



Die expressionistische Kathedrale: Revolution oder Rückkehr zur Ordnung?

Maria Stavrinaki

(deutsche Übersetzung von Christina Mohr)

Als 1918 in Deutschland die Novemberrevolution ausbrach, gab es zahlreiche Künstler, die revolutionäre Räte der Kunst, nach Art der von Arbeitern und Soldaten gegründeten politischen Räte, bildeten. Einige Architekten beanspruchten die Führungsrolle innerhalb dieser Räte. Es handelte sich oftmals um genau die Personen, die von Le Corbusier vor dem Krieg für die Verschmelzung mit der politischen und wirtschaftlichen Macht des Landes bewundert worden waren. Doch die reformerische ‚Allianz‘ von Industriellen, Künstlern und Politikern, für die der Werkbund stand, sorgte sich nun um den sozialen Frieden, der für die materielle Entfaltung Deutschlands notwendig war. Bruno Taut und Walter Gropius sind zwei beispielhafte Figuren dieser ‚Wende‘ von der Reform zur Revolution: 1914 waren sie noch zwei junge, vielversprechende Architekten des Werkbundes, aber sobald der Krieg vorbei war und die Revolution begonnen hatte, übernahmen sie nacheinander die Leitung des *Arbeitsrates für Kunst**. Ihre Beziehung zu den Inhabern der ‚Macht‘ wurde von da an etwas komplexer. Selbst wenn sie gegenüber den politischen Autoritäten, die sich seit der Abdankung des Kaisers und dem Erstarken der Sozialdemokratie und der machthabenden Zentrumsparteien mitten in einer Umwandlung befanden, eine antagonistische Haltung einnahmen, so haben sie doch weiterhin, bei jeder Gelegenheit, mit ihren Auftragsgebern – Industriellen und Geschäftsleuten – gearbeitet.¹ Mit ihrer Art, den Bereich des Sinnlichen in seiner ganzen Bandbreite zu organisieren und zu führen, forderten die Architekten von nun an materielle und intellektuelle Autonomie bei der politischen Macht ein. Denn sie waren zutiefst überzeugt, dass diese Autonomie der deutschen Gesellschaft das bringen konnte, was die Politiker selbst unfähig waren, ihr zu geben: die Einheit.

In der Zwischenzeit gab es in ihren Texten und Zeichnungen keine Spur einer Zeitgebundenheit, als seien ihre Werke unabhängig von jedem konkreten politischen und wirtschaftlichen Projekt für die künftige Gesellschaft geschaffen worden. Und das war in der Tat der Fall. Denn die Grundlage ihrer expressionistischen Ideologie bildete die radikale Spaltung von Geist und Materie. Es war diese Spaltung, die es den Architekten erlaubte, sich ‚Revolutionäre‘ zu nennen, obwohl sie jegliche Teilnahme an politischen Aktionen ablehnten, und es war auch diese Spaltung, die es ihnen erlaubte, die Repräsentanten der politischen Macht – Parteien und Parlament – zu verachten, ohne dass das auch nur den geringsten Einfluss auf ihre ausgezeichneten Beziehungen zu den wirtschaftlichen Akteuren des Landes gehabt hätte.

Regards croisés.

Deutsch-französisches Rezensionjournal
für Kunstgeschichte und Ästhetik
Nummer 2 / 2014.



Eine geistige Revolution

Die Manifeste und Veröffentlichungen des *Arbeitsrates für Kunst*, gegründet im November 1918 von Künstlern aller Bereiche, sowie die später im Rahmen des Bauhauses verfassten Texte verfolgten zwei Hauptziele: die Einheit der Künste sowie die Einheit der Kunst und des Volkes. Die Untrennbarkeit dieser beiden Ziele benennend, schrieb Bruno Taut Weihnachten 1918 in seinem *Architekturprogramm*, veröffentlicht vom Werkbund:

„Die Kunst! – das ist eine Sache, wenn sie da ist. Heute gibt es diese Kunst nicht. Die zerrissenen Richtungen können sich nur zur Einheit zusammenfinden unter den Flügeln einer neuen Baukunst, so, daß jede einzelne Disziplin mitbauen wird. Dann gibt es keine Grenze zwischen Kunstgewerbe und Plastik oder Malerei, alles ist eins: Bauen. Unmittelbarer Träger der geistigen Kräfte, Gestalter der Empfindungen der Gesamtheit, die heute schlummern und morgen erwachen, ist der Bau. Erst die vollständige Revolution im Geistigen wird diesen Bau schaffen. Aber nicht von selbst kommt diese Revolution, nicht dieser Bau. Beide müssen gewollt werden – die heutigen Architekten müssen den Bau vorbereiten.“²

Die Novemberrevolution war also, Taut zufolge, nur der Beginn eines langen historischen Prozesses, den die Architekten mit Hilfe der Künstler in Angriff nehmen sollten. Aller radikalen Unterschiede ungeachtet waren die politischen Gedanken und Praktiken der Expressionisten, einschließlich derjenigen der Zeit vor dem Krieg, auf dem falschen Postulat gegründet, dass die gemeinsame Realität – von Hannah Arendt „der Ort der Erscheinungen“ genannt – in der Lage sei, ihre eigene Veränderung hervorzurufen.³ Doch gleichwie die expressionistischen Maler der *natura naturata* jegliche schöpferische Macht abgesprochen, ja ihr einzig die Macht, sich selbst zu produzieren, zugestanden hatten, so weigerte sich ein großer Teil der expressionistischen Künstler und Architekten, den Massen die Fähigkeit zuzugestehen, mit ihrer eigenen Realität zu brechen, um die Revolution des Geistes durchzuführen.⁴

