

Hans Scharoun,  
Kat.-Nr. 2.10 Architekturphantasie, 1919



## Das kristallene Sinnbild

Regine Prange

Die deutsche Form

»Und wie der Kohlenstaub, ergriffen von der Gewalt der Elemente, sich in den leuchtenden, reinen, klargeformten Krystall des Demants wandelt, so wird das rohe ungestaltete Leben zur Schönheit, wenn wir es läutern durch die uns eingeborene Macht künstlerischen, rhythmischen Formens.«<sup>1</sup>

Diese Zeilen kommentieren den Höhepunkt eines Festspiels, das nach einer Idee von Peter Behrens zur Ausstellungseröffnung der Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe im Mai 1901 aufgeführt wurde. Ein »Verkünder« erschien und schritt »verrückten Angesichts, einen verhüllten Gegenstand tragend«<sup>2</sup>, die Treppe vom Hauptportal des Olbrichschen Künstlerhauses hinab. Als »Herre im Geiste, Führer und Seher«<sup>3</sup> willkommen geheißen, personifizierte er das moderne Künstlertum, das der zuvor von einem Chor blumenbekränzter Männer und Frauen gesanglich vorgetragenen »Sehnsucht nach der Schönheit aller Lebens-Formen«<sup>4</sup> Erfüllung schenken will. Unter dem Jubel der Fanfaren enthüllte er den Kristall – Symbol der neuen Kunst wie auch »Sinnbild neuen Lebens«<sup>5</sup> –, um ihn auf erhobenen Händen wieder in das Haus hineinzutragen, gefolgt von seiner nunmehr vereinten Gemeinde aus Chor, Festteilnehmern und aristokratischem Schirmherr. Ihm, dem Großherzog Ernst Ludwig von Hessen, dankt im Ausstellungskatalog der Dichter des Festspiels Georg Fuchs in barocker Manier für die Beförderung des neuzeitlichen Kunstgewerbes, das »zur Steigerung der werbenden Kraft der Nation« beitragen solle.<sup>6</sup>

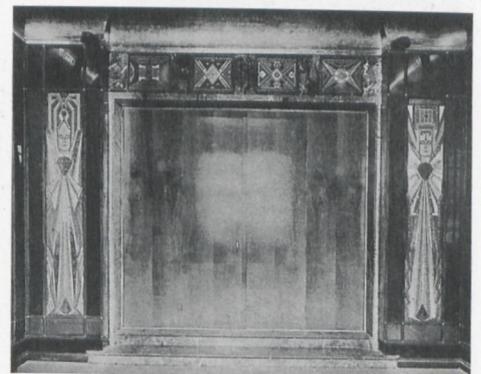
Der Festakt wurde nach einem Motiv aus Nietzsches *Zarathustra* »Das Zeichen« genannt.<sup>7</sup> Aber noch weitere philosophische und künstlerische Traditionen sind in ihm eklektisch verdichtet. Der antike Gedanke einer im Naturreich selbst wirkenden geistig-künstlerischen Kraft, den schon die Romantik neu belebt hatte, kehrt in der Inszenierung des Kristalls als Kunstsymbol wieder. Fand Schelling jedoch die im Prozeß der Kristallisation beobachtete »Wissenschaft, durch welche die Natur wirkt«, noch deutlich verschieden von der menschlichen, »die mit der Reflexion ihrer selbst verknüpft wäre«<sup>8</sup>, wird nun die »Natura artifex« zum unmittelbaren Vorbild künstlerischen Schaffens. Die Symbiose von Kunst und Leben vermittelt sich durch eine Beseelung des Anorganischen, die Ausdruck eines extremen subjektiven Idealismus ist.

Die Enthüllung des Kristalls dürfte weiterhin auf die Gralsszenen in Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal* verweisen, so wie die ganze Idee des Festspiels offensichtlich an das »Wunder Bayreuth« anknüpft. Der Künstler in Gestalt des Verkünders tritt als Wahlverwandter Parsifals wie Zarathustras als Erlöser auf. Daß der Kristall am Ende ins Innere des Hauses getragen wurde, veranschaulicht die angestrebte Veredelung des bürgerlichen Privatraums zum »sichtbare(n) Ausdruck einer höheren Lebensführung«.<sup>9</sup> Das Ziel der Darmstädter Ausstellung – die Vorführung komplett ausgestatteter Wohnhäuser als Modelle einer möglichst allgemein nachzuahmenden »vornehmen bürgerlichen Kunst« – wird mit einer sakralen Weihe umgeben.

Zeitgenössische Kommentare zum Haus Behrens lassen darüber hinaus kunsttheoretische Implikationen jener Ästhetisierung der Existenz hervortreten, zumal Behrens dezidiert den Kristall zum Leitmotiv seiner dekorativen und später architektonischen Produktion bestimmte. Als »Kristalldruse«<sup>10</sup> wird das Musikzimmer beschrieben, das in Parkett und Decke wie auch im Dekor des Flügels geometrische Flächenmuster dominieren läßt. Ein Mosaik zwischen Musik- und Speisezimmer zeigt außerdem die Kristallträgerinnen, die schon auf dem Frontispiz zu Behrens' Schrift *Feste des Lebens und der Kunst* erscheinen. Das Photo des Innenraums vergegenwärtigt nochmals die Frau als Trägerin des ästhetischen Lebens. Als Vermittlerin zwischen Natur und Kunst tritt sie mit der Musik und dem Kristall in einen sinnbildlichen Kontext.<sup>11</sup>



1 Aufführung des Festspiels  
*Das Zeichen*, Eröffnungsfeier der  
Darmstädter Künstlerkolonie,  
Mai 1901



2 Peter Behrens,  
Haus Behrens, Darmstadt,  
1899–1901, Verbindungstür

Die romantische Tradition dieser Ideenverbindungen zeigt ein Blick auf Caspar David Friedrichs *Harfenspielerin*, in der sowohl die Parallele zwischen Architektur und Musik wie die Vorstellung einer ganzheitlichen, an die Stelle vitaler Lebenserfahrung tretenden Gesamtkunst vorgebildet ist.<sup>12</sup> Mit dem Kristall, wie schon mit dem Transparent-Zyklus Friedrichs, zu dem die verschollene Sepia gehörte, ist aber ein weiteres zukunftsträchtiges Element der modernen Kristallromantik konnotiert – die in einer Lichtvision sich offenbarenden seelischen Werte der neuen Form: »Tritt Nachts ein Besucher, dem der Herr des Hauses [Behrens, R.P.] hold ist, aus dieser Thüre, so flammt ob seinem Haupte ein Licht auf. Es strahlt aus einem kristallinen Glase, das geformt ist, wie ein edler Stein der Berge...«.<sup>13</sup>

Ein von Behrens entworfenes Tintenfaß mit einem komplizierten Facettenschliff darf gleichfalls im Sinne des Darmstädter Lebenskults interpretiert werden; sein Exlibris umgibt den Diamantkristall gar mit einem Strahlenkranz.<sup>14</sup> Die Kristallsymbolik der Kunstgewerbebewegung manifestierte sich aber nicht dezidiert in kristallinischer Symmetrie. Wenzel Habliks *Kristallbauten*<sup>15</sup> etwa lassen, bis auf den krönenden Kristall, keinerlei scharfkantig-regelmäßige Formen erkennen, sondern eröffnen eher vegetabile Assoziationen. Die Fülle der von der niederländischen Architekturzeitschrift *Wendingen* 1924 abgebildeten Kristallformen weist zwar auch für diesen organisch-amorphen Typus Beispiele auf, allerdings nicht in Verbindung mit geometrischer Regelmäßigkeit. Schon dieser Inkongruenz mit natürlichen Kristallformationen ist zu entnehmen, daß die Kristallbegeisterung einem ideellen Konstrukt entspringt, das nur mittelbar auf die Gestaltung Einfluß nahm. Aus dem metaphorischen Gebrauch herausdrängend, findet das Kristalline sich erst im Expressionismus in der Baugestalt selbst zitiert, läßt es sich bei Behrens bis in die zwanziger Jahre verfolgen. Vor allem aber spielt es im Vorfeld des Neuen Bauens eine prominente Rolle im Kreis der »imaginären Architekten« um Bruno Taut.

In Behrens' naturphilosophischer Deutung des Kristalls als einer künstlerischen Natur bereitete sich der antifranzösische Kampftruf des Expressionismus vor, der »Ausdruckskunst« gegen »Eindruckskunst« verfocht und mit Hilfe der kristallinen Ursprungssymbolik die künstlerische Form von ihrem beschränkten sinnlich-retinalen Dasein erlösen wollte. Die am Kristall pseudomaterialistisch begründete Identität von Mikrokosmos und Makrokosmos nimmt aber auch schon das Credo des Neuen Bauens vorweg, nämlich die Forderung nach einer Entsprechung der inneren Gliederung und Funktion eines Gebäudes in seiner äußeren Gestalt.<sup>16</sup> Der Fetischisierung des Kristalls liegt der Wunsch zugrunde, die Form zu vernichten, um sie zu finden, oder, um es mit Bruno Tauts Worten auszudrücken, die Form als eine »sekundäre Frage« zu betrachten angesichts der vorrangigen Aufgabe, eine »innere geistige Architektur« zu schaffen, die »dann »von selbst« die bindende Form zeugen... wird«.<sup>17</sup> Die deutschnationale Herkunft dieser Denkfigur bekundet der Dichter des Darmstädter Festakts, Georg Fuchs: Nachdem sich die »Generation von 1870« die äußere Form Deutschlands »in weltgeschichtlichen Kämpfen« erzwungen habe, sei nun ihr Ziel, die »innere Form zu schaffen, ... unter welcher ihr Volkstum leben soll«.<sup>18</sup> Die im *Zeichen* verklärte »Macht rhythmischen Formens« erfüllt die hier gegebene Definition von Kultur als »der von innen, aus der *Blutrhythmik* heraus wirkenden Formgewalt«.<sup>19</sup>

### Gralzauber, Theatergedanke und neues Ornament

Im Rahmen der Kunstgewerbebewegung zeichnet sich die spezifische Problemlage ab, welche für den bei weitem herausragenden Kristallenthusiasmus unter Architekten verantwortlich ist. Behrens' schon erwähnte kristallgeschmückte Schrift *Feste des Lebens und der Kunst* verkündet mit geradezu religiöser Emphase das Ende des Historismus. Anstelle der »Maskerade mit längst verflossenen, uns daher unver-



3 Wenzel Hablik,  
*Kristallbauten*, 1903

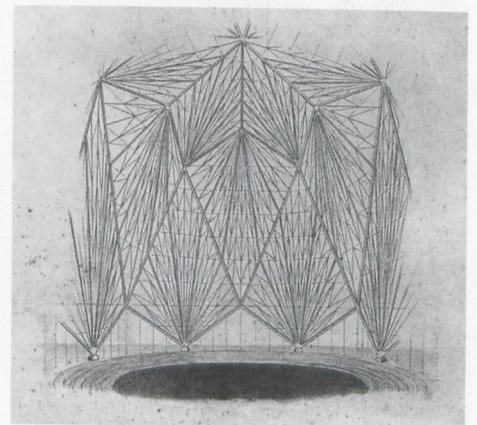
ständlichem Leben« offenbart sich für Behrens im »freudigen Willen und... Glauben an die Schönheit... daß etwas im Werden ist, was unserem Leben tiefer entspricht als jene gesucht bizarren Formen«. <sup>20</sup> Lösung verspricht die Gesamtkunst. Stil als »Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit... zeigt sich nur im Universum aller Künste. Die Harmonie der ganzen Kunst ist das schöne Sinnbild eines starken Volkes«. <sup>21</sup> Der im folgenden zur »Feier unsrer Kultur« entworfene neue Theaterbau soll, wohl nach dem Vorbild von Wagners Festspielhaus, auf dem Rücken eines Berges liegen und folgt auch der Wagnerschen Idee einer amphitheatralischen Anordnung. Das Gesamtkunstwerk verdichtet sich hier schon zu einem phantastischen Gemeinschaftsbau, dem Urbild aller kommenden »Volks Häuser« bis hin zum »kristallinen Sinnbild« des ersten Bauhausmanifests. Wiederum Musik und außerdem die Farbe erscheinen als seine Komponenten. Tubenbläser lassen »Rufe weit über das Land« <sup>22</sup> erklingen und Architektur wiederum mit Musik in Idealkonkurrenz treten.

Daß der Bau zudem »farbenleuchtend«, die Gewänder der Tubenbläser »glühend« vorgestellt werden, stimmt zwar nicht mit dem provisorischen Holzbau in Bayreuth zusammen, schmilzt aber ein anderes Element des Wagnerschen Gesamtkunstwerks in die Vision ein: Es ist das purpurrote Erglügen des Grals im *Parsifal*, das wohl jedem kulturell interessierten Zeitgenossen in diesen Motiven präsent war. <sup>23</sup> Der selbstleuchtende und tönende Bau knüpft mit dem emblematischen Kristall an die christliche Heilslogik an, zu der Wagner in seinem *Parsifal* zurückkehrte. Ein ironisches Moment begleitet jene religiöse Restauration. Zur Vergegenwärtigung des Gralszaubers nämlich, der bekanntlich nur dem Keuschen Speise und Trank sowie ein ewiges Leben versprach, wurden elektrische Drähte benutzt, die das Rotglühen der heiligen Reliquie in dem Moment verursachten, als ein Lichtstrahl aus der Kuppel, als Symbol des im Blut Christi gegenwärtigen Göttlichen, den Gral traf. <sup>24</sup> Wenzel Habliks *Kristallschloß am Meer*, Tauts *Heiligtum der Glühenden* und seine in der Nacht sternengleich leuchtenden Glasbauten zitieren, um nur wenige Beispiele zu nennen, auch das Erglügen des Grals. Die elektrifizierte Visualisierung der eucharistischen Transsubstantiation ist freilich nicht mehr im christlichen Dogma verankert. Umgekehrt dient die mystische Kontextualisierung einer zur Glasfarbe entstofflichten Architektur der idealistischen Wendung technischer Innovation wie ästhetischer Autonomie. Das farbige Glaslicht behauptet sich gegenüber der materiellen als abstrakte Realität. <sup>25</sup>

Der Urgrund des Lebens, den der »Verkünder« offenbarte und den Behrens in seiner Schrift zum Theaterbau als das Gestalt suchende Gesamtempfinden aufrief, erweist sich als ebenso utopisch wie sein künstlerischer Ausdruck. Eingeklagt wird die »Einheit des Ausdrucks«, die schon Diderot als Vertreter einer bürgerlichen Kultur forderte, die an diesem Punkt dem Feudalismus nachtrauerte und -eiferte. Die gegen den Historismus gewandte Avantgarde des 20. Jahrhunderts schickte sich daher an, die »Verdrängung des Ornaments« durch die Enthüllung seiner »wahren« Natur zu begründen. Denn nur durch die Aufrechterhaltung des Ornamentgedankens war dessen ursprüngliche semantische Funktion einzufordern, die in den industriellen Reproduktionstechniken des 19. Jahrhunderts verlorengegangen war. Rettung des Ornaments in seiner Kritik war deshalb auch geknüpft an die Konservierung des Religiösen, die allein, wie schon Richard Wagner erkannte, den »mythischen Symbolen« weiter Geltung verschaffen würde. <sup>26</sup> Im gleichen Sinne hielt Bruno Taut stets an dem Gedanken fest, daß ein neuer Stil nicht durch »Formsuchen«, sondern aus »Weltanschauung, Glaube« entstehe. Sein Neujahrsgruß vom 26. Dezember 1919 an die »Gläserne Kette« spielt in diesem Sinne mit der »FRAGE DES ORNAMENTS« als »Zeichensprache« und widmet die skizzenhaft als kristallinen Kultbau vorgestellte »neue Architektur« dem Bauhaus. <sup>27</sup>



4 Ausgabe »Kristallen« der Zeitschrift *Wendungen*, 1924



Kat.-Nr. 2.174  
Hans & Wassili Luckhardt,  
Wettbewerbsentwurf Häuser der  
Arbeit, Berlin, 1934, Innenraum



Kat.-Nr. 2.13  
Hans Scharoun,  
Entwurf Siedlungs- und Hochhäuser,  
um 1921

Seine erste Realisierung findet das neue Ornament als »Bewegungsspiel« schon in Bruno Tauts Kölner Glashaus, einem der erfolgreichsten Exponate der wiederum unter das Motto der »deutschen Form« gestellten Werkbundausststellung von 1914.<sup>28</sup> In deutlicher Abkehr von der sachlichen Konstruktion des Pavillons für das Traeger-Verkaufs-Kontor verlieh Taut diesem Werbepavillon für die Glasindustrie mit Hilfe eines weich verschliffenen Betonsockels und einer knospenförmigen Kuppel das Aussehen einer »Kristallpflanze«.<sup>29</sup> Auf das Wachsen der Form antwortet wie bei Behrens ihre Epiphanie in der Wahrnehmung des Betrachters, doch erhält die symbolische Enthüllung des Kristall-Grals durch eine innovative Technik nun Erlebnischarakter in der Transformation des Innenraums zum permanent sich wandelnden Farbenwunder.<sup>30</sup>

Architektur rückte durch die suggestive Auflösung in Licht und Farbe nicht nur in die Nähe der abstrakten Malerei, sondern stellte sich mit der Dynamisierung ihrer Elemente verstärkt in den Kontext des Schauspiels. *Der Weltbaumeister*<sup>31</sup> übersetzt sechs Jahre später jene Mobilisierung des Innenraums in die Sprache der Kinematographie, wie auch die einzigen in sich geschlossenen Entwürfe, die aus dem Briefwechsel der »Gläsernen Kette« hervorgehen, Filmentwürfe sind. Wagners Musikdrama, das anders als die Oper einen rein musikalischen epischen Zusammenhang herstellte, bot aber wohl den historischen Ausgangspunkt für die Thematisierung von Musik im Kontext der modernen Kunst. Als abstrakte und dennoch, etwa in der Leitmotivtechnik, »symbolisch« einsetzbare Kunst, diente Musik der Architektur als Spiegelbild, die in ihm die Chance zu erkennen glaubte, sich zugleich autonom und zweckgebunden konstituieren zu können.

