

Magdalena Bushart

Gemeinschaft, Einheit, Gesamtkunstwerk. Das Modell Bauhütte und die Architekturdebatte nach dem Ersten Weltkrieg

»Es ist eine Freude in unserer Zeit zu leben, und wer das nicht fühlt, dem ist nicht zu helfen.« Mit diesem Bekenntnis zur Gegenwart leitete Bruno Taut seinen berühmten Artikel »Eine Notwendigkeit« ein, erschienen im Februar 1914 in Herwarth Waldens Zeitschrift »Der Sturm«. Anlass war ihm das Gefühl der »Intensität«, ja »Religiosität«, das er in den neueren Werken der Architektur, Malerei und Bildhauerei zu erkennen meinte. Dieses gemeinsame Grundgefühl, so Taut, habe zu einer wechselseitigen Annäherung der Gattungen geführt: Während die Bildkünstler nach gesetzmäßigen Strukturen strebten, nach Formvereinfachung und Synthese, versuchten umgekehrt die Architekten, in ihren Bauten jenseits aller praktischen und wirtschaftlichen Erfordernisse Ausdrucksqualitäten wie »Rhythmik« oder »Dynamik« zu realisieren. Jetzt gelte es noch den letzten Schritt zum Zusammenschluss der Künste zu tun und ein zweckfreies, ausschließlich der Kunst geweihtes Bauwerk zu errichten, das, wie einst in der gotischen Kathedrale, die Einheit im Denken und Gestalten sichtbar machen könne: »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, in dem die Architektur wieder in den andern Künsten aufgeht.«¹ Für die Ausstattung mit Wandgemälden, Ornamentik, farbigen Glasfenstern und Bauplastik schlug Taut Franz Marc, Wassily Kandinsky, Heinrich Campendonk, Alexander Archipenko und Robert Delaunay vor, sämtlich Künstler, die von der »Sturm«-Galerie vertreten wurden. Letztlich aber wollte er den Mitarbeiterkreis möglichst weit fassen, überzeugt, dass die Kooperation von Architekten und Bildkünstlern langfristig die Strukturen des Kunstbetriebs verändern werde: »Es sollen sich alle Selbständigen betätigen, wie das in einem baulichen Organismus durchaus möglich ist – damit das Ganze einen großartigen Gesamtklang bildet. Damit wäre der Schritt getan, der notwendig ist, um die Kunst aus ihrer salonmäßigen Situation heraus

zu heben, die sie bis jetzt nach der bisherigen Aesthetik und Praxis einnehmen mußten. Das Gerede über das Kunstgewerbliche der neuen Kunst müßte dann von selbst verstummen.«²

Tauts Vision nahm auf mehreren Ebenen auf die kunsttheoretischen und kulturpolitischen Debatten seiner Zeit Bezug: Die Proklamation einer neu erwachenden Religiosität in der Gesellschaft wie in den Künsten ging auf die beiden Herausgeber des Almanachs »Der Blaue Reiter« Wassily Kandinsky und Franz Marc zurück, die sich davon, ähnlich wie Taut, die Überwindung des herkömmlichen Kunstbetriebs erhofften. Für die Analogien zwischen der mittelalterlichen Kathedrale und der modernen Kunst – sie war erstmals 1911 in einem »Sturm«-Artikel aufgetaucht – konnte man sich auf die Schriften Wilhelm Worringers berufen, in denen der gotischen Baukunst ein dynamisch-abstraktes Ausdrucksverlangen unterstellt wird. Die Suche nach einem für alle Gattungen verbindlichen Stil in den Künsten schließlich gehörte zum Programm des Deutschen Werkbundes, dessen Mitglied Taut war. In einigen Punkten allerdings ist der Architekt den vorgegebenen Argumentationsmustern nur bedingt gefolgt. Anders als Marc und Kandinsky, die trotz Kritik am »Salonwesen« auf der Selbständigkeit der Bildkünste beharrten, plädierte er für eine Synthese der Gattungen. Und während die meisten Werkbundmitglieder die formale Einheit erst herstellen wollten – sei es durch industrielle Normierung, sei es durch die Ausweitung des Kunstanspruchs auf die Gegenstände des Alltags –, war sie für ihn bereits gegeben, wenn auch nur innerhalb der Avantgarde-Kunst. Neu war schließlich die Art der Zusammenarbeit, für die Taut eintrat: Die Künstler sollten unter der Führung der Architektur und dennoch gleichberechtigt tätig werden,

1 Taut 1914, 174.

2 Taut 1914, 175.

ihre Werke der Architektur nicht untergeordnet sein und dennoch im »Gesamtrhythmus«³ des Baues aufgehen, der Bau keinen Zweck haben, sondern sich organisch aus der gemeinsamen Gefühlswelt heraus entwickeln, wobei sich die Bauzeit durchaus über mehrere Generationen erstrecken sollte. Diese Eigenarten weisen darauf hin, dass Taut neben aktuellen auch auf ältere Vorgaben zurückgegriffen hat: Sie finden sich in den Idealvorstellungen von der mittelalterlichen Bauhütte wieder, wie sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts gepflegt worden sind.

