

Kurt Junghanns

## Die Idee des „Großen Baues“

Über die eigenartige Idee des „Großen Baues“, ihre Entstehungs- und Wirkungsgeschichte in der deutschen Architekturentwicklung habe ich in groben Umrissen bereits in meiner Taut-Monografie berichtet. Ich möchte diese Angaben vor allem im Hinblick auf die Rolle ergänzen, die der „Große Bau“ für den Aufbau und die erste Arbeit des Bauhauses gespielt hat.

Der sogenannte Große Bau existierte nur als Idee und Vorstellung und war ein charakteristisches Produkt der tiefen Krisenjahre, die der Kapitalismus mit dem ersten Weltkrieg und den Revolutionen von 1917 und 1918 durchlebte. Diese Krise der Gesellschaft, die unerwartet und mit nie gekanntem Wucht über die Völker Europas hereinbrach, beflügelte bekanntlich die fortschrittlichen Geister zu vielen Ideen und künstlerischen Vorstellungen, die eine Erneuerung der Menschheit zum Ziel hatten. Der Große Bau war eine solche künstlerische Vorstellung, Form gewordene Sehnsucht nach einer von Dissonanzen freien brüderlichen Menschengemeinschaft, Vereinigung der Aussagekraft aller Künste und ihre Verdichtung zu einer neuen Architektur. Immer wieder genanntes Vorbild war die gotische Kathedrale, dieses Symbol eines starken Glaubens, an dessen überwältigender Erscheinung alle Künste beteiligt waren von der Architektur über die Plastik und Malerei bis zum Kunstgewerbe, selbst bis zur Musik. Sachlich betrachtet zählte der Große Bau zu den historisch letzten Versuchen, die Architektur der Zukunft aus einer gesellschaftlichen Idee abzuleiten und von hier aus die gesamte Welt der gegenständlichen Gestaltung mit einheitlichen Formvorstellungen zu durchdringen.

Utopische Architekturvorstellungen gab es damals nicht nur in Deutschland. Erinnert sei an den auf Mondrians Neoplastizismus zurückgehenden ästhetischen Utopismus in Holland und vor allem an die Konstruktivisten in der jungen Sowjetunion. Aber nicht zufällig nahmen diese Vorstellungen im deutschen Volk, das durch den Weltkrieg am tiefsten erschöpft und ins größte Elend gestürzt worden war, die Form eines Traumes von sozialer Harmonie und Schönheit an und nicht zufällig faszinierten sie gerade den progressiven Teil der deutschen Künstler und Architekten, darunter auch Meister und Studenten des Bauhauses, vor allem aber dessen Schöpfer und Leiter Walter Gropius.

Von der „schöpferischen Konzeption der Zukunftskathedrale“ schrieb Gropius im April 1919 anlässlich der „Ausstellung für unbekannte Architekten“ in Berlin, von ihr sprach er im Juni vor den Bauhausstudenten. Sie bildete damals den Kern seiner Gedanken über die künftige Architekturentwicklung. Er kritisierte die Methode des Werkbundes, vom Aschbecher und Bierseidel her, also von unpräziser Funktionserfüllung aus, „durch kühle Organisation“ zur neuen Architektur zu gelangen. Im Sinne der Vorstellung des Großen Baues suchte er jetzt den Weg vom Geistigen, von einer „geistig-religiösen Idee“ aus und unternahm den bemerkenswerten Versuch, das Bauhaus als eine in sich abgeschlossene elitäre Gemeinschaft aufzubauen, die als Bewahrer eines Glaubenskernes die kommende Architektur und das große strahlende Kunstwerk mitgestalten könnte. „Und dieses große Kunstwerk der Gesamtheit, diese Kathedrale der Zukunft, wird dann mit seiner Lichtfülle bis in die kleinsten Dinge des Lebens hineinstrahlen. Also der umgekehrte Vorgang als bisher.“<sup>1</sup> Für das Programm des Bauhauses, in dem als fernes Ziel ausdrücklich „Das Einheitskunstwerk – der Große Bau“ angegeben war,

schuf Feininger seinen berühmten Holzschnitt mit der strahlenden Zukunftskathedrale.

Bekanntlich war der Große Bau eine zentrale Idee des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, dem Gropius seit Dezember 1918 angehörte. Er hatte hier die schöpferische Atmosphäre und die geistigen Anregungen gefunden, die er nach den Erlebnissen des Krieges und der Revolution suchte. Er war darüber so beglückt, daß er seinen Mäzen und Freund Karl Ernst Osthaus in Hagen aufforderte, unverzüglich nach Berlin zu kommen, um an den Ereignissen im Arbeitsrat teilzuhaben.<sup>2</sup> In dieser Zeit wurde das Architekturprogramm des Arbeitsrates veröffentlicht, das die Förderung aller baulichen Ideen forderte, die zum symbolhaften „Bauwerk einer besseren Zukunft“ führen könnten.<sup>3</sup> Im Frühjahr 1919 wurde im Arbeitsrat auch eine Gruppe von Künstlern gebildet, die das Projekt eines realen Großen Baues ausarbeiten sollten. Jeder konnte mit seiner Kunst etwas beitragen.<sup>4</sup>

