

"Der Gotische Dom ist das Präludium der Glasarchitektur" : Gotik-Rezeption bei Bruno Taut von 1914 bis 1921

Autor(en): **Schädler, Linda**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **9-10 (2002-2003)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720148>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

»Der Gotische Dom ist das Präludium der Glasarchitektur«¹ — Gotik-Rezeption bei Bruno Taut von 1914 bis 1921

Bruno Tauts Engagement für sozialen Wohnungsbau wurde in den Kriegsjahren aufgrund mangelnder Aufträge jäh gebremst. Bis zu seiner Wahl zum Stadtbaurat von Magdeburg im Jahre 1921 setzte er sich daher vor allem theoretisch mit dem Bauen auseinander. Er verfasste Schriften und Artikel zu Architektur und Städteplanung, initiierte den Briefwechsel »Die Gläserne Kette«² und skizzierte Architekturphantasien. Geprägt ist diese so genannte expressionistische Phase³ von einer starken Rückbesinnung auf die Gotik, die zu einer neuartigen kristallinen Architektur weiterentwickelt wurde. Dabei setzte Taut auf die Materialien Glas, Eisen und Beton,⁴ durch die seiner Ansicht nach eine mindestens ebenso wertvolle Architektur wie in der Gotik geschaffen werden konnte. Sein Ausspruch – »Der Gotische Dom ist das Präludium der Glasarchitektur«⁵ – ist denn auch in diesem Sinne zu verstehen.

In seinen zahlreichen Schriften und Entwürfen setzte sich Taut mit missionarischem Eifer für Umwälzungen in der Kunst ein und strebte eine neue Architektur an, die mit der Gotik sinnverwandt sein sollte. An der mittelalterlichen Kunst interessierten ihn insbesondere die Kathedralen mit ihren mystisch leuchtenden Glasfenstern und der scheinbar mühelosen Auflösung der Materie. Gleichzeitig zeigte er sich von der damaligen gemeinschaftlichen Arbeitsweise der Kunstschaffenden fasziniert: »Die gotische Kathedrale umfasst [...] alle Künstler, die von einer wundervollen Einheit erfüllt waren und in dem Architekturgebilde des Domes den klingenden Gesamtrhythmus fanden.«⁶ Für die neu aufkeimende Kunst schwebte Taut vor, den alten Bund der Architektur mit der Plastik und der Malerei zu erneuern, wobei der Baukunst als Mutter aller Künste die Führungsrolle zukommen sollte.

Die Stadtkrone

Auch in der Städteplanung orientiert sich Taut am Mittelalter. In seiner Publikation »Die Stadtkrone«⁷ aus dem Jahre 1919 lobte er die alten Siedlungen, über denen eine Stadtkrone⁸ thront. Taut begriff

sie als gewachsene Organismen, die von Religiosität beseelt sind: »Treu, rein und ungetrübt ist der Spiegel des alten Stadtbildes. Die grossartigsten Bauten gehören dem höchsten Gedanken: Glaube, Gott, Religion. Das Gotteshaus beherrscht jedes Dorf, jede kleine Stadt, und die Kathedrale thront mächtig über der grossen Stadt, ganz anders, als wir es heute noch bei dem über den alten Plan hinausgegangenen Stadtbilde mit den Mietskasernen empfinden.«⁹

Durch die wirtschaftlichen Veränderungen hätten, so Taut, die Städte ihr Zentrum verloren und seien zu Rümpfen ohne Kopf geworden. Daher sollten künftig wieder zentrale Gebäude den Siedlungsbau prägen: »Es muss auch heute wie beim alten Stadtbilde sein, dass das Höchste, die Krone, sich im religiösen Bauwerk verkörpert.«¹⁰ Eine Stadtkrone mit einer gläsernen Kuppel »wie ein glitzernder Diamant«¹¹ sollte den Menschen Raum für Einkehr bieten. Eine derartige Stadtkrone konnte Bruno Taut nie verwirklichen. Sie blieb – wie die meisten anderen Projekte zwischen 1914 und 1921 – eine Idee.¹² Die Realisierbarkeit von Bauten war in dieser Phase jedoch zweitrangig, denn Taut war überzeugt, dass es angemessener sei, mittels Architekturphantasien neue Ausdrucksformen zu finden: »Ehrlich gesagt: es ist ganz gut, dass heute nicht »gebaut« wird. So können die Dinge reifen, wir sammeln Kraft [...]. Seien wir mit Bewusstsein »imaginäre Architekten! Wir glauben, dass erst eine völlige Umwälzung uns zum Werk führen kann [...].«¹³