Zwischen 1840 und 1850 hatte die einst durch Goethes Betrachtungen des Straßburger Münsters entfachte und in der Folge unter nationalen Gesichtspunkten weitergetriebene Begeisterung für die gotische Kathedrale eine Wendung erfahren. Die Vertreter der historisierenden Neugotik interessierten sich weniger für die überwältigende Wirkung im Äußeren, die Goethe in seinem Erweckungserlebnis beschrieben hatte, als für das harmonische Zusammenspiel sowohl der Bauteile untereinander als auch von Architektur und Ausstattung. Für diese Harmonie machte man in erster Linie eine allgemein verbindliche Ideenwelt – die Religion – verantwortlich und in zweiter Linie die Kooperation von Künstlern und Handwerkern in der Bauhütte. Stellvertretend sei hier auf die beiden Pioniere der Bauhüttenforschung Carl Alexander Heideloff und August Reichensperger verwiesen, die einen Kausalzusammenhang zwischen Baugestalt, Bauorganisation und Gesellschaft behauptet haben. Ihre Argumentation

lässt sich in etwa so zusammenfassen: Im Mittelalter war das ganze Volk geeint durch eine tief empfundene Religiosität.⁴ Die Religiosität bildete die gemeinsame Basis für Künstler und Handwerker, die in den Bauhütten zusammenarbeiteten. Aus der Zusammenarbeit entwickelte sich gleichsam von selbst eine einheitliche Formensprache.⁵ Die einheitliche Formensprache wiederum brachte Gesamtkunstwerke hervor, deren Zweck (und hier schließt sich der Kreis) vor allem ein symbolischer war: Sinnbilder zu sein für das religiöse Bedürfnis der Gemeinschaft.⁶ Der Blick zurück verband sich schon im 19. Jahrhundert mit der Kritik an der Gegenwart und der Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Die meisten Autoren glaubten, dass die Einheit der Formensprache und der Künste wie auch die Einheit von Kunst und Volk durch die Wiederbelebung des mittelalterlichen Baubetriebs zurückzugewinnen wären und sich damit, gleichsam als Nebeneffekt, ein allgemein verbindlicher deutscher Nationalstil einstellen würde. Heideloff schlug die Einrichtung von »Bau-Comptoirs« vor, die den Erfahrungsaustausch zwischen Architekten und Handwerkern fördern und so die sittliche und ästhetische Bildung des Handwerkerstandes verbessern sollten.⁷ Reichensperger, als Mitbegründer des Zentral-Dombau-Vereins zu Köln zugleich Mitinitiator der Vollendung des Kölner Doms, propagierte ebenfalls den Zusammenschluss von Künstlern und Handwerkern nach dem Vorbild mittelalterlicher Bauhütten, vermutete den positiven Effekt einer Zusammenarbeit jedoch

3 Taut 1914, 174.

4 Heideloff etwa erklärt es sei »vorzüglich« die Religion gewesen, »die den Werken der Baukunst jener Zeiten eine Würde, eine Weihe gab, die wir gar nicht mehr kennen, und die durch unser allerdings vermehrtes Wissen, durch unsere höchst ausgebildete technische Fertigkeit nie vollständig erreicht werden kann; diese religiöse Begeisterung, dieses innige Zusammenhalten, die die nun nicht mehr vorhandenen Mittel, durch welche so Großes, Erstaunenswertes geleistet wurde, jener außerordentliche Fleiß, jene ungemene Genialität, mit der auch die feinsten Bauteile bis zu einer Feinheit ausgearbeitet wurden, daß man kaum begreift, wie dies in dem spröden Stein möglich gemacht werden konnte; und in diesen zarten Formen, wie in den gewaltigsten Massen, überall derselbe Geist, dieselbe begeisterte Phantasie!« Heideloff 1844, 26. Ähnlich argumentiert Reichensperger, wenn er schreibt: »Unendlich bewundernswerther aber ist der in den fraglichen Denkmälern bekundete überaus feine Sinn für Verhältnisse und Massenverteilung im Großen, namentlich aber der allgemeine Ausdruck aller Einzelheiten in ihrem

Zusammenwirken, der Gedanke, welcher über dem Ganzen ruht. Die so wohl gefügten und so weise geordneten Steine jener Riesenbauten erscheinen nicht bloß als ein Musterbild vollendeter Technik; ... diese kalten Quadern haben ein warmes Herz, in welchem ein höheres Leben pulsiert – es ist die Sprache, es ist der Geist des Christentums«, Reichensperger 1845, 20.

5 »Meister, Geselle, Lehrling waren alle wie aus einem Guß, von einem und demselben Geist durchdrungen, der sich nur nach der verschiedenen Bildungsfähigkeit des Individuums stärker und schwächer aussprach.« Heideloff 1844, 26.

6 »Es erklärt sich die Fruchtbarkeit des Mittelalters aus dem Geiste der Baukunst einigermaßen dadurch, daß nicht bloß die eigentlichen Bauleute, sondern Personen aller Stände, die Mächtigsten nicht ausgenommen, mit Hand anlegten, daß man es allgemein als eine Lebensaufgabe betrachtete, Gott, das Gemeinwesen und sich selbst durch Kunstdenkmale zu ehren.« Reichensperger 1879, 15.