Von der Blume zum Keim: der Umsturz

Die Synekdoche von Bauwerk und geistiger Revolution stand bei Taut für die Entwicklung einer Architektur, deren Fähigkeit, die Werte des Gemeinwesens zu verkörpern, ihr stärkstes Identifikationsmittel werden sollte. Es ist leicht, in einer solchen Konzeption die Idee der Kunst als spontane Blüte zu erkennen, die auf dem Boden der organischen Gesamtheit wächst, auf der Erde fruchtbarer Völker. So wurden das homerische Epos, die griechische Tragödie (im Sinne Nietzsches vorzugsweise die Tragödie vor Sophokles und ganz sicher vor Euripides), schließlich die gotische Kathedrale, letzter Lichtschein authentischer Kunst in Europa, während der ganzen Moderne hindurch als Gemeinschaftswerke konzipiert, hervorgegangen aus geschlossenen, lückenlosen Ganzheiten. Im expressionistischen Milieu war Ernst Bloch vielleicht der Einzige, der diese Idee der Kunst als Blüte nicht akzeptierte. Weil die Kunst in seinen Augen etwas allzeit *Inaktuelles* besaß, d.h. in der Lage war, sich von sozialen oder materiellen Bedingtheiten zu befreien, konnten die Heimstätten der Utopie – die Philosophie, die Religion und die Kunst – nicht, wie er sagte, „die höchsten

Blüten des Staatslebens“⁵ darstellen. Sein Denken der Unvollendbarkeit blieb stur auf Distanz zur expressionistischen Logik.

Wenngleich Bruno Taut der festen Überzeugung war, dass die Kunst ein revolutionäres Potenzial barg, so dachte er trotzdem auch, dass sich die Kunst, sobald sich der Sturm beruhigt haben würde, vom Keim, der sie war, in eine Blüte verwandeln würde, um auf diese Weise die organische Ganzheit zugleich zu realisieren und zu krönen. Dieser von der Jenaer Frühromantik und vom Saint-Simonismus vollzogene Umsturz der kausalen Beziehungen zwischen Kunst und Ganzheit war gleichsam das Spiegelbild zu einer Projektion des Goldenen Zeitalters in die Zukunft. Fast ein Jahrhundert später formulierte Taut eine ähnliche Behauptung: Während die Künstler des christlichen Mittelalters ‚Instrumente‘ des Volkswillens gewesen seien, hätten diejenigen von 1918 nur auf ihren eigenen Willen zählen können.⁶ Verglichen mit der gleichgültigen Anonymität der Künstler in früheren Zeiten, fand das beunruhigte Genie der modernen Künstler Gefallen an einem bitteren Ruhm. In Zeiten, in denen Schöpfung und Rezeption ganz natürlich fortgesetzt und miteinander verbunden zu sein schienen, war es für die Künstler nicht notwendig, wie die Titanen zu kämpfen, wie es unmittelbar nach der spartakistischen Revolution der Fall gewesen war. Da sie nicht mehr die Instrumente des Volkes waren, verstanden sich Künstler wie Taut und Gropius als Instrumente der Geschichte – einer Geschichte, die sich, einer Formulierung Reinhart Kosellecks zufolge, nicht nur „in der Zeit“, sondern auch und vor allem „durch die Zeit“ realisieren würde.⁷ Der Synchronie mit ihren Zeitgenossen beraubt, mussten die Künstler die Zeit – und mit ihr die Bildung des Volkes – antizipieren, überstürzen, beschleunigen. Die Vollendung dieser Bildung bedeutete im Idealfall die Absorbierung ihrer eigenen subjektiven Freiheit. Nach Ansicht auch desjenigen, der im April 1919 das Bauhaus gründen sollte, machte es die Abwesenheit des Volkes erforderlich, dass die totale Revolution des Geistes nicht ‚von unten‘, sondern ‚von oben‘ erfolgen müsse. Nichtsdestotrotz, so fuhr Walter Gropius fort, bleibe „das Bauwerk“ das letzte Ziel:

„[...] nun werden wir umgekehrt warten müssen, bis sich wieder eine große geistige Idee verdichtet, die dann schließlich in einer vielleicht nicht allzufernen Zeit wieder einem großen Kunstwerk des Volkes, einer Kathedrale der Zukunft ihr Sinnbild finden wird und dieses Werk wird dann sein Licht bis auf die kleinsten Dinge des täglichen Lebens zurückstrahlen, ohne unser bewußtes Zutun [...]. Wir werden das freilich nicht mehr erleben, aber wir sind wohl die Vorläufer und die ersten Werkzeuge eines solchen neuen gemeinsamen Weltgedankens, der in dem Weltenumsturz dieser Jahre geboren wird.“⁸

Die Malerei als moderne Eva

Eines der Hauptargumente, das von den Architekten vorgebracht wurde, um ihre Rolle als ‚Instrumente‘ des Willens nicht mehr des Volkes, sondern der Geschichte zu legitimieren, war die von den anderen Künsten vor dem Krieg vollzogene ästhetische Revolution. Derselbe unbewusste Wunsch nach sozialer Einheit, den Taut in der politischen Revolution las, fand er in der künstlerischen Revolution wieder, die ihr vorausgegangen war:



„[...] in den Bildern der Franz Marc, Marc Chagall, der Kubisten äußert sich der energische Wille, eine Einheit zu formen, eine Einheit im Aufbauen des Bildes und im Aufbauen einer Gesamtkunst, einer Kunst, deren innerstes Wesen die Architektur ist, und die sie, den einzelnen Künstlern wohl unbewußt, schaffen will. Es muß die neue Baukunst kommen, die alles trägt und den einzelnen bildenden Künstler von seiner Isolierung befreit, ihn liebevoll umfaßt, bindet und darum befreit. – Wo bleiben nur die Architekten? Hören sie denn nicht den Ruf? Sie, die wahren Gestalter einer alles einenden Kunst, wo sind sie?“⁹

