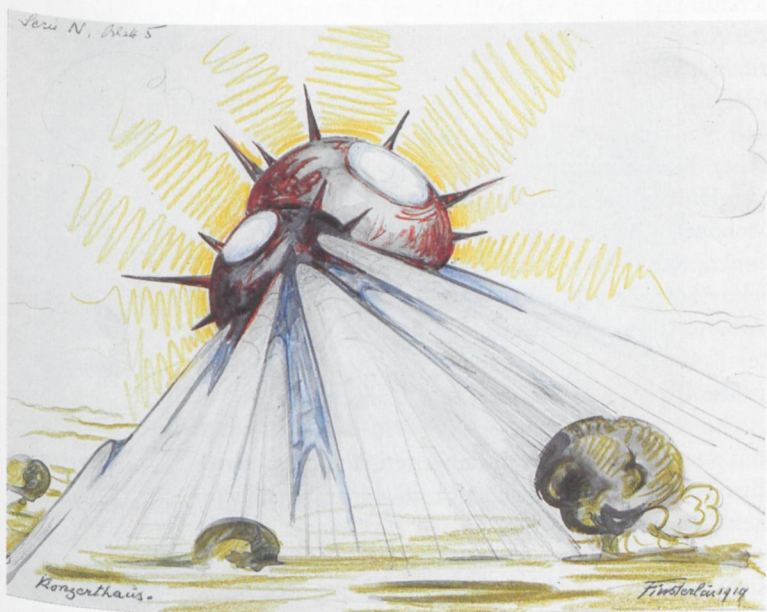
40 Willi Wolfdradt, in: Die Weltbühne, zit. nach: Döhl, Reinhard: Hermann Finsterlin. Eine Annäherung, in: Kat. Finsterlin [Anm. 34], S. 8–141, hier S. 43.
41 Rezension der »Vossischen Zeitung«, zit. ebd., S. 41; Reproduktion der genannten Werke ebd., S. 43, Abb. 26 und S. 41, Abb. 24.
42 Wolfdradt [Anm. 40].



108 Wenzel Hablik, Ausstellungsgebäude in Form einer gläsernen Stufenpyramide. Wo der unendlich erweiterte Innenraum die Konstruktion in den Kosmos entgrenzt, ist der Turm eine andere Form des kristallin überformten Berggipfels und damit wiederum suggestive Visualisierung der Baukunst als »zweiter Natur«.



109 Johannes Molzahns »Architekturidee« (1918) folgt Tauts Bestimmung der Baukunst als genuin kubistischer Kunst. In der flächigen Auffächerung des Gebäudes entfernt es sich von seiner raumbildend-zweckhaften Gestalt; zugleich wird dieses Abstraktwerden sakral überhöht.



110 Hermann Finsterlin, Konzerthaus, 1919. Durch den Rückgriff auf die Potentiale des Ornaments wird das traditionelle Verhältnis von Architektur und Natur, also die Repräsentationskraft der Baukunst im Rahmen ihres »autonomen« Gestaltungswillens sinnfällig erneuert.

tiale des Ornaments, das traditionelle Verhältnis von Architektur und Natur, also die Repräsentationskraft der Baukunst im Rahmen ihres »autonomen« Gestaltungswillens sinnfällig erneuert.⁴³ So erklärt sich Tauts und Behnes begeisterte Verteidigung Finsterlins gegen die meist feindlichen Rezensenten.

Was die Kritik als bloße Polarisierung auffaßte und maßregelte – die Zweiteilung der Ausstellung in beinahe alltagstaugliche Entwürfe von Siedlungen und Hochhäusern einerseits und »unmögliche Märchenbaukunst« andererseits, spiegelt Tauts Intention wider, einen universalen Gestaltungsdrang an die Stelle von Arbeitsteiligkeit, Gattungsgrenzen und individuellem künstlerischen Ausdruck zu setzen. Auch die »Stadtkrone« ist schon konzipiert als Komplex von Nutzbauten, deren Partizipation am universalen Gestaltungswillen durch den höchsten Kristallbau und dessen Symbolisierung einer rein ästhetischen Bauerfahrung gesichert ist.

