

Holger Wilmesmeier

Die Einheit der Welt

Harmonisierung von Natur und Technik im Geiste des Übermenschen – eine ikonographische und rhetorische Spurensuche

Die Parallelisierung von Naturgewachsenem und Menschengeschaffenem ist schon in der Antike ein Topos. Die Fotografie der Neuen Sachlichkeit sucht abstrakte Ornamentik in Wasseroberflächen, Kristallen, Wolkenformationen, Baumstämmen und inszeniert Industrieobjekte in gleicher Weise: als Naturereignis. Hier bleibt es jedoch nicht bei der Parallelisierung, sondern eine Überblendung, eine Identität wird hergestellt, die implizit Naturgesetzlichkeit (anonyme Mächte) auch für Technik, Mechanisierung, Standardisierung annimmt. Auf diese Weise wird eine Beseelung des anorganischen Materials wie auch der von Sachzwängen diktierten Organisationsformen der industriellen Welt zu erreichen versucht, die ethisch und politisch fragwürdig ist.

In diesen Harmonisierungstendenzen treffen sich ästhetische Konzepte eines Teils der Avantgarde mit den politischen der Großmächte der dreißiger und vierziger Jahre, so daß besonders die staatliche Propaganda in den Massenmedien von einer erstaunlich einheitlichen politischen Ästhetik geprägt ist, ob es sich um Deutschland, die UdSSR oder die USA handelt.

Im Rahmen dieses Aufsatzes wird das Hauptaugenmerk weitgehend auf das nationalsozialistische Deutschland und die Weimarer Republik sowie die Beispiele Säule (Teil I) und Kristall (Teil II meiner folgenden Ausführungen) beschränkt. Der Vergleich mit ähnlichen Phänomenen in den anderen genannten Ländern in dieser Zeit bleibt jedoch Desiderat.

1. Nazimoderne versus Blut- und Bodenromantik

Besonders in der Frühzeit des Nationalsozialismus fallen zwei gegensätzliche Strömungen auf: eine rückwärtsgewandte Blut- und Boden-Bewegung und eine zukunftsgerichtete modernistische Tendenz.

Am Beispiel der Thing-Bewegung (Freilufttheaterspiele) wird ersichtlich, wie eine antimodernistische, "schollenverbundene", konservative Strömung der NS-Ideologie im Laufe der dreißiger Jahre zunehmend zugunsten fortschrittsaffirmativer Ideologeme zurückgedrängt wird. Hitler und Goebbels, letzterer zunächst Protektor des Thingwesens, befürchteten, daß diese Richtung zu sehr zu einem völkisch-naturreligiösen Sektierertum gerate.¹ Die modernen technifizierten Massenmedien erschienen Goebbels schließlich als Propagandamittel effektiver und ökonomisch effizienter. Sie entsprachen auch eher Hitlers Modernisierungsambitionen.²

In den militanten Aufmärschen auf dem Zeppelinfeld anlässlich der Reichsparteitage wurden aber dennoch Elemente der in den Thingspielen gepflegten "Menschenarchitektur" mit einer dramatisierenden Lichtregie des "Lichtdoms" von Albert Speer verknüpft.³ In den Lichtsäulen dieser Veranstaltungen (erstmalig 1934) dokumentiert sich ein Ausgleich zwischen dem Völkisch-Naturreligiösen und dem Modernismus. Fackeln und leistungsstarke Flakscheinwerfer, die in den Himmel strahlen, vereinigen sich in einem gigantischen Freiluft-Thing zum kosmischen Ereignis, das gefilmt und somit massenhaft rezipierbar wird. Der Gedanke, eine (symbolische) Einheit zwischen Altem und Neuem, zwischen Natur und Technik herzustellen, schien ideologisch opportun, versprach er doch allen Bevölkerungsschichten einen Platz unter diesem Dach. Die hier zelebrierte "Einheit der Welt" war jedoch schon spätestens seit den zehner Jahren in den theoretischen Überlegungen fortschrittlicher Intellektueller eine gängige Denkfigur.⁴

