

Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 21 (1967)

Heft: 5: Stadtplanung : Experimente und Utopien = Urbanisme : expériences et utopies = Town-planning : experiments and utopias

Artikel: Utopisten der zwanziger Jahre in Deutschland = Utopistes des années vingt en Allemagne = Utopians of the Twenties in Germany

Autor: Joedicke, Jürgen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-332862>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Utopisten der zwanziger Jahre in Deutschland

Utopistes des années vingt en Allemagne
Utopians of the Twenties in Germany

Einleitung

Das Gründungsmanifest des Bauhauses vom April 1919 schmückt ein Holzschnitt von Lyonel Feininger. Er stellt eine Kathedrale dar, deren Dächer und Türme sich spitzwinklig zugreifend nach oben erstrecken, umrahmt vom Glanz dreier Sterne, deren Strahlen sich mehrfach überschneidende, schräg zum Bildrand gestellte Dreiecke bilden. Dieser Holzschnitt symbolisiert den im Manifest von Gropius formulierten Gedanken, daß Künstler und Handwerker eine neue »Zunft« bilden müssen, die heranzubilden die vornehmste Aufgabe des neuen Bauhauses sei. »Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! ... Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Symbol eines neuen, kommenden Glaubens.«¹ Diese Zielsetzung des Bauhauses ist zweifelsohne für alle diejenigen überraschend, die im Bauhaus vor allem und ausschließlich die hohe Schule des industrial design sehen, der Annäherung von Technik und Kunst. Erst mit dem Bauhausprogramm von 1923 deutet sich diese Zielsetzung an, die dann, vor allem nach dem Umzug nach Dessau, das Programm des Bauhauses bestimmte. Was zuvor war, ist weithin unbekannt, wie ja überhaupt jene Jahre in Deutschland von Ende 1918 bis 1923/24 noch außerhalb des Bereiches der modernen Geschichtsbetrachtung liegen.

Die Tendenz jener Zeit charakterisiert ein Satz aus dem Bauhausprogramm vom April 1919, in dem als Ziel des Bauhauses nicht mehr und nicht weniger als die »gemeinsame Planung utopischer Bauentwürfe – Volks- und Kultbauten – mit weit gestrecktem Ziel« unter »Mitarbeit aller Meister und Studierenden«² gefordert wird. Utopische Entwürfe beherrschen das Bild jener Epoche in Deutschland.

Es ist heute leicht, jene Periode vom rationalistischen Kalkül aus zu kritisieren; – ihren Überschwang, ihre die Grenzen der baulichen Realität überschreitende Phantastik und ihren Glauben an die weltverändernde Kraft von Ideen. Aber man übersieht bei einer solchen Beurteilung, daß unsere Welt ohne jene Träumer und Phantasten um vieles ärmer wäre; – und daß vielleicht das Utopische konzipiert werden muß, um das Mögliche und Zuträgliche zu erreichen. Wie sehr diese Interpretation mit der Realität übereinstimmt, zeigt gerade das Beispiel der zwanziger Jahre. Jene Architekten, die sich wie Gropius, Bruno und Max Taut, Wassili und Hans Luckhardt und Scharoun Anfang der zwanziger Jahre in utopischen Entwürfen ergingen, fanden später, als konkrete Aufgaben an sie herantraten, zu realitätsbezogenen Formen des Wohnungs- und Siedlungsbaues.

Gruppenbildungen

Man versteht jene Jahre in Deutschland nicht, wenn man sie losgelöst vom allgemeinen politischen Geschehen betrachtet. Die sich abzeichnende militärische Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg und die revolutionäre Agitation radikaler Gruppen von Arbeitern und Militärs führten zur Ablösung der Monarchie und zur Ausrufung der Republik. Die Staatsgewalt wurde zunächst von revolutionären Arbeiter- und Soldatenräten übernommen, die zentrale

Gewalt fiel an den Berliner Arbeiter- und Soldatenrat. Es kam zu Kämpfen mit dem Spartakusbund, der späteren kommunistischen Partei; die Mehrheitssozialisten setzten sich jedoch zusammen mit dem Militär durch und entschieden sich für die parlamentarische Demokratie. Am 19. Januar 1919 fanden die Wahlen zur Nationalversammlung statt.