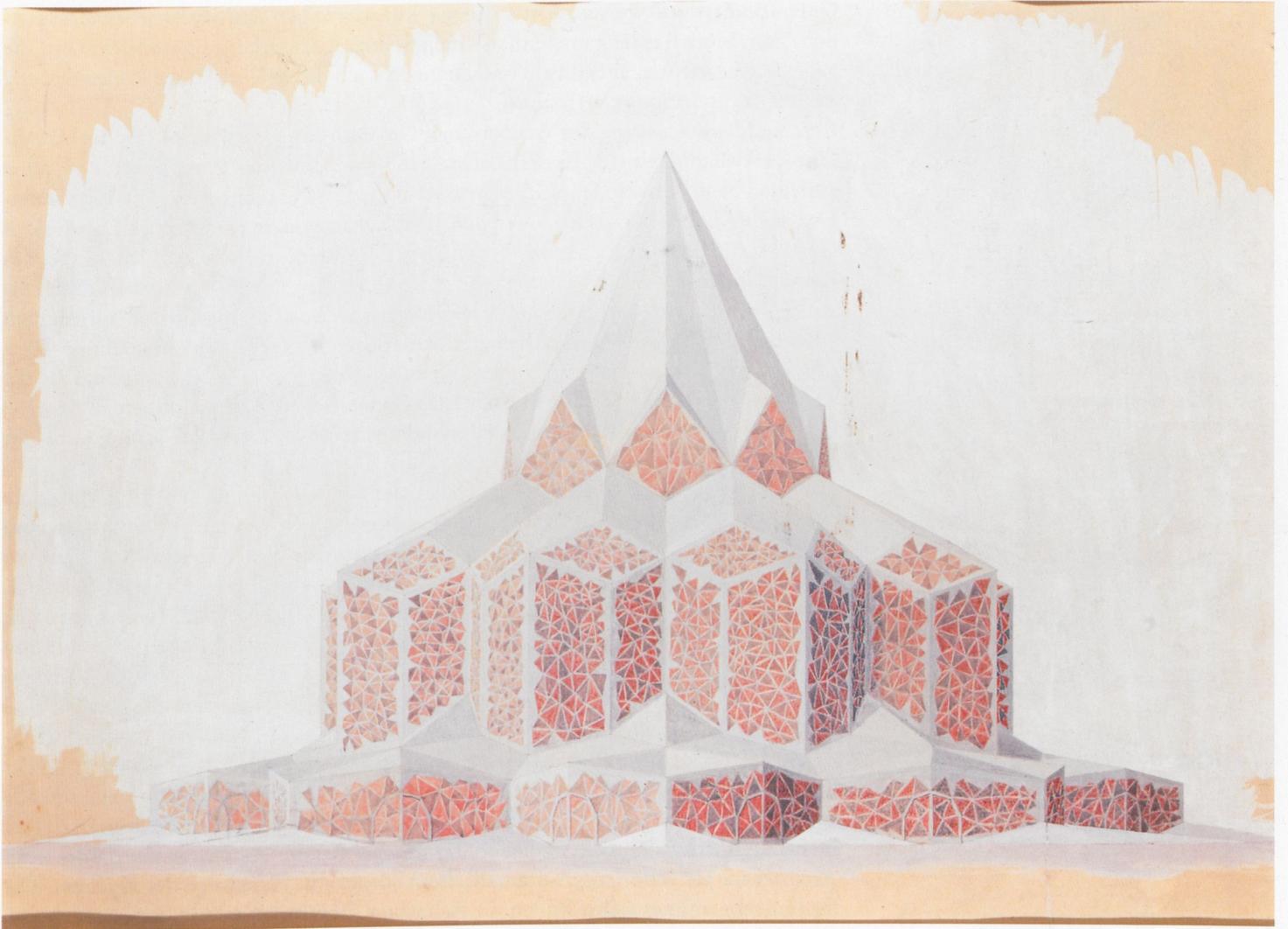
Diese Bedeutung des musikalischen Elements im Kristallglauben der Avantgarde erschließt sich wiederum nur im Zusammenhang mit einem weiteren Topos – der phantasierten Reduktion der Architektur auf eine optische Präsenz. Paul Scheerbart leistete schon vor der Jahrhundertwende mit fast handlungslosen, quasi kinematographischen Beschreibungen imaginiertes edelsteinblitzender Paläste eine solche Verbildlichung von Architektur. In der mystizistischen Motivik des »reinen Sehens« und der Kunstnatur des Edelsteins wurde hier die Autonomisierung der künstlerischen Mittel vorangetrieben.<sup>32</sup> Bei Taut tritt das musikalische Element hinzu, das potentiell anstelle eines narrativen Zusammenhangs für die sinnliche Verankerung des abstrakten Bewegungsspiels sorgt. Das Vorbild der Filmmusik, die zwischen dem stummen Bild und dem Illusionstrieb des Betrachters vermittelte, ist besonders im *Weltbaumeister* ganz deutlich. Tauts Äußerung, daß hier »Musik und Architektur, beide abstrakt und beide im reinsten Einklang«<sup>33</sup> zur Vorführung gelangen sollten, ist nur die halbe Wahrheit. Denn die geplante symphonische Untermalung des Architektur-Dramas hätte gleichsam als Handlungsträger die abstrakte Bildsequenz noch stärker als natürliches Werden und Vergehen der Formen erfahrbar gemacht und so wie die Filmmusik den »Betrug« des Artefakts verdeckt.<sup>34</sup>



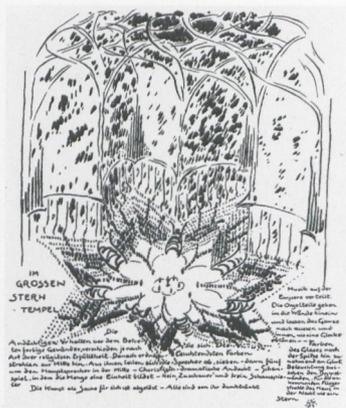
5 Bruno Taut,  
Glashaus, Werkbundausstelung  
Köln, 1914

#### Ideologisierung des Gesamtkunstwerks

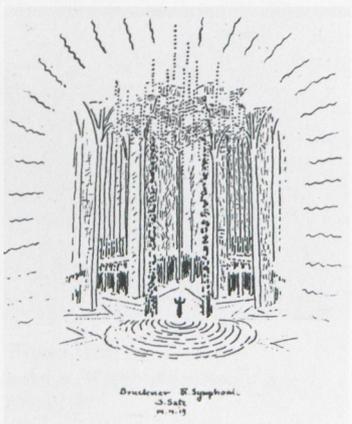
»Fort mit den Ornamenten«, schrieb Wagner, Adolf Loos vorgehend, auf den Bauplan des Architekten Otto Brückwald für das Bayreuther Festspielhaus. Sein provisorischer Zweckbau<sup>35</sup> markiert somit einen wesentlichen Ausgangspunkt für die Vermittlerrolle des Kristalls im Kampf gegen den Historismus. Das Weiterwirken der Festspielhausidee im Kontext der Avantgarde ist aber zugleich ihrer historistischen Verkehrung geschuldet. Der Zweckbau wurde ohne seinen Inhalt, als Ornament gleichsam, übernommen. Behrens benutzte in Gestalt des Festspielhauses ein fremdes Medium, um das zentrale Problem seines eigenen zu lösen. Am Theater nämlich ließ sich das Verhältnis zum »Publikum« und damit das problematische Zusammenspiel von Kunst und Gesellschaft exemplarisch bearbeiten. Wagners



Wassili Luckhardt,  
Entwurf Festhalle, um 1919  
Kat.-Nr. 12.6.1 Ansicht



6 Bruno Taut,  
»Im Großen Sternentempel«,  
*Die Auflösung der Städte*, 1920



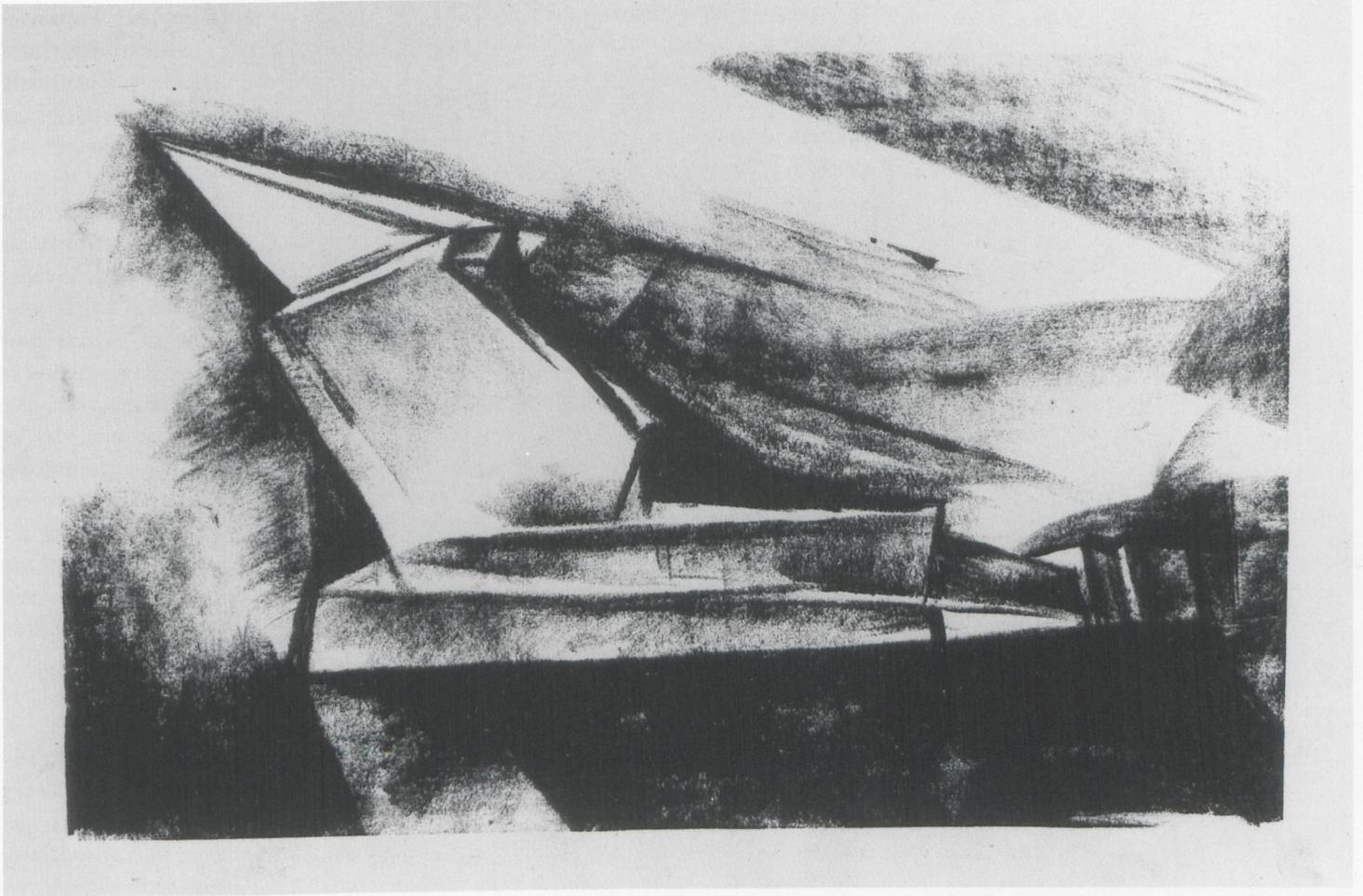
7 Bruno Taut,  
*Haus des Himmels. Vision des  
klingenden Baus*, 1919

Gesamtkunstwerk wurde nicht in seiner künstlerischen Bedeutung rezipiert, sondern zum Modell einer ganzheitlich-vitalistischen Kunsterfahrung transformiert, die gegen die historistische Stilwahl und dennoch nach ihrem Vorbild die Formwerdung aus »Weltanschauung« verfocht.

Erst die Ideologisierung des Wagnerschen Gesamtkunstwerks begründet die historische Notwendigkeit des Kristalls. Denn Wagners Idee des Zweckbaus und seine Anleihen beim antiken Amphitheater sind letzten Endes nicht ohne eine Inhaltsanalyse seines Lebenswerks zu verstehen. Das Ornament widersprach als abstraktes Gefäß des »Mehrerts«<sup>36</sup> der Bedeutung des *Rings*, da mit der Rückgabe des Rheingolds in der *Götterdämmerung* sowohl das Ende des Mythos verkündet als auch – ihn zugleich spiegelnd – der kapitalistische Wertbildungsprozeß aufgehoben wird.<sup>37</sup> In der Wendung vom Rheingold zur erlösenden Gewalt des kristallinen Grals kündigt sich aber schon bei Wagner selbst die ideologische Rezeption seines Werks an, die jede kritische Haltung in ein hehres Gemeinschaftspathos auflöste.<sup>38</sup> Anstelle eines konkreten künstlerischen Inhalts findet sich bei Behrens und Taut ein diffuses »Alles und Nichts«.

Der historische Umschwung ist auch an der Thematisierung des Amphitheaters abzulesen. Wagner ließ mit dieser Anordnung die Logenränge verschwinden, um keinen Einblick in den »technischen Herd« der Musik, den Orchestergraben, zu erlauben. Die »Demokratisierung« des Theaterraums ist hier ästhetisch begründet. Wagner betont sogar die Trennung von Publikum und Bühne durch den »mystischen Abgrund« des Orchestergrabens.<sup>39</sup> Eben diese Grenze zu verwischen – Produktion und Rezeption des Werks zu vereinigen –, argumentiert Behrens gegen das Logentheater und für ein amphitheatralisch angeordnetes Theater, das Bühne und Saal »vollkommen vereinigt«, das Publikum als »Mitkünstler« einsetzt und die Vorführung schlichtweg zur »Offenbarung des Lebens« werden läßt.<sup>40</sup> Konsequenz folgt der Umdeutung des Gesamtkunstwerks zum Kultursymbol die bei Behrens einsetzende spielerische Regression auf das Ritual, in dem Kunst und Leben noch unmittelbar ineinandergriffen. Tauts kristallener *Sternentempel* aus der *Auflösung der Städte* zeigt Architektur als »choristisch-dramatische Andacht« in Nachfolge des *Zeichens*. Die Siedlungsbewohner selbst bilden, in vielfarbige Gewänder gehüllt, den Bau, dessen Gestalt somit ornamentlos und doch belebt selbst zum Ornament wird. Auch hier noch ist die Architekturphantasie an die Utopie eines Theaters gebunden, in dem Schauspieler und Publikum eins werden. Das sterngleiche Aufglühen und glockenhafte Tönen des Tempels sorgt wiederum für Transzendenz und sinnliche Unmittelbarkeit zugleich. In der *Vision des tönenden Baus* bringt Taut schließlich Behrens' Theatergedanken zu voller Entfaltung, findet sich auch wieder das Zitat des Amphitheaters. Der Orantengestus als Zeichen der Emphase vereint in sich Bühnen- und Publikumssphäre. Die Paradoxie des kristallinen Theaterbaus ist evident. Der Illusionsbühne wird eine Abfuhr erteilt zugunsten einer neuen Illusion, nämlich der Vorstellung von Kunst als unmittelbar ergreifender »zweiter Natur«. Als Kultursymbol richtet sich das neue Theater wie Tauts *Sternentempel* und das *Haus des Himmels* an ein ideales Kollektiv, das aber erst durch die neue Gesamtkunst geschaffen wird. Der Kristall als zugleich empirische und »geistige« Form impliziert eine mystische Identität von Quelle und Ziel. In seinem Zeichen wird die Kunst zu einem neuen Stein der Weisen.

Im Kristallsymbol scheint mithin nicht nur greifbar, was Peter Bürger als Versuch der Avantgarde, die Autonomie der Kunst in der Lebenspraxis aufzuheben, beschrieben hat.<sup>41</sup> Zugleich erweist sich diese Sichtweise als verkürzt, stellt sich jenes Anliegen doch auch als Versuch dar, ebendiese Autonomie erst herzustellen. Das Selbstverständnis der Architektur als Kunst war durch die moderne Ingenieurtechnik in Gefahr geraten.



Walter Gropius,  
Kat.-Nr. 2.19 Denkmal für die Märzgefallenen,  
Weimar, 1920–1922;  
Zeichnung: Farkas Molnár

Andererseits war ihr künstlerischer Anspruch jenseits gesellschaftlicher Funktion nicht denkbar, war ihr Autonomie doch vor allem aus den Repräsentationsbedürfnissen der Feudalherrschaft erwachsen, aus deren Händen die Künstler in Darmstadt ihre Autonomie somit auch wieder zu empfangen hofften. Der Großherzog von Hessen wurde freilich nicht mehr als Monarch von Gottes Gnaden, sondern als Gestalt des Gesamtempfindens erhöht.

Ausgehend von diesem nicht revidierten Kunstbegriff, mußte die Architektur ihre einstige repräsentative Rolle wieder einklagen, um sich als ›autonome‹ Kunst zu etablieren, konnte sie dies nur in der apriorischen Verschmelzung mit einer idealen Lebenspraxis, die sich von Darmstadt aus in den expressionistischen Künstlervereinigungen des ›Arbeitsrats für Kunst‹, in der ›Gläsernen Kette‹ bis hin zum frühen Bauhaus fortsetzte. Aber auch die nicht in einem Gruppenzusammenhang exemplarisch ›vergesellschafteten‹ kristallinen Architekturphantasien Scheerbarts, Habliks oder Tauts gelten stets der Synthese aus Kunst und ›sozialem Gedanken‹, der in mannigfacher und vielfach als solcher unkenntlicher Gestalt auftritt. Eine Hauptrolle bei der theatralisch-sinnbildlichen Synthese aus Kunst und Zweck spielt immer die sakrale Akzentuierung des Innenraums, wie sie schon der mächtige Eingang zu Olbrichs Bau zur Anschauung bringt, denn das Innere des Hauses steht generell für die Seite der gesellschaftlichen Konsumption der Architektur, für all das, was ihren Rang als freie Kunst einschränkt, aber auch ihr traditionelles Selbstverständnis begründet.