Alpine Architektur

Im Jahre 1919 entstand ein weiteres imaginäres Projekt, »Alpine Architektur«¹⁴, eine mit Texten versehene Bilderfolge von dreissig kolorierten Zeichnungen und Aquarellen: Kristalline farbige Glasarchitektur überzieht das Alpengebiet und, auf den letzten Blättern, das Weltall selbst. Wie in Tauts übrigen Architekturskizzen der expressionistischen Phase kommen auch hier Fragmente gotischer Formen vor. So zeigt beispielsweise das Blatt mit der



Abb. 1: Bruno Taut, »Alpine Architektur«, 1919, Blatt 19, Die Monte-Rosa-Bebauung.

»Monte-Rosa-Bebauung« (Abb. 1) eine lose Zusammenstellung von gotischen Spitzbögen mit angedeutetem Dreipass.¹⁵ Die einzelnen gläsernen Bauwerke sind derart aufgesplittert, dass sie nicht mehr Räume im herkömmlichen Sinne bilden. Taut weist auf Blatt 5 »Über dem Wolkenmeer« auf dieses Phänomen hin: »[...] Architektur des Gerüsts, des ins All geöffneten Raumes. Architektur und Haus sind nicht untrennbare Begriffe.«¹⁶ Hier hat Architektur nicht mehr die Aufgabe, Obdach zu gewähren, sondern ist zweckfrei geworden. Durch die Auflösung der Räume wird sie abstrahiert. Laut Prange ist die Bilderreihe zunehmend von einer »Vergeistigung und Entmaterialisierung«¹⁷ durchdrungen, wobei man sogar von einer Vergeistigung im doppelten Sinne sprechen kann: Einerseits lösen sich die Bauten immer mehr auf und werden zu zweckfreien phantastischen Gebilden, andererseits befinden sie sich an immer entrückteren Orten der Welt und im Kosmos.

Der Weltbaumeister

Eine Verbindung zum Kosmos kommt auch in Tauts Projekt »Der Weltbaumeister«¹⁸ von 1920 zum Ausdruck (Abb. 2). Dieses Architekturschauspiel für symphonische Musik in 28 Bildern, das allerdings nie aufgeführt worden ist, zeigt in szenischen Abfolgen, wie eine gotische Kathedrale in die Bühne hineinwächst, sich entfaltet und schliesslich zerbricht. Sie zerfällt in ihre Atome und geht im Weltall auf. Nach diesem Prozess entsteht ein neues Gebäude: ein leuchtendes Kristallhaus (Abb. 3). Nachdem der Bau eine Einheit mit der Nacht und dem Weltall eingegangen ist, schliesst der Vorhang. In diesem Schauspiel hat die Architektur ihre Funktion als Kulisse verloren und wird zur Hauptfigur der Aufführung. Sie verändert sich wie ein Organismus, löst sich auf und formiert sich neu. Dabei erscheint das Kristallhaus in direkter Nachfolge der mittelalterlichen Kathedrale, wodurch die übrige Baukunst, die in dem Zeitraum zwischen der Gotik und der Tautschen Glasarchitektur entstand, ausgeschlossen wird. Diese Entwicklungslinie impliziert, dass die übersprungenen Epochen vernachlässigbar sind, womit sich Taut indirekt gegen all jene Strömungen wendet, die an die klassische Antike anknüpfen. Gerade in der hier postulierten »Seelenwanderung« von der Gotik zur Kristallarchitektur wird deutlich, dass Taut viele seiner Anliegen – wie beispielsweise die aufwärtsstrebenden Bauten, die Gerüstarchitektur, das Gesamtkunstwerk und die von Stadtkronen überragten Siedlungen – in der mittelalterlichen Kathedrale begründet sah.