Indessen fällt ein derart komplexes und ausstrahlungsfähiges Ideengebilde nicht fertig vom Himmel. Es muß in bewegenden historischen Ereignissen und deren Reflexen im Zeitbewußtsein seine festen Wurzeln haben und mit ihnen gewachsen sein. Es sei an die Stadtvisionen der sechziger Jahre erinnert, jene irrealen Städte in der Luft, auf dem Wasser und selbst unter Wasser, die von den überraschenden großen Perspektiven der technisch-wissenschaftlichen Revolution und den dadurch erzeugten Illusionen in der bürgerlichen Welt über den Anbruch einer Zeit des allgemeinen Wohlstandes und der Klassenharmonie ausgelöst worden waren. Sie wuchsen und verblaßten so rasch wie jene Illusionen.

Im Arbeitsrat für Kunst gab Bruno Taut den Ton an. Er hatte das Architekturprogramm verfaßt und war der eifrigste Verfechter des Großen Baues. Er war zweifellos auch der Schöpfer dieser Idee, da deren Heranreifen stets auf Impulse von seiner Seite zurückgegangen ist. Bis 1913 läßt sich dieser Prozeß zurückverfolgen. In einem anscheinend niemals veröffentlichten Artikel über Bruno Taut beschrieb Adolf Behne dessen Bauten bis 1912 und die Bemühungen um eine von historisierenden Elementen freie, funktionell durchdachte und mit dekorativen Mitteln bereicherte Architektur. Als einen besonderen Schritt Tauts in dieser Richtung vermerkte er die plastische Ausgestaltung einer Miethausfassade im Berliner Westen in Zusammenarbeit mit einem bildenden Künstler. Es war Georg Kolbe. Bildende Kunst und Architektur sollten sich in freier Weise begegnen und eine neue Einheit bilden.

Im gleichen Jahr begannen im Sturmverlag in Berlin die Ausstellungen internationaler neuester Kunst. Taut beeindruckte ihr „rein synthetischer“ und „abstrakter“ Charakter. In einem Artikel für die Sturm-Zeitschrift verwies er bereits 1913 auf den gleichsam architektonischen Bildaufbau der neuen Malerei und Plastik.<sup>5</sup> Es gehe eine geheime Architektur durch diese Werke und halte sie alle zusammen. Aber auch die Architektur zeige bei den „besten Vertretern“ entsprechende Tendenzen: Streben nach größter Schlichtheit nicht nur bei einfachen Nutzbauten, symbolhafte Verwendung ursprünglicher Formen und eine „konstruktive Intensität“, die weit über das Maß der klassischen Harmonie hinausgehe. Er hielt deshalb den Zusammenschluß der bildenden Künste und der Architektur für eine herangereifte Aufgabe. Als Vorbild nannte er bereits die gotische Kathedrale.

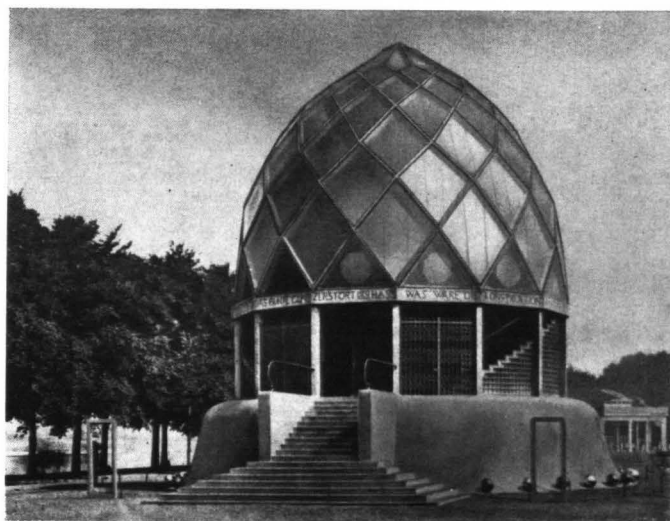
Taut warnte gleichzeitig vor einer Übernahme der neuesten Formen der Malerei in die Architektur. Ohnehin sei Architek-

tur ihrem Wesen nach kubistisch. Sie müsse jedoch alle nur möglichen Bauformen in ihre Schöpfungen einbeziehen, um sowohl ideellen wie sozialen und wirtschaftlichen Anforderungen gerecht werden zu können. Es sei an der Zeit, das „ideelle Architekturgebäude“, das die gesamte neue Kunst durchdringe, auch in einem sichtbaren Bauwerk zu zeigen. „Bauen wir zusammen an einem großartigen Bauwerk!“ rief er Künstler und Architekten auf. „An einem Bauwerk, das nicht allein Architektur ist, in dem alles, Malerei, Plastik, alles zusammen eine große Architektur bildet, und in dem die Architektur wieder in den anderen Künsten aufgeht.“

