

Bernd Nicolai

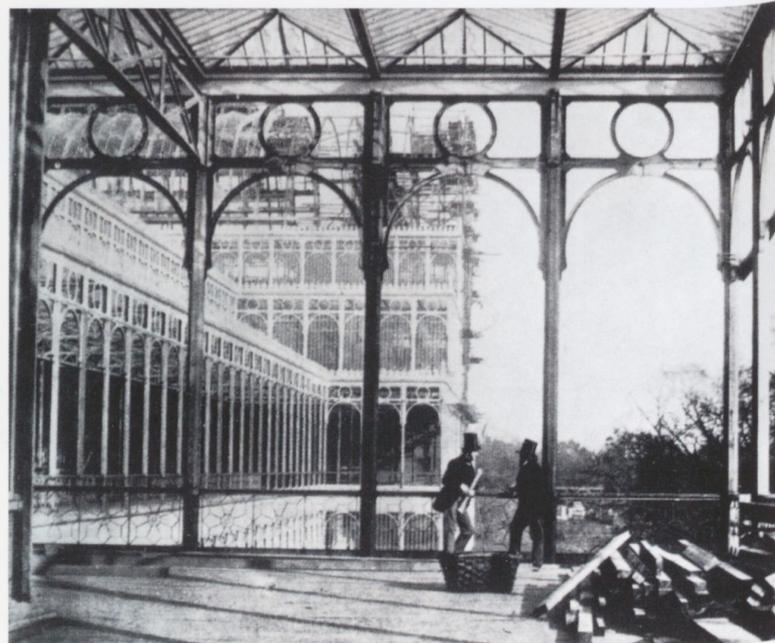
Glas und Moderne zwischen Utopie und Immanenz

»So besteht für uns der Zauber [des Kristallpalastes] von Sydenham darin, dass wir in einer künstlich geschaffenen Umgebung sind, die [...] schon wieder aufgehört hat, Raum zu sein. Wie bei einem Krystall, so gibt es auch hier kein eigentliches Innen und Außen. Wir sind von der Natur getrennt, aber fühlen es kaum. Die Schranke, die sich zwischen uns und die Landschaft gestellt hat, ist eine fast wesenslose [...]. Wir sind in einem Stück herausgeschnittener Atmosphäre.« Richard Lucae, 1869¹

»Man vermeidet das Eisen bei Wohnbauten und verwendet es bei Passagen, Ausstellungshallen, Bahnhöfen – Bauten, die transitorischen Zwecken dienen. Gleichzeitig erweitert sich das architektonische Anwendungsgebiet des Glases. Die gesellschaftlichen Voraussetzungen für seine gesteigerte Verwendung als Baustoff finden sich aber erst 100 Jahre später. Noch in der ›Glasarchitektur‹ von Scheerbart (1914) tritt sie in den Zusammenhängen der Utopie auf.«
Walter Benjamin, um 1935²

»Sollte es nicht einen Zusammenhang geben zwischen dem Öffnungsprinzip der Demokratie und einer äußeren wie inneren Durchsichtigkeit und Zugänglichkeit ihrer öffentlichen Bauwerke?« Adolf Arndt, 1961³

Glas ist ein zentrales Element der Architektur und im industriellen Zeitalter zum Inbegriff moderner Architektur geworden. Nach zaghaften Versuchen im 18. Jahrhundert mit Oberlichtern entwickelte sich ausgehend von England und Frankreich eine Glas-Eisen-Architektur, die sich in Passagen, glasüberdachten Innenhöfen, Markt- und Bahnhofshallen konkretisierte, und in den großen Gewächshäusern und Pflanzhäusern, unter anderem von Kew Gardens, einen ersten Höhepunkt fand. Doch es war der von Richard Lucae beschriebene Wahrnehmungsschock, den der Crystal Palace auf der ersten Weltausstellung in London 1851 auslöste – der 1853 bis zu seiner Brandzerstörung 1936 als Vergnügungsbau am neuen Standort in Sydenham diente –, der dem Glas ge-



nuine Qualitäten zusprach (Abb. 1): Einmal in der Konstituierung eines veränderten Raumverständnisses mit einer neuen Definition von Innen und Außen, so dass die Glasmembran als übergangslose, transparente Außenhaut gleichsam eine »Vernichtung der Außenwand«⁴ nach sich zog, zum anderen in der metaphorischen Bezugnahme auf den Kristall. Damit entstand jene Beziehung zur Utopie, die Benjamin so nachdrücklich betont hat. Zwischen diesen beiden Polen, der neoromantischen Überhöhung des Materials und der versachlichten Form des Glases, die in der Lage war, »den Bau selbst zu etwas Neuem umzuformen«⁵, bewegen sich die folgenden kursorischen Überlegungen zur Glasarchitektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Kristall und Glasarchitektur Vor 100 Jahren beschwor Wilhelm Worringer das Kristalline als Gegenbild zum Organischen, als Sinnbild einer ersten Stufe von Abstraktion.⁶ Die metaphysische Seite des Kristalls