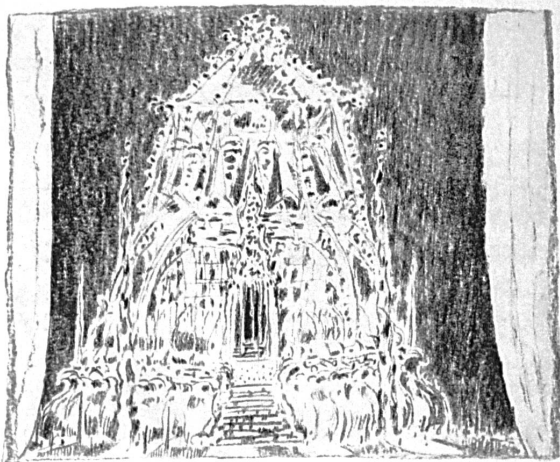
Das Glashaus

Konkretisiert hatte Taut seine Vorstellungen vom neuen Bauen nur im Glashaus für die Kölner Werkbundaussstellung von 1914, einem Reklamepavillon für die Glasindustrie (Abb. 4). Anleihen aus der Gotik werden bereits auf formaler Ebene deutlich. So wird bei der



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

Abb. 2: Bruno Taut, »Der Weltbaumeister«, 1920, Blatt 8, Zersplitterndes Bauwerk.



– Das leuchtende Kristallhaus – in abendlich roten Dämmen Licht –

Abb. 3: Bruno Taut, »Der Weltbaumeister«, 1920, Blatt 24, Das leuchtende Kristallhaus.

bunten Glaskuppel auf festes Mauerwerk verzichtet, wodurch die Wölbung einen ausgeprägt kristallinen Charakter erhält und wie ein riesiges, abstrahiertes Masswerkfenster wirkt. Zudem hat der Umriss der Glaskuppel die Gestalt eines gotischen Spitzbogens. Diese sich zum Himmel verjüngende Form betont das Aufwärtsstrebende, genauso wie die farbigen, gegen oben heller werdenden Glasflächen. Auch auf funktionaler Ebene wird die Aufwärtsbewegung aufgenommen. Der einzige Weg durch das Glashaus führte die Besuchenden ins obere Stockwerk in den Kuppelsaal. Mit dem Aufstieg verschloss sich allmählich der Blick nach aussen, bis das Publikum von der farbigen, lichtdurchfluteten Kuppel umgeben war. Der Weg führte weiter in den Kaskadenraum, wo Wasser über mit Glasperlen bestückte Stufen hinabsprudelte.¹⁹ Die Raumin szenierung und die auf Effekte zielende Innenarchitektur überwältigten das damalige Publikum so sehr, dass es die aufgestellten Vitrinen zu betrachten vergass.²⁰ Auch die zeitgenössische Berichterstattung thematisierte vor allem den expressiven Gehalt des Baus und seine Wirkung und vernachlässigte faktische Einzelheiten zu Konstruktion und Baumaterial weitgehend.²¹ So schrieb zum Beispiel Adolf Behne 1914: »Die Philister schütteln den Kopf und wissen nicht, ob sie über einen guten Witz lachen oder über ein ernstes Problem tief sinnig werden sollen. »Erklärungen« werden sie nicht befriedigen. Gebaut ist das Glashaus für die anderen, die keine Erklärungen brauchen, die von der hinreissenden Schönheit des Kuppelraumes beglückt, von der rührenden Reinheit der Treppenwandungen ergriffen werden können. Für sie ist das Glashaus ein unvergessliches Erlebnis.«²²

Selbst Taut verwies darauf, dass er mit dem Glashaus »ein Gewand für die Seele«²³ bauen wollte und sein Dichterfreund Paul Scheerbart bemerkte in einem Artikel zu Tauts Bau: »Die Glasarchitektur strebt naturgemäss kathedralenmässige Wirkungen an, weshalb nach meiner Meinung von ihr auch ethische Wirkungen ausgehen dürften.«²⁴ Taut liess die Idee des Gesamtkunstwerks »Kathedrale« in seinem Ausstellungspavillon aufleben. So statteten verschiedene Kunstschaffende den Kaskadenraum mit Glasbildern aus, was als Anspielung auf die transluziden Wände der Kathedralgotik gelesen werden kann. Zudem dichtete Paul Scheerbart sechs Glashausprüche, die an prominenter Lage am Fries angebracht waren. Hier drei Beispiele:

»Das bunte Glas, zerstört den Hass.«

»Das Glas bringt uns die neue Zeit; Backsteinkultur tut uns nur leid.«

»Das Licht will durch das ganze All; und ist lebendig im Kristall.«²⁵

Diese ernst gemeinten und zugleich überspitzten, ironischen Verse propagierten das Baumaterial, das Scheerbart in seinem 1914 publizierten Buch »Glasarchitektur« gewürdigt hatte. In diesem Werk zeigte er auf, dass im neuen Bauen die Aussenwände vollständig in farbiges Glas aufzulösen und die sichtbaren konstruktiven Teile durch eine Ummantelung mit gläsernen Leuchtflächen zu entmaterialisieren seien. Wie Junghanns pointiert formuliert,