7 Heideloff 1844, IX; zu Heideloffs reformerischem Impuls vgl. Boeck 1958.



1. Bruno Taut, *Glashaus, Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Titelblatt*

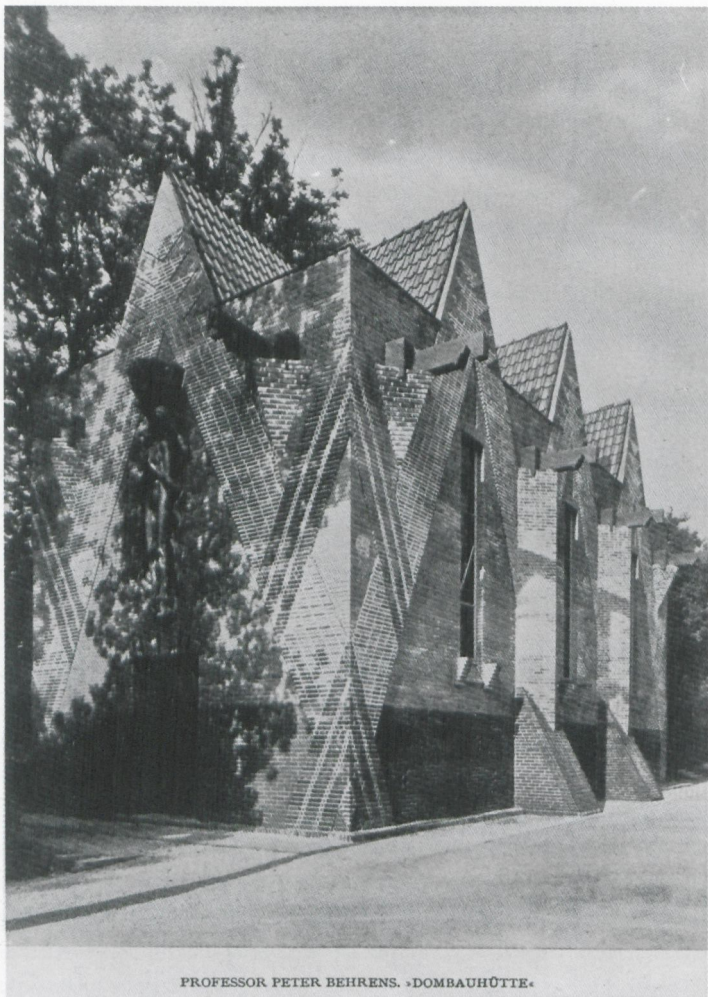
weniger bei den Handwerkern als bei den Architekten, deren Profession zur blutlosen Kathederwissenschaft herabgesunken sei. Von der Vereinigung erwartete er nicht allein neue Impulse für die Kunst, sondern darüber hinaus eine neue Volksnähe, auf dass »die Kunst wieder vom Volk zum Volke reden, Fleisch von seinem Fleische, Leben von seinem Leben«⁸ werden könne. Die Bauhütten, die in der Folge dieser Diskussion entstanden, hatten mit dem Idealbild wenig gemein. Sie waren entweder, wie die Dombauhütten in Wien und Köln, mit der Vollendung beziehungsweise Wiederherstellung der mittelalterlichen Dome betraut oder definierten sich als (zumeist von Architekten dominierte) Interessensverbände, die sich neben der Durchsetzung der Neugotik als »deutschem« Baustil der Hebung des Handwerk im Verbund mit den Künsten verschrieben hatten. »Aus unsern Künstlern Handwerker und aus unsern Handwerkern Künstler zu machen«⁹ lautete etwa die Zielsetzung der 1860 gegründeten Niedersächsischen Bauhütte in Hannover.

Zurück zu Taut: Ihm lag weder an der Wiederbelebung der gotischen Formenwelt, noch an einem neuen

Nationalstil oder der ästhetischen Erziehung der Handwerker. Vielmehr begriff er das historische Modell als Möglichkeit, den Kunstcharakter der Architektur gegen ihre Zweckhaftigkeit auszuspielen – schließlich sollte die Zusammenarbeit kein Funktionsgebäude, sondern ein zweckfreies Gesamtkunstwerk hervorbringen – und darüber hinaus die heftig umstrittene Avantgardekunst aus einer kollektiven Gefühlslage heraus zu erklären, sie mithin zum eigentlichen Ausdruck der Zeit zu erheben. Letztlich betrieb er Werbung in eigener Sache; ließ sich doch sein Glashaus auf der Werkbundaussstellung in Köln, die im Mai 1914 eröffnet werden sollte, als Vorstufe des Gemeinschaftsprojekts deklarieren, obwohl es als Ausstellungspavillon durchaus zweckgebunden war und sich in der Ausstattung mit Glasmalereien begnügen musste. Dennoch sollte die Adaption des Hüttenideals (beziehungsweise des mit ihm verbundenen Dreischritts Urgrund der Religion – Zusammenschluss der Künstler – Einheitlichkeit des Kunstwerks) für die Avantgardekunst eine Wirkung entfalten, die weit über Tauts Intentionen hinausging, als man 1918 unter dem Eindruck des verlorenen Krieges und der Novemberrevolution daran ging, die Rolle der Kunst in der Gesellschaft neu zu definieren. Wieder diente die Bauhütte als Projektionsfläche für die unterschiedlichsten Reformansätze und Utopien: Für das Gesamtkunstwerk als Symbol des (in der Regel unpolitisch verstandenen) Sozialismus, für revolutionäre Partizipationsmodelle, für die Reorganisation der Kunstschulen, für die Wiederbelebung einer nationalen oder religiösen beziehungsweise christlichen Kunst. In welche Richtung die Argumentation auch ging, stets wurden die Gesellschaften im Mittelalter als homogene Gruppen und die Werke der Zeit als selbstverständliches Resultat kollektiven Wollens und Handelns betrachtet. Und so lautete das entscheidende Stichwort für den (expliziten oder impliziten) Rekurs auf die Bauhütte denn auch wahlweise »Gemeinschaft« oder »Einheit« – Gemeinschaft der Künstler, Gemeinschaft von Künstlern und Handwerkern, Einheit von Kunst und Volk, Einheit von Mensch und Gott beziehungsweise