Einen erklärten praktischen Zweck hielt Taut nicht für notwendig, denn auch Architektur könne sich von utilitaristischen Forderungen lösen. Er dachte an ein Gebäude, das ganz der Pflege der Kunst gewidmet ist und dessen Räume von den charakteristischen Produkten der neuen Kunst gestaltet sein sollten: durch große Glasfenster mit Lichtkompositionen von Delaunay, durch Wände mit Malereien von Franz Marc, Kandinsky und den Kubisten. Die Pfeiler sollte Archipenko gestalten und Campendonk die Ornamente. Alles das stellte sich Taut in einem großartigen Zusammenklang vor. Wahrscheinlich dachte er wieder an die gotischen Kathedralen mit ihren langen Bauzeiten, als er schrieb, daß ein solcher synthetischer Bau durchaus auch das Werk von Generationen sein könne. Ungewöhnlich für Taut war, daß er zum Schluß ausdrücklich forderte, soziale Absichten bei diesem Experiment ganz im Hintergrund zu lassen. Denn er ging damals stets vom „sozialen Gedanken“ aus. Hier aber glaubte er, ein reines Kunstproblem zu sehen. „Das Ganze muß sich exklusiv geben“, schrieb er, „wie eben große Kunst immer erst im Künstler allein da ist. Das Volk möge sich dann von selbst an ihr erziehen oder warten, bis seine Erzieher kommen.“

Die Idee des Großen Baues war damit geboren und in wesentlichen Zügen bereits fixiert. Er sollte aus der Synthese von Architektur und bildenden Künsten hervorgehen und ohne einen bestimmten praktischen Zweck allein der künstlerischen Aufgabe dienen, die Form der künftigen Baukunst als eine Einheit aller Künste zu erschaffen. So wie Taut es dargestellt hatte, schien diese Aufgabe durchaus realisierbar, ja sie wies gerade den modernistischen Künstlern einen Weg, die Abgeschlossenheit ihrer Ateliers und Kunstsalons zu durchbrechen und den Kontakt mit der großen Öffentlichkeit zu finden.

Das Glashaus in Köln erweist sich in diesem Licht als der erste Versuch einer solchen Synthese bildender Kunst mit einer von „konstruktiver Intensität“ geprägten Architektur. Das Modell stellte Taut in der Sturmgalerie aus. Der ausgeführte Bau (Abb. 1) war eine schwer zu berechnende und schwierig herzustellende Stahlbetonkonstruktion, für die sich deshalb nur