8 Joseph Paxton,  
Crystal Palace, London, 1851,  
Innenraum

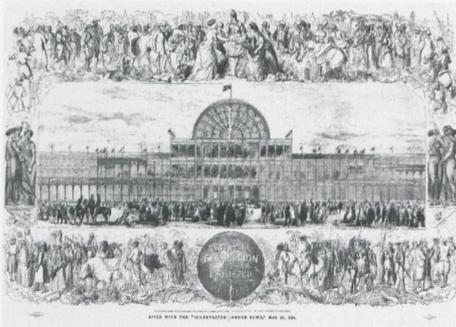
#### Zwischen Industrie und Abstraktion

Trotz seiner Abkehr vom Historismus hat der Jugendstil das Ziel einer repräsentativen Formensprache weiterverfolgt und im Reich der Natur dazu ein noch größeres Feld vorgefunden als auf der Skala der historischen Stile. Den Wendepunkt zur Natursymbolik markiert Joseph Paxtons riesiger Bau für die erste Weltausstellung 1851. Von der hier erstmals repräsentativ eingesetzten Glas-Eisen-Konstruktion, vor allem aber von ihrer Verklärung zum Crystal Palace profitierten die ›Kristalliker‹ des 20. Jahrhunderts, denn hier war die Überwindung des Ingenieurbaus wie der historischen Stile durch eine idealisierende Rezeption vorformuliert worden. Die Vorbehalte der Architekten, die der unverhüllten Konstruktion durch traditionelle Motive wie Pilaster würdevolle Schwere und damit künstlerische Bedeutung verschaffen wollten, wurden nach und nach von der Vorstellung abgelöst, die abstrakte, auf das Ornament verzichtende Bauform sei die ›natürliche‹ und daher notwendige. Der Kristall – die ›reine Form‹ – nahm hier bereits tendenziell die Stelle des vormals sinnstiftenden plastischen Bauornaments ein.

Wie auch Semper die Regelmäßigkeit der Schneekristalle als ästhetische Urform den applizierten Ornamenthülsen des industriellen Kunstgewerbes entgegensetzte,<sup>42</sup> löst das Argument der Naturanalogie in der Rezeption des Crystal Palace allmählich das Argument der adäquaten Stilwahl ab. Voraussetzung für die künstlerische Wertung der ›reinen Form‹ war freilich die völlige Loslösung der Raumerfahrung von den tatsächlichen Funktionen des Baus als Rahmen einer gigantischen Warenschau. Die Epiphanie des Kristalls, wie wir sie bei Behrens und Taut verfolgten, konstituiert sich hier in einem emphatischen Wahrnehmungsakt, der die technische Konstruktion als »zauberisch poetische Luftgestalt« würdigt und sie in eine »unendliche« Perspektive auflöst, die nur noch Licht und Farbe, gleichsam der Himmel selbst ist.<sup>43</sup> Die Ausweitung des Raumbegriffs in den Naturraum ermöglichte die ideelle Aufrechterhaltung des ›organischen‹ Baukörpers und damit der ausschlaggebenden Kategorie der Architektur als Kunst. Nachträglich verdichtete sich der populäre Name Kristallpalast zur Legitimationsfigur der ornamentlosen Bauform als dennoch ›natürlicher‹: »Wie bei einem Kristall, so gibt es auch hier kein eigentliches Innen

Ludwig Mies van der Rohe,  
Projekt Glashochhaus, Berlin, 1921  
Kat.-Nr. 4.9.1 Perspektivische Ansicht  
Photo: © 1993 The Museum of  
Modern Art, New York





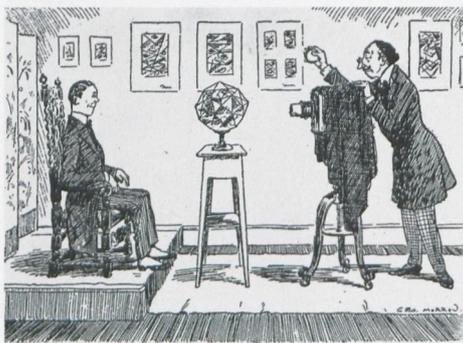
9 Londoner Weltausstellung  
1851, aus: *Illustrated London News*

und Außen. Wir sind von der Natur getrennt, aber wir fühlen es kaum... Wir sind in einem Stück herausgeschnittener Atmosphäre.«<sup>44</sup>

Die faktische Transparenz des Glasmaterials wurde also zu einer metaphorischen umgedeutet. Die ›nackte‹ Konstruktion, in der sich die Ästhetik des sachlichen Bauens ankündigt, gelangte in den Rang einer zweiten Natur und konnte so in die traditionelle Ästhetik eingegliedert werden. Die Stimmen zu Paxtons Crystal Palace greifen der besonders von Paul Scheerbart phantastisch ausgeschmückten Idee einer ›Glaskultur‹ voraus, die mit dem Backstein die bürgerliche Gemütlichkeit begraben und einer spielerischen Welt ohne Hierarchien den Weg bereiten wollte. Ebenso aber ist jenen ›Beschreibungen‹ zu entnehmen, daß die an der Technik des Glas-Eisenbaus entfaltete Kristallsymbolik keineswegs auf diese Bautechnik beschränkt ist oder mit dieser verwechselt werden darf. Das am Crystal Palace glaubhafte Anwendung findende Wahrnehmungsmodell stammt schon aus der Romantik. Friedrich Schlegel hat mit seiner visionären Beschreibung des vollendeten Kölner Doms als kristalline-vegetables Gewächs das Konzept des ›unendlichen‹ Naturraums bereitgestellt, in dem abstrakte wie organische Formen Platz finden.<sup>45</sup> Als ›Präludium‹ der Glasarchitektur steht die Gotik sowohl für die Einheit und Selbständigkeit der Künste wie für ihre ›geistige‹ Natur und verdeutlicht im übrigen, vor dem Hintergrund ihrer nationalen Instrumentalisierung, den antifranzösisch-restaurativen Beigeschmack des Avantgarde-Konzepts.

Dennoch blieb Paul Scheerbarts wie Bruno Tauts Architekturutopie an das Bauen mit Glas geknüpft, was zu dem Irrtum geführt hat, daß der Kristallsymbolik darüber hinaus keine Relevanz zukomme.<sup>46</sup> Schon in Behrens' Entwicklung wird aber der kristalline Hang zum Konstruktiv-Sachlichen deutlich, der die wahre Bedeutung des symbolistisch-expressionistischen Kristallmotivs in die Zeit danach verlegt. Vergeistigung des Zwecks wie Entkörperlichung der Architektur waren die lange vorbereiteten Strategien, um der ornamentlosen Architektur ihren künstlichen, auf die Industriegesellschaft verweisenden Charakter zu nehmen und ihr den herkömmlich feudal akzentuierten ›organischen‹ Status zu erhalten.

Daß in London die handelstreibenden Industrienationen ihre Produkte ausstellten, wurde zum ›Weltgedanken‹ überhöht, der handelstreibendes Bürgertum und Arbeiterklasse im Sinne herrscherlicher Repräsentation vereinte.<sup>47</sup> Bei Hablik und Taut finden wir diesen ›Weltgedanken‹ in kosmische Dimensionen weitergetrieben. Oft münden Tauts Visionen gar im ›Großen Nichts‹, womit die Wahrheit über jene Weltikonographie, nämlich die in ihr zum Tragen kommende Krise der Repräsentation, ausgesprochen wird. Der von farbiger Glasarchitektur überzogene ›Stern Erde‹ aus Bruno Tauts *Alpiner Architektur* und der mit Proudhons sozialutopischen Ideen geschmückte Globus aus der *Auflösung der Städte* präsentieren sich so als historisch fortgeschrittene Variationen auf die arabeske Umrandung des Kristallpalastes. Tauts Aufruf an die Völker Europas, sich als Bauende der Schönheit des Sterns Erde hinzugeben, verwandelt wie der Illustrator der Weltausstellung die Industriegesellschaft in einen heiteren Naturkreislauf. Der Zug der Nationen mündet, ausgehend vom Globus als Surrogatsymbol des ›Weltbürgertums‹, in einem allegorischen Freundschaftsversprechen der Erdteile unter Aufsicht von Pallas Athene, deren Auftreten unschwer als Hinweis auf die englische Monarchie zu entziffern ist, die sich das Verdienst an jener Völkerverständigung zuspricht. Tauts diktatorische Bestimmung des Kosmos zur quasihöfischen Bauaufgabe findet hier ihre historische Wurzel. Das arabeske Einheitspathos als Medium bürgerlicher Repräsentation basiert auf der Negation des Klassenwiderspruchs angesichts des auf den Plan tretenden Proletariats; in der Darstellung der Warenproduzenten als Dienenden – Teilnehmern einer Huldigungsprozession – ist die historische Versöhnung des Bürgertums mit der Aristokratie verklärt.



10 »The Cubist Photographer«,  
Karikatur aus: *The Punch*, 1914

Was aber hat die Repräsentation des ›Weltbürgertums‹ durch das Globusornament mit der Architektur zu tun? Der Verlust der Mitte in der ›anorganischen‹ Konstruktion des Ausstellungsbaus gefährdete als allzu deutlicher Ausdruck des industriellen Zeitalters und seiner egalitären Kraft den Status der Architektur als Kunst. Das Abstrakte mußte mit organischen Qualitäten ausgestattet werden, und so verband sich der Kristall mit der vegetabilischen Linie des Jugendstils, trat er im Verein mit dem neuen dynamischen Ornament auf, das als Ausdruck des Unbewußten der konventionellen Symbolsprache entgegentrat. Bevor also Georg Fuchs die ›Gewalt der Elemente‹ dem künstlerischen Wollens im kristallinen *Zeichen* gleichsetzte und van de Velde das Ornament in der Psyche verankerte,<sup>48</sup> wurde die technische Konstruktion zur Schöpfung mythisiert.

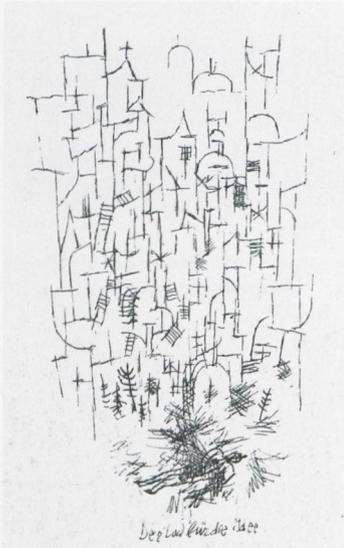
#### Kunstgeschichte als Kristallisation

Die offensichtliche Irrationalität der Kristallmythologie sollte nicht über ihre historische Tragweite hinwegtäuschen. Spielerisch wurden hier kunsttheoretische Denkfiguren zur Entfaltung gebracht, die bis heute dafür gesorgt haben, daß der entscheidende künstlerische Bruch der Moderne mit der Tradition in der kunsthistorischen Betrachtung generell übergangen, meist sogar bewußt negiert wird. Der Kristall bot Kompensation an für den Verlust an darstellerischen Möglichkeiten, die sich in der Malerei durch das Verschwinden des Sujets, in der Architektur durch den Verzicht auf das Ornament bemerkbar machten. Naturgesetzlichkeit des »Werdens« und ihr Pendant, die emotionalisierte Kunstrezeption, nahmen ideologisch den Platz der früher im Kunstwerk affirmativ vermittelten gesellschaftlichen Inhalte ein. Die fiktive Epiphanie eines okkulten Urgrunds in der Kunst, vom »Verkünder« zelebriert, war nicht nur das phantastische Ziel einer Künstlerkolonie und ihrer expressionistischen Nachfolge. In ähnlicher Formulierung findet sich die eingangs zitierte naturphilosophische Deutung des Kristalls bei Alois Riegl, der die Kristallisation als ein Kunst und Natur übergreifendes Formgesetz versteht und dieses seinem Grundbegriff »Kunstwollen« zugrunde legt.<sup>49</sup> In Pächts Bezeichnung der Ikonologen als »Enthüller von okkulten Dingen« ist Behrens' und Riegls Nachfolge treffend charakterisiert.<sup>50</sup>

Die Kristallrhetorik greift Warburgs und Panofskys methodischer Grundlegung eines Zeichencharakters von Kunst voraus. Zugleich aber wird der historischen Auflösung des traditionellen Symbolcharakters Rechnung getragen, ist im Gewand des Alten das Neue doch verborgen präsent. Im Kristall stehen sich Zeichen und Bezeichnetes nicht mehr gegenüber, sondern sind eins geworden. Bedeutung stellt sich im Prozeß der Wahrnehmung her, die den Prozeß der Gestaltung nachzubilden vermeint, so wie der Kristall sein Wachstum gestalthaft verdeutlicht. Im *Zeichen* Behrens' ist demnach die antiästhetische Tendenz der Kunstgeschichte gespiegelt – ihre Ablehnung des Werks in der Betrachtung des Werkprozesses und seiner Komponenten. Diese Kunst und Theorie verschränkende Bedeutung des Kristallsymbols erklärt sich aus der universalen Herausforderung der Künstler wie der Kunstbetrachter durch den Profanisierungsschritt der Abstraktion.

#### Die metaphysische Wendung des Kubismus

Ihre Dynamik bezieht die expressionistische Kristallmetaphorik aus der Rezeption des Kubismus, der das Wagnersche Musikdrama als Modell der Gesamtkunst ersetzte und allgemein als Ankunft des neuen Stils gewertet wurde. Taut sah 1914 »eine geheime Architektur durch diese Werke« gehen, die »wie die gotische Kathedrale... von einer wundervollen Einheit erfüllt« und durch das »ideelle Architekturgebäude, das heute schon die neue Kunst darstellt«, Fortsetzung finden soll.<sup>51</sup> Das Vorbild der Malerei gründet freilich auf der Voraussetzung, daß in ihren



11 Paul Klee,  
*Der Tod für die Idee*, 1915  
 16,2 x 8,5 cm  
 Lithographie  
 1915, 1.1  
 Kunstmuseum Bern,  
 Paul-Klee-Stiftung  
 Inv.-Nr. G 46



12 »Architekturkristallisationen«,  
 aus: Grandville, *Un autre monde*,  
 1844

abstrakten Tendenzen nur das zum Tragen gekommen ist, was die Architektur schon längst »ihrem Wesen nach« besessen hat – »die Freiheit von der Perspektive und der Enge einzelner Augenpunkte«. <sup>52</sup>

Mit der Orientierung an der Malerei rechtfertigte Taut zunächst ganz offen die Zweckfreiheit der Architektur: »Jeder Gedanke sozialer Absichten soll vermieden werden«. <sup>53</sup> Zur gleichen Zeit propagierte er, in seiner Eigenschaft als Siedlungsarchitekt, den sozialen Gedanken als kommende moderne Weltanschauung, die der Architekt zu gestalten habe. <sup>54</sup> Das Kristalline wird kurz darauf, im Kölner Glashaus und seiner imaginären Nachfolge, zum Vermittler zwischen den hier noch unveröhnten Ansprüchen. Seine symbolische Leistung ist in Anknüpfung an den Kubismus besonders deutlich, der wie Paxtons Bau wegen seines Abstraktionsgrades Aufsehen erregte. Kurz gesagt bestand die Innovation Braques und Picassos ja darin, durch die gleichmäßige geometrische Fragmentierung der Bildoberfläche Gegenstand und Raum zu tendenziell homogenen Partikeln der ästhetischen Struktur zu machen und so den Bildträger als ebene Fläche ins Bewusstsein zu rücken. Die Verinnerlichung der kubistischen Facetten zu »Seelenkristallen« <sup>55</sup> favorisierte diese neue Ästhetik allerdings ausschließlich unter dem Gesichtspunkt einer geistig-kulturellen Regeneration. Verdrängt wurden gleichzeitig die neue, dem künstlerischen Genie abschwörende Materialität des abstrakten Bildes wie seine offensichtliche Abkehr von gesellschaftlich relevanten Themen. Zur Wesensschau nobilitiert, findet sich darin derselbe Rückbezug auf die Konditionen der Wahrnehmung, welcher auch den satirischen Blick auf den Kubismus wie überhaupt die moderne Kunst prägte.

Die Formel der Ergriffenheit versucht dem »Okkult-Werden« der Kunst Ausdruck zu verleihen und es zugleich durch eine falsche Identitätsstiftung zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Produktion und Konsumtion der Architektur werden derart in immer wieder erneuerten Synthesen vereint. So sind die Erbauer der *Alpinen Architektur* zugleich Schauende. Die gesamteuropäische Bauaufgabe bleibt als rudimentärer Handlungsrahmen übrig, während der Großteil an Bildern sich als Visionen nach dem Eintritt in das Kristallhaus versteht. Das Innenraumerleben versinnbildlicht, von den Kommentaren zum Crystal Palace über Behrens' Musikzimmer bis zu Tauts Kristallhausidee, den stets aufs neue in ästhetische Erfahrung umgeschaffenen Gebrauchsaspekt der Architektur.

Die rigorose Eliminierung der realen Produktionsbedingungen von Architektur in ihrer Reduktion auf den visuellen Aspekt, durch Wagners versenkten Orchestergraben vorgebildet, reicht bis zum symbolischen Selbstmord. Der Künstler kristallisiert in seinem Werk.

Schon Behrens wurde beschrieben als »theoretisch, fast abstrakt, starr feierlich, pathetisch. Selbst ein Kristall.« <sup>56</sup> Bruno Taut wählte für sich als Deckname »Glas«, um sich als »Medium der Urkraft« <sup>57</sup> zu transzendieren. Früher noch umschrieb Paul Klee seinen künstlerischen Schritt in die Abstraktion als ein »Hinüberbauen« in eine »jenseitige Gegend«. <sup>58</sup> Die Lithographie *Der Tod für die Idee* illustriert diese Selbstkristallisation. »Hier wird eine sich hochturmende kubistische Konstruktion von geschichteten Flächen in einen architektonischen Bau umgeformt – eine monumentale »Idee«, für die oder an der die Figur des Erbauers offenbar den Tod erleidet.« <sup>59</sup> Wie Taut versucht Klee dem Kubismus seine destruktiven Potentiale zu nehmen und in ihm vielmehr den Aufbau einer neuen geistig-abstrakten Welt zu sehen. Beide gehen von Worringers expressionistischer »Kunsttheorie« aus, die dem romantischen Topos »Durch Tod zu neuem Leben« vermeintlich wissenschaftliche Seriosität verlieh. Und wie Worringer das Organisch-Abstrakte als höchste Entfaltung des »nordischen Kunstwollens« am gotischen Dom sichtete, läßt auch Klee einen sakral akzentuierten Bau als Symbol der Abstraktion erstehen.