8 Bericht einer 1850 gehaltenen Rede im Kölner Domblatt, nach Germann 1974, 148; vgl. auch Lewis 1993 zu Reichenspergers Bemühungen um eine neue Volkskunst.

9 Statuten von 1860, nach Kokkellink 1980, 15.



2. Peter Behrens, *Die Dombauhütte auf der Münchener Gewerbeschau 1922*

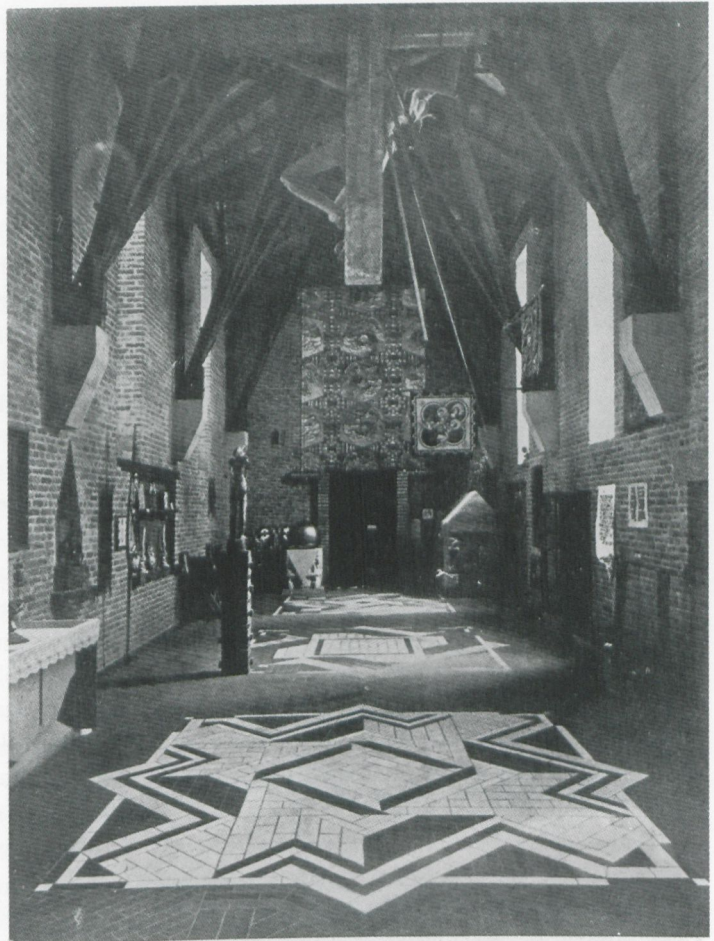
von Mensch und Universum. Die Vielfalt der Instrumentalisierungsmöglichkeiten zeigt schon ein Blick auf den 1918 durch Taut angeregten und ab März 1919 von Walter Gropius und Adolf Behne geleiteten Berliner Arbeitsrat für Kunst. Die Künstler sahen ihren Zusammenschluss in Analogie zu den politischen Gruppenbildungen, wie sie auch den Bruch mit den künstlerischen Konventionen, den Futurismus, Kubismus und Expressionismus eingeleitet hatten, mit dem politischen Systemwechsel identifizierten. Als Leitspruch verkündeten sie: »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.«¹⁰ Diesem

Leitsatz fühlten sich Taut, Gropius und Behne gleichermaßen verpflichtet; entsprechend ähnlich muten die Visionen an, die sie für die Erneuerung der Kunst entwickelt haben: Alle drei sprachen von Schaffensgemeinschaften und von der Vereinigung der Künste am Bau, alle drei bemühten die Kathedrale und die mittelalterlichen Baugemeinschaften als Vorbild. Genau betrachtet verfolgten sie mit dem Modell Bauhütte unterschiedliche Interessen, die sie zudem mehrfach modifizierten.

Für Bruno Taut blieb auch nach Kriegsende das zweckfreie Gesamtkunstwerk höchstes Ziel allen künstlerischen

10 Flugblatt vom 22. März 1919, nach: Arbeitsrat 1980, 88.

3. Peter Behrens, Die Dombauhütte auf der Münchener Gewerbeschau 1922, Innenansicht



»DOMBAUHÜTTE« INNENANSICHT GEGEN DEN EINGANG.
AUSFÜHRUNG DES ZIEGELBODENS: ULLERSDORFER WERKE.