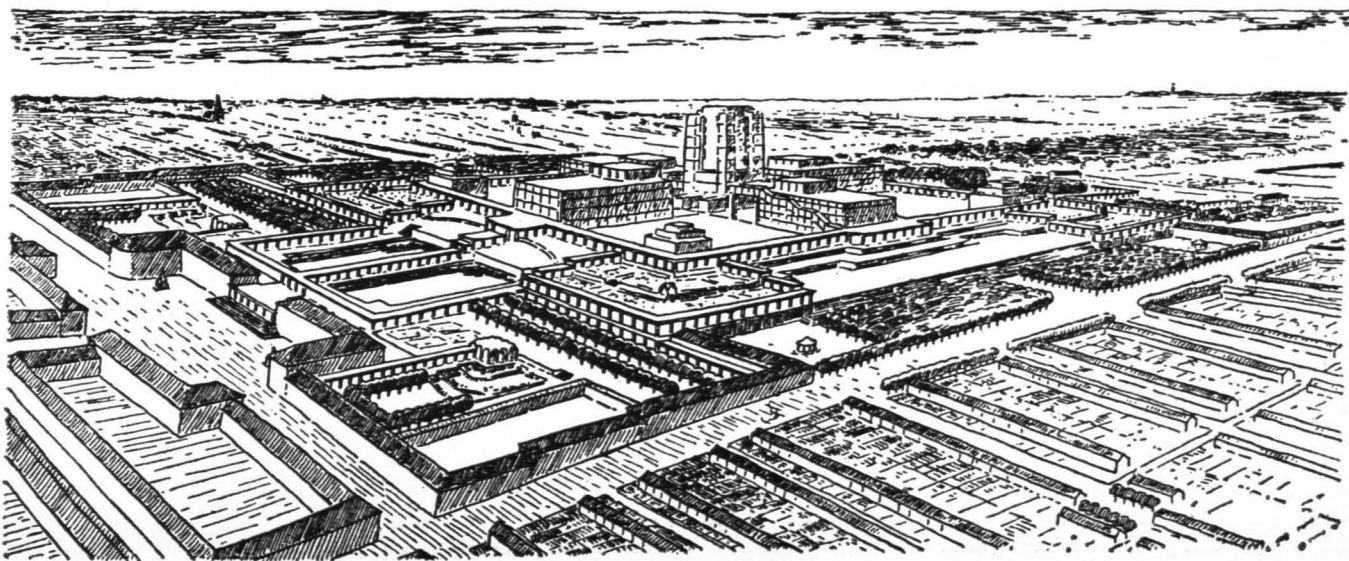


1 Bruno Taut: Ausstellungspavillon der Glasindustrie (Glashaus), Köln 1914

schwer eine Ausführungsfirma finden ließ. In die Außenwände von Glasbausteinen waren Glasmalereien von Max Pechstein, Fritz Becker, Josef Margold, Johann Thorn-Prikker und anderen eingelassen. Ein großes, farbig abgestimmtes Kaleidoskop belebte die Szene mit seinen wechselnden Farbfiguren – ein Vorläufer der sogenannten kinetischen Kunst, die sich erst in den zwanziger Jahren entwickelte. Für wechselnde angewohnte Farbeindrücke sorgte außerdem eine Kaskade über angestrahlte bunte Wasserbecken aus Glas. Diese bunte Kaskade war gleichzeitig die Grundlage einer akustischen Kulisse, denn das fallende Wasser erfüllte den ganzen Bau mit seinem beruhigenden leisen Plätschern und Murmeln.

Dieses Glashaus war bekanntlich dem Dichter Paul Scheerbar gewidmet. Der Entwurf Tauts für die in die Glasprismen der Außenwand eingefügte Widmung hat sich in einer Lichtpause erhalten. Scheerbar gilt als der geistige Vater eines phantastischen Bauens mit Glas, das sich über die bisherige praktische Anwendung bei Geschäfts- und Warenhäusern und im Hallen- und Fabrikbau weit hinwegsetzte und ganz ideelle Ziele verfolgte. In seinen Schriften nahm die Schilderung phantastischer Landschaften mit märchenhaften, farbig leuchtenden Glasräumen und -palästen als Verkörperung höchster irdischer Schönheit einen breiten Raum ein. Solche Schönheit sollte als ein Gegensatz zur Häßlichkeit der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse kritisch wirken. Scheerbar verstärkte mit den Jahren diesen Akzent durch die Einbeziehung kosmischer

2 Bruno Taut: Stadtkrone, 1919; entworfen 1916





3 Hans Scharoun: Volkshausedanke, 1919

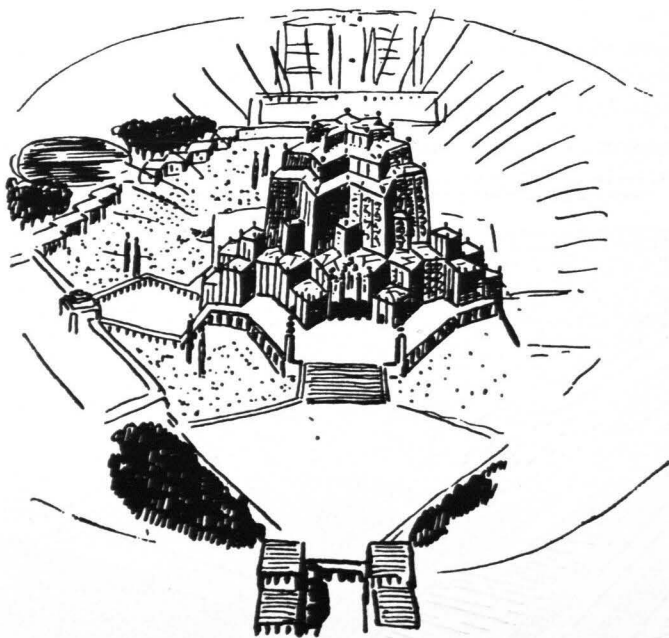
Weltbetrachtung, wobei dem Licht in seinen Farben und dem Glas als dessen Medium eine die Menschen läuternde Rolle zugeschrieben wurde. Auf dieser Grundlage entstand sein Buch „Glasarchitektur“, an dem Bruno Taut als eine Art technischer Berater mitgewirkt hat und das 1914 erschien.

Das Buch behandelte die Vision einer neuen technischen Möglichkeiten einbeziehenden, sonst aber dichterisch überhöhten Glasarchitektur, die durch ihre Neuheit in Form und Farbe und durch die Wirkung auf die Menschen eine neue Architekturepoche einleiten sollte. Hier begegnete sich Scheerbart auch mit den Expressionisten, die mit ihrer elementaren farbigen Kunst ähnliche Ziele verfolgten. Die Mitglieder der „Brücke“ bezeichneten Scheerbarts „Glasarchitektur“ als ihre Bibel.