Diese Zeit des Umbruchs, des Aufbruchs nach neuen Zielen, wirkte elektrisierend auf die Künstler. Es kam zu verschiedenen Zusammenschlüssen, in denen sich Gleichgesinnte zur Durchführung neuer Zielsetzungen zusammenfanden. Die erste Form einer derartigen Verbindung stellt die »Novembergruppe« dar, so benannt nach der Novemberrevolution, welche die Monarchie in Deutschland beseitigte. Einladungen zur Teilnahme gingen im Dezember 1918 an Architekten, Bildhauer, Maler, Dichter, Musiker und Theaterleute. Kurz danach gründete sich der »Arbeitsrat für Kunst«. Das erste Manifest steht unter dem Leitsatz: »Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel.«³ Wenig später konstituierte sich der Arbeitsrat in Form eines Arbeitsausschusses mit Walter Gropius als Vorsitzenden und Adolf Behne als Geschäftsführer und einer geschlossenen Arbeitsgemeinschaft der in Berlin lebenden Künstler. Hinzu kam der Kreis der einheimischen und auswärtigen Freunde. Ganz im Sinne der Zeit betrachtete der Arbeitsrat als wichtige Aufgabe der nächsten Zukunft »die Ausarbeitung eines umfassenden utopischen Bauprojektes, das im gleichen Maß architektonische wie plastische und malerische Entwürfe umfassen soll.«⁴ Der Arbeitsrat löste sich bereits 1921 auf, während die Novembergruppe als eine sehr lose Vereinigung weiterbestand und noch 1926 durch eine Ausstellung in Berlin an die Öffentlichkeit trat. Im April 1919 veranstaltete der Arbeitsrat die Ausstellung »Unbekannte Architekten«, die weitreichende Wirkung haben sollte.

Ende 1919 rief Bruno Taut, der in der damaligen Architekturdiskussion eine große Rolle spielte, verschiedene Architekten und Künstler zu einem Briefwechsel auf, in dem jeder unter einem Pseudonym seine Überlegungen und Entwürfe mitteilen sollte. Dieser Briefwechsel, die »Gläserne Kette« genannt, währte von Ende 1919 bis Ende 1920 und gibt einen guten Einblick in die die Zeit bewegenden Fragen und Probleme. Die Zeitschrift »Frühlicht«, von Bruno Taut redigiert, veröffentlichte Projekte und Manifeste aus diesem Kreis und wurde zum Sprachrohr der Bewegung. Sie erschien von Anfang Januar bis Juli 1920 als Anhang zu den ersten vierzehn Heften der Zeitschrift »Stadtbaukunst alter und neuer Zeit« und vom Herbst 1921 bis Sommer 1922 als selbständige Zeitschrift mit insgesamt vier Heften.

Glasarchitektur

Im Jahre 1914 erschien im »Verlag der Sturm« Paul Scheerbarts Buch »Glasarchitektur«, versehen mit einer Widmung an Bruno Taut. Scheerbart (1863–1915) war ein Dichter, der in utopisch-phantastischen Romanen Visionen einer imaginären Welt beschwor. Er gehörte zum Kreis des Sturms, wo ihn wahrscheinlich auch Bruno Taut kennengelernt hatte. Schon in Tauts Glashaus auf der Werkbundausstellung in Köln (Abb. 1–3) war die Verbindung zwischen beiden Männern fruchtbar geworden. Tauts Glashaus, ein Werbepavillon der Glasindustrie, wandelte sich unter Scheerbarts Einfluß in ein märchenhaftes Gebilde. Über gläserne Treppen erreichte man einen Kuppelraum, dessen Begrenzung durch eine Rippenkonstruktion, ausgefüllt mit farbigem Glas, gebildet wurde. Unter dem Kuppelraum befand sich ein Springbrunnen, von dem das Wasser in Kaskaden nach unten floß, wobei sich das durch das farbige Glas einfallende Licht in mannigfachen Reflexen auf dem Wasser spiegelte. Im Keller befand sich ein Kaleidoskop, das farbige Lichtspiele erzeugte. Außen am Gebäude war eine Inschrift angebracht, die von Scheerbart stammte: »Das bunte Glas zerstört den Haß. Ohne einen Glaspalast ist das Leben eine Last. Das Glas bringt uns die neue Zeit. Backsteinarchitektur tut uns nur leid...«