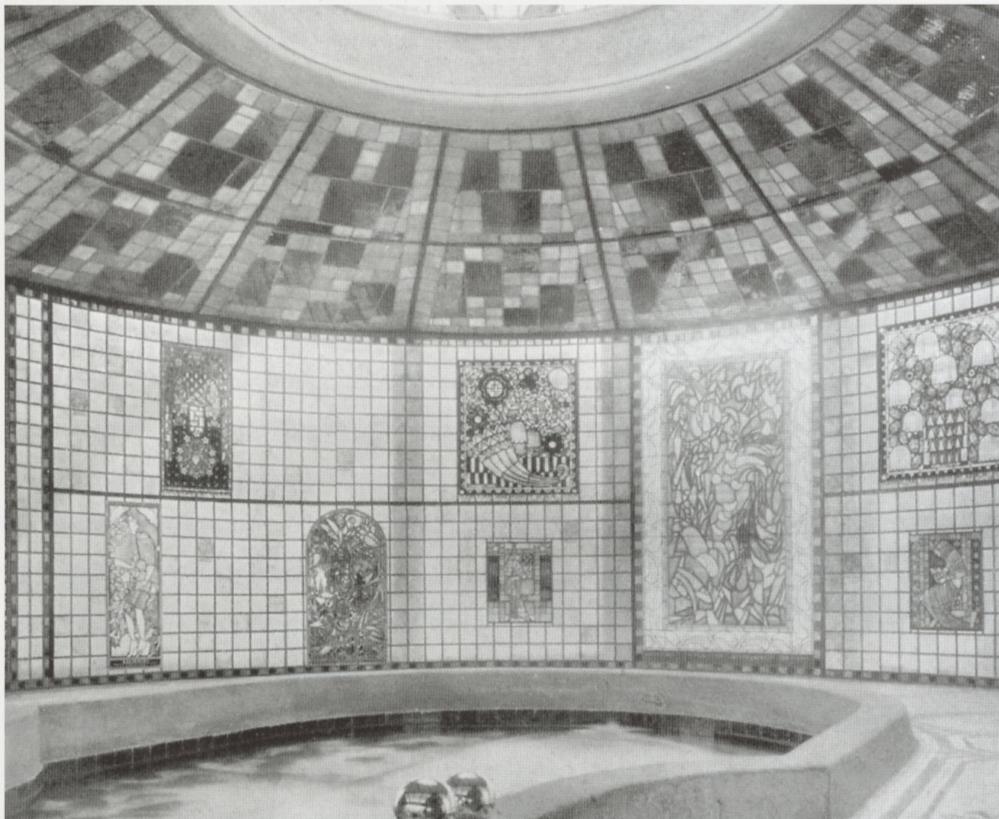


als neuem Gral hatte Peter Behrens 1901 im Bühnenspiel *Feste des Lebens und der Kunst* (Abb. 2) als Auftakt der Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst* für die Darmstädter Mathildenhöhe durch Eduard Fuchs inszeniert.⁷ Hier trat der nietzschesche Übermensch als Schöpfer einer neuen, kultisch bestimmten Lebenswelt hervor, die auch durch einen neuen Stil geprägt war. Feste, Theater und Leben sollten im entsakralisierten, kathedralhaften Kultbau als Gesamtkunstwerk ihren Höhepunkt finden und Sinnbild des neuen Menschen in einer neuen Gesellschaft sein. Kaum zufällig fand sich das Symbol des Kristalls auf dem von Behrens gestalteten Einband von Nietzsches *Zarathustra* wieder. Das anorganische Kristall war nicht nur abstrakte Form, sondern zugleich auch abstrakte, sublimale Landschaft in Nachfolge romantischer Positionen von Friedrich Schlegel und Novalis. Die *Jahrhundertausstellung* in Berlin 1906 hatte die deutsche Romantik wiederentdeckt und neu interpretiert. In ihrer Nachfolge steigerte sich die Avantgarde des Expressionismus, des