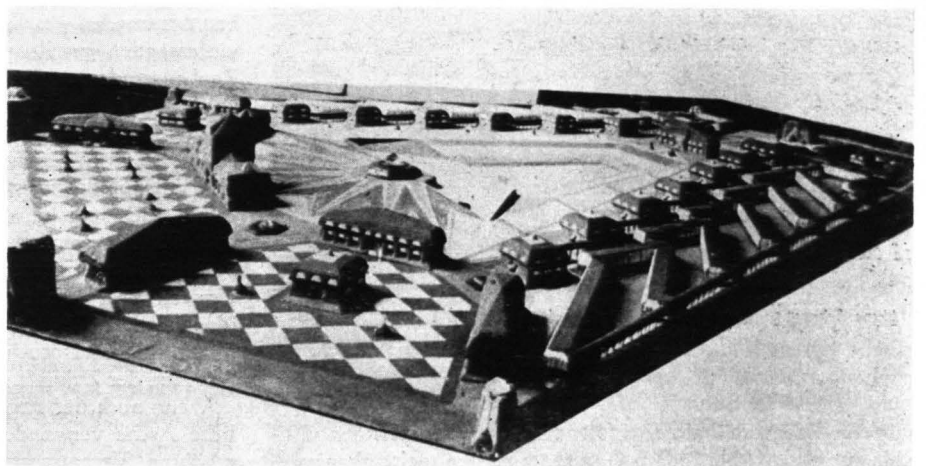
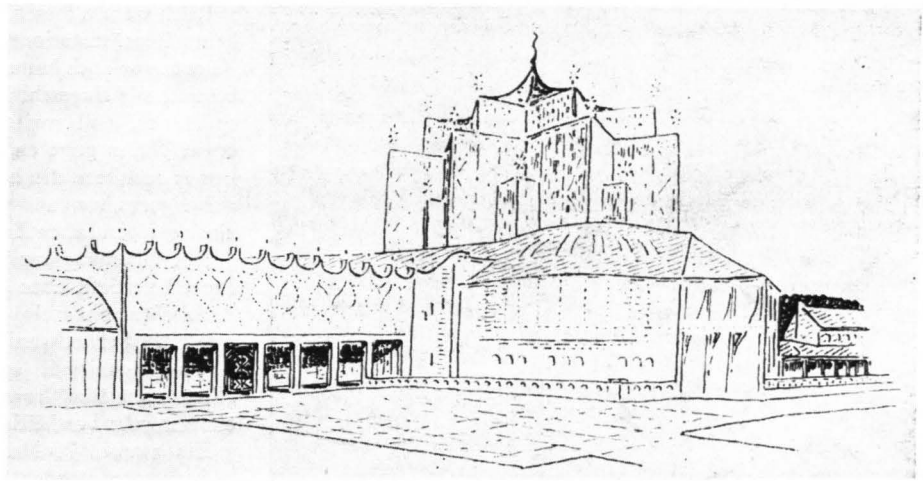
Vielleicht haben Scheerbarts Architekturvisionen Taut angeregt, die Synthese der Architektur mit den neuen bildenden Künsten zu suchen. Wahrscheinlicher ist, daß Taut seine Vorstellungen über die künftige Baukunst, die er aus Begegnungen mit den im „Sturm“ ausstellenden Künstlern gewonnen hatte, mit Ideen Scheerbarts angereichert hat. So übernahm er Scheerbarts Gedanken, daß es vor allem der Architektur gegeben sei, Schönheit in die irdische Welt zu tragen. Jeder wahrhafte Künstler wünscht, mit seiner Kunst den Menschen zu helfen, ihr Leben zu gestalten. Das Glashaus sollte deshalb alle Schönheiten zeigen, die mit Glas erreichbar sind. Um die Erlebnissfähigkeit dafür zu wecken, hatte Scheerbart eigens für diesen Bau provokatorisch heitere Sprüche gedichtet, die Taut auf dem umlaufenden Gurtband anbringen ließ. Auch diese Art Kunstpropaganda war eine außergewöhnliche Neuerung. Den Besuchern allerdings blieb die ironisierende Künstlersprache befremdlich, sie nahmen die Sprüche zu ernst und lehnten sie ab. Die Kenner jedoch schrieben begeistert in den Zeitschriften wie A. Behne, der von der feinen Geistigkeit dieser Schöpfung und von der „lockenden Schönheit des Ideals“ sprach, die man hier in einem „reizenden Splitter“ gesehen habe.<sup>6</sup> Bereits die Anfangsform des Großen Baues erweist sich hier als äußerst zeitbezogen und perspektivisch zugleich.

Neue Impulse zur Weiterentwicklung seiner Ideen ergaben sich für Taut aus dem Kriegsverlauf durch das Scheitern der Blitzstrategie und den Übergang zum Stellungskrieg mit verlustreichen Durchbruchschlachten. Während viele Künstler begannen, in antimilitaristischen Werken ihre Abscheu vor dem Krieg zu bekunden, fühlte sich Taut veranlaßt, den gesellschaftskritischen Akzent der Glasarchitektur zu nutzen, um dem Großen Bau eine erhöhte Symbolkraft im Sinne eines friedlichen menschenwürdigen Lebens zu geben. Das Ergebnis war die Vorstellung einer sogenannten Stadtkrone. Er entwarf eine Stadt neuer Struktur, in der nicht mehr das Geschäftsviertel das Zentrum bildete, sondern in deutlich antikapitalistischer Absicht die Bauten der Kultur, Kunst und Wissenschaft. Den geistigen Mittelpunkt und architektonischen Kern aber sollte ein riesiger Glasdom bilden, wieder mit einer kühnen Skelettkonstruktion und eingespannten diaphanen Glaswänden wie das Glashaus in Köln, erfüllt von farbig schimmerndem Licht und akustisch eingebettet in leise schwebende Musik. Der Bau sollte allein der Besinnung und inneren Sammlung der Menschen dienen wie hundert Jahre zuvor der Nationaldom, den Schinkel nicht für Gottesdienste entworfen hatte, sondern in der Hoffnung, daß die „Würdigkeit des Raumes“ bereits jeden Besucher befähige, „sich still in sich selbst zu vollenden“. Taut konnte seine Stadtvision erst 1919 veröffentlichen (Abb. 2).<sup>7</sup> Aus einer kürzlich aufgefundenen, leider sehr flauen Lichtpause geht hervor, daß diese Stadtkrone schon 1916 zu jener Form gediehen war, die das spätere Buch zeigt.