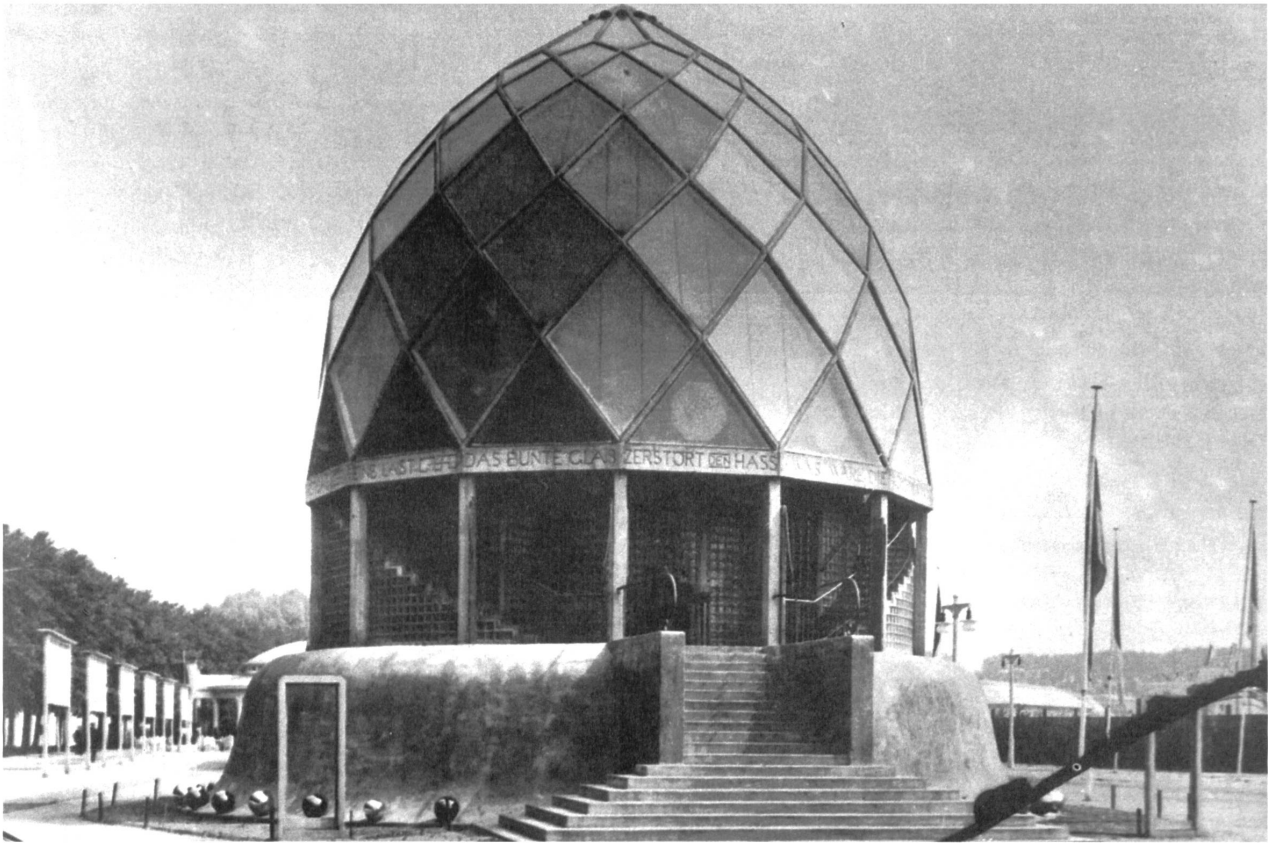


Abb. 4: Bruno Taut, »Das Glashaus«, Pavillon des Luxifer-Prismen-Syndikats auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Köln 1914, Aussenaufnahme (zeitgenössisches Foto).

schuf Taut mit dem Glaspavillon einen »Werbepavillon für die Scheerbartschen Ideen«. ²⁶ Der Dichter und der Architekt teilten ihre Vorliebe für das Baumaterial Glas. ²⁷ Die beiden tauschten ihre Ideen aus und verfolgten gemeinsam das Ziel, eine neue Kristallarchitektur zu entwerfen. Ihre Verbundenheit drückten sie auch dadurch aus, dass sie sich gegenseitig ihre Werke widmeten – Taut sein Glashaus und Scheerbart sein Buch »Glasarchitektur«.