Das Bild der Kristallisation prägt Klees Reflexionen über die Kunst, ohne doch in der Folgezeit so direkt illustriert zu werden wie im *Tod für die Idee*. Die Bildtitel *Physiognomische Kristallisation* und *Kristallisation* geben nur einen partiellen Eindruck wieder, ohne das jeweilige Bild zu erschließen, das sich geradezu im Widerspruch zu den Prämissen der Kristallmetaphorik entfaltet. Thema ist in beiden Fällen die Reflexion eines formalen Elements in seiner »Kontextualisierung«, im ersten Beispiel das der Schattierung, im zweiten das der Linie. Ihre dialektische Brechung in der jeweiligen Umgebung ist nicht in einer Form-Inhalt-Entsprechung zu erkennen, sondern nur im Prozeß der sich selbst wahrnehmenden Wahrnehmung. Dem Einheitspathos seiner am Bauhaus weiter ausdifferenzierten bildnerischen Formenlehre widerspricht Klee mit seinem Werk.

Eher läßt sich solch »buchstäbliche« Transparenz in den Bildern Heckels und Feiningers erkennen. Erich Heckels *Gläserner Tag* transformiert die kubistische Verdichtung von Körper- und Freiraum in die kristalline Überformung einer durchaus traditionell komponierten Landschaft. Ebenso läßt Feiningers in seinem Gemälde von 1912 den 1908 gezeichneten *Radfahrern* eine prismatische Behandlung zuteil werden, die mit dem analytischen Kubismus nichts gemein hat. Über diesen Weg gelangt er jedoch zu einer prismatisch-abstrakten Bildarchitektur, die trotz der bleibenden Assoziation gläserner Transparenz eindimensionale Leseweisen nicht mehr anbietet.

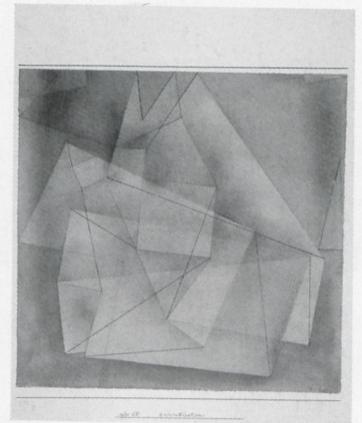
Es scheint außerdem, als ob die metaphysische Überhöhung des Kubismus das notwendige Vehikel für seine Radikalisierung gewesen ist. Offenbar war eine Progression bis zur völligen Abstraktion weder für einen Malewitsch noch für einen Mondrian ohne ein idealistisches weltanschauliches Fundament möglich, dessen Inhalte – die Lehre der »ungegenständlichen Welt« beziehungsweise »der abstrakten Realität«, aus der später die »konkrete« Kunst wurde – mit dem Kristallkult zusammenstimmen, denn immer geht es um die Rechtfertigung einer »subjektlosen«, also nicht mehr dem individuellen Ausdruck dienenden Kunst als universell gültiges Symbol.

Organisch-Anorganisch oder »Lust ist nur Freude«

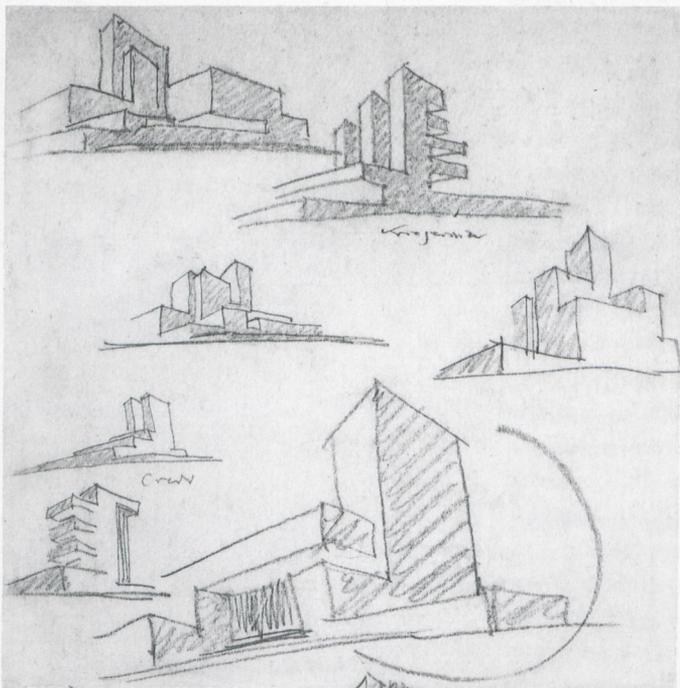
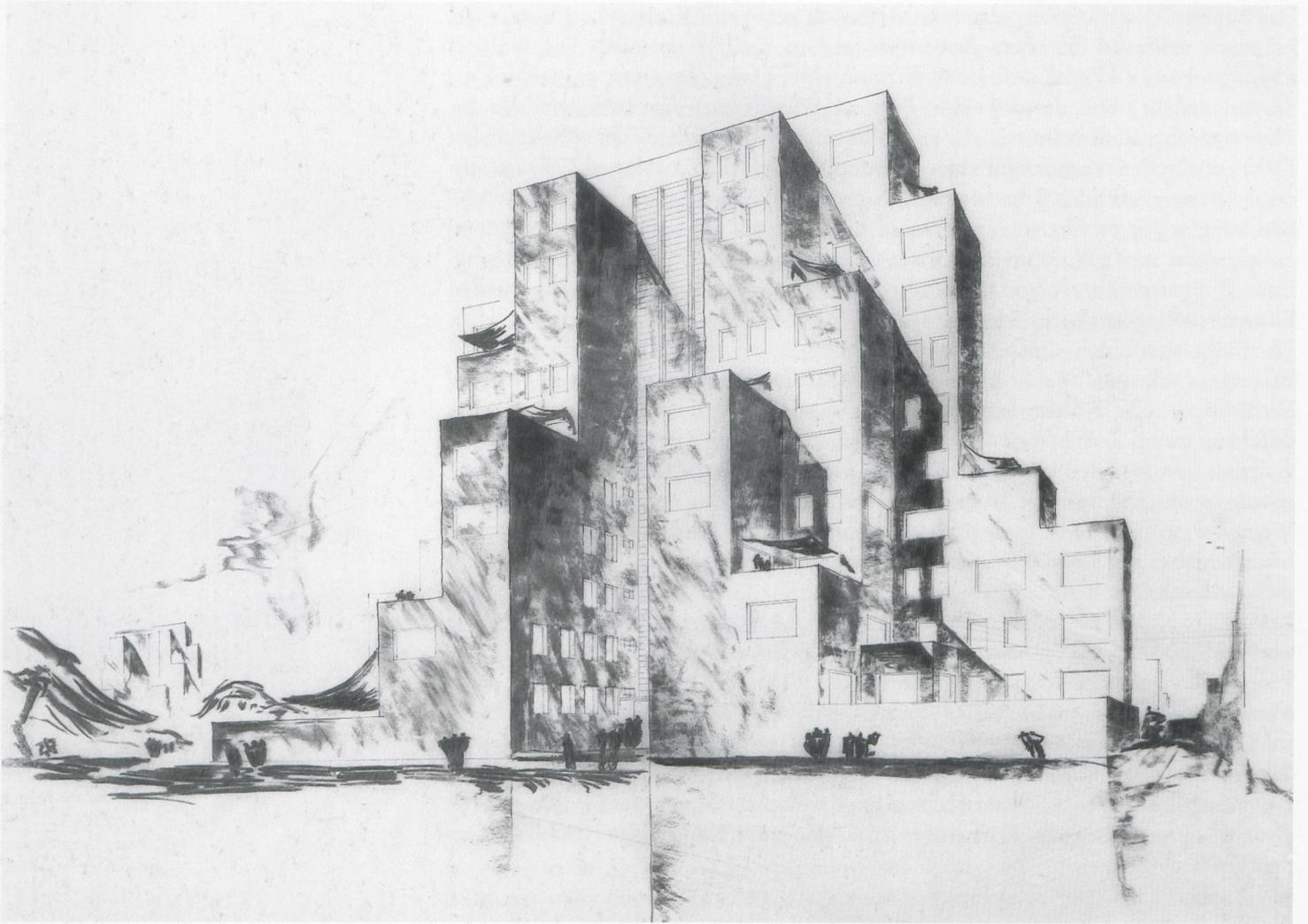
Die monistische Kontinuität zwischen anorganischer und organischer Natur ist bei Grandville in eine ironische Gegenüberstellung kristallinischer und vegetabiler »Architekturen aus modischen Accessoires und Toilettenartikeln, Waffen und Abzeichen« verwandelt. In den Metamorphosen der Ware findet die Aufwertung der anorganischen Natur ihren materiellen Hintergrund. Witzig entlarvt Grandville das ideologische Muster, das lediglich Anlaß bietet zu einer geschlechtsspezifischen Differenzierung der Luxusindustrie.

Die Avantgarde hingegen nimmt – bei aller Vorliebe für Spiel und Tanz – den monistischen Grundgedanken wieder ernst und kommt außerdem zu einer entscheidenden Umkehrung der romantischen Vorstellung: Der Kristall wird nicht mehr als primitive Quelle oder geistiges Prinzip des doch höherstehenden organischen Lebens (wie noch bei Semper und Riegl) verstanden, er wird zur »Krone« der Schöpfung, nicht nur in Tauts *Alpiner Architektur*. Der Verlust des Utopischen, in Grandvilles »anderer Welt« sarkastisch kommentiert, wird selbst zur Utopie verklärt. Der Kristall als verabsolutierter, in die Zukunft verlängerter Ursprung tritt an die Seite des modernen Primitivismus. Ihm selbst kommt organische Natürlichkeit zu, angefangen bei Richard Lucaes Hymne auf den Kristallpalast, dessen Konstruktion ihm nicht nur kristallin erscheint, sondern auch »wie das schöne Geäst eines blätterlosen Baumes mit klarer Silhouette gegen die Luft«. <sup>60</sup>

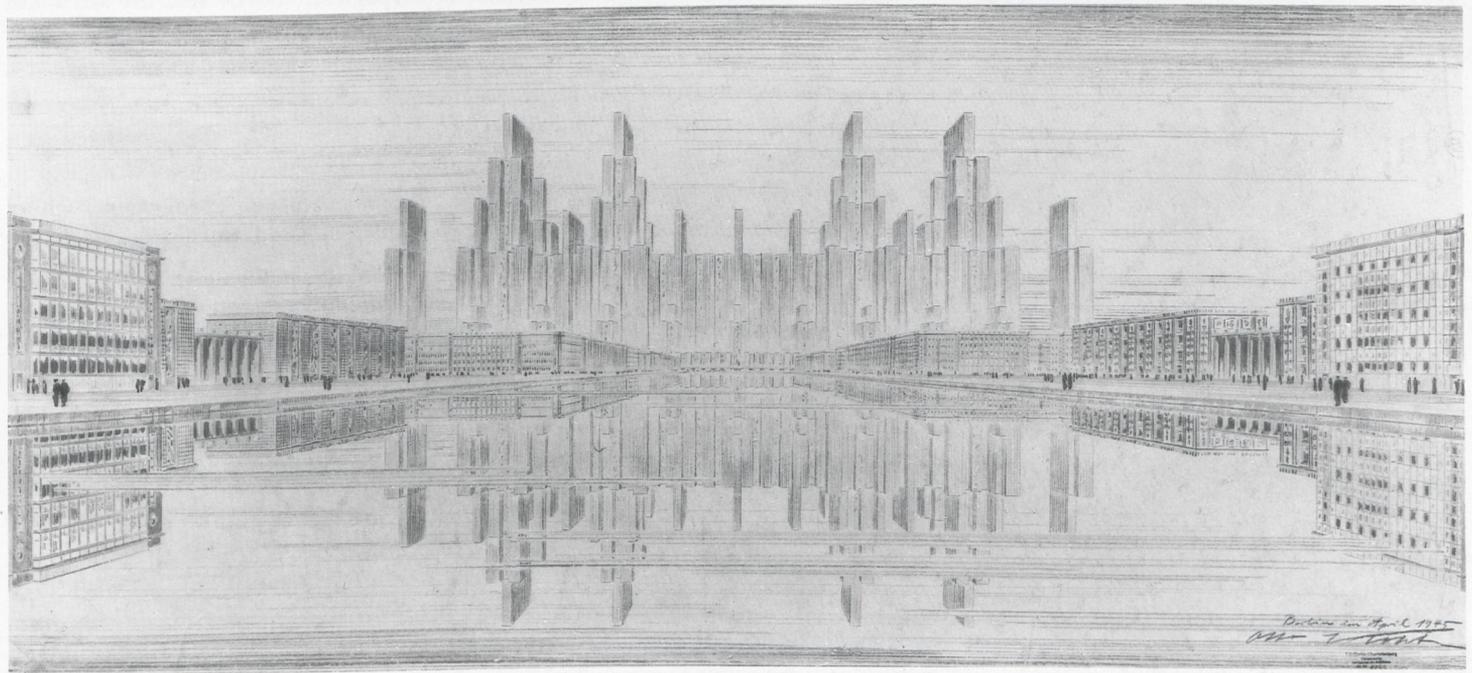
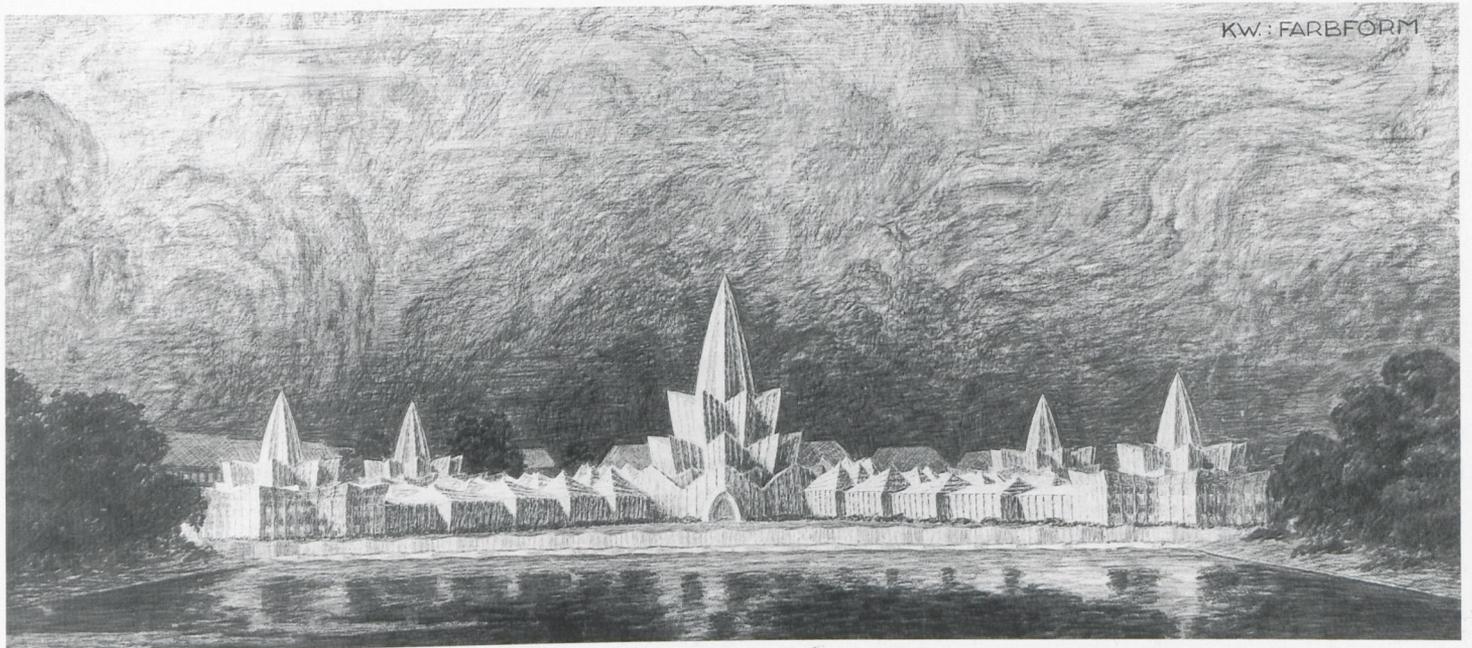
Im Briefwechsel der »Gläsernen Kette« wird der phänomenale Gegensatz zwischen dem kristallinisch-geometrisierenden Formenrepertoire und organisch-vegetabilen



13 Paul Klee,  
*Kristallisation*, 1930  
Aquarell, Tusche  
und Kohle auf Papier  
1930, 215 (S 5)  
Kunstmuseum Bern,  
Paul-Klee-Stiftung,  
Inv.-Nr. F 79



Peter Behrens,  
 Kat.-Nr. 5.14 Studie für eine Wohnhochhausstadt, 1929  
 Erich Mendelsohn,  
 Kat.-Nr. 4.2 Sieben architektonische Strukturen, 1923



Hans Luckhardt,  
Kat.-Nr. 2.16 Wettbewerbsentwurf  
Deutsches Hygiene-Museum, Dresden, 1920  
Otto Kohtz,  
Kat.-Nr. 5.18 Wiederaufbauvorschlag für eine  
Großstadt, 1945

Formen immer wieder durch die gemeinsame Wurzel harmonisiert. So führt Hans Luckhardt den Gegensatz auf die zwei Pole der Naturkraft zurück, die sowohl »den Baum frei in der Luft sich zweigen läßt«, als auch »seine Blätter immer regelmäßig formt und die Sterne in ewig gleichmäßigem Lauf ihre Bahnen vollenden läßt«. <sup>61</sup> Es ist der romantische Brückenschlag zwischen Blume und Stern, den schon Clemens Brentano arabesk veranschaulichte und der hier zum Austragungsort der Synthese aus Leben und Kunst wird. Daß der Kristall, bei Runge noch als anorganischer Ausgangspunkt des Lebens verbildlicht, <sup>62</sup> nun an die Stelle des Sterns tritt, zeigt wiederum die Identifizierung von Quelle und Ziel. Nur äußerlich gesehen, so der oben schon zitierte Darmstädter Kommentator, gebe es einen Widerspruch zwischen den Künstlern, deren »Werke absichtslos wie die Blumen auf dem Felde« blühen, und jenen wie Behrens', in denen »sie nach strengen Gesetzen zu Kristallen« wachsen; denn »Blüte oder Kristall: alles wächst und erfüllt in seiner Form die Forderungen seiner Struktur und die Bedingungen seiner Lebensverhältnisse.« <sup>63</sup> Die Differenzen zwischen ›Kristallikern‹ und ›Organikern‹ in der ›Gläsernen Kette‹ sind dennoch ein Phänomen der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Der mit organischen Qualitäten ausgestattete Kristall ist historisch verknüpft mit dem dynamischen Ornament der Kunstgewerbebewegung. Wenzel Hablik und Bruno Taut vollzogen in ihren utopischen Architekturen diesen historischen Prozeß nach, der logisch zunächst das ›Werden‹ der Form propagierte, bevor sich die abstrakte Form endlich, aufgrund des Theorems ihrer Natürlichkeit, durchsetzte und nun im Bild des Kristalls das »Zurückgehen auf Urformen« <sup>64</sup> ankündigte. Das Motiv des ›Bauwachsens‹ war deshalb die erste symbolische Konzeption einer neuen Architektur, wobei die Phantasie auch durchaus in Entwürfe einging. Der Vergleich von Wenzel Habliks *Kristallbauten* mit Heinrich Tessenows *Einsiedelei* (Wo 82) von 1905 mag dies bestätigen. Habliks *Zyklus Ausstellungsbauten* bezeugt den Wandel zur anorganischen Linie als immanenten Prozeß der Kristallsymbolik, denn eine Veränderung seiner Weltanschauung ist mit dieser formalen Entwicklung nicht verbunden.