Der Übergang vom Konstruktiven zum Architektonischen erfolgte diskret, kaum wahrnehmbar: In seinem wichtigen Werk *Wiederkehr der Kunst* (1918), das alle expressionistische Nachkriegsideologie zusammenfasste und verdichtete, sah der Kritiker und Kunsthistoriker Adolf Behne im Kubismus so etwas wie ein Gleichgewicht, eine „architektonisch ponderiert[e]“ Kunst.¹⁰ Das architektonische Prinzip sei ein transhistorisches Ideal, das sich durch verschiedene Epochen hindurch manifestiere. Das sei in der Gotik der Fall gewesen, der Epoche, in der das architektonische Prinzip letztmalig in Europa zur Geltung gekommen sei. Sicher, Behne dachte wie Taut, dass das Einheitsstreben der Kubisten unbewusst gewesen war. Aber es war eben diese Unbewusstheit der Maler und Bildhauer, die den dialektischen Umsturz ermöglichte, der beiden Expressionisten so höchst wichtig war: Die anderen Künste konnten sich plötzlich von Vorreitern einer kommenden Einheit in unvollendete Architekturen verwandeln, Proto-Architekturen, deren einziges Ziel die ‚wahre‘ Architektur war. Wie Taut schrieb, tendierte alles zu einer „Gesamtkunst, einer Kunst, deren innerstes Wesen die Architektur“¹¹ war: In einem sehr hegelianischen Sinn war die totale Kunst die Architektur, die sich ihrer selbst bewusst geworden war.

Als aufgeklärter Kunsthistoriker mobilisierte Behne den ewigen Antagonismus von Linie und Farbe, um aufzuzeigen, dass alle Künste der Architektur gewidmet seien. Während er 1914 in der Zeitschrift *Der Sturm* behauptet hatte, dass der Kubismus, der farbenfrohe Expressionismus von Kandinsky und selbst der Futurismus nur Varianten ein und derselben Sprache, des Expressionismus, seien, lehnte Behne 1918 die Kunst Kandinskys wie die der Brücke ab und konzentrierte seine Lobeshymnen auf den Kubismus.¹² Die einzigen Künstler, die von nun an vor seinen Augen Gnade fanden, waren diejenigen, die sich der Nachahmung der Natur widersetzen, indem sie einzig auf die Linie zurückgriffen (der französische Kubismus) oder auf die Kombination von Linie und Farbe (Feininger, Marc oder Klee). In solchen Werken konnte Behne die Wirkung des architektonischen Prinzips wiedererkennen, während die farbigen Gemälde von Kandinsky wiederum von dem Wiederauftauchen eines anderen transhistorischen Prinzips der Kunst zeugten, welches allerdings negativ, da im Solipsismus versunken, war; er nannte dieses Prinzip *Lyrik*.*¹³ Es handelt sich um dieselbe Logik, die auch am Werk war, als Bruno Taut die farbigen Abstraktionen Kandinskys lapidar als *Impressionismus* qualifizierte, nicht mehr im optischen, sondern im psychologischen Sinn des Wortes.¹⁴ Im Deutschland der Zeit nach dem November 1918 war die Ursünde nicht mehr allein auf die bloße Farbe bezogen, sondern erstreckte sich auch auf die Malerei selbst. Behne und seine Architektenfreunde erkannten nun in der Malerei das Äquivalent und das ästhetische Produkt aller Exzesse der subjektiven Autonomie, insbesondere der sozialen Auflösung. Der Sündenfall dieser mo-

dernen Eva war derselbe, den Le Corbusier in seinen Texten seit 1910 anprangerte. Aber im Unterschied zu Letzterem stellten sich die deutschen Expressionisten nicht offen gegen die politische Revolution, sondern sahen sich sogar als deren Vorreiter und ahmten deren politische Strukturen nach. Ansonsten waren ihre Divergenzen zu Le Corbusier nur kontextbedingt und gradueller Natur. Der expressionistische Wille, die politische Revolution in eine Revolution des Geistes umzuwandeln, hatte zum Ziel, den sozialen Konflikten zugunsten der Einheit und der Versöhnung ein Ende zu setzen. Deshalb war die geistige Revolution der deutschen Expressionisten eine Rückkehr zur Ordnung, die freilich nicht wagte, ihren Namen zu nennen.

Die zerstreuten Tendenzen: Ismen und politischer Paragone

Die Mission, die den expressionistischen Architekten zufiel, war nicht unbedeutend und wies zahlreiche Facetten auf. Behne schrieb, es solle „aus dem künstlerischen Chaos unserer Tage ein künstlerischer Kosmos“ werden.¹⁵ Von einem ästhetischen Standpunkt aus gesehen war dieses künstlerische Chaos das des Historismus, aber auch und vor allem das der Vermehrung der Ismen. 1917 dachte der Architekt Erich Mendelsohn im Schützengraben über die Zukunft der Architektur und der Künste nach – für die Zeit, wenn der Krieg vorüber sein würde. Obgleich sich sein Expressionismus, da er sich die technische Zeitbedingtheit angeeignet hatte, sehr von dem Tauts und Gropius' unterschied, teilte er mit ihnen den Glauben, dass die Künste, anstatt ihre eigenen Gesetze zu schaffen, bald nur noch die Schwelle zur Architektur zu überschreiten hätten.¹⁶ Mendelsohn zog diese Überzeugung aus seiner Lektüre Wilhelm Worringers, der in seiner Studie über die Gotik behauptet hatte, dass allein die Architektur einen *Stil*¹⁷ ausarbeiten und vollständig ausdrücken könne. Es war dieser *Stil*, der die Ismen absorbieren sollte. Die ängstliche und krampfhaftige Suche nach einer Wende, die eine hysterische Wucherung der Ismen bedeutete, wäre somit in die Ruhe und Sicherheit des *Stils* überführt – eines *Stils*, der eines Tages in der Kathedrale der Zukunft seine Verkörperung finden würde. Die Revolution der Künste durch und inmitten der architektonischen Ordnung zu zähmen, das war ein Konzept, das diese ‚revolutionären‘ Architekten aus der reformerischen Konzeption zogen, welche sie beeinflusst hatte und die Le Corbusier bei seiner Deutschlandreise geprägt hatte.