Blauen Reiters unter Franz Marc, aus dem Arkadien romantischer Mönchswelten »in die Immaterialität zunehmend abstrakter Bildordnungen«. Diese von Marc »als Altäre der kommenden geistigen Religion« bezeichneten Werke des Expressionismus waren Teil einer neuen autonomen Malerei. In ihren Werken,

so in Erich Heckels *Gläserner Tag* (1913), sah Bruno Taut »eine geheime Architektur« wie zu Zeiten der Gotik, um dann fortzufahren: »Auch der Architekt muss erkennen, dass die Architektur von vorneherein die Voraussetzungen in sich trägt, die die neue Malerei sich geschaffen hat.«⁸ Mit der Rezeption dieser neuen bildkünstlerischen Avantgarde gelangten Bruno Taut und sein publizistischer Mitstreiter Adolf Behne schon vor dem 1. Weltkrieg zur Konzeption einer autonomen Architektur, die nun ihrerseits Avantgardecharakter bekam.⁹ Sie war wesentlich auf das kristalline Glas gegründet.

Neben dem kunstgewerblichen Reformansatz bei Behrens und der Aufnahme der wagnerschen Gesamtkunstwerksidee durch eine Natur und Kunst verschmelzende Romantikrezeption um 1910 – immer mit dem nietzeschen Basso continuo – sind als dritte Quelle der utopischen Glas-Kristallarchitektur die Dichtungen Paul Scheerbarts zu nennen. Scheerbart, der sich Bruno Taut gegenüber selbst als »Glas-Papa« titulierte¹⁰, schrieb 1914 seine Programmschrift *Glasarchitektur*, in der erstmals schon im Ti-



tel Glas als der essenzielle Baustoff der Architektur genannt wird. Im Vergleich zu den avancierten Glas-Eisen-Konstruktionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erkannte Scheerbart die Bedeutung neuartiger Eisen-Beton-Konstruktionen für den Glasbau, da diese größere Freiheiten und plastische Qualitäten boten und die Konstruktion hinter den Baustoff Glas zurücktreten ließen; seine Zukunftsvision hieß »Glaskultur«.¹¹