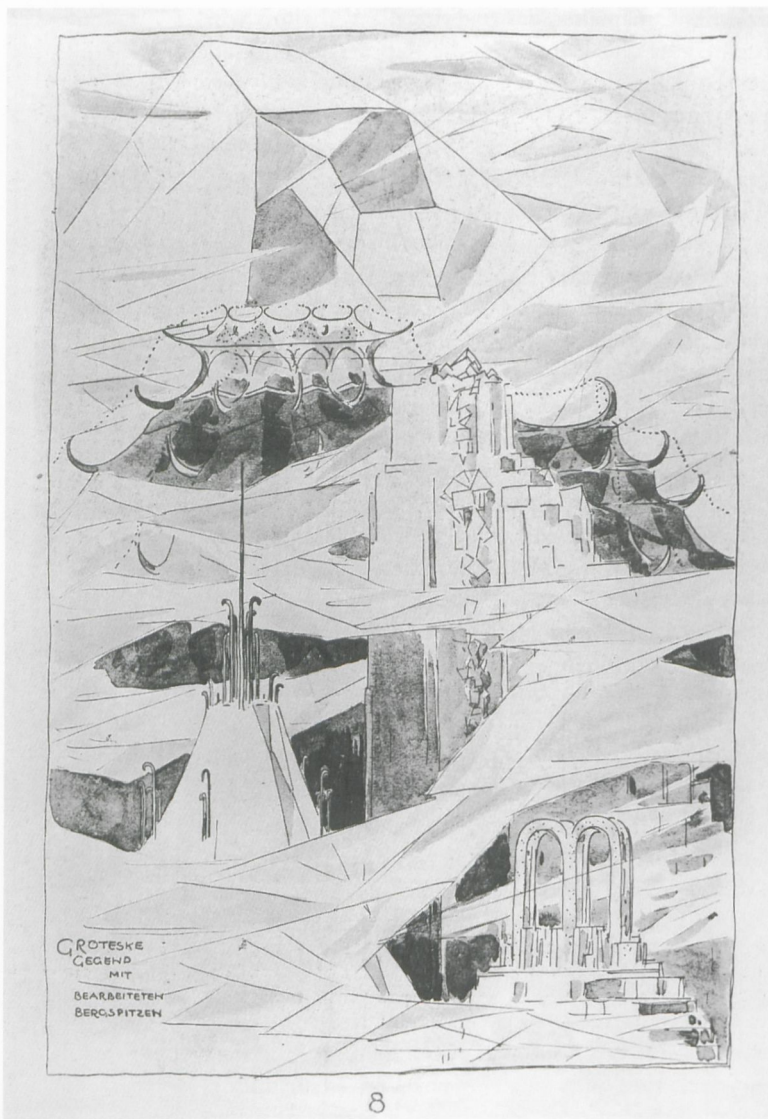
Der Inszenierung jenes kollektiven Gestaltungswillens widmeten sich auch die beiden folgenden Ausstellungen, deren erste im Winter 1919/20 in den Räumen der »Freien Jugend« in der Petersburger Straße 39 stattfand und weiter durch Arbeiterkneipen wanderte. Auch hier wurden Werke »Unbekannter« ausgestellt, um die Aufhebung des Salonkunstwerks in der Gesamtkunst, die Versöhnung von Avantgarde und »Volk« zu propagieren. Noch ausdrücklicher wurden diesmal, auch signalisiert durch den proletarischen Ausstellungsort an der östlichen Peripherie Berlins, alle akademischen und bildungsmäßigen Maßstäbe beiseitegelassen und wirkliche Laienkunst vorgeführt, nämlich Zeichnungen von Kindern und Arbeitern, die, wiederum ohne jede Namens- und Titelnennung, neben Arbeiten von Feininger, Chagall, Topp und Burchartz gezeigt wurden. Ein Glashaussmodell von Bruno Taut und Entwürfe zu Kleinsiedlungshäusern von Max Taut fehlten ebenfalls nicht.⁴⁴