Die hier verwirklichte Glasarchitektur stellte nicht nur ein ästhetisches Programm dar, sondern sie enthielt vor allem eine moralische Forderung. Durch das Gebaute, durch Glasarchitektur sollte die Menschheit verbessert werden. Dieselbe Forderung findet sich in variiert Form auch in Scheerbarts Buch über Glasarchitektur, verbunden mit sehr utilitaristischen Überlegungen. »Wollen wir unsere Kultur auf ein höheres Niveau bringen, so sind wir wohl oder übel gezwungen, unsere Architektur umzuwandeln. Und dies wird nur möglich sein, wenn wir den Räumen, in denen wir leben, das Geschlossene nehmen. Das aber können wir nur durch die Einführung der Glasarchitektur ... Das neue Milieu, das wir uns dadurch schaffen, muß uns eine neue Kultur bringen ... das neue Glas-Milieu wird den Menschen vollkommen umwandeln.«⁵

Daneben finden sich aber höchst praktische Vorschläge über die Ausbildung des Fußbodens aus Steinholz oder Glasmosaik, über die Anordnung von Doppelverglasung zum Schutz gegen Hitze und Kälte, Anordnung von Beleuchtung zwischen den Glaswänden und unterhalb des Glasfußbodens; – Vorschläge, aus Glasfasern Teppiche und Mobiliar aus Stahl und Glas herzustellen.

¹ Walter Gropius: Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, April 1919.

² Walter Gropius, a.a.O.

³ Zit. nach: Der Cicerone, 1/1919, S. 26.

⁴ Zit. nach: Der Cicerone, 8/1919, S. 230.

Es wäre aber völlig verfehlt, Scheerbarts Vision einer Glasarchitektur mit den Glashäusern der späteren zwanziger Jahre in Verbindung zu bringen, wie etwa mit dem Bauhausgebäude in Dessau. Scheerbart ging es nicht um eine sachliche Glasarchitektur, sondern vielmehr um phantastische Raumwirkungen. Er wendet sich geradezu gegen den »sogenannten Sachstil«, »da er unkünstlerisch ist.«⁶ Die Glaswände seiner Glasarchitektur sind nicht durchsichtig, sondern nur durchscheinend; – sie bestehen aus farbigem, ornamentiertem Glas. Es geht ihm nicht um die Verbindung von Innen und Außen, sondern um die Abtrennung des Inneren vom Äußeren. »Wenn ich in meinem Glassaal bin, will ich von der Außenwelt nichts sehen und hören.«⁷

In seinem Buch finden sich auch schon Hinweise auf Gebirgsbeleuchtungen. Er schlägt vor, Hotels in Gebirgsgegenden als von innen erleuchtete Glaspaläste zu erstellen, welche zugleich die Gebirgswelt erleuchten sollen. Dieser Gedanke findet sich schon früher, in seinem 1901 erschienenen utopisch-phantastischen Roman »Rak-kóx der Billionär«. Er schildert in diesem Roman einen über alles Maß reichen Mann, der darauf sinnt, sein Geld in großen Kultur-taten anzulegen. So entsteht die ebenso skurrile wie utopische Idee, die Anden Südamerikas zu architektonischen Kunstwerken umzuformen und mit Gebirgspalästen zu krönen. Diesen Gedanken übernimmt Bruno Taut. 1919 erscheint sein Buch »Alpine Architektur«, in dem er in fünf Kapiteln seine utopischen Ideen zur Umformung der Erdoberfläche vorlegt. Das Buch besteht aus einer Folge kolorierter Handzeichnungen, die durch handgeschriebene Inschriften erläutert sind. Kapitel 1 nimmt den Gedanken des Glashauses auf und stellt ein projektiertes Glashaus im Gebirge dar; – Kapitel 2 beschäftigt sich mit der »Architektur der Berge«, Kapitel 3 mit dem »Alpenbau«, Kapitel 4 mit »Erdrindebau« und Kapitel 5 gar mit dem »Sternbau«.

Wir stehen hier vor dem Phänomen einer bewußten Utopie. Wie aber schon bei Scheerbart haben die Utopien, wenn auch maßlos übersteigert, einen realen Hintergrund. Taut geht von der Voraussetzung aus, daß die geistige Kraft eines Volkes ihren Ausdruck in großartigen Bauten findet. In der gegenwärtigen Architektur findet er nur das Streben nach Nützlichkeit, Komfort und Bequemlichkeit; – er vermißt höhere Ideale. Und diese Entwicklung führt nach seiner Darlegung nur zu Streit, Lüge und Krieg. Dagegen will er durch große Aufgaben alle Menschen im Dienst der Schönheit zu gemeinsamem Tun vereinigen. Die Utopie wird als Mittel betrachtet, neue Ideale zu wecken. Bisher, so Taut, habe die Menschheit ungeheure Mittel für Krieg und Machtsucht aufgebracht. Wenn dieselben Mittel im Dienst einer umfassenden, neuen Idee verwendet würden, wäre nicht nur ein weiterer Krieg unmöglich gemacht, sondern zugleich der Weg zur Besserung der Menschheit eingeleitet. Durch Glasarchitekturen auf dem Gipfel der Alpen sollen allgemeine Gefühle der Ehrfurcht, Größe und Religiosität geweckt werden.