Hermann Muthesius, einer der Gründer des Werkbunds hatte in diesem Sinne in zwei sehr einflussreichen Texten, dem Buch *Stilarchitektur und Baukunst* von 1902 und seinem Artikel „Wo stehen wir?“ von 1911, die Unbeständigkeit der Ismen dem *innersten Wesen** der Architektur gegenübergestellt – einer Architektur, von der er schrieb: „Sie hat das Stetige, Ruhige, Dauernde zu eigen. Repräsentiert sie doch in der durch Jahrtausende reichenden Tradition ihrer Ausdrucksformen selbst gleichsam das Ewige der Menschheitsgeschichte.“¹⁸ Muthesius fuhr fort: „In gewissem Sinne ist ihr daher auch die in den anderen Künsten heute herrschende impressionistische Auffassung ungünstig. [...] Der Gedanke an eine impressionistische Architektur aber wäre einfach furchtbar.“¹⁹ Eine flüchtige, nicht fassbare Zeitlichkeit, ein Positivismus und Sensualismus der Wahrnehmung, die der mechanischen Gesellschaft eigene Atomisierung und eine der parlamentarischen Demokratie inhärente Passivität – dies waren nur einige der politischen und moralischen

◊ ‚Tugenden‘, die die Vorkriegsexpressionisten in der Fülle der impressionistischen Einflüsse identifiziert und verworfen hatten (doch setzte sich diese Tendenz während des Krieges fort als all diese Eigenschaften explizit als typisch französisch galten).²⁰ Gleich nach dem Krieg und der Revolution haben sich die Architekten auf dieses ideologische Palimpsest gestützt, um die Malerei als solche zu disqualifizieren und im selben Atemzug ihre eigene Disziplin zur erlösenden Kunstrichtung überhaupt zu machen.

Das genau war es auch, was Adolf Behne in einem Text von 1919 mit dem Titel „Wiedergeburt der Baukunst“ zu beweisen vorgab, in dem er bis aufs Äußerste die Ideologie des *Paragone* heranzog.²¹ In der gotischen Kathedrale, so behauptete er, markiere die Abspaltung der Malerei und der Bildhauerei, zunächst in Form des Altars und dann in Form von Gemälden und Statuen, den Beginn der künstlerischen, moralischen, sozialen und politischen Dekadenz in Europa. Behne verglich den Prozess der Autonomisierung der Künste mit einer Lücke im Goldgrund des Glaubens, die den blauen Himmel der rationalistischen Illusion durchschimmern lasse. Ebenso wie die selbstbewusste Malerei letztlich von der Nachahmung der sie umgebenden prosaischen Welt absorbiert worden sei, gehe der Mensch, in der Annahme, seine Autonomie zu gewinnen, nicht der Freiheit, sondern dem Individualismus sowie der politischen, sozialen und moralischen Auflösung entgegen. Nach dem Beispiel anderer Denker und Künstler, die wie er die Geister ihrer eigenen Wünsche auf die Mauern der gotischen Kathedrale projiziert hatten, behauptete Behne, dass es die fundamentale Rolle der Kathedrale sei, zu binden und auf diese Weise zu befreien, bzw. durch Binden zu *befreien*. Dieses Prinzip der Befreiung durch Bindung war also vielseitig: Es sollte ebenso das Einwirken der Linie auf die Farbe wie das Einwirken der Architektur auf die anderen Künste bestimmen. Vor allem aber sollte es die Rolle des Menschen in der Gesellschaft bestimmen. Auch hier waren die historischen Vorläufer des Expressionismus zahlreich.

Während William Morris die Brüderlichkeit und die Gleichheit der Handwerker beim Bau der gotischen Kathedrale gepriesen hatte, sah John Ruskin darin das paternalistische und aristokratische Modell, das er am Mittelalter bewunderte.²² Und je bedrohlicher das Phantom der großstädtischen Proletarier, dieser modernen Barbaren, wurde, desto edler und würdiger war in den Augen eines Thomas Carlyle der anonyme Mensch des Mittelalters, der sein Leben seinem Herrn gewidmet hatte.²³ Selbstverständlich standen die Expressionisten in einem Gegensatz zu einer derart autoritären und hierarchischen Sichtweise. Ihre eigene Anschauung der Natur, die auch ihr Geschichtsverständnis grundlegend bestimmte (die Umkehrung: die Beeinflussung des Naturverständnisses durch das Geschichtsbild, ist freilich ebenfalls richtig), war rousseauistisch und vor allem vom anarchistischen Ideal gegenseitiger Hilfe beeinflusst. Genauer gesagt war die gotische Kathedrale für sie unmittelbarer Ausdruck der Gemeinschaft des Volkes, das sie sich brüderlich und auf wundersame Weise frei von jeglichem Konflikt vorstellten. Die „Architektur-Blüte“ wurde nicht nur als spontane Vollendung der Bildung des gemeinschaftlichen Organismus verstanden, sondern war vor allem dessen Bild. Das Volk würde sich bilden wie eine Kathedrale, und die Kathedrale, so Behne,