Am deutlichsten aber spricht sich die Versöhnung von Kunst und Zweck in Tauts Bilderreihen »Alpine Architektur« und »Der Weltbaumeister« aus, die auf der dritten und letzten Ausstellung des AfK im Mai 1920 präsentiert wurden.⁴⁵ Sie entwickeln sich aus zwei Schlüsselmotiven der romantischen Utopie: dem gotischen Dom und dem Bergesgipfel, Sinnbildern einer erhöhten, vergeistigten Natur. Die Bilderreihe ist dabei das gegebene Medium, um Entgrenzung sinnfällig zu machen, die Baukunst in Natur sich auflösen und aus der Leere des Raums wieder hervorgehen zu lassen. Eine permanente Durchdringung von Bau und Natur ist in beiden Serien das Thema, und in dieser wiederholten Gleichung inszeniert Taut den auf das Visuelle reduzierten »Gebrauch« der Architektur, die Vernichtung aller realen Konflikte und Bedürfnisse. Das schon 1917 entworfene gigantische Bauprojekt der »Alpinen Architektur« beglückt die Massen, indem es sie zu Mitbauenden erklärt: »Flugzeuge und Luftschiffe fahren Glückliche, die froh sind, von Krankheit und Tod durch Anschauen ihres Werkes befreit zu sein – in seligen Augenblicken [...] Unsere Erde, bisher eine schlechte Wohnung, werde eine gute Wohnung« (Blatt 16). In der stetigen Entfernung vom Planeten Erde zeigen Tauts Bilder die ästhetische Distanzierung von allen praktischen

111

43 Vgl. Langer, Johannes: »Seelengletscher-mühlensystem« – Hermann Finsterlin und die Tradition architektonischer Mimesis, in: Kat. Finsterlin 1988 [Anm. 34], S. 143–150, S. 145.
44 Angaben nach Walter Passarge, in: Cicero, Jg. 12/4 (Februar 1920), S. 166, wiederabgedruckt in AfK [Anm. 1], S. 112.

45 Vgl. Taut, Bruno: Alpine Architektur, Hagen 1919. Die AfK-Publikation »Ruf zum Bauen«, die als Ausstellungskatalog diente, verzeichnet Blatt 8 (hier Abb. 16) und 26 (hier Abb. 17). Möglicherweise komplett ausgestellt war »Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik« – Dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet (von Bruno Taut gezeichnet im September 1919), Hagen 1920. Zwar findet sich nur Blatt 14 (hier Abb. 19) in der Buchpublikation, abgedruckt ist aber der gesamte Text. Verzeichnet sind außerdem Arbeiten von Paul Goesch, Max Taut, Wenzel Hablik, Hans und Wassili Luckhardt, Hermann Finsterlin, Wilhelm Brückmann, Carl Krayl, Fritz Kaldenbach und Hans Hansen.



111 Bruno Taut, Blatt 8 aus: *Alpine Architektur*, Hagen 1919. In der dritten und letzten Ausstellung des Arbeitsrates für Kunst im Mai 1920 wurde Bruno Tauts »Alpine Architektur« präsentiert. Sie entwickelt sich aus zwei Schlüsselmotiven der romantischen Utopie: dem gotischen Dom und dem Bergesgipfel, Sinnbildern einer erhöhten, vergeistigten Natur.

Zwecken und raumbildenden Bauformen. Die »Liebe zur Erde« erweist sich darin, daß sie zum »Bild in uns« wird (Blatt 22).

112–114

Der »Weltbaumeister« steigert schon im Titel die Dimension des Bauens, das bereits nach wenigen Anfangsbildern, die das Wachsen und Zersplittern eines gotischen Doms zeigen, zu einem kosmischen Geschehen wird. Mittels der hier zum Einsatz kommenden filmischen Sprache vermag Taut nun die Synchronisierung von Bauprozeß und Rezeptionsakt besonders suggestiv zu vergegenwärtigen. Dabei ist die Botschaft keine andere als die des Kölner Werkbundbaus. Der gotische Dom repräsentiert im Sinne Scheerbarts das »Präludium« der Glasarchitektur und der durch sie metaphorisch geleisteten Vermählung von Kunst und Zweck. Eine solche Vermählung wird hier tatsächlich vorgeführt: Die im zweckfreien Spiel aufgelöste gotische Architektur kehrt als tanzender, sich um sich selbst drehender Kathedralenstern wieder – Sinnbild der ideellen Gesamtkunst. Es folgen Bilder der Erde, die offensichtlich nicht nur vom Gewitterregen befruchtet wird. Der Regenbogen zeigt