Unterdessen überstürzten sich die Ereignisse. Oktober- und Novemberrevolution riefen unter den Künstlern eine Hochflut des sozialen Enthusiasmus hervor. Sie sahen sich der ganzen Fülle eines in Bewegung geratenen Daseins gegenüber, deuteten es als einen Aufbruch zu einer neuen Gemeinschaft und waren besessen von dem Gedanken, dieser Bewegung mit ihrer Kunst Ziele setzen zu können. Aus dem komplexen Gebilde der Stadtkrone mit einem Großen Bau als Symbol des Menschseins wurde in einem deutlich politisch motivierten Vereinfachungsprozeß das praktikable Volkshaus als populäres Zentrum gesteigerter geistiger Kommunikation mit Räumen für Theater, Musik und dergleichen. Taut selbst hat diese Annäherung an die gesellschaftliche Wirklichkeit gefördert, indem er im Architekturprogramm des Arbeitsrates für Kunst neue große „Volkshausbauten“ forderte.



4 Bruno Taut: Haus des Himmels, 1920



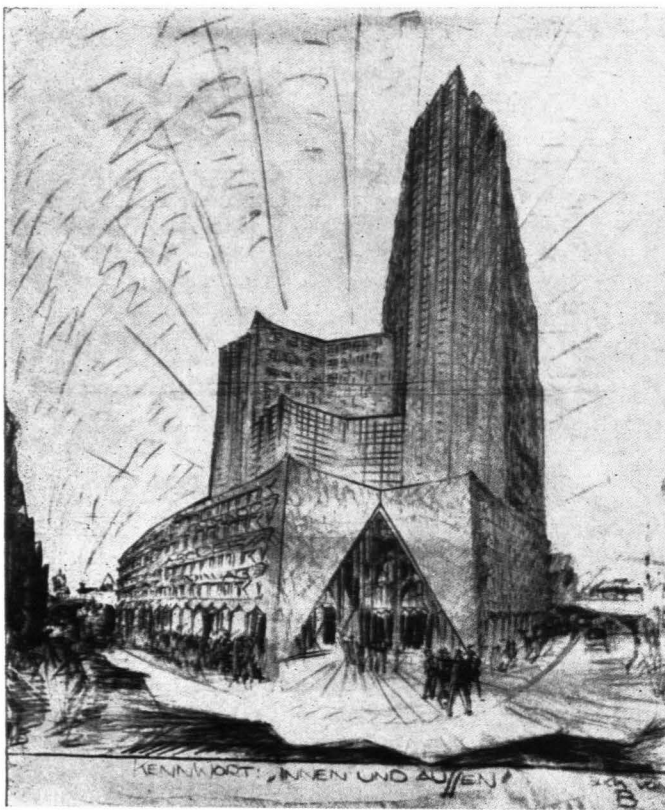
Der auf diese Weise aktualisierte Große Bau hatte durch die hochgespannten Erwartungen eine große Anziehungskraft. So schuf Hans Scharoun im fernen Insterburg unter dem Motto „Volkshausgedanke“ eine Reihe von Ideenskizzen (Abb. 3) für leuchtende Zentralbauten als Stätten menschlicher Begegnung, die er als Träume bezeichnete, „sich selbst und erwartungsheißer Volksmenge Aufstieg und Krone weisend“.<sup>8</sup> Zahlreiche durchaus realisierbare Projekte für Volkshäuser entstanden. Selbst bei konservativen Architekten galt das Volkshaus kurze Zeit als die Krone der künftigen Stadt.<sup>9</sup>

Taut selbst aber drängte weiter. Krieg und Revolution hatten auch die Kritik an der Großstadt mit ihrer Übervölkerung und Entfremdung von der Natur verstärkt. Blockade und Hunger vertieften die Widersprüche. In einer spontanen Selbsthilfeaktion begann die Stadtbevölkerung, jedes freie Fleckchen Erde gärtnerisch zu nutzen. Taut und viele Künstler und Intellektuelle sahen darin eine Wendung zurück zur Natur, die seit Rousseau ein Traum vieler Sozialreformer gewesen war, und verbanden die erwartete Erneuerung der Gesellschaft mit der Vorstellung einer wirtschaftlichen und sozialen Aufwertung des flachen Landes und seiner Entwicklung zur kulturellen Hauptkraft. Seit dem Frühjahr 1918 arbeitete Taut an einem neuen Buch in dieser Richtung: „Die Auflösung der Städte“ oder „Die Erde eine gute Wohnung“. Darin (und in entsprechenden Presseartikeln) zeichnete er das Bild einer auf Landwirtschaft basierenden naturnahen, einfachen und verinnerlichten Menschheitskultur als Gegensatz zur Stadtkultur.<sup>10</sup> Die Mittelpunkte dieses neuen geistigen Lebens sollten die großen Volkshausbauten sein, die er im Architekturprogramm gefordert hatte, „nicht innerhalb der Städte, sondern auf freiem Land im Anschluß an Siedlungen“. Das „Haus des Himmels“, veröffentlicht im „Frühlicht“ von 1920 (Abb. 4), war ein sol-