„ist ein Abbild dieser Masse, [...]. Die Kathedrale ist selbst ein Volk, ein Volk von Formen, feinen und derben, schweren und leichten, heiteren und schwermütigen, la-

chenden und bannenden, und sie ist ein Abbild des Volkes namentlich in der schönen Vertraulichkeit und Nähe, mit der sie alle Teile, alle Einzelheiten unter einander und dem Betrachter benachbart.“²⁴

Der irreduzible Grund, den diese heterogenen Gedanken teilten, war der gemeinsame Wille, die zentrifugalen Kräfte der Moderne – der wirtschaftlichen, politischen und künstlerischen Moderne – zu bewältigen, indem man sie zurück zur Ordnung und Stabilität führte. Die Architektur wurde das Mittel und das Symbol dafür. Das war auch der Punkt, in dem all diese Gedanken mit dem politischen Projekt von Bruno Taut und seinen expressionistischen Mitstreitern übereinstimmten. Die politischen Inhalte, die dem ästhetischen Diskurs und selbst den Zeichnungen der Architekten inhärent sind,²⁵ bezeugen eine *mise en abyme* des Politischen in der Ästhetik und umgekehrt – eine *mise en abyme*, die als ein Spezifikum des Expressionismus in der polymorphen ideologischen Landschaft dieser Jahre gelten muss. Sie zu berücksichtigen, ermöglicht es nicht nur aufzuzeigen, wie den Expressionismus zunächst mit dem Werkbund und später mit dem Rationalismus der 1920er Jahre eine Beziehung der zeitlichen Kontinuität verbindet; vielmehr treten auch ‚geografische Kontinuitäten‘ hervor. Ungeachtet aller nicht von der Hand zu weisenden Differenzen, die an dieser Stelle keineswegs unterschätzt werden sollen, war Le Corbusier und Gropius gemeinsam, dass sie von dem Gedanken einer sozialen Befriedung besessen waren, die sie mit Hilfe der Architektur, dieser Kunst der Disziplin und der Verbindung, zu erreichen vorschlugen. Während jedoch Le Corbusier in der Architektur ein Mittel sah, die Revolution voranzusehen und aufzuhalten, konnte Walter Gropius in seiner Kunst nur das Mittel sehen, miteinander zu verbinden, was schon zerrissen war. Auch lag der große Unterschied, der die ideologischen Positionierungen der beiden Architekten ebenso wie ihren scheinbar voneinander abweichenden politischen Wortschatz prägte, darin begründet, dass Le Corbusier zur Seite der Gewinner zählte und Gropius zu der der Verlierer.²⁶ Alles in allem hing die ideologische Bipolarität der Architektur und der Revolution nicht wie eine Wolke am Himmel, sondern passte sich jedes Mal den besonderen historischen Gegebenheiten an, auch auf die Gefahr hin, sie zu umgehen.

Die mütterliche Kathedrale: Nation, Gesellschaft und Zeit

In einem noch unveröffentlichten Text, zweifellos 1921 oder 1922 verfasst, verband Walter Gropius das Schicksal des Bauhauses mit dem Deutschlands und dann mit dem ganz Europas. Er erinnerte daran, dass die Gründung des Bauhauses zeitgleich mit dem erfolgte, was er die deutsche „Katastrophe“ nannte, d.h. mit der Kriegsniederlage ebenso wie mit der Novemberrevolution. Dieser Begriff war zum ersten Mal in seinen Schriften von 1919, dem Gründungsjahr des Bauhaus‘ aufgetaucht. Dass Gropius seine Meinung zur Revolution drei oder vier Jahre später nicht verändert hatte, zeigt die Festigkeit seiner Überzeugung. In seinem Text erinnerte der Architekt daran, dass das Bauhaus zur Aufgabe habe, diese doppelte Wunde, an der die Nation leide, zu heilen:

„Die deutsche Kunst hat heute eine Mission; es fällt ihr die Mittlerrolle zu, die Gegensätze auszugleichen oder zu verbinden. Wieder einmal scheint Weimar der Schauplatz von Entscheidungen zu werden. Nicht zufällig liegt es im Herzen Deutschlands



wie dieses inmitten Europas. Glück und Tragik der deutschen Kunst liegen darin beschlossen.“²⁷

Vier Jahre nach der Revolution von 1918 war in den Augen von Gropius eines sicher: Die Aufgabe der Versöhnung, die dem Bauhaus seit seiner Gründung eigen war, war dringender als je zuvor geworden. Die französischen Maler, ehemals Revolutionäre, verwandelten sich unter seiner Feder in reine Reaktionäre, wie eine Anspielung auf die Rückkehr zur Ordnung in Frankreich – auf die Rehabilitation von Ingres und der klassischen Tradition – zeigt. Während er die Rückkehr zur Ordnung verschwieg, die sich zeitgleich in Form diverser Realismen in Deutschland vollzog, zog er es vor, die dadaistische „Verneinung“ ins Visier zu nehmen, die dem politischen Hintergrund seiner Argumentation besser entsprach. 1922 verordneten viele Künstler mit Bestimmtheit die Dringlichkeit eines „bauende[n], aufbauende[n] Geist[es]“ und erklärten den Hang zur Zerstörung für nicht zeitgemäß. Das Besondere an Gropius war seine Vision, dass sich das Bauhaus zwischen zwei Extremen situieren sollte: zwischen der reaktionären Position Frankreichs und dem revolutionären Infantilismus des Dada. Das Bauhaus hatte die ernste, zusammenführende Aufgabe, „die Gegensätze auszugleichen“, in der Kunst wie in der Politik. Zweifellos entsprach die künstlerische Reaktion Frankreichs in seinen Augen dem Sieg im Krieg, gleichwie er die dadaistische Revolution in Deutschland als letztes Echo der politischen Revolution von 1918 verstand. 1922 erschien ihm diese Revolution immer unnützer und immer absurder.