Schaffens. Allerdings passte er den Plan von 1914 an die veränderten Verhältnisse an. Vor dem Krieg 1914 hatte er noch jede sozialreformerische Absicht kategorisch ausgeschlossen und erklärt: »Das Ganze muß sich exklusiv geben, wie eben große Kunst immer im Künstler allein da ist. Das Volk möge sich dann von selbst an ihr erziehen oder warten, bis seine Erzieher kommen.«¹¹ Im November 1918 entwarf er im »Vorwärts« ein Konzept, das die untrennbare Verbindung von Kunst und Volk zur Voraussetzung aller großen Architektur erklärt: »Die Architektur wird von der Masse getragen, sie ruht auf den Schultern des Volksganzen. Nur dann ist sie groß. Jetzt durchbebt die Masse ein großes Gefühl, dieses Gefühl ruft nach Gestalt und ist selbst Architektur. Auf breit ausladendem Fundament türmt sich

ein herrlicher Bau in den Gemütern der Menschen auf, er strebt zum Himmel: der Moloch Militarismus gestürzt und zertrümmert, ... und die Menschen eins in der Menschheit. Was in jedem einzelnen widerklingt und sich in der großen Einheit findet – es muß Gestalt und Ausdruck gewinnen in der Seele der Architekten. ... 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.«¹² Unter dieser

¹¹ Taut 1914, 175.

¹² Bruno Taut, Was bringt die Revolution der Baukunst? (1918), nach Speidel 2007, 113.

Prämisse erhält der Zukunftsbau eine neue Aufgabe. Was zunächst als Manifestation einer avantgardistischen Ästhetik und eines neuen Lebensgefühls gedacht war, sollte jetzt die Kräfte des gesamten Volkes bündeln: »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.«¹³ Trotz des Bekenntnisses zu Volk und Masse (und obwohl er kurzzeitig mit dem Gedanken eines Experimentiergeländes liebäugelte, auf dem Architekten gemeinsam mit Handwerker- und Künstlerkolonien neue Ideen erproben könnten), blieb für Taut der Künstler der maßgebliche Akteur im Baugeschehen, eine Art Medium, das nicht nur aktuelle, sondern sogar kommende Empfindungen der Gemeinschaft zu erspüren und zu deuten vermag; sein Werk ist sowohl »Abbild und Zeichen der alle umfassenden Empfindung«¹⁴ als auch »Träger der geistigen Kräfte«, Gestalter künftiger »Empfindungen der Gesamtheit, die heute schlummern und morgen erwachen.«¹⁵ Wo es aber um Sinnbilder geht, tritt die Frage der Realisierung in den Hintergrund; als Symbole gemeinschaftlichen Wollens eignen sich Architekturzeichnungen, Ausstellungen oder Buchprojekte ebenso gut, wie ein ausgeführtes Bauwerk – wenn nicht sogar besser. Sogar die Zusammenarbeit lässt sich auf dieser Ebene verwirklichen – solange man nicht tatsächlich bauen musste (oder konnte), bot der Austausch und die Entwicklung von Ideen gleichwertigen Ersatz. In der »Gläsernen Kette«, der Korrespondenz von Dichtern, Malern und Architekten, die Taut im November 1919 initiierte, wird die »Bauhütte« gleichsam von der Baustelle an den heimischen Schreibtisch verlagert: Die Mitglieder verstanden sich als kleiner, elitärer Verband, der im Stillen die neue gemeinschaftsstiftende Architektur vorbereitet und sich dabei eigener Codes bedient, »schwer verständlich für den Aussenstehenden.«¹⁶ Als man im Januar 1920 eine Publikation ins Auge fasste, um die Ideen der Gruppe der Öffentlichkeit vorzustellen, sprach Taut von dem Buch wie von einem architektonischen Gebilde: »Es soll sich zeigen und bewähren, wo die Reinheit des Feuers ist, rücksichtslos die Schlacken abstossend und neue Nahrung anziehend. Wissen wir nach einem Jahr: da ist die Reinheit, – dann bauen wir das »Buch«: Einen grossen Originalband, bei dem es Glück und Ehre ist, 1 oder 2 Seiten zeichnen oder schreiben zu dürfen.«¹⁷

Nicht nur in der Exklusivität des Zusammenschlusses unterschied sich Tauts Konzept von dem seines langjährigen Weggefährten Adolf Behne, sondern auch in der Frage seines Wirkens. Behne war als überzeugter Sozialist und Wortführer der Moderne stets bemüht, ästhetische und gesellschaftliche Fragen miteinander zu verbinden und die Rolle der Kunst auf dem Weg zur klassenlosen Gesellschaft zu definieren. Von der bewusstseinsbildenden und -verändernden Kraft der Kunst war auch er überzeugt. Allerdings suchte er sie nicht im symbolischen Charakter des Endprodukts, sondern im Schaffensprozess als solchem; nicht von ungefähr sprach er nie vom gemeinsamen Bau, sondern stets vom »Bauen«, vom gemeinsamen Tun, in dem allein sich »Sozialismus, Brüderlichkeit« entwickeln könne: »Bauen wir! Nicht bauen, wie es heute geschieht. Das heutige Bauen ist eine Angelegenheit der Technik und der Industrie ... Mechanisch führt der Handwerker die Weisungen des Architekten aus ... ein solches Bauen meinen wir nicht! 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 Baues 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.«¹⁸ Letztlich scheint hier unter veränderten Vorzeichen das Gemeinschaftsideal Reichenspergers wieder auf. Wie dieser begriff auch Behne die gotische Kathedrale als klassenübergreifendes Gemeinschaftswerk; wie dieser sah auch er in der Bauhütte die Keimzelle kollektiven Bewusstseins: »Aus einer solchen Baugemeinschaft großer