Entgrenzung und Auflösung

»Auflösung! ... Das ist das grosse Thema in Tauts Schaffen. [...] So fest und dauerhaft also seine Häuser auf der Erde stehen, [...] ihre Sehnsucht ist stets im Himmel, wie in den Wunderbauten Indiens und in den gotischen Kathedralen.« ²⁸

So charakterisierte 1919 Behne Tauts Werk. Tatsächlich entwarf Taut zwischen 1914 und 1921 gläserne Hüllen, die durch das

Baumaterial schwerelos und entstofflicht wirkten. Zudem kombinierte er oft einige wenige – meist gotisch inspirierte – Architekturfragmente so lose miteinander, dass keine geschlossenen Räume mehr daraus entstanden: Die Gesamthülle war aufgelöst. Damit weitete Taut den Raumbegriff aus und weichte die Grenze zwischen Kunst- und Naturbereich auf. Auch die Raumerfahrung trennte er vollständig von den Funktionen des Baus und rückte die Wahrnehmung klar ins Zentrum. Durch diese Entgrenzung und Zweckbefreiung wurde die Architektur zum »reinen Ausdruck« ²⁹ und damit abstrakt. Das Kristalline schien mit seiner durchsichtigen und geometrischen Form prädestiniert dafür, die Baukunst von den Zwängen der »Backsteinkultur« ³⁰ mitsamt ihren Funktionsansprüchen zu befreien. Nicht nur die Architektur, sondern die gesamte bildende Kunst war laut Taut von diesem Formprinzip durchdrungen: »Es geht eine geheime Architektur durch alle diese Werke und hält sie zusammen. In ähnlichem Sinne wie es zu den Zeiten der Gotik sich vollzogen hat.« ³¹