Es ist interessant zu beobachten, wie sehr die Nationalsozialisten bestrebt waren, sich als eine Macht zu präsentieren, die in Einklang mit einer höheren

1 Vgl. Reinhard Merker: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus, Köln 1983, S. 182 ff., bes. S. 184. Siehe auch die politischen Schicksale von Darré und Rosenberg, dargestellt in Ronald Smelser/Rainer Zitelmann (Hrg.): Die braune Elite, Darmstadt 1990.

2 Vgl. Rainer Zitelmann, Hitler: Selbstverständnis eines Revolutionärs, Hamburg 1987, S. 458f. u. ders.: Die totalitäre Seite der Moderne, in: Nationalsozialismus und Modernisierung, Hrg. Michael Prinz/Rainer Zitelmann, S.15 f.

3 Merker (a.a.O. S. 183) verweist darauf, daß bei den Thingspielen auch neuere Stilmittel Eingang fanden.

4 Vgl. Walter Riezler: Einheit der Welt. Ein Gespräch, in: *Die Form*, 2. Jg. H. 8, 1926/27, S. 236 ff. Mit zahlreichen Fotos, kommentiert von Wilhelm Lotz.

kosmischen Ordnung stehe.⁵ Ich will dieses Phänomen im folgenden als das "Prinzip der Naturrichtigkeit" bezeichnen. Dieses Prinzip beruht auf der Annahme, daß Menschenwerk und Naturgewachsenes sich nach ewigen, gleichbleibenden kosmischen Gesetzen formiere. In logischer Weiterführung dieses Gedankens wird die politisch etablierte Gewalt zu einer naturgegebenen Kraft, die nicht in Frage gestellt werden kann.⁶ Die Analogisierung von Politik und Natur (übrigens auch Grundlage der morphologischen Geschichtsphilosophie Oswald Spenglers) geht bis in Goebbels' Tagebücher. Zur Maikundgebung in Berlin 1933 vermerkt er: "Gestern drohte noch Regen, heute strahlte die Sonne. Richtiges Hitlerwetter!"⁷ Hitler selbst schwelgt in seiner Rede in Naturmetaphorik. Er beginnt mit der Anfangszeile des bekannten Volksliedes "Der Mai ist gekommen" und spricht dann vom "symbolische[n] Tag des Einzuges des Frühlings", vom "Tag des werdenden Lebens" und dem "Tag der erwachenden Natur". In der Naturrichtigkeit des Führerstaates löst sich "das Symbol des Klassenkampfes, des ewigen Streitens und Haders" in kollektivem Wohlgefallen auf.⁸

Bezeichnenderweise nennt Georg Schorer in *Deutsche Kunstbetrachtung* (1939) im Zusammenhang mit der Ausstellung "Entartete Kunst" (1937) als eines der Ziele der Künstler der "Systemzeit" die "Zerstörung der kraftspendenden Verbindung der nordischen Kunst mit der Natur durch Propagierung abstrakter naturfeindlicher Kunstsysteme, wie Kubismus usw."⁹ Avantgardenkünstler, die wie Ruttmann in solchen "naturfeindlichen Kunstsystemen" wurzelten, konnten sich nur dann den neuen Machthabern andienen, wenn sie imstande waren, die "Naturrichtigkeit" ihrer Kunst nachzuweisen.

5 Vgl. Merker: Die bildenden Künste, S. 250 u. 266 ff.

6 Vgl. Holger Wilmesmeier: Stahlspport. Avantgarde und Faschismus am Beispiel von Walter Ruttmanns 'Acciaio', in: *film-dienst*, 48. Jg, Nr. 11, 23. Mai 1995, S.16 und ders.: Rüstung und Spiele, in: *Kunst und Faschismus*, Forum Mathildenhöhe Band 3, hrg. Klaus Wolbert, Darmstadt 1995, S. 298 ff.