13 Ebd. 114.

14 Ebd. 113.

15 Bruno Taut, Ein Architekturprogramm (Dezember 1918); nach Arbeitsrat 1980, 86.

16 Bruno Taut, Brief vom 23.11.19, nach Whyte – Schneider 1986, 19.

17 Bruno Taut, Brief vom 28.1.1920, nach Whyte – Schneider 1986, 48.

18 Mitteilung an Alle. Werbeprospekt für die Zeitschrift »Bauen«, nach Arbeitsrat 1980, 100.

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.«¹⁹ Allerdings bezog sich sein »Aufruf zum Bauen« nicht auf die Errichtung konkreter Gebäude, sondern auf jede Form der »gemeinsamen künstlerische Arbeit«. In diesem Sinne versuchte er auch als Geschäftsführer des Arbeitsrates zu wirken; die Umfragen, Ausstellungen, Publikationen, Seminare, die er zwischen 1919 und 1921 organisierten, dienten in erster Linie dem Ziel, Kräfte zu bündeln und zugleich durch gezielte Werbemaßnahmen möglichst viele Menschen für die neue Kunst (und damit für das gemeinschaftliche »Werk«) zu begeistern. Umso größer war seine Enttäuschung, als er feststellte, dass seine Architektenfreunde keineswegs den Schulterchluss mit den Massen planten, sondern das Ideenlaboratorium im kleinen Kreis bevorzugten. Überdies erkannte er als erster im Arbeitsrat, dass das Mittelalterideal zu einer höchst unzeitgemäßen Romanisierung des Handwerks und zur religiösen Überhöhung der Politik führte. Wenn er 1921 darauf hinwies, dass der Einheitsgedanke im industriellen Zeitalter nicht aus dem Glauben, sondern aus dem Wunsch nach einer klassenlosen Gesellschaft gespeist werden müsse, und dass er nicht durch Handarbeit, sondern am ehesten noch mit den Mitteln der Maschine durchzusetzen sei, unterzog er letztlich auch die eigenen Parolen einer kritischen Revision: »Wir bewundern die mittelalterliche Kathedrale ... als Symbol einer einmal Wirklichkeit gewesen höchsten Einheit alles künstlerischen Schaffens, und es verbindet uns mit der Kathedrale, daß wir wiederum eine Einheit anstreben. Aber niemals kann unsere Einheit die mittelalterliche Einheit sein, ja sie wird in vielen Dingen ihr Gegenpol sein – und infolgedessen sind auch die alten Formen für uns unmöglich. ... Wer heute mit der Kathedrale operiert, verkennt, daß weder die Idee des Gottesreiches noch das Handwerk für uns Leben und Wirklichkeit bedeuten.«²⁰ Die Einheit, die Behne stattdessen anstrebte, war eine Einheit in den Lebensverhältnissen mit menschenwürdigen Wohnungen, die durch den Einsatz von Maschinen bezahlbar werden sollten.

Für Walter Gropius schließlich bedeutete der Einheitsgedanke die Möglichkeit, an ältere Pläne für die Umstrukturierung der Weimarer Kunstakademie anzuknüpfen. Während der Bewerbungsphase für den Direktorenposten hatte er, vom Ministerium zu einer Stellungnahme zum Verhältnis von Architekten- und Kunsthandwerker-ausbildung aufgefordert, eine Kooperation der Schule mit Handwerks- und Industriebetrieben vorgeschlagen. Damit, so Gropius, werde »eine ähnlich glückliche Arbeitsgemeinschaft wiedererstehen, wie sie vorbildlich die mittelalterlichen »Hütten« besaßen, in denen sich zahlreiche artverwandte Werkkünstler – Architekten, Bildhauer und Handwerker aller Grade – zusammenfanden und aus einem gleichgearteten Geist heraus den ihnen zufallenden gemeinsamen Aufgaben ihr selbständiges Teilwerk bescheiden einzufügen verstanden aus Ehrfurcht vor der Einheit einer gemeinsamen Idee, die sie erfüllte und deren Sinn sie begriffen.«²¹ Damals hatte er sich von der Zusammenarbeit lediglich ein einheitlicheres »Ausdrucksbild unserer modernen Lebensäußerungen« und in letzter Konsequenz einen einheitlichen »Stil« versprochen. Im Rahmen des Arbeitsrates und später des Bauhauses integrierte er in dieses Konzept zusätzlich den Gedanken einer übergeordneten Einheit, die er je nach Kontext und Adressaten unterschiedlich definierte. Die erste Version, die er im April 1919 in seinem Aufsatz »Der neue Bauge-danke« präsentierte, adressierte sich nur an die Künstler; die Einheit war hier vorrangig eine Einheit der Gattungen: »Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bauge-danken. Maler und Bildhauer, durchbrecht also die Schranken zur Architektur und werdet Mitbauende, Mit-ringende um das letzte Ziel der Kunst: die schöpferische Konzeption der Zukunftskathedrale, die wieder alles in einer Gestalt sein wird, Architektur und Plastik und Male-rei.«²² Im wenig später verfassten Manifest des Bauhauses