cher Bau. Ähnlich gedacht ist der weithin sichtbare große Andachtsbau mit Museum und Lehrsaal in dem Entwurf für die Folkwangschule in der Gartenstadt Hohenhagen aus der gleichen Zeit (Abb. 5). Dieser Entwurf ging wegen des neuartigen Charakters der Schule durch die Zeitschriften. Der von Karl-Heinz Hüter veröffentlichte Idealentwurf eines Studenten (Abb. 6) für eine ähnlich komplexe Anlage des Bauhauses zeigt außer dem Hauptgebäude mit turmartigem Mittelbau noch Leuchttürme in den Ecken und dokumentiert damit die Vorstellung einer Wirkung in das „freie Land“ hinaus wie Tauts Folkwangschule.<sup>11</sup>

Die „Auflösung der Städte“ erschien 1920, als die Erwartungen an die Zukunft mit ihren Illusionen über mögliche Änderungen längst im Schwinden waren und das Buch nur noch als ein fernes Wunschbild sozialen Seins aufgenommen werden konnte. Taut bemühte sich bereits, den „alten Feuerlauben“ durch einen organisierten Briefwechsel wenigstens unter seinen Freunden am Leben zu erhalten. Aber ein Erfolg blieb aus. Er hatte sich mit seinen Gedanken zu weit vom Leben entfernt. Die gesellschaftliche Entwicklung nahm eine andere Richtung.

Einen letzten gebrochenen Widerschein fand der Große Bau noch in der Reihe von Entwürfen für städtische Hochhäuser, die 1920 einsetzten und deren Autoren sich zum Teil von der Idee der Stadtkrone leiten ließen.<sup>12</sup> Denn auch ein Teil des Bürgertums hielt „eine soziale Sammlung der Geister zu einem alle fortreibenden, mächtig packenden Monumentalwerk“ in den damaligen Krisenjahren durchaus für notwendig.<sup>13</sup> Solche Hochhäuser waren als kommunale Bauten auf stadteigenen Grundstücken gedacht, als Symbole des städtischen Gemeinnsinns frei von kapitalistischer Bauspekulation und Mietwucher. Der enthusiastische Hans Scharoun hatte seinen Hochhausent-



7 Hans Scharoun: Wettbewerbsentwurf Hochhaus Berlin Friedrichstraße, 1922

wurf für Berlin deshalb ebenfalls mit einer symbolischen Gloriette versehen (Abb. 7). Im Gegensatz zu den meist phantasievollen Volkshausentwürfen waren hier die praktische Funktion und die Wirtschaftlichkeit bereits feste Grundlagen der Formgebung. Aber die sich vertiefende Inflation verhinderte den Bau auch nur eines dieser Projekte.

Das Bauhaus war nahtlos in diesen allgemeinen Entwicklungsstrang der deutschen Architektur eingefügt. Es hatte allerdings insofern eine Sonderstellung, als es durch seine vom thüringischen Staat zunächst materiell abgesicherte Existenz die Aufgabe einer Synthese aller Künste zu einem Einheitskunstwerk auf breiter Basis praktisch in Angriff nehmen konnte und damit die Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf sich zog. Das Haus Sommerfeld, dessen Bau 1920 begonnen worden war, und das man durchaus als einen Schritt zum Einheitskunstwerk hin betrachten muß, bildete das erste Beispiel des Zusammenwirkens der verschiedenen in den Bauhauswerkstätten vertretenen Handwerke und Künste. Vergleichsweise war der gleichzeitige Versuch im Arbeitsrat für Kunst, mit einer Arbeitsgruppe zum Einheitskunstwerk vorzustoßen, durch Freiwilligkeit der Teilnahme und ohne konkrete Bauaufgabe von vornherein zum Scheitern verurteilt.