Die Synthese aus Kristall und Blume als den Repräsentanten für Kunst und Leben kommt aber auch direkt zur Anschauung, etwa in Habliks *Farbigen Glashäusern* oder Tauts *Großer Blume* aus der *Auflösung der Städte*. In der Sexuelsymbolik solcher Zeichnungen kehren Inhalte wieder, die mit dem Kristallinen als Ornament-surrogat zusammenhängen, scheint sie doch Adolf Loos recht zu geben, daß das Ornament nicht nur gleichbedeutend sei mit bürgerlicher Doppelmoral, sondern in seiner inneren Verfassung grundsätzlich die Geschlechter repräsentiere. <sup>65</sup> Das hierauf zurückgeführte ›Verbrechen‹ des Ornaments versucht Taut, durchaus im Sinne von Loos, in ihm selbst aufzuheben, denn als kristallines zeigt es eine antibürgerliche »unverhüllte Geschlechtlichkeit«. Männliches und Weibliches finden sich vereint, ohne Triebansprüchen unterworfen zu sein: »Lust ist nur Freude«. Diese asketische Erotik darf nicht vorschnell auf Triebunterdrückung und Lustfeindlichkeit per se reduziert werden, denn das hieße ihren ästhetischen Kontext, die Verarbeitung des Historismus-Problems, vernachlässigen. In der ›Demaskierung‹ des Ornaments soll seine ›wahre‹ Natur zum Vorschein kommen: reine triebfreie Sexualität wie zweckfreie Baukunst, die dennoch Zwecke erfüllt. In solcher ›Sublimierung‹ – deshalb die Anleihen beim ›organischen‹ Ornament – bleiben die Ansprüche des Lebens formell enthalten ohne die distanzschaffenden Kräfte des Intellekts. Das zeitgenössische Faszinosum der Automaten liegt hier nahe.

Wie die sinnfällige Aufhebung der Grenzen zwischen Innen- und Außenraum, zwischen Bühne und Publikum, verbindet sich die organisch-anorganische Doppelgestalt des ›beseelten‹ Kristalls mit der Wunschvorstellung einer idealen Bisexualität, der Hermann Finsterlin im Anklang an den Kommentar zu Behrens' Musikzimmer

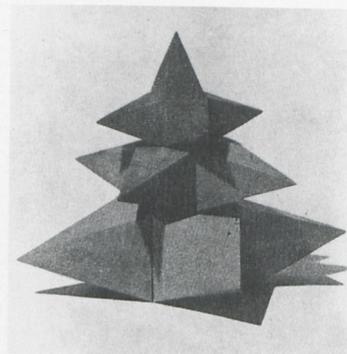
folgendermaßen Ausdruck gibt: »Im Innenraum des neuen Hauses wird man sich nicht nur als Insasse einer märchenhaften Kristalldruse fühlen, sondern als interner Bewohner eines Organismus, wandernd von Organ zu Organ, ein gebender und empfangender Symbiote eines ›fossilen Riesenmutterleibes.«<sup>66</sup>

Anders als Hablik bleibt Finsterlin dem Kristallinismus der Epoche des Jugendstil verbunden, kann er die Abwendung vom ›Allseitig-Unendlichen‹ hin zu einem neuen Interesse an der geometrischen Grundform nicht mitvollziehen. Seine biomorphen Formen, die im dekorativen Kontext auch Anwendung fanden, wurden nicht zu Unrecht auch dem Surrealismus zugeordnet.<sup>67</sup> »Die eigentümlich-menschliche Architektur« lag für ihn »zwischen Kristall und Amorphe.«<sup>68</sup> Tauts Kristallines bedeutete ihm lediglich eine rationalistische Variante der früheren Architekturstile, und um dies zu demonstrieren, konstruierte er den *Kristallbaum* aus zusammensetzbaren Elementen – potentieller Teil seiner Architektur-Baukästen. Der mit Taut assoziierten »Mineralepoche, die die primären Formelemente aufsplittert und zueinander in harmonisches Verhältnis setzt«, sollte nach seinem Willen eine »organische Epoche« folgen, »welche auf rein intuitivem Wege eine unberechenbare organische Verschmelzung schon hybrider Formelemente erreicht.«<sup>69</sup> Zur Einübung in den »Baugeist der Natur« war das *Stilspiel* gedacht, das die Bauformen der Weltarchitektur in eine postmodern anmutende freie Verfügbarkeit stellte. Aber auch Taut wollte mit seinem *Glasbaukasten* aus bunten Glassteinen »das Kind zu unserem Bauherrn« machen.<sup>70</sup> Beide eignen sich den zungenbrecherischen Spruch des »Glaspapas« Scheerbart an: »Am Ziel ist das Spiel der Stil.«<sup>71</sup> – »Nie wird aus so anarchischen Scherzen eine neue Form kommen«, meinte schon Willi Wolfradt zu diesem »erweiterten« Jugendstil.<sup>72</sup> Finsterlins Ablehnung des geometrischen Kristallinen hing im Kern wohl zusammen mit seinem Festhalten am Kultbau, in dem der Mensch den Ort »seiner geistigen Vereinigung mit dem Bauherrn seiner Welt umkleidet«, während der »Profanbau... unrein und unwesentlich für die Betrachtung der Baukunst« sei.<sup>73</sup>

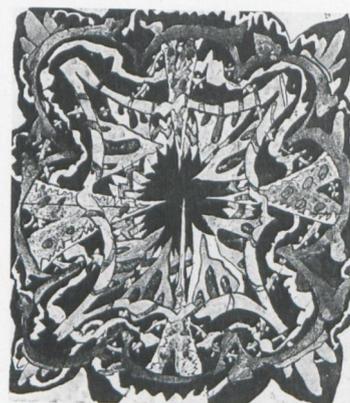
Auch für Paul Gösch, den anderen ›Organiker‹ der ›Gläsernen Kette‹, bleibt die Architektur Ornamentform und ist mit hieratisch-kultischen Motiven verbunden. Das vielfach variierte Eingangsmotiv als Symbol der Transzendenz wird formal aufgenommen in der betonten Schwerelosigkeit der dargestellten architektonischen Elemente und in gewebeartigen zeichnerischen Strukturen, die Form und Nicht-Form im dekorativen Flächenzusammenhang aufheben. Das nicht datierte *Konzentrische Ornament* hat Ähnlichkeit mit Tauts kosmischer Entfaltung der *Alpinen Architektur* in dem Bild »Die Kugeln! Die Kreise! Die Räder!« – zur reinen Emphase gesteigerte Beschwörungen göttlicher Aura. Die Unüberschreitbarkeit solcher magisch-religiös aufgeladener Bildwelten erhält bei Gösch jedoch vor dem Hintergrund seiner Erkrankung an Schizophrenie einen anderen Stellenwert. Nachdem er in Magdeburg noch mit Taut zusammengearbeitet hatte, zwang ihn die Krankheit seit 1921 zum dauernden Klinikaufenthalt. Nicht nur der Zeitpunkt dieser Verschlechterung seines Zustandes nach dem Ende der ›Gläsernen Kette‹, sondern die offensichtliche Kongruenz des psychotischen Ichverlusts mit der kristallinen ›Kosmosikonographie‹ macht ein grundsätzliches Problem in Ansätzen deutlich, das an dieser Stelle nicht weiterverfolgt werden kann: den offenbaren Zusammenhang zwischen der wuchernden Beziehungsstiftung des Wahnerlebens und der im Kristallinen verherrlichten ›Allseitigkeit‹.<sup>74</sup>

#### Architektur als Denkmal

Die Bindung der Kristallphantasien an ›das Ganze‹, ob dieses nun als Siedlung, Erde oder sozialistische Gemeinschaft angesprochen ist, artikuliert sich im Kult-, nicht im Zweckbau. Stets dient der Verweis auf die Lebenswelt entsprechend der naturphilo-



14 Hermann Finsterlin,  
Kristallbaum, um 1920



15 Paul Gösch,  
Konzentrisches Ornament, um 1920

sophischen Grundidee als Stoff und Exempel einer ›höheren‹ Macht, gilt es die Hingabe an ein übergeordnetes Gesetz zu demonstrieren. Dies trifft auch für die Rezeption der revolutionären Ereignisse nach dem Krieg zu. Bruno Taut zitiert in seiner *Auflösung der Städte* bezeichnenderweise im Zusammenhang mit Lenin und Engels eine Beschreibung der Peruaner von W.H. Prescott, wo begeistert deren vollkommene »Ergebung in den bestehenden Zustand der Dinge«<sup>75</sup> geschildert wird. Schon die Frage »Was bringt die Revolution der Baukunst?« zeigt, daß die Zeitereignisse in den Dienst der künstlerischen Ideale gestellt werden und nicht umgekehrt.<sup>76</sup>

Auffällig in den seit 1918 sich kollektiv weitenden utopischen Produktionen ist das allmähliche Verschwinden eines Bauziels, das der ersehnten Selbstauflösung des Künstlers zu entsprechen scheint. Hatte Taut in seiner (schon 1916 begonnenen) *Stadtkrone* noch ein höchstes Kristallhaus als Ausdruck des Gemeinschaftswillens imaginiert, diffundiert der ›große Bau‹ in der Nachkriegszeit mehr und mehr in die Beschwörung des Bauens selbst. Das Kristalline wird vollends verallgemeinert zum Sinnbild für das Stoff gewordene Geistige, Architektur ist unabhängig von der Bauaufgabe »formgewordener Ausdruck der Zeit«.<sup>77</sup> Plante Taut 1914 das in der kubistischen Malerei vorgefundene »ideelle Architekturgebäude... einmal in einem sichtbaren Bauwerk« kundzutun, rückt dieses Ziel nun in weite Ferne: »Es wird einmal eine Weltanschauung dasein, und dann wird auch ihr Zeichen, ihr Kristall – die Architektur dasein«, schrieb er anlässlich der vom Arbeitsrat für Kunst veranstalteten »Ausstellung für unbekannte Architekten«.<sup>78</sup> »Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen *Baugedanken*«, empfahl Gropius für die Konzeption der »Zukunftskathedrale«,<sup>79</sup> die »aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens«.<sup>80</sup> Feiningers Titelbild für das Bauhausmanifest meint weder den Sozialismus noch ein bestimmtes Bauziel, sondern bemüht den gotischen Dom allein als Kunstsymbol.

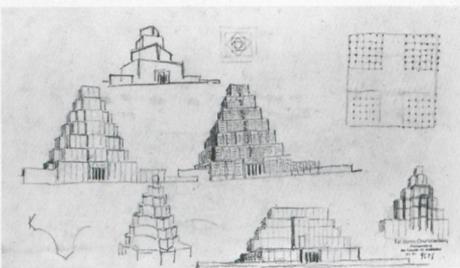
Auch die hier zum Tragen kommende neoromantische Sicht des frühen Bauhauses auf das Handwerk dient der Verteidigung eines primär geistigen schöpferischen Aktes und damit der Gleichstellung von Architektur und freien Künsten. Das Schaffen von Gebrauchswerten und künstlerischer Form sollte aus *einem* Urquell hervorgehen und in *einer* Gestalt vereint sein. Nicht die architektonische Arbeit, sondern die Besinnung auf den Gestaltungswillen und seine theoretische und praktische Konstituierung gehörte dementsprechend zu den vorrangigen Leistungen des Bauhauses. Klees Lehre zur bildnerischen Gestaltung entwickelte dazu die expressionistische Metapher der Kristallisation weiter zur ›Genesis des Werks‹. Die Empfindung, aus der die Erfindung hervorgehen soll,<sup>81</sup> wird in die Bedingungen und Mittel des Produktionsprozesses selbst verlegt.

Noch im Verborgenen wurde hier nicht nur der Ideologie des Funktionalismus, sondern auch der Ästhetik des Neuen Bauens der Weg bereitet. Das zum Gedanken entgrenzte Bauen negiert nicht nur den technischen Charakter der Architektur, sondern auch ihre traditionelle Beziehung zur menschlichen Physis.<sup>82</sup> Die Auflösung des geschlossenen Baukörpers in die abstrakt-geometrische Architektur der zwanziger Jahre ist in der idealistischen Verklärung der »Schwäche im Materiellen« zur »Kraft des Gedankens« bereits sanktioniert.<sup>83</sup>

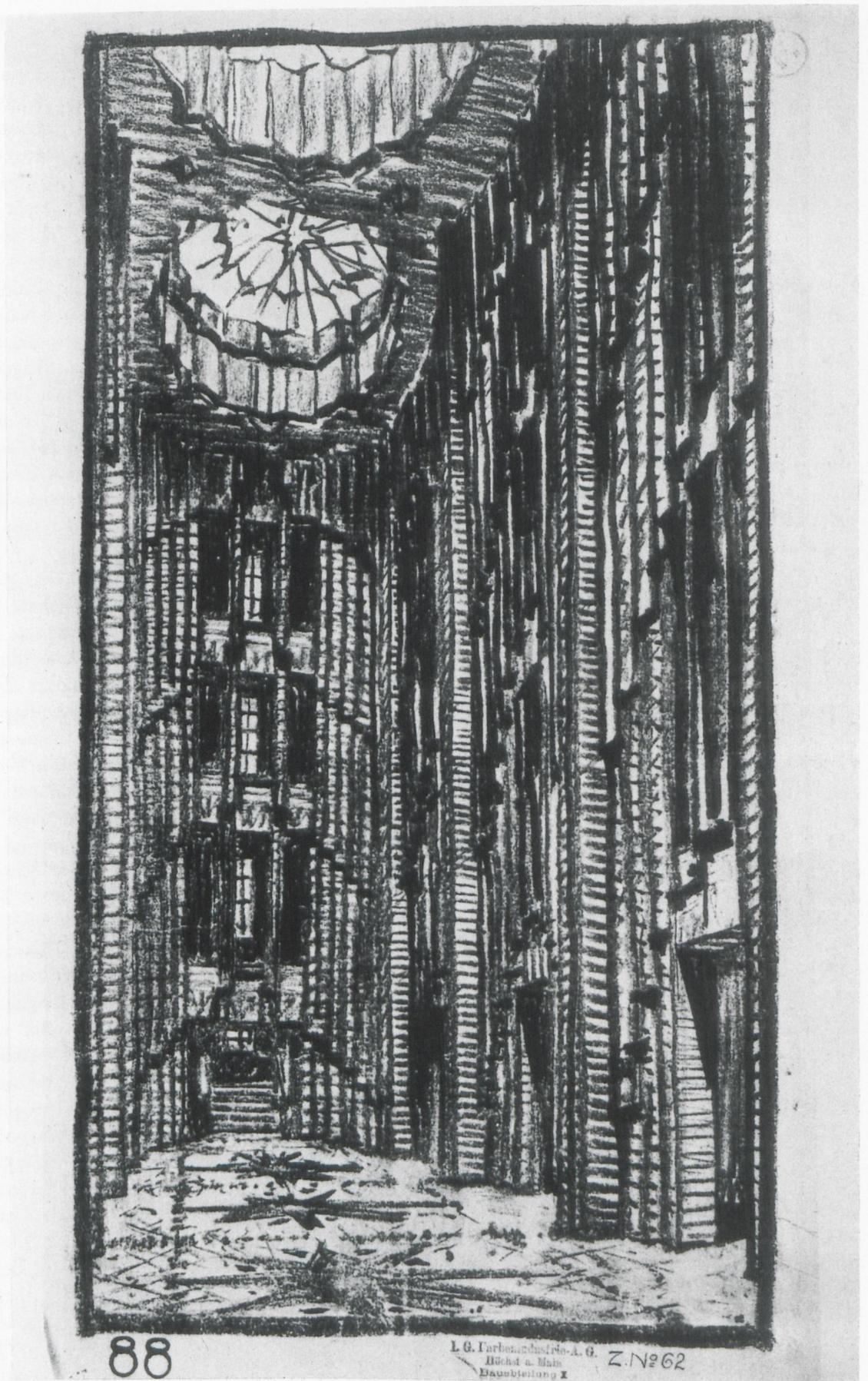
Der Negation des kultisch-repräsentativen Bauziels im ›Kunstwollen‹, Vorschein des Sachlichwerdens der Architektur im Neuen Bauen, wurde jedoch Widerstand geleistet; in einem solchen Sträuben gegen das Neue bestand letzten Endes die Ratio der Kristallmetaphorik. Sie erhält die semantische Qualität des Kultbaus aufrecht, indem sie das Kunstwollen zu seinem Inhalt bestimmt. Das Festhalten am feudalen Repräsentationsprinzip just im revolutionär-sozialistischen Kontext äußert sich dabei vor allem in der allgemeinen Begeisterung für die Gattung Denkmal, die das



Kat.-Nr. 2.6  
Lyonel Feininger,  
Titelholzschnitt zu Manifest und  
Programm des Bauhauses, 1919



Kat.-Nr. 2.15.1  
Otto Kohtz,  
Reichshaus am Königsplatz,  
Berlin 1920, Skizzenblatt





16 Hans Luckhardt,  
Kleinhaussiedlung, 1921

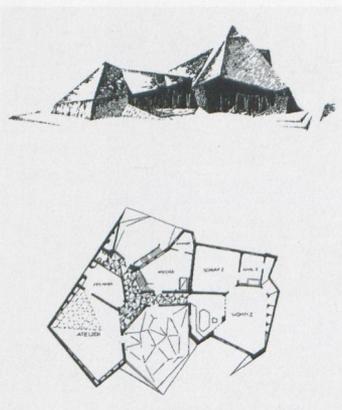
historistische Jahrhundert für die Architektur reklamiert hatte, da sie in ihr das spezifisch Historische erblickte.