19 Ebd; vgl. auch Bushart 2000, 34–38.

20 Behne 1921, 163.

21 Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk, nach: Winger 2002, 30. Die Stellungnahme lässt an die englische Arts and Crafts-Bewegung denken, scheint aber auch durch die Lektüre von Ferdinand Janners »Bauhütten des Mittelalters« angeregt worden zu sein; vgl. Isaacs 1983, 76.

22 Gropius 1919, 87.

ist die zitierte Passage 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 eines neuen kommenden Glaubens.«²³ Diese Formulierung bedeutete freilich keine Erweiterung in die Breite, also nicht die Öffnung zur »Masse«, von der Behne träumte, sondern war im Sinne des Schulprogramms zu verstehen, das die handwerkliche Ausbildung zur Grundlage jeglichen künstlerischen Schaffens erklärte; Gropius sah im Handwerker nicht den Partner, sondern die Vorstufe des Künstlers. Die Gemeinschaft blieb in jedem Fall exklusiv. Wenn Gropius von »Bauhütten wie im goldenen Zeitalter der Kathedralen« sprach, dann meinte er Geheimbünde, deren Mitglieder mit besonderem Wissen und besonderen Fähigkeiten ausgestattet sind: »Gemeinsamkeit im Geistigen tut not, – für das ganze Volk, aber die Künstler müssen beginnen. ... Die Wirkung von Mensch zu Mensch, der Geist der kleinen Gemeinschaften, Verschwörungen, Bruderschaften, die in Stille und Verschwiegenheit unbekümmert ein unnennbares Geheimnis hüten und die Fahne der Kunst endlich wieder herausragen werden aus dem Alltagsschmutz.«²⁴ Diesen Geheimbund-Charakter wollte Gropius nicht nur im Bauhaus realisieren;²⁵ wäre es nach ihm gegangen, hätte er auch den Arbeitsrat, der zunächst bewusst auf Heterogenität in künstlerischen Dingen gesetzt hatte, zur homogenen »Loge« umgestaltet, mit eigenem Zeremoniell, eigener Kleidung und eigenem »Kulthaus«.²⁶

Der »Bau der Zukunft« beziehungsweise die »Zukunftskathedrale« entstand weder am Bauhaus noch im Arbeitsrat: Der Arbeitsrat diskutierte mehrere Gemeinschaftsprojekte, von denen bis zu seiner Auflösung 1921 kein einziges realisiert wurde. Das Haus Sommerfeld hingegen, 1920–1922 unter Beteiligung von Bauhauskünstlern errichtet und als erstes Gemeinschaftswerk der Weimarer Schule gefeiert, ist mit dem traditionellen Einsatz von Skulptur und Malerei weit von dem Ideal eines Gesamtkunstwerks entfernt. Insgesamt hatten sich die Utopien in dem Augenblick überlebt, als die Architekten ab 1921 ins Tagesgeschäft zurückkehrten – Taut als Stadtbaurat in Magdeburg, Gropius mit der schrittweisen Neustrukturierung des Bauhauses – , und so wirkt die Dombauhütte, die Peter Behrens 1922 für die Ausstellung religiöser Kunst

auf der Deutschen Gewerbeschau in München errichtet hat, wie ein später Nachhall einer Debatte, die eigentlich schon beendet scheint. Dabei hatte sich Behrens schon seit längerem mit der Bauhütte beschäftigt, wenn auch unter anderen Gesichtspunkten als die jüngeren Kollegen: Ihn faszinierten das geometrische System und die »strenge Proportionalität«, auf denen auch seine eigenen Bauten gründeten.²⁷ Auch die Dombauhütte folgt, wie Ross Anderson gezeigt hat, in Grund- und Aufriss sowie Fußbodenmuster und Fassadengestaltung einem durchgehenden geometrischen Raster.²⁸ In der Rede, die Behrens zur Eröffnung des Ausstellungsbaus hielt, war davon freilich nicht die Rede. Stattdessen bemühte der Architekt den sattsam bekannten Kausalzusammenhang zwischen Religion, Handwerk und Gesamtkunstwerk.: Geleitet vom Motto Josef Hanaks: »Wenn nicht entworfen, sondern aus dem Handwerk heraus erfunden wird, dann wird's von selber fromm«,²⁹ habe er zusammen mit Bildkünstlern und Kunsthandwerkern das »Werden einer neuen religiösen Gemeinschaftskunst« dokumentieren wollen und sich dabei Erwin von Steinbach, Giotto und die »Gewerksgenossenschaften der Bauleute und Steinmetzen, die zu gemeinsamem Werk in gleichem Geist verbunden waren«, zum Vorbild genommen. »In der Dombauhütte wollten wir den bescheidenen Versuch wagen, in ähnlichem Sinne zu arbeiten. Es sollte keine Schaustellung willkürlicher Objekte sein, sondern ein räumlicher Ausbau durch gleichgesinnte Kräfte.«³⁰ Den Bezug zur Vergangenheit suchte Behrens auch durch formale Anleihen deutlich zu machen. Grundriss, Lichtführung und einzelnen Bauteils erinnern an einen gotischen Kirchenraum, das Ziegelmauerwerk zitiert die norddeutsche Backsteingotik und