Ausstellung »Unbekannte Architekten« in Berlin

Im April 1919 veranstaltete der Arbeitsrat für Kunst eine Ausstellung von unbekanntem Architekten. Die durch den Titel der Ausstellung angezeigte Zielsetzung entsprach zutiefst den Zielen der Zeit, anonyme, bisher nicht hervorgetretene Begabungen zu wecken und herauszustellen. Denn die großen Zukunftsbauten, die man anstrebte, sollten geradezu aus den anonymen Kräften des Volkes herauswachsen. Im Volk lebte, so hoffte man, ein neuer Baugeist, den es zu wecken gelte. Im Katalog zu dieser Ausstellung finden sich drei Artikel von Gropius, Bruno Taut und Behne. Besonders in dem Artikel von Taut findet sich die Absage an jegliche Brauchbarkeit der Architektur. Die großen Vorbilder sind Angkor Wat, die Alhambra und der Dresdner Zwinger. »Denn wir nennen es nicht Architektur, tausend nützliche Dinge, Wohnhäuser, Büros, Bahnhöfe, Markthallen, Schulen, Wassertürme, Gasometer, Feuerwachen, Fabriken u. dgl. in gefällige Dinge zu kleiden.«⁸

Und er steigert seine Absage an die Nutzarchitektur in die pathetische Frage: »Gibt es heute Architektur? Gibt es heute Architekten?«⁹ – um diese rhetorisch gemeinte Frage sofort und völlig zu verneinen. Wir sind, so schließt Taut seinen Gedankengang, auf dem Weg zu einer völlig neuen Kunst, die Ausdruck einer völlig neuen Weltanschauung sein wird.

Auch im Vorwort von Gropius, das sich im wesentlichen mit den Gedankengängen des zur gleichen Zeit erschienenen ersten Bauhausmanifestes deckt, findet sich der gleiche Aufruf zur Utopie, zur Überspringung der Realität. »Baut in der Phantasie, unbekümmert um technische Schwierigkeiten. Gerade die Phantasie ist wichtiger als alle Technik, die sich immer dem Gestaltungswillen der Menschen fügt.«¹⁰ Es geht ihm um die »Wiedergeburt jener Geisteseinheit, die sich zur Wundertat der gotischen Kathedrale aufschwang.«¹¹ Wie im Bauhausmanifest findet sich auch hier der Aufruf zur Aufhebung der Unterschiede zwischen Künstlern und Handwerkern, »um das letzte Ziel der Kunst« zu erreichen: »die schöpferische Konzeption der Zukunftskathedrale, die wieder alles in einer Gestalt sein wird, Architektur und Plastik und Malerei.«¹²

⁵ Paul Scheerbart: Glasarchitektur, Berlin, 1914.

⁶ Paul Scheerbart, a.a.O.

⁷ Paul Scheerbart, a.a.O.

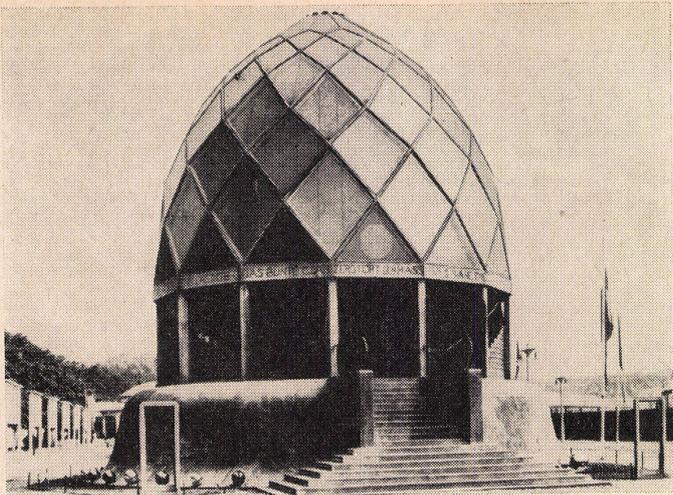
⁸ Zit. nach U. Conrads: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, 1964.