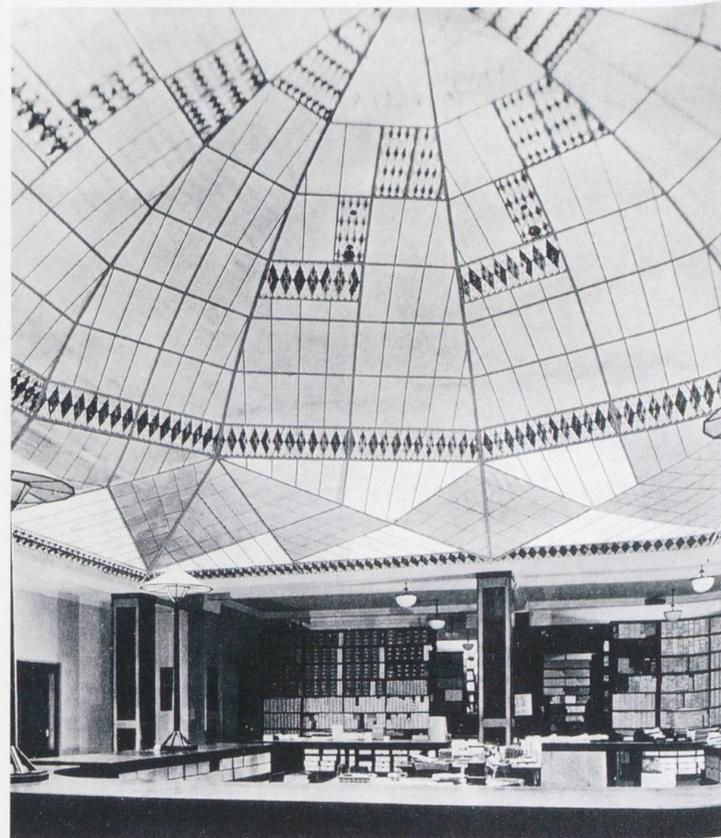
Zur selben Zeit konnte Taut sein legendäres Glashaus auf der Werkbundausstellung in Köln als Hommage an Scheerbart realisieren (Abb. 3). Es war für Taut der Inbegriff einer autonomen Architektur: »Das Glashaus hat keinen anderen Zweck als schön zu sein.«¹² Gleichwohl stellte das Glashaus eine riskante Gratwanderung zwischen kitschgefährdetem Werbepavillon für die Glasindustrie mit Lunaparkeffekten und symbolgeladener autonomer Glasarchitektur dar.¹³ Aus dem »Erheben der primitivsten Form zum Symbol«, so verkündet Taut, leite sich der Bezug »zum klingenden Gesamtrhythmus« des gotischen Doms und zum neuen kristallinen Gesamtkunstwerk ab. Das alles wurde von Taut bereits 1913 gleichsam im Vorgriff auf den beschworenen Gemeinschaftsbau des Bauhaus-Manifestes von 1919 formuliert und kurz vor Ausbruch des 1. Weltkrieges »als Anregung für zukünftige Architektur« umgesetzt. Das Thema blieb für ihn bis 1922 auch für konkrete Projekte bestimmend. Die Skizze *Glassaal* im Nachklang zum Kölner Bau 1914 sowie seine 1916 geschaffene Ex-Oriente-Lux-Interpretation des Hauses der Freundschaft in Konstantinopel als Ausdruck der deutsch-türkischen »Waffenbrüderschaft« im 1. Weltkrieg legen davon Zeugnis ab.¹⁴ Die utopische Seite der Glasarchitektur verfolgte Taut angesichts von Massensterben und Hungerwintern und nachfolgender Revolution seit 1917/18 mit seiner Trilogie *Stadtkrone* (Diederichs, Jena 1919), *Alpine Architektur* und *Auflösung der Städte* (1919 bzw. 1920 in Karl Ernst Osthaus' Folkwang-Verlag Hagen erschienen). In Anlehnung an Scheerbart und William Morris galt es, eine Gesellschaftsutopie zu visualisieren, die antiindustriell, antistädtisch und zugleich völkerverbindend angelegt war.¹⁵ Die überall anstehende Glasarchitektur »wäre so, als umkleide sich die Erde mit Brillanten- und Emailschnuck. Die Herrlichkeit ist garnicht auszudenken [...] Wir hätten dann ein Paradies auf Erden und bräuchten nicht sehnsüchtig nach dem Paradiese im Himmel zu schauen.«¹⁶ Letztlich verschmilzt dieses irdische Paradies mit der Vision des aus Edelstein erbauten Himmlischen Jerusalems der Offenbarung (Offenbarung des Johannes, Kapitel 21,1–22,5). Eine konkrete Umsetzung einer pseudoreligiösen, kristallinen Gemeinschaftsarchitektur, die das Hauptthema des von Taut initiierten Zirkels der Gläsernen Kette war und in den Entwürfen von Wassili und Hans Luckhardt *An die Freude* und

Kultbau 1919 ihren schlagendsten Ausdruck erhielt, versuchte er mit dem gescheiterten Projekt des kristallinen Zentralbaus der Folkwangschule für Karl Ernst Osthaus in Hagen 1920/21 zu schaffen.¹⁷

Grundsätzlich formulierte Taut Weihnachten 1919 an seine neuen Mitstreiter – unter anderem die Brüder Luckhardt, Hans Scharoun, Hermann Finsterlin, Wenzel Hablik – unter dem Stichwort »Glas« nochmals seine Philosophie, um ihr eine zukunftsgerichtete Wendung auf ein idealistisches, nicht funktionalistisch ausgerichtetes »Neues Bauen« zu geben. An eine Realisierung dieser Art Architektur dachte er im gerade gegründeten Bauhaus von Walter Gropius (»Kann nicht die Bauschule von Maß [Deckname für Gropius] so etwas machen?«): »Frage des Ornaments. [K]eine? Zeichensprache, Hieroglyph sein. Daraus »Baugedanke«. »Stilk nicht durch Formsuchen (v. d. Velde), sondern durch Weltanschauung, Religion. Heute der Cosmos [...] Material als Ganzes: Glas. »Neue« Architektur. Schwebende »unbrauchbare« Modelle: Sterne und ganz absolute Phantastik. Reine Festdinge. Entzücken durch »bloßes« Sein. Wahrscheinlich wichtigster Ausgangspunkt für ein neues Bauen. Leichte Welt.«¹⁸

Gab es überhaupt die Chance, dass solche Konzepte sich auch nur ansatzweise in der Praxis niederschlugen? Taut realisierte im Lichthof des Kaufhauses Heinrich Mittag in Magdeburg 1922 eine solchen Versuch (Abb. 4), der ihm nicht nur die Kritik Adolf Behnes, sondern auch von Mendelsohn und den Luckhardts einbrachte.¹⁹ Die Glasarchitektur der 20er Jahre, die nach Hans Luckhardt sowohl dem Kultbau als auch der Fabrik dienen konnte, sollte einen anderen Charakter haben.