7 Joseph Goebbels: Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei, München 1934, S. 305 (zit. nach Faschismus. Renzo Vespignani, hrg. Neue Gesellschaft für bildende Kunst und Kunstamt Kreuzberg, Berlin 1976, S. 102). Goebbels steht hier durchaus in der Tradition des Kaiserreichs. 1906 stand in den Mitteilungen der Bad Homburger Kurverwaltung zu lesen: "Die diesjährige Frühjahrssaison ist nicht nur durch ein überraschend schnelles Erwachen der Natur, sondern auch durch den Besuch unseres Allergnädigsten Kaiserpaares glänzend eröffnet worden. Es war, als ob sich die starren Wälder und toten Wiesen auf die Nachricht hin, daß Seine Majestät der Kaiser und Ihre Majestät die Kaiserin hier eintreffen würden, verpflichtet fühlten, sich sofort mit frischem Grün zu schmücken." (zit. nach Reden des Kaisers, hrg. Ernst Johann, München 1966, S. 155)

8 Zitate aus Hitlers Rede nach W. M. Espe: Das Buch der NSDAP, Berlin 1934, S. 322 ff. (zit. nach Faschismus, S. 100 f.)

9 Georg Schorer: *Deutsche Kunstbetrachtung*, München 1939, S. 197

I

2. *Naturrechtigkeit am Beispiel Säule*

Wie gesagt, die Tendenz zur Harmonisierung von Natur und Technik ist bereits in den zehner Jahren unseres Jahrhunderts präsent. Ihre Wurzeln lassen sich kulturgeschichtlich jedoch viel weiter zurückverfolgen. Am Beispiel des Architekturelements Säule lassen sich einige der Stationen chronologisch nachzeichnen.

Vitruvs *De architectura libri decem*, die einzige Architekturlehre, die aus der Antike auf uns gekommen ist, enthält über die Anlage von Märkten und Basiliken folgende Ausführungen:

Die oberen Säulen muß man deshalb um 1/4 kleiner als die unteren machen, weil die unteren eine Last zu tragen haben und deshalb stärker sein müssen als die oberen. Außerdem auch deswegen, weil man das Wachstum in der Natur nachahmen muß; z.B. ist jeder schlank gewachsene Baum, die Tanne, die Zypresse, die Kiefer an den Wurzeln dicker, wird dann nach der Höhe zu fortschreitend immer dünner und wächst in natürlicher, gleichmäßiger Verjüngung bis zur Spitze.¹⁰

Die Verkleinerung der Bauglieder nach oben, die noch bei den Hochhäusern Chicagos und New Yorks eingehalten wurde,¹¹ wird von Vitruv zweifach begründet: einmal rein physikalisch bzw. baustatisch, zweitens (zur Stützung der ersten Begründung) naturphilosophisch. Beide Begründungen sind jedoch für die Architektur nicht zwingend, denn es lassen sich Gegenbeispiele für diese "naturrechtige" Gliederung und Proportionierung sowohl in Natur als auch Bautechnik finden (manche Korallenstöcke, die Säulen von Knossos). Es handelt sich also vielmehr um eine ästhetisch-ideologische Gedankenkonstruktion. Das "oportet imitari naturam", die Forderung, die Natur nachzuahmen, wird von Vitruv wiederholt geäußert¹² und dient u.a. dazu, den sogenannten zweiten Stil der Wandmalerei wegen seiner "unnatürlichen" und fantastischen Motive zu verurteilen.¹³

10 Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, dt. Übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1987, S. 207