vielmehr eine göttliche Verbindung an, die Hochzeit des erdegebundenen Lebens mit der absoluten Architektur. Das Ergebnis des Zeugungsvorganges: Aus der hellgrünen Erddecke wachsen nicht nur die »Menschenhütten« der Gartenstadt. Aus demselben, geistig durchdrungenen Erdboden wächst, wenn auch höher auf einem Hügel gelegen, das Kristallhaus empor. Aber dieses hat ebenso nur symbolische Funktion wie der gotische Dom zu Beginn. Wiederum entfaltet sich der Bau ins All, demonstriert Taut die ästhetische Erfahrung des Baus als den einzig richtigen Gebrauch der Architektur, der sie am Ende zum fast abstrakten stehenden Bild werden läßt und sich auch als Klangerfahrung realisiert. Durch die musikalische Begleitung wird mit Rekurs auf Kandinskys synästhetische Ideen die Korrespondenz zur abstrakten Malerei noch ergänzt. Denn im freien Farbenspiel, das freilich auf Tauts intensiven Einsatz der Farbe in der Siedlungsarchitektur verweist, gründet wie im musikalischen Klang die emotionale, von praktischen Zwecken abgezogene Wirkung der ersehnten Baukunst. Der Gebrauch von Architektur sollte einem Glückserleben gleichen, das nicht nur als individuelles Gefühl, sondern als mystische Vereinigung mit der Welt vorgestellt wird und in diesem sublimen Sinn »Weltanschauung« wäre.

Die Ausstellungen des AfK lassen sich, wie gezeigt wurde, als eine konsequente Fortsetzung der kunstideologischen Arbeit verstehen, die Taut seit 1913/14, beeinflusst von Paul Scheerbart und unterstützt von Adolf Behne, verfolgt hatte. In der »revolutionären« Gesamtkunstidee kulminiert, vermittelt über diese Vorgeschichte, die ihrerseits in den Ideen der Kunstgewerbebewegung und speziell denen Peter Behrens' gründet, der antibürgerliche Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts.⁴⁶ Die formalistische Opposition des Dandytums setzte sich in den Avantgardeideologien des 20. Jahrhunderts fort, die durchweg von der Entgrenzung der Kunst ins Leben träumen und vielfach in den sozialistischen Bewegungen Bündnispartner suchten, ohne auf ihre aristokratischen Werte der Exklusivität zu verzichten. Im realen Zusammenhang der Arbeiterbewegung mußte allerdings die Inkompatibilität von ästhetizistischer und politischer Freiheitsidee sichtbar werden, welche auf der Ungleichzeitigkeit von romantischer Kunstreligion und marxistischer Klassenkampftheorie beruht. Die Einwohner der Hufeisensiedlung konnten dem Konzept eines »schönen Gebrauchs«, das die AfK-Utopie in der funktionalistischen Terminologie fortsetzte, nicht kollektiv Folge leisten, ebensowenig wie die Kritiker der AfK-Ausstellungen die ästhetische Begründung sozialer Kompetenz nachvollziehen mochten. Trotzdem ist die Utopie einer ästhetischen Existenz, wie sie die Architekturphantasien des AfK in der Verschränkung mit anarchistischen Ideen entwarfen, längst etabliert. Ihre Fortsetzung fand sie nicht nur in der »Sachlichkeit« des Neuen Bauens, die den Mythos der funktionsgerechten Form einzulösen schien. Sie erneuerte sich auch in der Gebrauchsverweigerung des postmodernen Ornaments, im Dekonstruktivismus und im »radikalen Design«.