1923, im Jahr der ersten Bauhausausstellung, war das erste Entwicklungsstadium bereits vorüber und es hieß rückblickend in einem Programmheft: „Das Staatliche Bauhaus, gegründet nach der Katastrophe des Krieges, im Chaos der Revolution und zur Zeit der Hochblüte einer gefühlsgeladenen explosiven Kunst, wird zunächst zum Sammelpunkt derer, die zukunftsgläubig-himmelstürend die Kathedrale des Sozialismus bauen wollen.“<sup>14</sup> Oskar Schlemmer, der ausdrücklich betonte, daß Sozialismus hier etwa dem Begriff Volksstaat entspreche und nicht marxistisch gebraucht sei, signalisierte die Abwendung vom Großen Bau im Juni 1922 in seinem Tagebuch: „Abkehr von der Utopie ... Statt Kathedralen die Wohnmaschine“. Im November kam er mit deutlichem Bedauern nochmals darauf zurück: „Der Tempel der Zukunft, der Dom der Demokraten, die Kathedrale des Sozialismus wird noch eine Weile

auf sich warten lassen, weil zunächst Häuser zu bauen sind und keine Repräsentationsbauten mit dekorativer Wandmalerei.“<sup>15</sup> Kurz zuvor noch hatte er von „vollendeter Glasarchitektur“ geträumt, mit eingeschlifenen und ziselierten Glasbildern.<sup>16</sup> Jetzt spürte er, daß zwischen bildende Künste und Architektur etwas Neues getreten war, etwas Trennendes. Der Funktionalismus schaltete die bildende Kunst aus dem Gestaltungsprozeß rigoros aus und ließ sie bestenfalls nur noch die Rolle einer gelegentlichen Zutat spielen.

Der Übergang zur Industrialisierung des Bauens hat diesen Prozeß vertieft, aber auch die Überzeugung reifen lassen, daß Architektur ohne ein enges Verhältnis zu den bildenden Künsten nicht befriedigen kann und in einem intakten gesellschaftlichen Organismus auf die Dauer auch nicht denkbar ist. „Kunst am Bau“ erscheint in diesem Zusammenhang nur als ein tastender bescheidener Anfang.

Ein zweites Problem, das mit der Idee des Großen Baues aufgeworfen worden ist, betrifft die Durchdringung der Gestaltung vom schlichtesten Gegenstand über den reinen Nutzbau bis zu den gesellschaftlich bedeutenden Bauten mit einer umfassenden gesellschaftlichen Idee. Gropius sprach vor den Bauhausstudenten von der Lichtfülle der Kathedrale der Zukunft, die bis in die kleinsten Dinge des Lebens hineinstrahlen werde. Taut prägte dafür den Begriff der Himmelsleiter, auf deren untersten Stufen noch ein Abglanz der großen Ideen der Zeit zu spüren sein müsse.<sup>17</sup> Es ging um ein neues System der ästhetischen und künstlerischen Werte, letztlich um die Schaffung des höchsten menschlichen Beziehungsreichtums auf allen Stufen tätigen menschlichen Verhaltens zur gegenständlichen Umwelt. Der Große Bau als ein Weg zu diesem Ziel war ein idealistischer Künstlertraum, die Lösung des Problems aber ist durch die widerspruchsvollen Zeitverhältnisse noch immer eine Aufgabe der Zukunft.

Wenn auch der strahlende Große Bau sich rasch in vergängliche Asche verwandelt hat, sein Feuer wirkte fort in einem erhöhten Verantwortungsbewußtsein der Architekten gegenüber den gesellschaftlichen Problemen unserer Zeit.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Hüter, Karl-Heinz: Das Bauhaus in Weimar. Berlin 1976, S. 210

<sup>2</sup> H. Hesse-Frielinghaus: K. E. Osthaus. Leben und Werk. Recklinghausen 1971, S. 471

<sup>3</sup> Ein Architekturprogramm. Flugblatt des Arbeitsrates für Kunst. In: U. Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jh. Berlin/Frankfurt/Main, S. 38

<sup>4</sup> Conrads, Ulrich: Phantastische Architektur. Stuttgart 1960, S. 136

<sup>5</sup> Taut, Bruno: Eine Notwendigkeit. In: Der Sturm, 1913, Nr. 196/197, S. 174

<sup>6</sup> Bebbe, Adolf: Wiederkehr der Kunst. Leipzig 1919, S. 59

<sup>7</sup> Taut, Bruno: Die Stadtkrone, Jena 1919

<sup>8</sup> Ruf zum Bauen. Zweite Buchpublikation des Arbeitsrates für Kunst. Berlin 1920, S. 17

<sup>9</sup> Junghanns, Kurt und Schulz, Joachim: Das Volkshaus als Stadtkrone. In: Deutsche Architektur 13 (1964), H. 8, S. 442

<sup>10</sup> Taut, Bruno: Die Erde eine gute Wohnung. In: Die Volkswohnung 1 (1919), H. 4, S. 45; 15

<sup>11</sup> Vgl. 1, S. 115

<sup>12</sup> Schulz, Joachim: Hochhäuser und Citygedanke in Deutschland 1920 bis 1923. In: Deutsche Architektur 13 (1964), H. 12, S. 750

<sup>13</sup> Sörgel, Hermann: Architektur-Ästhetik. München 1921, S. 159

<sup>14</sup> Schlemmer, Oskar: Briefe und Tagebücher. München 1958, S. 205

<sup>15</sup> Vgl. 14, S. 132, 139

<sup>16</sup> Vgl. 14, S. 130

<sup>17</sup> Taut, Bruno: Architektur neuer Gemeinschaft. In: Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung. Bd. II, Berlin 1920