Im Monumentcharakter der Architektur ist ihre soziale Bindung als entscheidende ästhetische Qualität thematisiert<sup>84</sup> gegenüber ihrer konträr entgegengesetzten Rolle als wesenhaft »abstrakter« Kunst.<sup>85</sup> Es scheint, als habe das kristalline Denkmal jene unmögliche Synthese aus reiner Form und Mnemosyne wahr machen wollen. Der Kristallbegeisterung liegt generell der Denkmalgedanke zugrunde, insofern er mit Grab und Grabmonument innigst verknüpft ist. Nicht nur für Taut entsteht die neue Architektur immer aus der Vernichtung des Alten und spiegelt dann doch wieder dieses Alte, exemplarisch etwa im *Weltbaumeister*, wo aus der Zersplitterung des gotischen Doms im Nichts das Kristallhaus als Nachfahre des Doms entsteht. Die romantische Identifizierung von Geschichte und Natur, die den »kosmogonischen Eros« des *Weltbaumeisters* bestimmt, ist Grundlage des hier sich entfaltenden historistischen Denkmalkults; die zyklische Kreisfigur stellt sich dem Verständnis eines progressiven Fortschritts entgegen.<sup>86</sup> Auch Tauts *Alpine Architektur* ist ein gigantisches Grabmal der »braven Helden, die in den vielfachen Gefahren der Arbeiten inmitten der Gletscherwelt gefallen sind«, und zeigt insofern Ähnlichkeit mit dem gläsern überbauten Totengarten, den Taut 1916 entwarf.<sup>87</sup> Das neue Siedlungswesen, im Sterntempel noch kristallin »gekrönt«, wächst im ersten Bild der *Auflösung der Städte* aus dem Erdboden, der von der zerfallenden Großstadt gleichsam gedüngt wurde.

Im *Monument des Neuen Gesetzes* schafft Taut alias »Glas« Architektur beispielhaft um zum Gedankengebäude. Die collagierten Zitate verknüpft, wie schon in der *Auflösung der Städte*, nur das an ihnen demonstrierte Aufgehen in einem Höheren, kein konkreter weltanschaulicher Inhalt. Das Monument ist nur Anleitung zum Lesen und nicht etwa Gebrauchsgerät. Es entfaltet aber – gegen seine Lesrichtung gelesen – den wahren Kern der historistischen Auffassung des Denkmals als Abbild historischer Wirklichkeit, zeigt nämlich das Mißlingen seiner Option auf Gemein-sinn, die Denkmal und Ornament verbindet. Das Verschwinden des erkennenden Subjekts, das von Panofsky zur gleichen Zeit ebenfalls auf einen archimedischen Standort außerhalb der Geschichte verwiesen wird<sup>88</sup> – ist als Anweisung übrig geblieben, während jeglicher Inhalt aufgezehrt scheint im »Großen Nichts«.

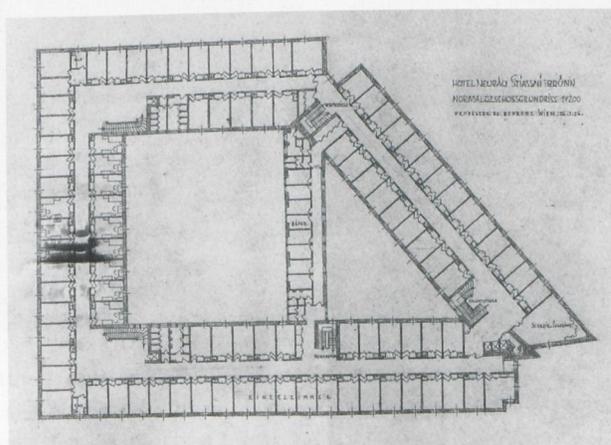
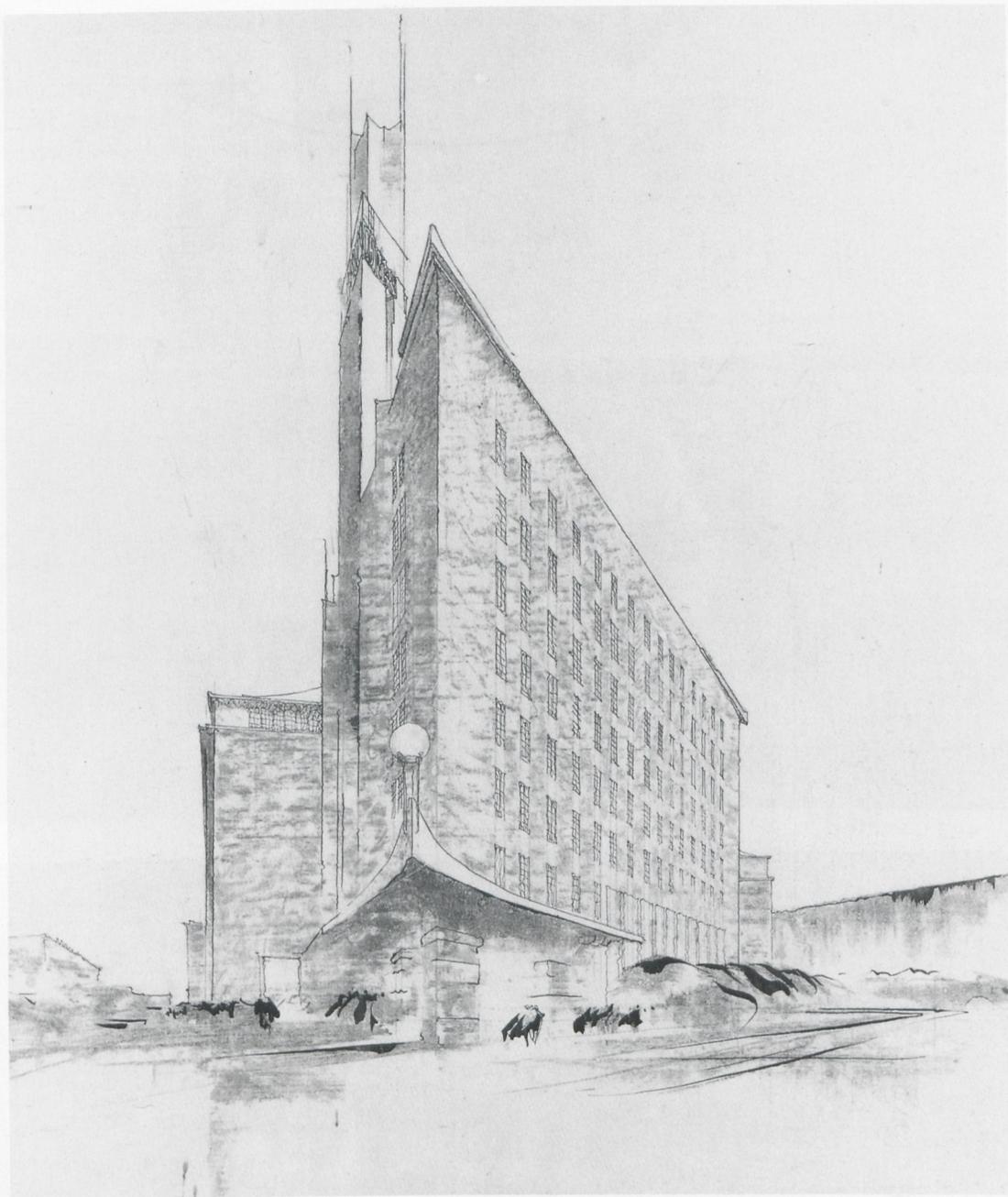
Das in die gegenseitige Überbietung der Stilzitate einmündende quantitative Grundprinzip der historistischen Architektur, welches der Kristall gleichsam ins Unendliche steigert, war schon im Historismus selbst als phantastisches Moment erfahrbar, etwa in Poelaerts Justizpalast in Brüssel,<sup>89</sup> der die plastische Ornamenthülle zu einem gigantischen Monument verselbständigt, zugleich aber die Entleerung von jedem Inhalt auch preisgibt durch den schlundartigen Eingang, der dem Gebäude geradezu den Charakter einer Passage verleiht. Otto Kohtz' zeichnerische Variationen auf solche historistische Turmbauten greifen den phantastischen Entwürfen der Kriegszeit vor und veranschaulichen deren architekturtheoretischen Stellenwert. Kontrastieren bei Kohtz schlichter Nutzbau und Monument, nähert Taut beide Sphären bereits in der *Stadtkrone* einander an, wenn er etwa vom »gewachsenen« Organismus der mittelalterlichen Stadt ausgeht und dies zeichnerisch veranschaulicht durch die einheitliche Silhouette. Im *Monument des neuen Gesetzes* ist diese Vereinigung noch weitergetrieben. Die Wohnhäuser haften, zunächst kaum sichtbar, als Partikel am Monument selbst. Kristall geht hier in Typus über, die Realisierung der Kristallutopie in der seriellen Siedlungsstruktur ist hier schon manifest.

Auch die beliebige Anwendung kristallinischer Formen auf Denkmal, Festhalle und Museum in den Entwürfen Wassili Luckhardts zeigt neben hartnäckigem Festhalten an den gemeinschaftstiftenden Bauaufgaben des 19. Jahrhunderts deren faktische Nivellierung zugunsten einer unabhängigen Formensprache. Dieses Diffundieren



17 Wassili Luckhardt,  
Wohnhaus eines Architekten, um 1921

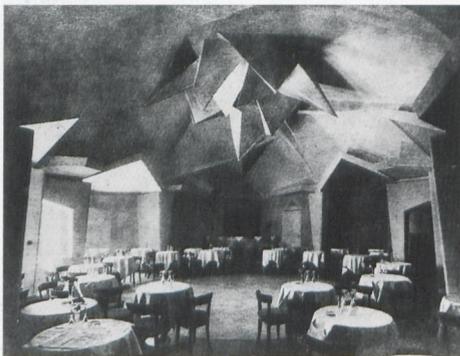
Peter Behrens,  
Hotel Ritz, Brünn, 1926  
Kat.-Nr. 11.2.1 Perspektivische Ansicht  
Kat.-Nr. 11.2.2 Grundriß Normalgeschoß



der Bauaufgabe koinzidiert mit der Beliebigkeit des Bildvorwurfs in der kubistischen Malerei, bildet also den Abstraktionsprozeß ab, den auch die Esoterik der ›Gläsernen Kette‹ im Umkreisen eines numinosen Ziels thematisierte. Schließlich aber geht das Kristall-›Ornament‹ auch in die Gestaltung von Siedlungsentwürfen ein und verliert hier den ›sammelnden‹ Charakter des ›Mals‹. Die kristallinen Reminiszenzen in Willy Zabels und Luckhardts Entwürfen widerstreben der Abstraktion aber in einem entscheidenden Punkt, konservieren sie doch mit Hilfe prismatischer Elemente die »Gemütlichkeit« des traditionellen Daches als architektonisches Pendant zum menschlichen Kopf und seiner Bedeckung.

Gropius' Denkmal für die Märzgefallenen, als kristalline Pfeilspitze mit Reminiszenzen an Friedrichs *Eismeer* 1921 für Weimar gestaltet, verkörpert in seiner dynamischen Gestalt nochmals exemplarisch das Organisch-Abstrakte, gleichsam als Fragment des ›kristallinen Sinnbilds‹, dessen Gefäß und Quelle die vereinten Künste des Bauhauses sein wollten. Der politische Inhalt als »Erinnerungsmal des sieghaften Proletariats« ist nicht faßbar und für Gropius selbst wohl unwesentlich gewesen.<sup>90</sup> Im *Frühlicht* wurde das Denkmal vielmehr als »Symbol eines rein geistigen, über den Tod hinaus ins Leben ewig und unvergänglich strebenden Dranges« kommentiert,<sup>91</sup> der weniger an revolutionäre Energien mahnt als an die von Behrens inszenierte Kristallisation künstlerischer Empfindung.

Der expressionistische »Sozialismus des Künstlers« erweist sich als expansive Kultivierung des Geniekults.<sup>92</sup> In diesem Sinne stellt Scharouns *Volkshausgedanke* ein Denkmal der kreativen Schöpfung als Selbstzeugung vor. Seine Beschriftung könnte deutlicher nicht ausfallen. Als Vermählung zwischen »Ich« und »Ich« wird die aufschießende Kristallpflanze gedeutet, während das (wesentlich kleinere) »Du« die Schnittmenge bildet. Die in der idealistischen Norm einer ›geistigen Natur‹ aufbewahrten Verdrängungsleistungen führen hier unversehens zu einem fast dadaistischen Knalleffekt.

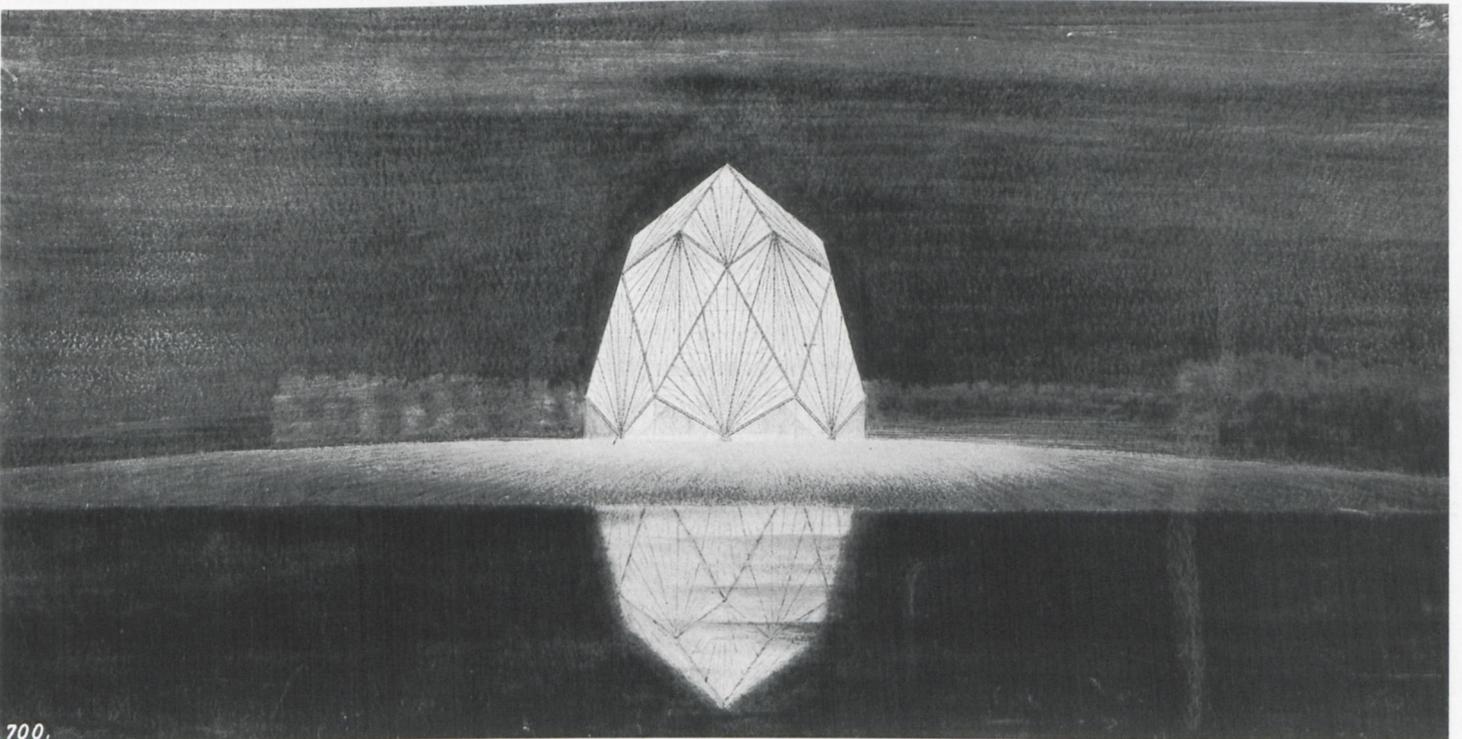


18 Walter Würzbach & Rudolf Belling, Skala-Tanzkasino, Berlin, 1920

#### Kristall und Sachlichkeit

Immer prägt sich der »Flucht konkret auf was geflohen wird.«<sup>93</sup> Das Kristallsymbol als Verkörperung der eskapistischen Tendenzen des Jugendstils verriet schon in seiner vegetabilischen Verkleidung einen Hang zum Konstruktiv-Sachlichen, der schließlich zur Verdrängung der vegetabilen Linie führte und in der sachlichen Architektur der zwanziger Jahre zum Höhepunkt gelangt. Behrens selbst leitete in seiner Arbeit als Architekt diese Entwicklung schon vor dem Ersten Weltkrieg ein. Die Kristallmetaphorik zeigte sich schon bei Berlage und seinem Anhänger, dem Theosophen J. L. M. Lauweriks, geeignet für eine geometrische Architekturlehre.<sup>94</sup> Aber auch ohne die direkte Verwendung des Kristallsymbols werden seine Inhalte in bezug auf die moderne Industriegesellschaft aktualisiert, welche die Stelle der einst vom ›Verkünder‹ enthüllten ›wahren‹ Natur einnimmt. Behrens formuliert unter direktem Rückgriff auf Riegls ›Kunstwollen‹ die Forderung, Technik müsse durch die Kunst zur Kultur erhoben, zum Symbol werden.<sup>95</sup>

War im kristallinen Wohnhaus die Aussöhnung zwischen Kunst und Lebenswelt noch auf die private Sphäre abgespalten, geht sie nun auf die Welt der materiellen Produktion über. Der Kristall als Ornament-surrogat entfaltet hier seine gesellschaftliche Integrationskraft. Mit Hilfe der Abschaffung des aristokratisch belasteten Ornaments, in dem sich das bürgerliche Unternehmertum des 19. Jahrhunderts präsentiert hatte, deutete man den Monopolisierungsprozeß des Kapitalismus zur Ankunft des Sozialismus um.<sup>96</sup> In diesem Sinne beurteilt Richard Hamann 1917 Behrens als einen der Künstler, die »der Industrie in ihren Häusern eine große Form, einen Ausdruck schaffen, in dem nicht die Person des Fabrikherrn repräsentiert ist, sondern die Idee der Arbeit, der Organisation werktätiger Kräfte.«<sup>97</sup> Sich abgren-



zend gegen »mystische Schwärmerei«, hält er dennoch die »Anerkennung dieser sich objektivierenden Geistigkeit« für die »Forderung der Zeit«, die »uns die eigentliche Monumentalkunst unserer Zeit, die Architektur unserer Zweckbauten, Fabriken, Bahnhöfe, Brücken...« zeige.<sup>98</sup>

Die im Kristall versinnbildlichte Veredelung des alltäglichen Lebens durch die Darmstädter Künstlerkolonie mündete aber schon vor dem Ersten Weltkrieg in die Theorie des Designs, welche die Gestaltung des Industrieprodukts als das Kristallisieren einer latenten Wesensform deutet. Behrens' Postulat, die künstlerische Form als »wahren« Ausdruck des Produkts erscheinen zu lassen, arbeitet der technologisch erzwungenen Ablösung der Gerätehüllen von der Mechanik, ihrer Reduktion auf die Schutzfunktion empfindlicher Teile<sup>99</sup> entgegen in der Bemühung, die traditionelle Identität zwischen Form und Funktion zu wahren. Ihm folgte Gropius in seiner Vision des Künstlers als »Steigerung des Handwerkers«.