⁹ U. Conrads, a.a.O.

¹⁰ U. Conrads, a.a.O.

¹¹ U. Conrads, a.a.O.

¹² U. Conrads, a.a.O.



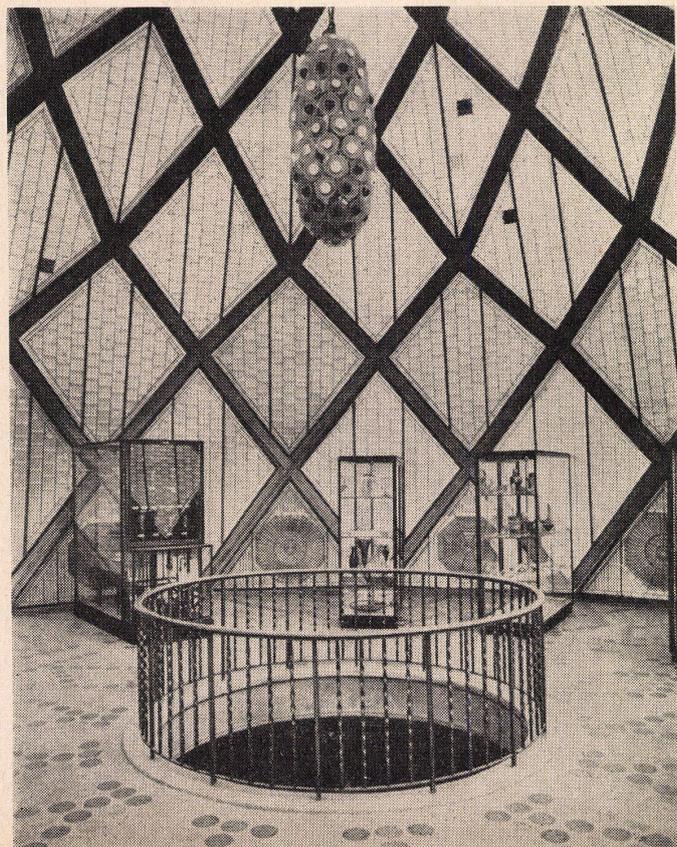
1



2

1-3
Bruno Taut, Glashaus auf der Werkbundaussstellung, Köln, 1914.
Bruno Taut, maison en verre à l'exposition du Werkbund, à Cologne, en 1914.
Bruno Taut, glass house at the Werkbund exhibition, Cologne, 1914.

1 Ansicht / Vue générale / Elevation view
2 Unterer Raum / Local inférieur / Lower tract
3 Kuppelraum / Local de coupole / Dome tract



3

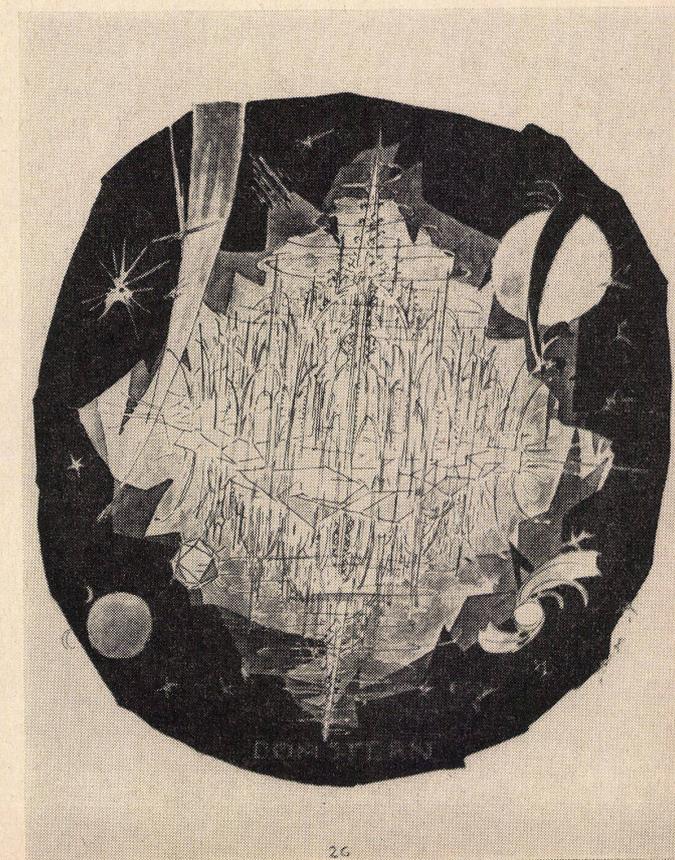


4

4, 5
Bruno Taut, Alpine Architektur, 1918.
Bruno Taut, Architecture alpine, 1918.
Bruno Taut, Alpine Architecture, 1918.
6
Bruno Taut, Sternenarchitektur, 1918.
Bruno Taut, Architecture d'étoile, 1918.
Bruno Taut, Sidereal architecture, 1918.