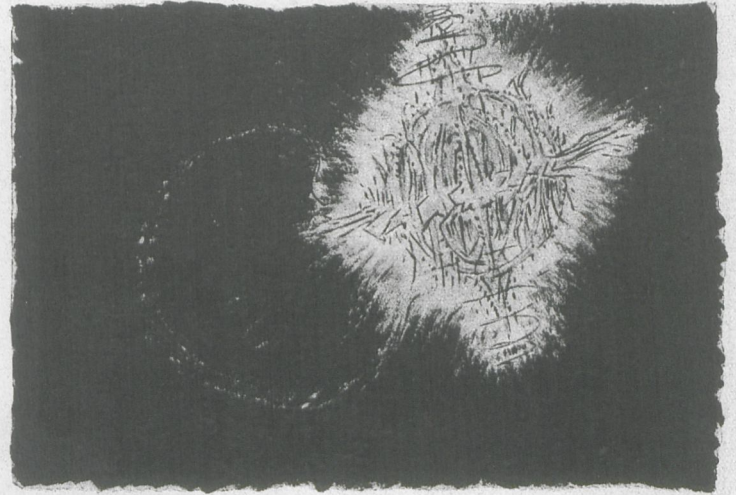
175

⁴⁶ Zu den von Taut rezipierten Ideen Peter Behrens' vgl. Prange 1991 [Anm. 16], S. 47ff.. Zum Oppositionscharakter des modernen Ästhetizismus vgl. Mattenklott, Gert: Der ästhetische Mensch, in: Busch, Werner und Peter Schmoock (Hg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim/Berlin 1987, S. 233–251. Zum Revisionismus und notwendigen Scheitern der aktivistischen Avantgarde und ihrer Kritik durch Lukács Essay »Größe und Verfall des Expressionismus« (1934) vgl. Whyte [Anm. 2], S. 173f.



zerbricht - aber im Spiel lösen sich die Formen ~ ~ ~ ~ ~

112 Bruno Taut, Blatt 8 aus: Der Weltbaumeister, Hagen 1920. Der »Weltbaumeister« steigert schon im Titel die Dimension des Bauens, das bereits nach wenigen Anfangsbildern, die das Wachsen und Zersplittern eines gotischen Doms zeigen, zu einem kosmischen Geschehen wird. Mittels der hier zum Einsatz kommenden filmischen Sprache vermag Taut nun die Synchronisierung von Bauprozess und Rezeptionsakt besonders suggestiv zu vergegenwärtigen.



-Der Kathedralenstern kommt näher - dreht sich um sich selbst - - tanzt - -

113 Bruno Taut, Blatt 14 aus: Der Weltbaumeister, Hagen 1920. Die im zweckfreien Spiel aufgelöste gotische Architektur kehrt als tanzender, sich um sich selbst drehender Kathedralenstern wieder - Sinnbild der ideellen Gesamtkunst.



Völlige Entfaltung - - Stone durchschimmern die Kristalltafeln - - - Architektur -
- Nacht - Weltall - - eine Einheit - - -
Keine Bewegung mehr - das Bild steht still - - - DIE MUSIK SCHWEBT AUF EINEM UN-
ENDLICH LANGEN TON - - - -

die - -

114 Bruno Taut, Blatt 27 aus: Der Weltbaumeister, Hagen 1920. Das Ergebnis des Zeugungsvorganges: Aus der hellgrünen Erddecke wachsen nicht nur die »Menschenhütten« der Gartenstadt. Aus demselben, geistig durchdrungenen Erdboden wächst, wenn auch höher auf einem Hügel gelegen, das Kristallhaus empor. Aber dieses hat ebenso nur symbolische Funktion wie der gotische Dom zu Beginn. Wiederum entfaltet sich der Bau ins All, demonstriert Taut die ästhetische Erfahrung des Baus als den einzig richtigen Gebrauch der Architektur, der sie am Ende zum fast abstrakten stehenden Bild werden läßt und sich auch als Klangerfahrung realisiert.



115 Mit dem auf den achteckigen Baukasten aufgeklebten Titelblatt verband Bruno Taut das Bild eines indischen Märchenpalastes mit dem von ihm bearbeiteten Glasspiel und gab ihm den Namen »DANDANAH«.