Glas und Lichtarchitektur Zu Beginn dieser Ausführungen ist auf die sachlichen und immanenten Eigenschaften des Glases hingewiesen worden. Jenseits der Ausstellungsbauten und Markthallen sind es die Warenhäuser, die um 1900 Vorboten einer anderen Glas-Lichtarchitektur werden, die aus dem Geist einer sich formierenden Konsumgesellschaft und der Fetischisierung der Warenwelt geboren ist. Hier verbinden sich die ersten



frei gespannten Curtain-Wall-Glasfassaden, wie am vielgeschmähten Warenhaus Tietz in Berlin Mitte (1899/1900 von Sehring und Lachmann) mit der der Architektur neuartige Qualitäten verleihenden elektrischen Beleuchtung ganzer Fassaden. Glas und Licht gehen nach 1900 in einer ästhetisierten Warenwelt eine innige Verbindung ein, gesteigert durch inszenatorische Elemente der »Riesenfronten und hell erleuchteten Schaufenstern [...], die glänzenden Lichthöfe, [die] jene so eigenartige psychologische Wirkung [...] ausüben.«²⁰ Es ist die Geburtsstunde der Event-Architektur, der heute eine größere Bedeutung denn je zukommt.

Der nächste Schritt bestand in der Umformung des Curtain Wall zum diaphanen, sachlichen Glashaus mit freigestellter Ecke, die die Struktur des Gebäudes durchscheinen ließ. Dies war einer neuen Industriebauästhetik innerhalb des Werkbundes geschuldet, die Gropius und Adolf Meyer mit den Faguswerken (1913/14) und dem Fabrikgebäude auf der Werkbundaustellung in Köln aus der Taufe gehoben hatten.²¹ Nachdem 1921 im Wettbewerb Hochhaus Friedrichstraße durch Ludwig Mies van der Rohe die Stränge des Kristallin-Utopischen und der industriell determinierten Glasarchitektur als Manifest einer Avantgardearchitektur zusammengeführt wurden, radikalisierte Mies mit dem Entwurf des Bürogebäudes 1922 die Auffassung des reinen Glaskubus,²² die er als Abkehr von den Glasträumen der Friedrichstraße sah: »Trotz einer Vertiefung unserer Lebensbegriffe werden wir keine Kathedralen bauen. Auch die große Geste der Romantiker bedeutet uns nichts, denn wir spüren dabei die Leere der Form. Unsere Zeit ist unpathetisch, wir schätzen nicht den großen Schwung, sondern Vernunft und das Reale.«²³ Zu einer Steigerung bei vollständigem Ersatz der Außenhaut durch eine Glasmembran kommt es in Mies' Entwürfen für die Geschäftshäuser Adam in Berlin (1928, Abb. 5) sowie Brenninkmeyer in Stuttgart (1929). Gleichwohl trägt die zur Schau getragene Transparenz latent die metaphysische Bedeutung des Kristalls weiter: Für Arthur Korn, der mit als erster die Glasarchitektur im städtischen Kontext realisierte, Autor des so wichtigen Buches *Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand*, waren dagegen zur selben Zeit beide Pole untrennbar verbunden: »Symbol und Feuerzeichen sind in uns so konkret wie die analytische Konstruktion.«²⁴

1927 hatte Joachim Teichmüller den Begriff der Lichtarchitektur in die Architekturdiskussion eingeführt. Glas und Licht wurden zum Inbegriff einer architektonischen Moderne, die den Zeitgeist des Fortschritts repräsentierte. Ludvik Kyselá Bat'a-Gebäude in Prag (1928/29, Abb. 6) mit seiner eleganten, transparenten Glasfront, die gleichzeitig als Werbeträger dient,²⁵ wie auch die Kaufhausbauten Erich

Mendelsohns stehen für eine pragmatische Umsetzung dieser Einstellung. Gleichwohl wurden Licht und Glasarchitektur bis in die 50er Jahre mit romantischen Metaphern bedacht, als Bauten transparent und schwerelos, »so dass sie Kristallen glichen, die aus sich selber leuchten«²⁶.