Das Wiederaufleben der kristallinen Gesamtkunstidee nach 1914 war offenbar der »aneignenden Abwehr« der Abstraktion geschuldet, die, ausgehend von der Malerei, auch den Architekten radikale Möglichkeiten aufzeigte, die sie in den zwanziger Jahren tatsächlich einlösten. Die historische Konsequenz des Kristallinen ist die als Zweckbau legitimierte abstrakte Architektur. Das von Georg Fuchs geforderte »rhythmische Formen« findet in der »rhythmischen Monumentalität« amerikanischer Kornsilos und im »Rhythmus« des Serienbaus Realisierung.<sup>100</sup>

Das direkte Zitat kristallinischer Formen allerdings, wie man es in zahlreichen Entwürfen, Bauten und Dekorationen zu Anfang der zwanziger Jahre findet, folgt noch dem expressionistischen Ornamentverlangen, das weniger künstlerisch produktiv als ideell bestimmt war. Ebenso »historistisch« ist Tauts Versuch als Magdeburger Stadtbaurat, in der Bemalung zahlreicher Fassaden die symbolische Lichtfarbe der Kristallhäuser, die das Künstlerische der Architektur repräsentierte, zu applizieren. Erst im Neuen Bauen wird die Farbe in den architektonischen Zusammenhang integriert. Das Kristalline als Kunstsymbol verschwindet in der von der De-Stijl-Ästhetik geprägten architektonischen Form. Seine ins 19. Jahrhundertweisenden Inhalte jedoch schienen weiter aktuell.

#### Das Prisma der Bauaufgabe

Die Wirkungsgeschichte der expressionistischen Kristallsymbolik ist zweigleisig, denn es muß die »buchstäbliche Transparenz« des Baumaterials Glas von der metaphorischen Transparenz im Kontext der naturphilosophischen Vorstellung unterschieden werden.

Sicherlich besteht eine Verbindung zum modernen Glashochhaus, das bei Mies van der Rohe exemplarisch vorgebildet ist. Auch die Tautsche *Stadtkrone* maß sich schon an der Silhouette Manhattans. Der Anspruch an jene kristalline Bekrönung, dem Ganzen einer Gemeinschaft Ausdruck zu verleihen, hat sich freilich als weniger utopisch denn affirmativ erwiesen. Wie schon die transparente Gliederung des frühen Warenhauses mit seinen Lichthöfen und seiner stockwerkübergreifenden Verglasung das industrielle Massenprodukt verklärte und sich dem Kunden als ein »höheres« Ganzes präsentierte, welches freilich nicht Gemeinschaft, sondern Gewinnabschöpfung hieß,<sup>101</sup> spiegelte Tauts Stadtkrone als »kristallisiertes Abbild der Menschenschichtung«<sup>102</sup> die Liberalität repressiver Toleranz. Ein demokratisches Prinzip darin zu vermuten, daß manche Bürohäuser Einblick in ihre inneren Strukturen gewähren,<sup>103</sup> hieße Kontrollierbarkeit mit Kollektivität verwechseln. Daß Scheerbarts Utopie einer entgrenzten »Glaskultur« nur die egalitäre Tendenz des kapitalistischen Wirtschaftssystems erfaßte, zeigt sich an der Bindung der modernen Glashäuser an Bauaufgaben aus der Wirtschaft. Der Einsatz im Wohnungsbau, von Bruno Taut in den zwanziger Jahren durchaus propagiert, hat sich nicht durchge-

setzt. Der Protagonist der Kristallmythologie baute keineswegs Glashochhäuser, sondern Siedlungen.

Die Funktion der expressionistischen Phantastik liegt also jenseits der realen Glasarchitektur, die, wie schon ausgeführt, lediglich als stofflicher Anlaß einer ideellen Entmaterialisierung der Architektur Verwendung fand. Eine Kontinuität des Irrationalen in der Ära der Sachlichkeit findet nicht auf der visuellen Ebene statt, Reflexe auf die Kristallphantasie sind ebenso Antwort wie Verneinung. So findet der im ›Nichts‹ aufgehende Große Bau in der leeren Mitte der Hufeisensiedlung gleichsam Bestätigung. Anstelle des gemeinschaftstiftenden Zentralbaus finden wir eine Bodensenke mit einem Teich vor, die, als ihr Quellpunkt lesbar, von der Siedlungsgestalt überragt wird. Dabei ist die unbebaute Fläche keineswegs mehr der majestätische leere Thron, den das Kristallhaus in Stellvertretung eines Göttlichen repräsentierte. Das Hufeisen, in dem auch wieder die Gestalt des Amphitheaters zitiert wird, hat keine hierarchische Funktion, sondern ist im Rahmen des Siedlungsgrundrisses eine geometrische Grundfigur neben anderen.

Nicht im Bauziel des Großen Baus erfüllt sich die Intention der Kristallsymbolik, sondern in dem durch sie symbolisch vorweggenommenen ästhetischen Primat der Fläche. Die Ausdehnung des Bauens in mikrokosmische und makrokosmische Dimensionen diente der »Enträumlichung« der Architektur, während die Vitalisierung ihrer abstrakten Formen mit Hilfe des Schauspiels, des Kinos und der Musik für deren ›organische Rückbindung‹ sorgten.

Daß sich die kristalline Architekturphantasie vor allem der abstrakten Gestalt der Malerei annähern wollte, dies vor dem Hintergrund ihrer spezifischen Problemlage als angewandter Kunst, ließ am deutlichsten das Motiv des Farbenspiels erkennen. Erst im Blick auf De Stijl aber ist die Bedeutung dieses Paragone ganz ersichtlich. Mondrian ging es ebenso wie Oud um eine ›Entfesselung‹ der Fläche. Das Tafelbild verlor wie die Architektur den Bezug zur menschlichen Physiognomie.

Die weltanschauliche Fundierung dieser neuen Ästhetik im deutschen Modernismus verdeutlicht diesen Schritt als einen der Renaissance vergleichbaren Paradigmenwechsel. Denn die Aufhebung der Perspektive in der ›Allseitigkeit‹ des Kristalls bedient sich derselben, im regelmäßigen Polyeder vergegenständlichten Geometriesymbolik, die in der frühen Neuzeit für die Perspektive stand.<sup>104</sup> Ihre Grundlagen in der Geometrie werden nun als solche, ohne den mimetischen Kontext, relevant.

Die Realisierung des Kristallinen in der Verflächigung der Bauelemente ist allerdings ebenfalls nur eine partielle, denn der Einheitsanspruch der Kristallmythologie wurde keineswegs eingelöst. Das kollektive Ganze der Hufeisensiedlung besteht allein in seiner abstrakten Struktur und unabhängig von den sich in ihr abspielenden Lebensfunktionen.<sup>105</sup> Einen solchen Widerspruch der baukünstlerischen Produktion zu ihrem gesellschaftlichen Rahmen und Zweck zu denken, scheint aber den Protagonisten des Neuen Bauens nicht möglich gewesen zu sein. Nicht allein Taut übertrug deshalb den Totalitätsgedanken der Kristallsymbolik auf die funktionalistische Idee einer ›natürlichen‹ Formwerdung aus den Bedingungen der Bauaufgabe. Letztere tritt die profane Nachfolge des Kosmosganzen an, das im *Weltbaumeister* Siedlung und Kristallhaus ›zeugte‹, Kunst- und Gebrauchsform aus sich entließ. Hieß es bei Scheerbart 1914 noch: »Das Licht will durch das ganze All und wird lebendig im Kristall«<sup>106</sup>, formuliert Bruno Taut die Aufgabe des Architekten 1932 unverhüllt positivistisch: »Wie das Licht im Prisma, so zerlegt sich das Thema in seine Gebiete. Je nach dem Schliff des Prismas zerlegt sich das Licht in große grobe Abschnitte..., die mit stärker zunehmender Schärfe des Prismas immer weiter differenziert werden.« Die Vertiefung in Einzelfragen – zur Debatte standen die Grenzen der Wohnungsverkleinerung – sollte »den Geist des Ganzen atmen, einen Geist, den man einen enzyklopädischen nennen könnte«.<sup>107</sup>

- 1 Alexander Koch, *Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt vom Mai bis Oktober 1901*, Darmstadt 1901, S. 60.
- 2 »Regieanweisung« aus dem Klavierauszug der Festspiel-Komposition *Das Zeichen* von Willem de Haan, ebd., S. 71.
- 3 Georg Fuchs, *Das Zeichen*, ebd., S. 65.
- 4 Zit. nach dem Festbericht (ohne Autorenangabe), ebd., S. 60.
- 5 Fuchs, a.a.O. (Anm. 3), S. 66.
- 6 Georg Fuchs, »Großherzog Ernst Ludwig und die Entstehung der Künstler-Kolonie«, in: Koch, a.a.O. (Anm. 1), S. 17–22, Zitat S. 22.
- 7 Der Name »Das Zeichen« bezieht sich auf das letzte Kapitel von Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, ist aber nicht identisch mit Nietzsches vereinzelter Kristall- oder Edelstein-metaphorik. Die hieraus deutliche Beliebigkeit in der Verwendung von Nietzsches Vokabular durch den sich zweifellos als Nietzscheaner verstehenden Behrens läßt die von Tilmann Buddensieg vertretene ausschließliche Interpretation der Kristallsymbolik im Kontext der Nietzsche-Rezeption fragwürdig erscheinen. (»Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens«, in: Ausst.-Kat. *Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industrie-reform*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1980, München 1980, S. 37 ff.) Die naturphilosophisch inspirierte Idee des Kristallinen gibt am treffendsten eine Passage aus *Der Wille zur Macht* wieder, wo Nietzsche das primitive »Denken« als identisch mit dem gestaltenden Handeln und Durchsetzen beschreibt und mit dem Kristall vergleicht (*Werke*, Kröners Taschenausgabe Bd. 78, S. 345).
- 8 F. W. J. Schelling, »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« (1807), in: *Schellings Werke*, hrsg. von Manfred Schröter, 3. Ergänzungsb., München 1968, S. 399.
- 9 W. Schäfer, »Das Haus Peter Behrens in Darmstadt«, in: *Die Rheinlande. Monatszeitschrift für deutsche Kunst*, August 1901, S. 28–30, Zitat S. 30.
- 10 Ebd., S. 28.
- 11 Das beliebte Motiv der Frau am Klavier in der Interieurmalerei der Jahrhundertwende (Ensor, Khnopff) zeugt von dieser Verknüpfung im Sinne einer nichtphysischen Sinnlichkeit.
- 12 Helmut Börsch-Supan und Karl-Wilhelm Jähniß, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druck-graphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Kat.-Nr. 436, S. 451. Nach Anweisung Friedrichs sollte das Transparent bei Gesang und Harfenspiel betrachtet werden. Die hinter ihm aufgestellte Lichtquelle diene wie das Kristall-symbol bei Behrens der gleichwohl noch mehr suggestiven als metaphorisch-philosophischen Strategie, eine ästhetische Ordnung der Wahrnehmung als unmittelbar ergreifende Naturanschauung zu präsentieren.
- 13 Kurt Breysig, »Das Haus Peter Behrens. Mit einem Versuch über Kunst und Leben«, in: Koch, a.a.O. (Anm. 1), S. 347. Das Zitat steht im Zusammenhang einer Eloge auf die »Hauptthür« des Hauses, deren Ornamentlinien »dem Tempel irgend eines längst verschollenen Götterdienstes« gemäß sei und wie eine »priesterlich segnende Gebärde« wirke. Diese sakrale Betonung des Eingangs und des Innenraumerlebens wird sich als ein Grundelement der kristallinen Architekturphantasie erweisen.
- 14 Siehe Peter-Klaus Schuster, »Behrens in Nürnberg und ein Nürnberger Auftrag an Behrens«, in: Ausst.-Kat. *Peter Behrens*, a.a.O. (Anm. 7), S. 114; Wolfgang Pehnt, *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973, S. 38, Abb. 58.
- 15 Auch Habliks Kristallphantasien stehen im Kontext eines Gesamtkunsideals und waren als Teil von Innenraumgestaltungen konzipiert; dazu ausführlich Axel Feuß, *Wenzel Hablik (1881–1934). Auf dem Weg in die Utopie. Architekturphantasien – Innenräume – Kunsthandwerk*, Diss. Hamburg 1989.
- 16 Diese Thesen sind ausführlich dargelegt in meiner Dissertation *Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Theorie der Moderne*, Hildesheim 1991. Zum großen Teil basieren die folgenden Ausführungen auf dieser Arbeit.
- 17 Bruno Taut, 3. 2. 1920, zit. nach: Iain Boyd Whyte und Romana Schneider (Hrsg.), *Die Briefe der Gläsernen Kette*, Berlin 1986, S. 55.
- 18 Georg Fuchs, *Deutsche Form. Betrachtungen über die Berliner Jahrhundert-Ausstellung und die Münchner Retrospektive*, 2. Aufl., München/Leipzig 1907, S. VI (Vorwort).
- 19 Ebd., Hervorhebung von R. P. Im Kristall entfaltet sich mithin die von Marx und Engels schon im Vormärz analysierte »deutsche Ideologie«. Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 3, *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie und ihrer Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten (1845–1848)*, Berlin 1969.
- 20 Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst*, Leipzig 1900, S. 8 und S. 6f.
- 21 Ebd., S. 10.
- 22 Ebd., S. 12.
- 23 Ebd., S. 11.
- 24 Zum Erglühen des Grals siehe Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 30, *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, hrsg. von Martin Geck und Egon Voss, Mainz 1970, S. 72.
- 25 Die elektrisch beleuchteten bunten Glaswände gehören zu Paul Scheerbarts favorisierten Motiven. Siehe besonders *Das Graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman*, 1914, und *Glasarchitektur*, Berlin 1914. In ähnlichem Sinne bedient sich Theo van Doesburg der Leuchtreklame, um die Realität des Abstrakten zu belegen. Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (1924), Bauhausbücher 6, Neue Folge, hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz/Berlin, Abb. 30. Im Vorwort bekundet van Doesburg, daß die Originalhandschrift zwischen 1915 und 1917 entstand und der Absicht diene, »den heftigen Angriffen der Öffentlichkeit gegenüber« eine »logische Erklärung wie eine Verteidigung der neuen Kunstgestaltung zu geben.« Eben dieses Ziel verfolgt die Kristallsymbolik, wenn auch weniger »logisch«.
- 26 Richard Wagner, »Religion und Kunst« (1880), in: *Dichtungen und Schriften*, Bd. 10, *Bayreuth. Späte weltanschauliche Schriften*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, S. 117.
- 27 Whyte/Schneider, a.a.O. (Anm. 17), S. 25f.
- 28 *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Deutsche Form im Kriegsjahr. Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914*, München 1915.
- 29 Zwar war bekanntlich Paul Scheerbart, den Herwarth Walden als »ersten Expressionisten« bezeichnet hat, entscheidender Ideengeber für die Details der Glasarchitektur (H. Walden, »Paul Scheerbart«, in: *Der Sturm*, 6, 1915, S. 96). Aus dem Sturm-Kreis dürfte Scheerbart aber wiederum Behrens gekannt haben. Siehe dazu Rosemarie Haag-Bletter, *Bruno Taut and Paul Scheerbart's Vision: Utopian Aspects of German Expressionist Architecture*, Columbia University, 1973, S. 79.) Taut schöpfte sicherlich aus mehreren Quellen, war deutlich auch inspiriert durch Otto Kohtz' *Gedanken über Architektur* (1909) wie durch Wenzel Habliks Zyklus *Schaffende Kräfte*. Zehn Blätter wurden 1908 in der Berliner Sezession ausgestellt; die gesamte Reihe erschien 1912 in der dritten Graphik-Ausstellung der Galerie »Der Sturm«. Dazu Anthony Tischhauser, »Schaffende Kräfte und kristalline Architekturen«, in: *Daidalos*, 1, 1981, S. 50).
- 30 Technisch-künstlerische Einzelheiten bei Angelika Thiekötter (Hrsg.), Ausst.-Kat. *Kristallisationen – Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus Köln 1914*, Berlin 1993.
- 31 Bruno Taut, *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für symphonische Musik – Dem Geiste Paul Scheerbart gewidmet*, Hagen 1920.
- 32 Paul Scheerbart, *Das Paradies. Heimat der Kunst*, Berlin 1889, S. 122, nimmt auch die im Kölner Glashaus realisierten Farbenspiele vorweg.

33 Zit. nach Franziska Bollerey und Kristiana Hartmann, »Bruno Taut. Vom phantastischen Ästheteten zum ästhetischen Sozial(ideal)isten«, in: Ausst.-Kat. *Bruno Taut 1880–1938*, Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 69.