- 1 Taut, Bruno, Frontblatt Glashausprospekt 1914, in: Thiekötter, Angelika u. a., *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus*, Basel 1993, S. 67.
- 2 Dabei handelt es sich um einen rund ein Jahr währenden schriftlichen Austausch zwischen Kunstschaffenden. Die insgesamt dreizehn Mitglieder der »Gläsernen Kette« zeichneten unter einem selbst gewählten Pseudonym ihre Ideen auf und liessen sie den übrigen zukommen. Teilweise sind die meist mit Skizzen illustrierten Beiträge in der Zeitschrift »Frühlicht« erschienen, die Bruno Taut damals herausgab, ansonsten waren sie nur für die Korrespondenzteilnehmer bestimmt. Siehe Whyte, Iain Boyd/Schneider, Romana (Hrsg.), *Die Gläserne Kette*, (Korrespondenzen 10), Stuttgart 1996.
- 3 Sein Freund Adolf Behne nannte ihn als Erster einen »expressionistischen Architekten«; Behne, Adolf, *Bruno Taut*, in: Zeitschrift Pan 3, 1912/13, Nr. 23, S. 538–540.
- 4 Taut, Bruno, *Eine Notwendigkeit*, in: Der Sturm 4, 1914, S. 174–175.
- 5 Taut 1914 (wie Anm. 1), S. 67. Tauts Freund Paul Scheerbart benutzt in seinem Buch »Glasarchitektur« von 1914 eine ganz ähnliche Wendung: »Es wäre nötig, hier zu betonen, dass die ganze Glasarchitektur von den gotischen Domen ausgeht. Ohne diese wäre die Glasarchitektur garnicht [sic!] denkbar; der gotische Dom ist ihr Präludium.« Scheerbart, Paul, *Glasarchitektur & Glashausbriefe*, München 1986, S. 73.
- 6 Taut 1914 (wie Anm. 4), S. 174.
- 7 Taut, Bruno, *Die Stadtkrone*, mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron und Adolf Behne, Jena 1919.
- 8 Bereits bei Bruno Tauts Reklamepavillon für die Kölner Werkbundausstellung von 1914, dem Glashaus, sind die Prismen derart angeordnet, dass in der untersten Reihe Dreiecke entstehen, die eine Art Krone bilden. Der Begriff »Stadtkrone« ist also durchaus auch wörtlich zu nehmen.
- 9 Taut 1919 (wie Anm. 7), S. 53.
- 10 Ebd., S. 58.
- 11 Ebd., S. 69.
- 12 Nur zwei Projekte führte Taut zwischen 1914 und 1921 aus: Das Ledigenheim von 1919 für die Siedlung Lindenhof in Berlin, das aber keine Glasarchitektur war, sowie das Glashaus von 1914 mit seiner gläsernen Kuppel, das jedoch als Ausstellungspavillon ephemeren Charakter hatte.
- 13 Aus Tauts erstem Brief an die »Gläserne Kette« 1920, in: Whyte/Schneider 1996 (wie Anm. 2), S. 25.
- 14 Taut, Bruno, *Alpine Architektur*, Hagen 1919, in: Speidel, Manfred, Bruno Taut. Retrospektive. Natur und Fantasie 1880–1938, Ausst.-Kat. Kulturhistorisches Museum und Technik Museum Magdeburg, 1995, S. 164–171.
- 15 Tauts bekanntes Motiv der Stadtkrone klingt auch hier wieder an, handelt es sich doch gerade bei diesem Beispiel um ein Gebäude, das an herausragender Stelle zu errichten wäre. Die Glasglocke in ihrem Zentrum erinnert zudem an frühere Kuppeln Tauts, wie zum Beispiel an diejenige des Glashauses. Taut 1919 (wie Anm. 14), S. 166.
- 16 Prange, Regine, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Diss. Freie Univ. Berlin, (Studien zur Kunstgeschichte 63), Hildesheim/Zürich/New York 1991, S. 121.
- 17 Taut, Bruno, *Der Weltbaumeister*, Hagen 1920, in: Speidel 1995 (wie Anm. 14), S. 172–175.
- 18 Die Form der Kuppel sowie der Bach im Kaskadenraum erinnern an orientalische Architektur. Taut lobte diese und steht damit in derselben Tradition wie beispielsweise Wilhelm Worringer und Adolf Behne.
- 19 Siehe Junghanns, Kurt, *Bruno Taut. 1880–1938*, (Deutsche Bauakademie. Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur), Berlin 1970, S. 26.
- 20 Siehe Thiekötter, Angelika/Saalfeld, Detlef, *Zur farblichen Rekonstruktion von Bruno Tauts Glashaus Köln 1914 im Modell Massstab 1 : 20*, Werkbund-Archiv Berlin, in: Speidel 1995 (wie Anm. 14), S. 137; Prange 1991 (wie Anm. 17), S. 82.
- 21 Behne, Adolf, Die Kölner Werkbundausstellung, in: Die Gegenwart 86, 1914, S. 501–506; wiederabgedruckt in: Ochs, Haila (Hrsg.), *Adolf Behne. Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913–1946*, Basel/Berlin/Boston 1994, S. 29–36, hier S. 34.
- 22 Taut, Bruno, *Glaserzeugung und Glasbau*, in: Qualität I, 1920, Heft 1/2, S. 9–14, hier S. 14.
- 23 Scheerbart, Paul, *Glashäuser. Bruno Tauts Glaspalast auf der Werkbund-Ausstellung in Köln*, in: Technische Monatshefte 4, 1914, Heft 4, S. 105–107; wiederabgedruckt in: Scheerbart, Paul, *Gesammelte Werke*, hrsg. von Uli Kohnle, Bd. 10: *Theoretische Schriften 2*, Bellheim 1996, S. 693–700, hier S. 699.
- 24 Scheerbart; zitiert nach: Thiekötter 1993 (wie Anm. 1), S. 167.
- 25 Junghanns 1970 (wie Anm. 20), S. 26.
- 26 Nebst Paul Scheerbart teilte auch Tauts Freund Adolf Behne die Faszination für diesen Baustoff. Behne, Adolf, *Die Wiederkehr der Kunst*, München 1918, S. 55.
- 27 Behne, Adolf, *Bruno Taut*, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, April-Heft 2, 1919, S. 13–15; wiederabgedruckt in: Ochs 1994 (wie Anm. 22), S. 55–59, hier S. 56.
- 28 Prange 1991 (wie Anm. 17), S. 43.
- 29 Thiekötter 1993 (wie Anm. 1), S. 167.
- 30 Taut 1914 (wie Anm. 1), S. 174. Mit dem Ausdruck »geheime Architektur« verweist Taut auf den Begriff der »geheimen Gotik«, mit dem Worringer eine überzeitliche Gotik zu beschreiben suchte.

Fotonachweis

Speidel 1995 (wie Anm. 14), S. 169, 173, 175, 129: 1, 2, 3, 4.