Schon die Zeitgenossen um 1930 sahen die »Kunstform« der neuen Architektur kritisch im Hinblick auf ihre »sachliche« Herleitung von der »Kernform«. Das Schlagwort der »falschen Romantik« beherrscht die Kritik: »Statt der bewußt eingestandenen Dekoration wird die sich technisch gebärdende Form dekorativ verwandt. Es entsteht eine technische Romantik, teils unbewußt, teils in bewußter Koketterie.«²⁷ Doch zum eigentlichen Sinnbild dieser »Romantik« eines sachlichen Kristalls²⁸ sollte das Bauhausgebäude werden, das Gropius nach seiner Trennung von Adolf Meyer für Dessau entwarf. Gropius erreichte es nach der NS-Diktatur, dass das Bauhaus direkt mit ihm und diesem Gebäude identifiziert wurde und zwar in einem aufgeklärten demokratischen Sinne. An dieses Bild des »Apollo in der Demokratie«²⁹

Abb. 5

Ludwig Mies van der Rohe

Geschäftshaus Adam, Berlin 1928

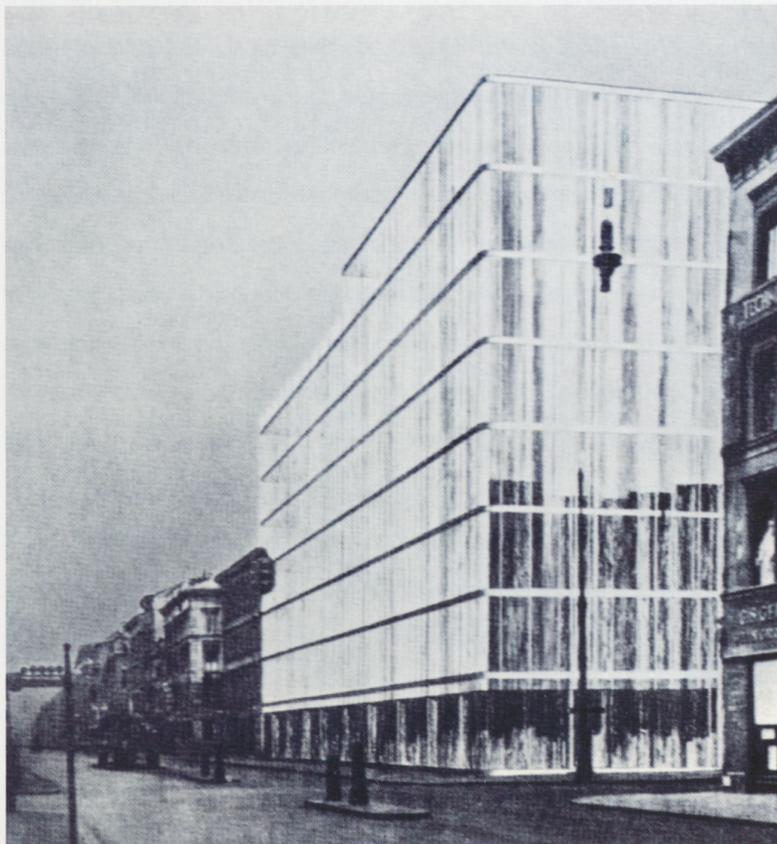
Projekt

Abb. 6

Ludvik Kysela,

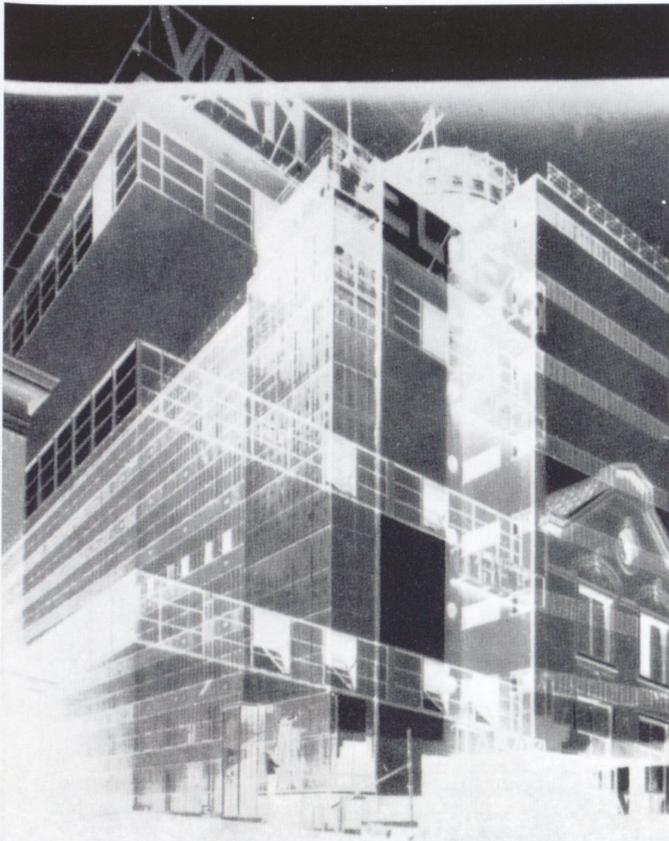
Geschäftshaus Bat'a

Prag 1928/29



knüpfte Adolf Arndt für die Wirtschaftswunder-Baukultur der jungen Bundesrepublik, als er Transparenz und Durchlässigkeit, die gläsernen Bauten der öffentlichen Hand, mit Demokratie und politischer Transparenz gleichsetzte, ein historischer Trugschluss, der sich am eindrücklichsten schon mit Terragnis gläserner Casa del Fascio in Como (1932–36) widerlegen lässt. Der ideologischen Indienstnahme des Glases steht durch das gesamte 20. Jahrhundert die technische Innovation gegenüber. Gropius, Moholy-Nagy und andere träumten um 1930 von der räumlichen Durchdringung (Abb. 7) »wie die nächste generation sie erst – als glasarchitektur [!] – in der wirklichkeit vielleicht erleben wird.«³⁰

Es war paradoxerweise Paul Scheerbart – und damit schließt sich der Kreis –, der »vergessene Theoretiker« moderner Glasarchitektur, der »genug Abstand zu den praktischen Dingen [hatte], um die Realität der Zukunft vorauszusehen: eine Architektur der Transparenz und Farbe, erhellt, erwärmt und gekühlt durch elektrische Energie«³¹, an der bis heute weiter gebaut wird.