All' das läuft darauf hinaus zu sagen, dass die deutschen Expressionisten früher noch als Le Corbusier die Alternative formuliert haben: ‚Architektur oder Revolution‘. In Deutschland gelangte man ebenfalls zu der Schlussfolgerung, dass eine Rückkehr zur Ordnung erforderlich sei, beschritt dabei aber einen anderen Weg, der weniger unmittelbar, dafür aber ‚dialektischer‘ war als der von Le Corbusier. Weder offen national noch offen anti-revolutionär vermittelte die expressionistische Kathedrale die Vorstellung, dass das politische Projekt, das man „Sozialismus“ nannte, keine Angelegenheit der Realität in ihrer irreduziblen Materialität war, sondern das reine Werk des Geistes. Im Einklang mit dieser Idee hatte die expressionistische Kathedrale, wie die barmherzige Jungfrau, vor allem zur Aufgabe, unter ihrem Mantel das in Not lebende deutsche Volk zusammenzuführen. Die Kathedrale, die als mütterlich und – seit dem *Sturm und Drang** – als typisch deutsch angesehen wurde, flüsterte dem erniedrigten Volk das Versprechen einer Verdrängung zu: der Verdrängung seiner leidvollen Vergangenheit. Durch ihre eigene synthetische Konstruktion versprach sie nichts weniger als soziale Integration und Bindung; das war wertvoll in einer Zeit, in der der Bürgerkrieg außerhalb ihrer Mauern in den Straßen der deutschen Städte wütete. Und schließlich konnte die Kathedrale durch ihre künstlerische Vorstellungswelt und die ihrer eigenen spirituellen Werte die desaströsen wirtschaftlichen Zustände des Landes vergessen machen.

Die Kriegsniederlage war das Element gewesen, das das prekäre Einvernehmen des Wunsches nach wirtschaftlicher Leistung mit der Angst vor der Industrialisierung beim deutschen Bürgertum zerstört hatte. Mitten in der allgemeinen Verzweiflung schufen die Expressionisten aus dem Bild der Kathedrale ein Instrument der Spiritualität. Dadurch hofften sie zu erreichen, dass der Sinn der ‚Niederlage‘ in sein Gegenteil gewendet werde. Dieser Umsturz, den sie auch ‚die Revolution des Geistes‘ nannten, war weder der Ironie

der Dadaisten noch der kritischen Scharfsinnigkeit Walter Benjamins entgangen, der in seinem Text „Theorien des deutschen Faschismus“ von 1930 von einem „hysterisch ins Allmenschliche gesteigerte[n] Schuldbekennnis“²⁸ sprach. Wenn die Deutschen tatsächlich zugaben, sich der Sünde des Materialismus schuldig gemacht zu haben, verstanden sie ihre Niederlage im Grunde genommen als Scheitern aller. Und da sie den Krieg verloren hatten, seien sie eher in der Lage als die anderen Völker, die in der Illusion des Siegesrausches schwelgten, sich vom Materialismus loszusagen, um die ‚geistige Revolution‘, ‚die totale Revolution‘ zu führen.

‚Die Letzten werden die Ersten sein‘: Die Architekten haben sich an das christliche Prinzip erinnert, das auf der Trennung von Materie und Geist beruht. Die materiell armen Deutschen würden geistig reich werden und ihr moralisches Modell einem Europa gegenüber durchzusetzen wissen.²⁹ Im Einklang also mit diesem Umsturz waren die ‚Kathedralen der Arbeit‘ nicht mehr die Industriebetriebe mit autoritären Fassaden und einem rational durchgestalteten Raum, die Le Corbusier bei seiner ersten Reise Respekt abgerungen hatten. Die expressionistischen Kathedralen trugen von nun an offen den Traum einer differenzlosen ontologischen Einheit: die des Volkes, die der Arbeit, die des Geistes. Der Architekt Ludwig Hilberseimer, ein strenger Kritiker der Expressionisten, sah allerdings im Rückbezug auf die mittelalterliche Kunst nur die neue Maske des Kapitalismus, dessen Ideologie aus dem Krieg noch regressiver als zuvor hervorgegangen war. Das deutsche Bürgertum weigerte sich, den rohen Formen gegenüberzutreten, die die Wirtschaft schuf, die so gut zu seinen Gunsten funktioniert hatte. Um diese rohen Formen zu verstecken, griff es daher auf eine künstlerische Maske zurück.

Aber die Kathedrale war für die Expressionisten auch ein zeitliches Modell und als solches bildete sie auch das Gegenbild zur Revolution. Wenn die politische Revolution, analog zu den Ismen, eine schwindelerregende Beschleunigung der Zeit bedeutete, so erhob sich die Kathedrale, um sie aufzuhalten. Verglichen mit der offenen Zeit der Moderne, die als ein endloser Übergang erlebt wird und gleichsam wie die Horizontlinie in die Zukunft flüchtet, schien sich das Mittelalter durch eine würdevolle Ruhe auszuzeichnen. Als eine vergangene Epoche mit deutlichen Konturen konstituierte das Mittelalter eine in sich geschlossene Ganzheit und eignete sich dadurch zum Vorbild. Die dieser Gesamtheit eigene Zeitlichkeit war die einer langen, unerschütterlichen Dauer, die unverkennbar mit der sich verflüchtigenden Beschleunigung der Ismen kontrastierte.³⁰ Die Expressionisten wünschten, dem Strudel der Zeit zu entfliehen, der sie aufgesogen hatte. Die schützende Kathedrale sollte sie dabei nicht nur vor dem sozialen Tumult schützen, sie heilte auch nicht einfach nur mehr ihre nationalen Wunden, sondern brachte den Taumel der Geschichte zum Stillstand.