23 Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses (April 1919), nach Winkler 2002, 39. Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin (1919), nach Arbeitsrat 1980, 31.

24 Nach Arbeitsrat 1980, 32.

25 Wie Helmut von Erffa berichtet, beschwor Gropius noch 1921 zu Beginn des neuen Schuljahrs das »Gefühl der Zusammengehörigkeit im Sinne der mittelalterlichen Baugilde«, das der Erneuerung der Kunst vorarbeiten solle, nach Germann 1974, 164.

26 Vgl. Jaeggi 2005.

27 Behrens 1917, 14

28 Anderson 2008, 448–455

29 Behrens 1923, 223.

30 Behrens 1923, 226.

in einzelnen Ausstellungsstücken klingen mittelalterliche Bildformen an. Erfolg war der Bauhütte nicht beschieden. Die Kritik reagierte ungnädig bis hämisch; während man der Architektur mangelnde stilistische Einheit vorwarf, sprach man den Kunstwerken ihren religiösen Gehalt und ihre Verbindlichkeit ab. So fruchtbar die Bauhütte als Denkfigur gewesen war – der Realität einer modernen Gesellschaft war das Modell nicht gewachsen.

Anschrift der Verfasserin:

*Technische Universität Berlin, Fakultät 1 – Institut für
Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, Sekretariat
A56, Straße des 17. Juni 150/152, 10627 Berlin*

Literatur

- Anderson 2008: R. Anderson: The medieval's mason's lodge as paradigm in Peter Behrens's ›Dombauhütte‹ in Munich 1922, Art Bulletin 90.2008, 441–465
- Arbeitsrat 1980: Arbeitsrat für Kunst 1918–1921 (1980)
- Behne 1921: A. Behne: Mittelalterliches und modernes Bauen, Soziale Bauwirtschaft 1.1921,14, 161–165
- Behrens 1917: P. Behrens: Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme (Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht 5) (1917)
- Behrens 1922/23: P. Behrens: Die Dombauhütte, Deutsche Kunst und Dekoration 51.1922/23, 221–228
- Boeck 1958: U. Boeck: Karl Alexander Heideloff, Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 48.1958, 314–390
- Bushart 1990: M. Bushart: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925 (1990)
- Bushart 2000: M. Bushart: Adolf Behne, Kunst-Theoretikus, in: Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architekturkritik (2000) 11–87
- Germann 1974: G. Germann: Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie (1974)
- Gropius 1919: W. Gropius: Der neue Baugedanke, Das hohe Ufer 1.1919, 87f.
- Heideloff 1844: C. Heideloff: Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. Eine kurzgefaßte geschichtliche Darstellung mit Urkunden und anderen Beilagen (1844)
- Isaacs 1983: R. Isaacs: Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk (1983)
- Jaeggi 2005: A. Jaeggi: Ein geheimnisvolles Mysterium: Bauhütten-Romantik und Freimaurerei am frühen Bauhaus, in: C. Wagner (Hg.): Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee (2005)
- Kokkelink 1980: G. Kokkelink: Die Entstehung der Bauhütte und ihre Ziele, in: Geschichte und Architektur der Bauhütte Hannover. Jubiläumsschrift zum einhundertjährigen Bestehen, herausgegeben von der Bauhütte zum weissen Blatt (1980) 9–17
- Lewis 1993: M. J. Lewis: The politics of the German Gothic Revival. August Reichensperger (1993)
- Reichensperger 1845: A. Reichensperger: Die christliche-germanische Baukunst und ihr Verhältniß zur Gegenwart. Nebst einem Berichte Schinkels, aus dem Jahre 1816 den Cölner Dombau betreffend, als Anhang (1845)
- Reichensperger 1879: A. Reichensperger: Die Bauhütten des Mittelalters. Ein Vortrag (1879)
- Speidel 2007: M. Speidel (Hg.): Ex oriente Lux. Die Wirklichkeit einer Idee (2007)
- Taut 1914: B. Taut: Eine Notwendigkeit, in: Der Sturm 196/197. Februar 1914, 174f.
- Whyte 1986: I. B. Whyte – R. Schneider: Die Briefe der Gläsernen Kette (1986)
- Wingler 2002: H. M. Wingler: Das Bauhaus (42002)

Abbildungsnachweise

Abb. 1: W. Herzogenrath (Hg.) Frühe Kölner Kunstaustellungen : Sonderbund 1912 ; Werkbund 1914 ; Pressa USSR 1928 (1981); Abb. 2 und 3: Deutsche Kunst und Dekoration 51. 1922/23