1 Richard Lucae, »Über die Macht des Raums in der Baukunst«, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 19, 1869, Sp. 294 ff. 2 Walter Benjamin, »Paris die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«, in: ders., *Das Passagen-Werk (Gesammelte Schriften, Bd. V, 1)*, Frankfurt/M. 1979, S. 146 3 Adolf Arndt, *Demokratie als Bauherr*, Berlin 1961, zit. n. Neuausgabe Berlin 1984 (*architextbook*, Nr. 1), S. 20 4 Arthur Korn, *Glas, Im Bau und als Gebrauchsgegenstand*, Berlin 1929 (Reprint 1999), S. 5 5 Ebd., S. 6 6 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908 (4. Aufl. 1916), S. 28, 56, 149 7 Vgl. zusammenfassend Regine Prange, »Das Kristalline«, in: *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*, hrsg. von Christoph Vitali, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München u. a., Stuttgart 1995, S. 608–615, mit weiterer Literatur; Harald Szeemann (Hrsg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich u. a., Aarau 1983, S. 255–258; Sigrid Hofer, »Die Ästhetisierung des Alltags. Architektur für die Reform des Lebens von Peter Behrens bis Paul Schulze-Naumburg«, in: *Die Lebensreform*, Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt 2001, Bd. 1, S. 271–277, hier S. 71; »Eröffnungsfeier«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 8, 1901, S. 448, zit. n. *Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie*, hrsg. von Alexander Koch, Darmstadt 1901 (Reprint 1979) 8 Bruno

Taut, »Eine Notwendigkeit«, in: *Der Sturm* 4, 1913, S. 174f., zit. n. Bruno Taut, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 178

9 Bernd Nicolai, »Der weiße Kristall: Der Berlinische Weg vom Expressionismus zum Neuen Bauen«, in: *Stadt der Architektur – Architektur der Stadt: Berlin 1900–2000*, hrsg. von Paul Josef Kleihues und Thorsten Scheer, Ausst.-Kat. Neues Museum Berlin, München 2000, S. 121–134, bes. S. 122f.

10 Mechthild Rausch, »Der Glaspapa, Paul Scheerbarts architektonische Phantasien im Hinblick auf das Werk von Bruno Taut«, in: *Symposium Bruno Taut. Werk und Lebensstadien*, Magdeburg 1995 (*Landeshauptstadt Magdeburg, Stadtplanungsamt Magdeburg*, Bd. 48), S. 100–106

11 Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, München 1914 (Reprint Berlin 2002), Kap. V, XV, CXI; vgl. Iain Boyd Whyte, »Glas«, in: *Bau einer neuen Welt, Architektonische Visionen des Expressionismus*, hrsg. von Rainer Stamm und Daniel Schreiber, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Böttcherstraße Bremen u. a., Köln 2003, S. 164–177