Der Schleier des Apollon: eine Bindung schaffen

1922 bot Gropius der Kunst und der Gesellschaft seiner Zeit immer noch, was nie aufgehört hatte, ihr zu fehlen: „die Bindung, die in Sinnggebung und Zweckbestimmung lag“, die sich durch „die Bedürfnisse des Leibes und der Seele“ bestimmte und sich in „Wohnstätte und Tempel“³¹ objektivieren müsse. Zweifelsohne hatte er verstanden, dass die ‚Behausung‘ ein

◊ Feld war, in dem die Künstler durch die Objekte, die sie herstellten, eine soziale „Bindung“ schaffen konnten: Objekte, die immer offener wurden und keinen autarken Wert mehr hatten, die aber durch ihre Formen ihre gegenseitige Abhängigkeit anzeigten und damit den Zusammenhang jener ‚Beziehungen‘, die das Leben in seinen verschiedenen Funktionen webte. Gropius war deswegen aber noch lange nicht bereit, auf den „Tempel“ zu verzichten, diese symbolische Kathedrale, die in der Einzigartigkeit ihrer Form die diffusen Werte des täglichen Lebens konzentrierte. 1922 hatte die Vertikale gerade begonnen, den Weg ihrer Umbildung in die Horizontale zu zeichnen und so die symbolische Last der Transzendenz in die reine Immanenz zu übertragen.³² Trotz seiner nationalistischen Vehemenz hatte sich Le Corbusier nicht getäuscht, als er in der standardisierten Produktion der Objekte dasselbe ‚vertikale‘ Syndrom erkannte, das bei der utopischen Zeichnung der Kathedralen am Werk gewesen war.

Ab 1922 sollte die gemeinsame Formgebung, die man „Gestaltung“ nannte, als Instrument und zugleich Form der „Bindung“ das Werk der Kathedrale fortsetzen. Das bedeutete, dass sie die Dissonanzen der Technik kaschieren, die rauen Oberflächen der sozialen Ungleichheiten polieren und ihnen die makellose Erscheinung von Glas und Metall geben musste: Auch in diesen völlig entzauberten Momenten hatte Gropius nicht aufgehört, von einem apollinischen Stil zu träumen. Wenn er mit Entschiedenheit darauf bestand, dass es keinen *Bauhausstil* gebe, dann sicherlich deshalb, weil er den Stil als Ismus oder Handelsmarke verurteilte. Weit davon entfernt einen weiteren Ismus zu bilden, hätte das Bauhaus die deutsche Gesellschaft heilen, sie mit sich selbst versöhnen wollen. Eine Versöhnung, die Oskar Schlemmer schon im April 1919 in seinem Tagebuch entworfen hatte:

„Ein Künstler ist zu denken, der seiner Zeit vorgreift, vorausreift; – es kommt die Revolution, etwas für den Künstler innerlich längst Überwundenes [...] – seine Kunst zeigt schon das Bild der Zeit nach der Revolution – geklärt, neues Griechenland, Reinheit, – was soll diesem Künstler die Revolution?“³³

Die beiden Modelle, die gotische Kathedrale und Griechenland, waren Teil des Mythos von den organischen Ganzheiten, die in der Geschichte existiert haben sollten. Schlemmer nahm den Übergang von der expressionistischen Aufwertung der Gotik zur rationalistischen Aufwertung des klassischen Geistes vorweg, der in Deutschland von 1922 an vollzogen werden sollte. Er las die politischen Ereignisse seiner Zeit durch das nietzscheanische Raster der Tragödie hindurch: Wenn die Revolution als Chaos, Abgrund, Unordnung, Wunsch zur Zerstörung von dem Dionysischen herrührte, so musste der kommende Wiederaufbau seinen Ursprung im Apollonischen haben. Die Kunst – die in den Ateliers des Bauhaus konzipierten Normen – war aufgerufen, die Versöhnung der beiden Prinzipien zu leisten, indem sie über die Realität diesen Schleier der apollinischen Illusion ausbreitete, der allein dazu beitragen konnte, das Leben und die Realität ertragbar zu machen. Darin lag, nach Gropius und Schlemmer, die besondere Rolle, die Deutschland zufiel: Dieses ‚Land der Mitte‘, das so oft von dialektischen Synthesen geträumt hatte, musste seine Abgründe in Privilegien umwandeln und dabei selbst so weit gehen, ein ethisches und moralisches Vorbild für Europa zu werden.