5



6

Unter denen, die sich an dieser Ausstellung beteiligten, war auch der Maler Hermann Finsterlin (geb. 1887). Er lebte fernab vom Kunstzentrum Berlin in Schönau bei Berchtesgaden. Auf Gropius' Aufruf hin schickte er Zeichnungen ein; – Gropius war begeistert und bat ihn, mehr zu schicken. Was Finsterlin in Berlin ausstellte, waren zum größten Teil aquarellierte Bleistiftzeichnungen, die plastisch schwellende Formen zeigten. Auffallend war die Absage an jegliche Orthogonalität. Während ein Teil seiner Zeichnungen trotz Umwandlungen noch der konventionellen Form des Hauses nahe kamen, entfernten sich andere Zeichnungen völlig davon. Sie zeigten vornehmlich wuchernde, organoide Formen, die keinerlei Assoziationen mit herkömmlichen Bauformen zuließen.

Ähnliches gilt für seine Innenraumskizzen, die an Tropfsteinhöhlen erinnern oder an stalaktitenartige Gebilde. Finsterlin geht es um die Schaffung »ungewesener und unnachahmlicher Formen«. Im Grunde sind seine Zeichnungen ein unaufhörlicher Appell, die Bahnen des Gewohnten zu verlassen. So utopisch seine Formen auch dem damaligen Betrachter erschienen sein mögen, er glaubte an ihre Realisierung in einer nicht zu fernen Zukunft, als deren Vorbereitender er sich fühlt.

Gläserne Kette und Frühlicht

Ende 1919 ist es wiederum Bruno Taut, der die Initiative ergreift und vierzehn Freunde auffordert, in einem Briefwechsel ihre Gedanken und Empfindungen zum Bauen darzulegen. Alle bis auf einen, es ist Adolf Behne, stimmen zu, und über ein Jahr zieht sich der Briefwechsel hin, der später als »Gläserne Kette« bezeichnet wurde. An ihm nehmen, jeweils unter einem Decknamen, teil: C. Krayl, P. Gösch, H. Scharoun, W. Gropius, J. Göttel, H. Hansen, W. A. Hablik, M. und B. Taut, W. Brückmann, H. Finsterlin, W. und H. Luckhardt. Der erste Brief von B. Taut ist vom 19. Dezember 1919, der letzte vom 24. Dezember 1920. In diesem Briefwechsel, in den ausgetauschten Zeichnungen und Meinungen, drückt sich noch einmal die utopische Grundstimmung dieser Epoche aus.

Schon B. Tauts Formulierungen in seinem Einladungsbrief zeigen die allgemeine Auffassung: »Zu bauen gibt es fast nichts, und wenn wir irgendwo doch bauen können, tun wir es, um zu leben... Mich widert die Praxis fast an.«¹³ Und so folgt die Flucht in eine imaginäre Welt, um einen neuen Anfang zu gewinnen. Wenig später, Anfang 1919, übernimmt B. Taut die Redaktion einer Beilage zur Zeitschrift »Stadtbaukunst alter und neuer Zeit«, die er bedeutungsbeladen »Frühlicht« nennt. Im Frühlicht finden sich die Projekte und Gedanken der Mitglieder der Gläsernen Kette veröffentlicht. Finsterlin zeigt seine organoiden Gebilde, C. Krayl erinnert in seinen Entwürfen für Sternhäuser an die skurrile Zeichentechnik Paul Klees, von Hans Scharoun finden sich Zeichnungen für Volkshäuser, die, symmetrisch aufgebaut, knospenartige Gebilde zeigen, W. A. Hablik entwarf Türme aus gegeneinander versetzten und sich nach oben verkleinerten Quadern, und von M. Taut finden sich seltsame Gebilde, gleichermaßen aus geschweiften wie kristallinen Formen zusammengesetzt. W. Luckhardt zeigt kristallin aufgebaute Volkshäuser, die an die Glasarchitektur Scheerbarts erinnern, und P. Gösch publiziert seltsame, aus Kugelementen aufgebaute Türme.