34 Zu letzterem Aspekt siehe Friedrich Sieburg, »Die Transzendenz des Filmbildes«, in: *Die neue Schaubühne*, 2, H. 6, 1920 S. 144–146. Der Autor geht von dem befremdend erlebten Eindruck des musiklosen (Stumm-)Films aus, der ohne die sinnliche Unmittelbarkeit der Musik keine Einfeldung erlaubt, das heißt seine Künstlichkeit bewußt macht.

35 Das Äußere entsprach »mit schlichtester Deutlichkeit« der Funktion des Theaters und verberg in keiner Weise mehr die Aneinanderfügung des kleinen Zuschauerraums und des viel größeren Bühnenraums. Richard Wagner, »Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben«, in: *Dichtungen und Schriften*, a.a.O. (Anm. 26), S. 21–44, Zitat S. 42. Den Hinweis auf Wagners Schriften zum Festspielhaus und das zugehörige Bildmaterial verdanke ich Adi Luick.

36 Zum Warencharakter des Ornaments unter den Bedingungen der industriellen Massenproduktion vgl. Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt a. M. 1977, S. 29.

37 Im *Rheingold*, welches der eigentlichen Handlung vorgeschaltet ist, bewegt sich das Drama noch vollständig im mythischen Raum, Menschen fehlen. Mit Wotan erscheint jedoch eine Vorwegnahme bürgerlicher Verhältnisse, wenn er im Kampf gegen Riesen und Zwerge auf die Macht der Verträge setzt, zugleich aber diese selbst aufhebt, nicht zuletzt dadurch, daß er sich selbst seiner mythischen Natur, verkörpert durch die Beeinflussung Loges, nicht widersetzen kann. Die Vorgeschichte der Menschheit erfüllt sich in der Überwindung des Göttlichen durch den freien Helden, den Bürger schlechthin, der Wotans Einfluß überwindet, zugleich aber auch scheitert, weil er (fast im Sinne Marx') seinen Standort in der Geschichte nicht begreifen kann. Das Gold tritt am Ende aus dem Kreislauf der Wertschöpfung heraus – Rückkehr in den Mythos und seine Aufhebung zugleich, ist doch das Wasser der Gegensatz zu dem von Loge repräsentierten Feuer, das Wallhall, mithin sich selbst verzehrt. – Diese Deutung verdanke ich Gerd Prange. Eine vergleichende Berücksichtigung der Forschungsliteratur ist in diesem Rahmen nicht möglich.

38 Zur Ablösung der ästhetischen Diskussion durch die Beschworung von »regeneratorischen Impulsen« siehe Susanne Großmann-Vendrey, *Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele. Dokumentband 2: Die Uraufführung des Parsifal (1882)*, Regensburg 1977, S. 60.

39 Siehe Wagner, »Bühnenfestspielhaus«, a.a.O. (Anm. 35), S. 35–39. Auf Wagners Erfindung des

versenkten Orchestergrabens wies mich Jürgen Paul hin.

40 Behrens, a.a.O. (Anm. 20), S. 19 und S. 17. Vgl. dasselbe Motiv, als Einspruch gegen den »Warencharakter« des Theaters akzentuiert, bei Bruno Taut, »Zum neuen Theaterbau«, in: *Das hohe Ufer*, 12, 1919, S. 204ff.

41 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, S. 63–75.

42 Abbildung von Schneekristallen zur Veranschaulichung der »Eurhythmie« (Radialsymmetrie) in Gottfried Sempers Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1. *Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a. M. 1960, S. XXV.

43 Richard Lucae, »Die Macht des Raumes in der Baukunst«. Auszug nach einem Sonderdruck aus: *Zeitschrift für Bauwesen*, 19, H. 4–7, 1869, S. 15f., zit. nach: Julius Posener, *Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.*, München 1979, S. 485.

44 Ebd., S. 486.

45 Friedrich Schlegel, »Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1804/5)«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hrsg. von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1959, S. 177ff.

46 Bruno Taut kam dem Mißverständnis allerdings auf die Spur, als er schrieb: »Glasarchitektur: ein Materialbegriff scheinbar... Dies ist aber ein Irrtum; denn Architektur und Bauen ist... nichts anderes als Licht bringen. Glas ist eben Licht, und Holz- und Steinarchitektur wollten immer Lichtbringer sein... So ist die Geschichte der Glasarchitektur die Geschichte der Architektur überhaupt.« Bruno Taut, »Glasarchitektur«, in: *Die Glocke*, 6, Nr. 49, 1920/21 (8. 3. 1921), S. 1374–1376, Zitat S. 1374.

47 Zum universalen Einheitsgedanken der Ausstellung vgl. Utz Haltern, *Die Londoner Weltausstellung 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft*, Münster 1971, S. 355ff. Was Benjamin für die Ideologie der Ausstellungen bemerkte, gilt analog für die an ihr entfaltete Dematerialisierung der Architektur: »Die Weltausstellungen erklären den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem ihr Gebrauchswert zurücktritt.« Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt a. M. 1977, S. 175.

48 Dazu Müller, a.a.O. (Anm. 36), S. 96–98.

49 Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Bd. 1 (1897/98), hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz / Köln 1966, S. 22: »Die menschliche Hand bildet ihre Werke

aus toter Materie genau nach den gleichen Formgesetzen, nach denen die Natur die ihrigen formt... Das Grundgesetz, nach welchem die Natur die tote Materie formt, ist dasjenige der Kristallisation...«. Das evolutionäre Konzept Sempers wird also auch von seinem vermeintlichen Gegner aufrechterhalten.

50 Otto Pächt, »Kritik der Ikonologie«, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, Bd. 1, Köln 1979, S. 353–376, Zitat S. 354.

51 Bruno Taut, »Eine Notwendigkeit«, in: *Der Sturm*, 4, 1914, S. 174.

52 Ebd., S. 175.

53 Ebd.

54 Bruno Taut, »Kleinhausbau und Landaufschließung vom Standpunkt des Architekten«, Leipzig 1913, in: *Die Gartenstadt*, 8, 1914, S. 9. Gesamtkunstidee und sozialer Gedanke wurden in der Taut-Literatur deshalb immer auf polar entgegengesetzte Weltanschauungen zurückgeführt, etwa Sturm-Ästhetizismus und Hillerschen Aktionismus. So bei Iain Boyd Whyte, *Bruno Taut: Baumeister einer neuen Welt. Architektur und Aktivismus 1914–1920*, Stuttgart 1981. Unterstützt wurde durch diese ikonologische Sicht die historische Periodisierung von Phantastik und »Sachlichkeit«, ohne daß der regressive Aspekt des Expressionismus im Kontext der Avantgarde verständlich werden konnte.

55 Theodor Däubler, *Der neue Standpunkt*, Leipzig 1919, S. 160 (zu Picasso).

56 Schäfer, a.a.O. (Anm. 9), S. 28.

57 Bruno Taut, 19. 12. 1919, zit. nach Whyte/Schneider, a.a.O. (Anm. 17), S. 20.

58 Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918. Textkritische Neuauflage*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, S. 950–952: »... Abstraktion... Ich meinte zu sterben, Krieg und Tod. Kann ich denn sterben, ich Kristall?«

59 Marcel Franciscono, »Paul Klees kubistische Druckgraphik«, in: Ausst.-Kat. *Paul Klee. Das graphische und plastische Werk*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1974, und Kunstmuseum Bern, 1975, S. 46–57, Zitat S. 50. Zur romantischen Bildtradition und modernistischen Konzeption des symbolischen Künstlertods siehe Regine Prange, *Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend. Paul Klees Lithographie »Der Tod für die Idee« und die Genese der Abstraktion*.

60 Lucae, a.a.O. (Anm. 43), S. 485. Das Bild des Baumes nimmt Adolf Behne wieder auf in seinem Kommentar zum Kölner Glashaus, um den bei Lucae deutlich ausgeschlossenen Aspekt des Gebrauchs formell wieder zu integrieren: »Die Zwecke sind nicht die Wurzeln, sondern die Blät-

- ter eines Baumes. Sie nähren nicht das Ganze, aber sie haben teil am alles durchströmenden Saft... Der Architekt degradiert die Formen zu Zwecken, der wahre Architekt erhebt die Zwecke zu Formen.« (Adolf Behne, »Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashaus gewidmet«, in: *Kunstgewerbeblatt*, 27, H. 1, 1915/16, S. 2.)
- 61 Hans Luckhardt, 15. Juli 1920, zit. nach: Whyte/Schneider, a.a.O. (Anm. 17), S. 128.
- 62 Im unteren Mittelfeld der *Nacht* aus Runges *Zeiten* ist die anorganische Natur in Gestalt kristalliner Steine dargestellt und als Quellpunkt des Lebens veranschaulicht. Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, Kat.-Nr. 283.
- 63 Schäfer, a.a.O. (Anm. 9), S. 28f.
- 64 Wassili Luckhardt, undatiertes Brief, zit. nach: Whyte/Schneider, a.a.O. (Anm. 17), S. 30.
- 65 Adolf Loos, »Ornament und Verbrechen« (1908), in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Franz Glück, Wien 1962, S. 276–288. Der radikale Ankläger des Ornaments gehört demnach selbst zu den Bewahrern des Ornamentgedankens, insofern er, wie später auch Taut, die Gebrauchsform zum Zeichen werden läßt. Nicht das Ornament wurde »verdrängt«, sondern die abstrakte Form, indem sie als »neues Ornament« Legitimation fand.
- 66 Hermann Finsterlin, »Casa Nova«, in: *Frühlicht 1920–1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*, hrsg. von Ulrich Conrads, Berlin/Frankfurt/Wien 1963, S. 107. Zum Thema auch Regine Prange, »Der kosmogonische Eros. Zur Geschlechtersymbolik in Bruno Tauts Architekturphantasien«, in: Susanne Deicher (Hrsg.), *Die weibliche und die männliche Linie. Geschlechterverhältnis in Kunst und Theorie der Avantgarde*, Berlin 1993, S. 113–127.
- 67 Hans Hildebrandt, *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaft* 1924, S. 425.
- 68 Hermann Finsterlin, »Formdomino und Zukunft-Architektur«, in: Hermann Döhl, Ausst.-Kat. *Hermann Finsterlin. Eine Annäherung*, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1988, S. 323–329, Zitat S. 327.
- 69 Hermann Finsterlin, »Die Genesis der Weltarchitektur oder die Deszendenz der Dome als Stillspiel. Ein Lehr, Spiel- und Versuchsbausten« (1922), ebd., S. 319–323.
- 70 Taut, »Glasarchitektur«, a.a.O. (Anm. 46), S. 1376.
- 71 Finsterlin machte sich Tauts Scheerbart-Zitat vom 1. 1. 1920 zu eigen in seinem Brief vom 3. 2. 1920 (siehe Whyte/Schneider, a.a.O. [Anm. 17], S. 34, S. 58).
- 72 Zit. nach: Döhl, a.a.O. (Anm. 68), S. 43.
- 73 Finsterlin, »Genesis«, a.a.O. (Anm. 69), S. 319.
- 74 Einen Ansatz zur Erhellung dieses Fragenzusammenhanges bietet Eisslers Deutung von Goethes naturwissenschaftlichen Ideen im Kontext einer partiellen Psychose. K. R. Eissler, *Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775–1786*, München 1987, Bd. 2, S. 1239–1277.
- 75 Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte oder: Die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpen Architektur*, Hagen 1920, enthält im Anhang eine Fülle von Zitaten, die ähnlich der Photosammlung zu historischen Stadtbekrönungen in Tauts Buch *Die Stadtkrone* (Jena 1919) das formale Gesetz des »großen Ganzen« dokumentieren.
- 76 Bruno Taut, »Was bringt die Revolution der Baukunst?«, in: *Vorwärts*, 18. 11. 1918. Zur Haltung des Taut-Kreises gegenüber den Zeitereignissen vgl. Norbert Huse, »*Neues Bauen 1918 bis 1933*«, München 1975, S. 19.
- 77 Bruno Taut, »An die sozialistische Regierung«, in: *Sozialistische Monatshefte*, 25, 1919, S. 1051.
- 78 Bruno Taut, Adolf Behne und Walter Gropius, »Der neue Baugedanke« (1919), abgedruckt bei Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1964, S. 44.
- 79 Gropius, ebd., S. 43. Hervorhebung von R.P.
- 80 Walter Gropius, »Programm des staatlichen Bauhauses in Weimar 1919«, zit. nach: Conrads, a.a.O. (Anm. 78), S. 47.
- 81 Walter Gropius, »Neues Bauen«, in: *Der Holzbau. Beilage der Deutschen Bauzeitung*, H. 2, 1920, S. 5: »Das ist der große positive Gewinn aus dem Zusammenbruch, denn Empfindung ist ja die Quelle der Erfindung, der schöpferischen Gestaltungskraft, kurz der Form.«
- 82 Zur Ästhetik des Neuen Bauens siehe Huse, a.a.O. (Anm. 76), S. 47–49. Zur Aufgabe des mimetischen Bezugs auf den menschlichen Leib als maßstäblicher Kategorie der Architektur bes. Hamann, a.a.O. (Anm. 97), zit. ebd., S. 48.
- 83 Bruno Taut, »An die Sozialistische Regierung«, in: *Sozialistische Monatshefte*, 24, 1918, S. 1051.
- 84 Hierzu Klaus Döhmer, »*In welchem Style sollen wir bauen?*«. *Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*, München 1976, S. 73f.
- 85 Daß Architektur wie Kunstgewerbe aufgrund ihres »anorganischen« Charakters »im höheren Grad Kunst als jede andere« seien, be-
- hauptete nicht erst Riegl, a.a.O. (Anm. 49), Bd. 2 (1899), S. 254.
- 86 Andreas Schüler, *Erfindergeist und Technik-kritik*, Stuttgart 1990, S. 146f. Auf diese Untersuchung wies mich Konrad Hoffmann hin.
- 87 Bruno Taut, »Rede des Bundeskanzlers von Europa am 24. April 1993 vor dem europäischen Parlament«, in: *Sozialistische Monatshefte*, 25, 1919, S. 816; ders., »Die Vererdung. Zum Problem des Totenkults«, in: *Die Werkstatt der Kunst*, 16, H. 8, 1916, S. 220.
- 88 Erwin Panofsky, »Der Begriff des Kunstwillens«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14, 1920, S. 29. Da eine historische Betrachtungsweise der Kunst mit ihrer bloß phänomenalen Beschreibung gleichgesetzt und daher als unbefriedigend empfunden wird, soll »von einem außerhalb des Seins-Kreises fixierten archimedischen Punkte aus ihre absolute Lage und Bedeutsamkeit« bestimmt, ein Erklärungsprinzip in Analogie zur Erkenntnistheorie auf philosophischem Gebiet gefunden werden.
- 89 Däubler, a.a.O. (Anm. 55), lobt die »Klitterung, Verschmelzung eklektisch wiederbelebter Stile durch großstadtmäßige Zusammenfassung« (S. 16).
- 90 Vgl. Pehnt, a.a.O. (Anm. 14), S. 111 und S. 113.
- 91 Johannes Schlaf, *Das neue Denkmal in Weimar*, zit. nach: *Frühlicht 1920–1922*, a.a.O. (Anm. 66), S. 192. Ernst Haeckels Theorie der »flüssigen Kristalle« ist offenbar Vorbild für diese »Ikonologie« der Abstraktion, die den zunächst ratlosen Betrachter der Plastik zufriedenstellt.
- 92 Vgl. Bruno Taut, »Der Sozialismus des Künstlers«, in: *Sozialistische Monatshefte*, 25, 1919, S. 259ff.
- 93 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 683.
- 94 Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Berlin 1908. Natur ist für Berlage »lebendige Geometrie«, wie sich vorzugsweise in der Mineralbildung (S. 7f.) bzw. im Gebirge zeige. – Lauweriks wurde 1913 Nachfolger von Steiner als Direktor der theosophischen deutschen Gesellschaft. Die romantische Analogie von Kunst und Natur wird programmatisch auch in der anthroposophischen Architektur gestaltet, die geometrische Konstruktionen als »Spiegelung objektiver geistiger Prozesse und kosmischer Gesetzmäßigkeiten durch eine Kunst, die wie die Natur vorging« verstand. Pehnt, a.a.O. (Anm. 14), S. 141.
- 95 Peter Behrens, »Kunst und Technik«, in: *Der Industriebau*, 1, 1910, S. 178.
- 96 Vgl. Müller, a.a.O. (Anm. 36), S. 40.

97 Richard Hamann, *Krieg, Kunst und Gegenwart*, Marburg 1917, S. 105.

98 Ebd., S. 107.

99 Siehe Tilmann Buddensieg, »Die Produkte«, in: Ausst.-Kat. *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914*, Mailand 1978, S. 31.

100 *De Stijl*, IV, 6, 1921; Bruno Taut, »Von der architektonischen Schönheit des Serienbaus«, in: *Aufbau*, 1, 1926, S. 106 (zur Hufeisensiedlung).

101 Hierzu Posener, a.a.O. (Anm. 43), S. 465 ff.

102 Taut, *Auflösung*, a.a.O. (Anm. 75), S. 66.

103 So Donat de Chapeaurouge, »Der Ursprung des Glashauses«, in: *Alte und moderne Kunst*, S. 14–19.

104 Zum Polyeder als Geometriesymbol siehe Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a. M. 1990, S. 462 f. In Luca Pacioli's Porträt (1495, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte) scheint die kristalline Vergegenwärtigung der Geometrie vorgebildet. Den historischen Zusammenhang thematisiert, ohne sich dessen bewußt zu sein, Friedrich August Nagel, *Der Kristall auf Dürers Melancholie*, Nürnberg 1922.

105 Siehe Regine Prange, »Die Hufeisensiedlung im Spiegel des Glashauses. Gedanken über Kunst und Zweck, Teil I und II«, in: Thiekötter, a.a.O. (Anm. 30).

106 Paul Scheerbart, »Sprüche für das Glashaus«, in: *Frühlicht 1920–1922*, a.a.O. (Anm. 66), S. 20.

107 Bruno Taut, »Rationelle Bebauungsweisen und das Seminar für Wohnungsbau und Siedlungswesen auf der Technischen Hochschule Berlin«, in: *Deutsche Bauzeitung*, 66, H. 14, 1932, S. 263.