12 Bruno Taut, *Bauprospekt zum Glashaus*, Köln 1914, zit. n. Joachim Krause, »Kosmisches Haus in Leichtbauweise«, in: Angelika Thiekötter, *Kristallisationen, Splitterungen, Bruno Tauts Glashaus*, Ausst.-Kat. des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993, S. 95, Anm. 5

13 Vgl. Thiekötter (s. Anm. 12), S. 32–37

14 Bernd Nicolai, »Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel«, in: *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907–2007*, hrsg. von Winfried Nerdinger und Werner Durth, München 2007, S. 76 f.; vgl. ders., »In Oriente Lux – Der Orient und die Moderne. Le Corbusier und Taut«, in: *Okzident und Orient (Kunsthistorische Hefte, Sonderheft 6)*, hrsg. von Semra Ögel und Gregor Wedekind, Istanbul 2002, S. 233–250

15 Matthias Schirren (Hrsg.), *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopie*, München u. a. 2004, bes. S. 12–14; zu Morris klassenloser Utopie, s. Gert Selle (Hrsg.), *William Morris, Kunde von Nirgendwo*, Köln 1974

16 Scheerbart (s. Anm. 11), Kap. XVIII

17 Birgit Schultze, *Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und Karl Ernst Osthaus*, Hagen 1994, S. 168, 170

18 Taut 26.12.1919, zit. n. Iain Boyd Whyte und Romana Schneider (Hrsg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette*, Berlin 1986, S. 26

19 s. Bruno Taut, »Kaufhaus Heinrich Mittag in Magdeburg«, in: Manfred Speidel, Karl Kegler u. a., *Wege zu einer neuen Baukunst, Bruno Taut, Frühlicht*, Berlin 2000, S. 69, zur Kritik Behnes, S. 12–16; s. auch Nicolai (s. Anm. 9), S. 125

20 Alfred Wiener, »Das Warenhaus«, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* 2, 1913 (Reprint 1999) S. 43–54, hier S. 45; s. auch Julius Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur*, München 1979 (1995), S. 471

21 Walter Gropius, »Der stilbildende Wert industrieller Bauformen«, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* 3, 1914, S. 29–32; Annemarie Jäggi, *Fagus*, Berlin 1998, S. 40–59

22 Terence Riley und Barry Bergdoll (Hrsg.), *Mies in Berlin*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York; Altes Museum SMB Berlin, München u. a. 2001, S. 180–183, 192 f., vgl. auch Jochen Meyer, »Kennwort Wabe«, in: *Der Schrei nach dem Turmhaus*, hrsg. von Florian Zimmermann, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv, Berlin 1988, S. 106–111

23 Ludwig Mies van der Rohe, »Baukunst und Zeitwille«, 1924, zit. n. Ludwig Hilberseimer, *Berliner Architektur der 20er Jahre (Neue Bauhausbücher, Bd. 17)*, Mainz 1967, S. 54

24 Arthur Korn, »Analytische und utopische Architektur«, in: *Das Kunstblatt* 7, 1923, S. 336–339, hier S. 339

25 *Czech Functionalism*, Ausst.-Kat. Architectural Association, London 1987, S. 67

26 Zit. n. Werner Oechslin, »Lichtarchitektur. Die Genese eines neuen Begriffs«, in: Dietrich Neumann, *Architektur der Nacht*, München, Berlin u. a. 2002, S. 28–35, hier S. 29

27 Fritz Schumacher, *Strömungen deutscher*

Baukunst seit 1800, Leipzig 1935, 1955 (zit. n. Reprint Wiesbaden und Braunschweig 1986), S. 151; vgl. auch Hans Poelzig, *Der Architekt*, 1931, zit. n. Hans Poelzig, *Gesammelte Schriften und Werke*, hrsg. von Julius Posener, Berlin 1970, S. 230 **28** Regine Prange, »Das kristallene Sinnbild«, in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900–1950*, hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider, Bd. 2, *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Ausst.-Kat. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt/M., Stuttgart 1994, S. 69–97, hier S. 90–92 **29** Walter Gropius, »Apollo in der Demokratie« (1956), in: Hartmut Probst und Christian Schädlich, *Walter Gropius*, Bd. 3., Berlin 1988, S. 189–193 **30** László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur (Bauhausbücher, Bd. 14)*, München 1929, zit. n. Reprint Mainz 1967, S. 236 **31** Reyner Banham, »Edison, der vergessene Pionier«, in: *Daidalos H. 27 (Lichtarchitektur)*, 1988, S. 57