Schlußwort

Alle jene Skizzen und Entwürfe bleiben auf dem Papier. Nur ein Bau wurde realisiert, der die Empfindungen jener Zeit aufnahm: es war Poelzigs Umbau des alten Zirkus Schumann in ein Theater für Max Reinhardt, das im November 1919 eingeweiht wurde. Im Innenraum, in der Verkleidung der Kuppel mit stalaktitenartigen Gebilden, lebt etwas von jener märchenhaften, fern jeder Realität wirkenden Atmosphäre, welche die Utopisten jener Jahre anzustreben suchten. Jedoch dieser Bau bleibt ebenso Episode wie die vielen Zeichnungen und Entwürfe.

Um 1923/24 deutete sich ein allmählicher Wandel an, überall in Deutschland zeigte sich die Hinwendung von der Utopie zur Realität. Im Bauhaus wurde 1923 an die Stelle der alten Formulierung, daß Kunst und Handwerk eine Einheit bilden müßten, die neue gesetzt: Kunst und Technik eine Einheit. Sinnfällig brachten die von Gropius in Dessau 1925/26 errichteten Bauhausgebäude diese Wandlung zum Ausdruck, an die Stelle einer expressiven trat die sachliche Architektur, anstelle Scheerbarts Vision einer märchenhaften, geheimnisvoll strahlenden Architektur trat die nüchterne, alles Innere offenlegende Glasarchitektur. Und Mies van der Rohe konstatierte 1924: »Das ganze Streben unserer Zeit ist auf das Profane gerichtet, wir werden keine Kathedralen bauen. Unsere Zeit ist unpathetisch, wir schätzen nicht den großen Schwung, sondern die Vernunft und das Reale.«¹⁴ Man muß freilich hinzufügen, daß Mies damit nicht nur einen Schlußstrich gegenüber anderen zieht, sondern ebenso gegenüber eigenen Bemühungen der Vergangenheit. An die Stelle der Zukunftsarchitektur trat die Beschränkung auf das Mögliche und Zutragliche, an die Stelle des Zukunftskathedrale und der Utopie die Wohnung für das Existenzminimum. Radikaler hat wohl selten eine Zeit ihre eigene Zielsetzung geändert! Niemand wird heute auf den Gedanken kommen, Tauts grandiose Vision einer alpinen Architektur zu realisieren oder die Zukunftskathedrale zu bauen, aber der Drang jener Zeit, die Grenzen der Überlieferung zu sprengen und Neuland zu gewinnen, das jenseits gesicherter Pfade liegt, ist auch in unserer Zeit (-wieder) lebendig.

So beruft sich heute eine so avantgardistische Gruppe wie Archigram auf die Arbeiten dieser Epoche, in denen sie eine »unheimliche Ähnlichkeit« (Peter Cook) mit ihren eigenen Zielen entdeckt. Und manchmal entstehen Bauten, in denen sich die Ziele jener Zeit, freilich einer Metamorphose unterzogen, in unserer Zeit realisiert finden – so in Scharouns Philharmonie, in der sich der Volkshaushausgedanke jener Zeit in veränderter Form erneuert hat.

7 Wasily Luckhardt, Kristallhaus, 1920.
Wasily Luckhardt, Maison en cristal, 1920.

Wasily Luckhardt, Crystal House, 1920.

8 Max Taut, Innenraum, 1921.
Max Taut, Local intérieur, 1921.
Max Taut, interior, 1921.

9 Hans Poelzig, Großes Schauspielhaus, Berlin, 1919.

Hans Poelzig, Grand théâtre, Berlin, Hans Poelzig, 1919.

Hans Poelzig, Large Theatre, Berlin 1919.

10 Hans Scharoun, Volkshaushausgedanke, 1920.

Hans Scharoun, Projet de maison populaire, 1920.

Hans Scharoun, Idea for community hall, 1920.

11 Hermann Finsterlin, Modellstudie, um 1920.

Hermann Finsterlin, Etude de modèle, vers 1920.
Hermann Finsterlin, Model studio, around 1920.