1. Für eine Dokumentation der Korrespondenz zwischen Walter Gropius und einigen Industriellen und Geschäftsleuten vgl. Manfred Schlöser, *Arbeitsrat für Kunst: Berlin 1918–21*, Ausst.-Kat., Akademie der Künste, Berlin 1980.
2. Bruno Taut, „Architektur-Programm“ in: *Mitteilungen des Deutschen Werkbundes* 4 (1918), S. 16–19, hier: S. 16.
3. Hannah Arendt, *Vita Activa oder vom tätigen Leben*, Stuttgart 1960, *passim*.
4. Für eine ausführliche Analyse dieses Chiasmus zwischen ästhetischer Revolution und politischer Revolution erlauben wir uns auf folgendes Werk zu verweisen: Maria Stavrinaki (Hg.), *La chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, Paris 2009, sowie ead., „Entre ciel et terre. L'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes“, *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Nr. 80, Sommer 2002, S. 80–106.
5. Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München und Leipzig 1918, S. 91.
6. Bruno Taut, „Für die neue Baukunst“, in: *Das Kunstblatt* 3, Januar 1919, H. 1, S. 16–24.
7. Vgl. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1989, S. 321 (Hervorhebungen im Original).
8. Walter Gropius, „Baugeist oder Krämertum?“, in: *Schuhwelt. Allgemeine Fachzeitung für den gesamten Schuh- und Ledermarkt*, 1919, Nr. 37–39, hier Nr. 39, S. 895.
9. Bruno Taut, „Für die neue Baukunst“, in: *Das Kunstblatt* 3, Januar 1919, H. 1, S. 16–24, hier: S. 16–18.
10. Adolf Behne, *Wiederkehr der Kunst* [1918], Leipzig 1919, S. 23 (Reprint: Neudeln/Lichtenstein 1978).
11. Bruno Taut, „Für die neue Baukunst“, *op. cit.*, hier: S. 18.
12. Für eine vertiefte Analyse des ästhetischen und politischen Paragone der *Wiederkehr der Kunst* vgl. Maria Stavrinaki, „L'unité du même: la modalité paragonale de l'unité des arts selon l'expressionnisme architectural allemand (1918–1921)“, in: *Pratiques. Réflexions sur l'art*, Nr. 11, Herbst 2001, S. 5–46.
13. Siehe Adolf Behne, *Wiederkehr der Kunst*, *op. cit.*, S. 24–25.
14. Bruno Taut, „Brief vom 1. Januar 1920“ in: Iain Boyd Whyte und Romana Schneider (Hg.), *Die Briefe der gläsernen Kette*, übers. von Miriam Walter, Berlin 1986, S. 34; sowie in: Maria Stavrinaki (Hg.), *La chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, *op. cit.*, S. 99.
15. Behne, *Wiederkehr der Kunst*, *op. cit.*, S. 40.
16. Siehe Erich Mendelsohn, Brief vom 25. August 1917 an seine Frau Louise, veröffentlicht in: Oskar Beyer (Hg.), *Erich Mendelsohn. Letters of an Architect*, London 1967, S. 41.
17. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik* [1911], 3. Aufl. München 1912; siehe hier insbesondere das Kapitel „Der Baugedanke der Gotik“, S. 67–73.
18. Herrmann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim an der Ruhr 1902; hg. und übers. von Stanford Anderson, *Style-Architecture and Building Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and its Present Condition*, Santa Monica 1994.
19. Herrmann Muthesius, „Wo stehen wir?“, in: *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit*, Jahrbuch des deutschen Werkbundes, Jena 1912, S. 24. Für eine tiefgreifende Analyse dieses Textes vgl. Reyner Banham, *Theory and Design in the first Machine Age*, Cambridge 1981, S. 72–76.
20. Für eine Analyse der ideologischen Projektionen auf den Impressionismus vgl. Philip Nord, *Impressionists and Politics. Art and Democracy in the Nineteenth Century*, London 2000; für die nationalistische Zurückweisung des Impressionismus in Deutschland während des Ersten Weltkrieges vgl. Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990.
21. Adolf Behne, „Wiedergeburt der Baukunst“, in: Bruno Taut (Hg.), *Die Stadtkrone*, Jena 1919, S. 115–131.
22. John Ruskin, *The Nature of Gothic: A chapter of The Stones of Venice*, Hammersmith 1982, S. 25.
23. Alice Chandler, *A Dream of Order: The Medieval Ideal in the 19th Century*, Lincoln 1970.
24. Adolf Behne, „Die Kathedrale von Reims“, in: *Sozialistische Monatshefte* 24 (1918), H. 7, S. 346–351, hier: S. 348–349.
25. Für eine Analyse der expressionistischen Zeichnungen verweisen wir auf unser Werk *La Chaîne de verre. Une correspondance expressionniste*, *op. cit.*
26. Vgl. Eric Michaud, „La France et le Bauhaus: le mépris des vainqueurs“, in: Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens, Matthias Noell (Hg.), *Das Bauhaus und Frankreich/Le Bauhaus et la France, 1919–1940*, Berlin 2002, S. 3–13.
27. Walter Gropius, „Das staatliche Bauhaus“, unveröffentlichter Text, ca. 1922, Nachlass Walter Gropius, GS 20, Mappe 13, Bauhaus-Archiv Berlin.

28. Walter Benjamin, „Theorien des deutschen Faschismus“, in: id.: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1972, hier: S. 242.
29. Den Aspekt der Armut haben wir in folgendem Text näher ausgeführt: „Magie au Bauhaus. Note sur un film de Marcel Breuer“, in: *Les Cahiers du MNAM*, Nr. 109, 2009, S. 46–75.
30. Vgl. Reinhart Koselleck, „Neuzeit. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe“, in: id., *Vergangene Zukunft*, op. cit., hier: S. 300–348.
31. Gropius, „Das staatliche Bauhaus“, op. cit. (Hervorhebungen im Original).
32. Zur Wandlung der Vertikalen in die Horizontale vgl. Stavrinaki, „Magie au Bauhaus. Note sur un film de Marcel Breuer“, op. cit.
33. Oskar Schlemmer, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften. 1912–1943*, hg. und mit einem Nachwort von Andreas Hüneke, Leipzig 1990, S. 50.