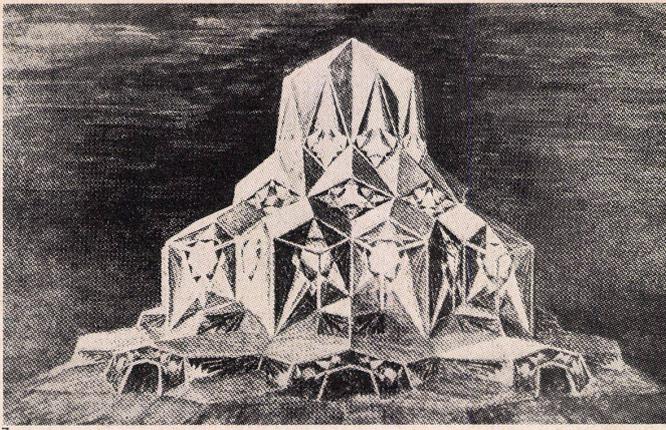
12 Hermann Finsterlin, Grundrißstudie, um 1920.

Hermann Finsterlin, Etude de plan, vers 1920.

Hermann, Finsterlin, Plan study, around 1920.

¹³ Zit. nach: Die gläserne Kette, Ausstellungskatalog, Leverkusen und Berlin, 1963.

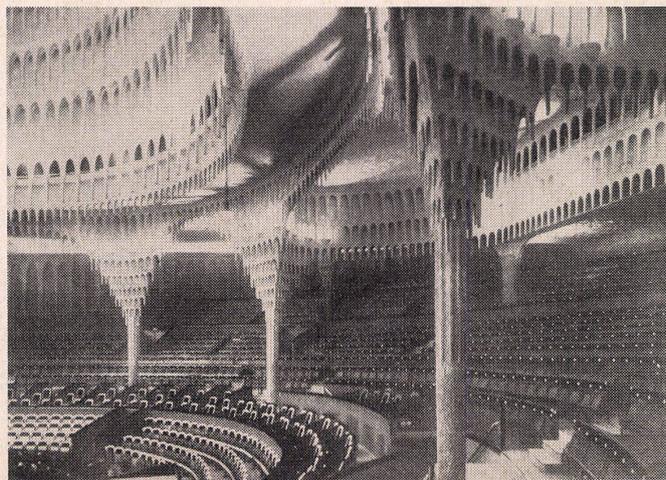
¹⁴ U. Conrads, a.a.O.



7



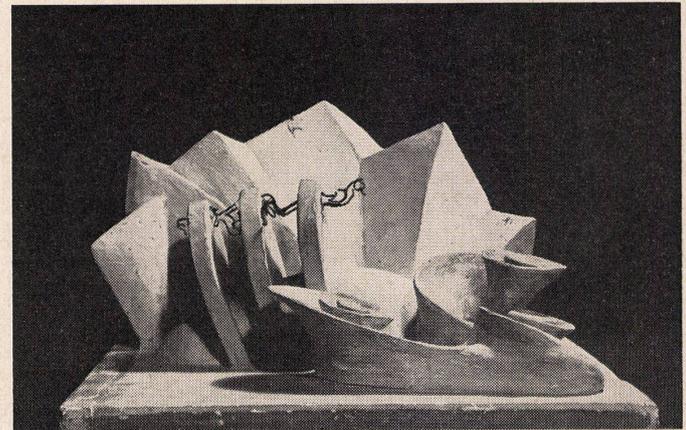
8



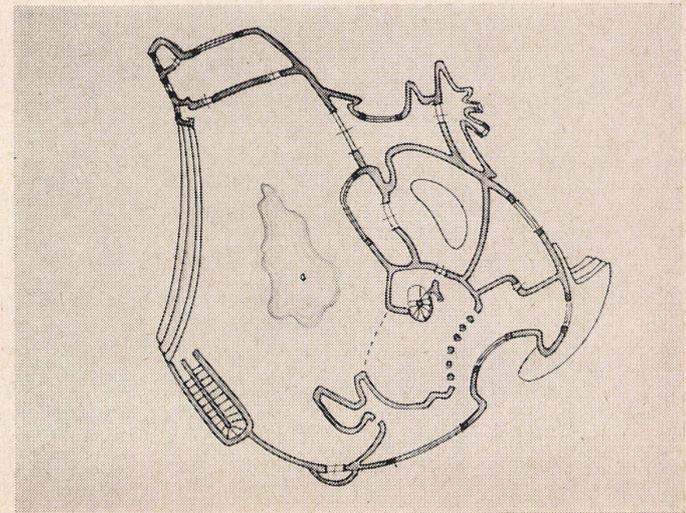
9



10



11



12