11 Vgl. Edmund Schüler: Der Wolkenkratzer, in: *Kunst und Künstler*, Jahresband, Berlin 1924/25, S. 237.

12 Vitruv, S.. 206, 137 f., 179

13 Ebda., S. 333

"Natürlicherweise" ist der Steinbau nach Vitruv unmittelbar aus dem Holzbau hervorgegangen, der frühe Steintempel ist Abbild einer hölzernen "Urhütte", deren Säulen ursprünglich Baumstämme waren.¹⁴ Auch in der weiteren historischen Entwicklung bleiben das Postulat des naturrichtigen Bauens und das Inbeziehungsetzen von gewachsenem Baum (Naturwerk) und Architektur (Menschenwerk) von großer Bedeutung. Schorers Beschreibung der nationalsozialistischen Ordensburgen z.B. steht ganz in dieser Tradition.¹⁵

Die Spätgotik bildet ihre eigene Baum/Architektur-Analogie. Neben das vegetabile, bizarre Laubwerk tritt das Astwerk, so z.B. am Portal der Schloßkirche zu Chemnitz (um 1514) als in Stein gehauene Imitation roh zurechtgestutzter Holzstämme. Was hier nur vorgeblendetes Schmuckelement ist, hat andernorts Funktion als tragende Säule. Den spätgotischen Baumeistern ging es jedoch weniger um naturrichtige Architektur im Sinne Vitruvs als um die symbolische Deutung der christlichen Religion. Vitruv wurde erst zur Zeit der Renaissance wieder eingehender rezipiert und beachtet.

Der italienische Renaissance-Architekt Donato Bramante etwa hatte Vitruv intensiv studiert. Im Kreuzgang von S. Ambrogio in Mailand gestaltete er eine regelrechte Baumsäule. Wie beim spätgotischen Astwerk läßt er den Schaft als grob bearbeiteten Holzstamm erscheinen. Diese Rückübersetzung der Steinarbeit in gedachtes Holz versinnbildlicht die Idee der "natürlichen Richtigkeit"¹⁶ in der antiken Architekturtheorie.

Ähnliche Versuche, das Naturvorbild für den Steinbau sichtbar werden zu lassen, sind auch in während der Epoche der Aufklärung entstandenen Abhandlungen und Lehrbüchern zur Baukunst verbreitet, etwa in den Illustrationen der Schriften des Abbé M. A. Langier oder des Johann Jakob Schübler.¹⁷

Die Romantik mit ihrer Wiederentdeckung der Gotik und der Hinwendung zur Natur bringt einige bemerkenswerte Wiederaufnahmen und Variationen des Motivs. Interessant sind die Rückbezüge zum gotischen Astwerk in den Illustrationen von Friedrich Unger zu Fröbels *Mutter- und Kose-Liedern* (1844), wobei die mittelalterlichen Vorbilder weiterentwickelt werden, indem sie noch naturgetreuer dargestellt sind: Die Gewölbe über den Säulen sind fast richtige Baumkronen mit freier organischer Wucherung. Dennoch bleibt die ornamentale Funktion übergeordnet, d.h. die "natürliche" Säule bleibt vignett-

14 Ebda., S. 175 ff.

15 Schorer: Deutsche Kunstbetrachtung, S. 153 (Zeile 5-10)

16 John Summerson: Die klassische Sprache der Architektur, Braunschweig 1983, S. 92, Abb. S. 100

17 Vgl. Summerson, ebda., und Ulrich Schütte: Ordnung und Verzierung, Braunschweig/Wiesbaden 1986, S. 47 ff.

tenartiges Rahmen- oder Randmotiv¹⁸ Fröbel selbst war von der idealistisch-romantischen Philosophie Schellings beeindruckt: "Die Natur erschien ihm von nun an in Schellingscher Weise als Doppelbild des Geistes, das dieser selbst produziert, um durch Vermittlung desselben zur reinen Selbstanschauung, zum Selbstbewußtsein zurück zu kehren."¹⁹

Verwandte Tendenzen sind in C. D. Friedrichs romantisch-religiöser Auffassung der Landschaftsdarstellung zu erkennen. Im Gegensatz zu Ungers Kompositionen (oder ähnlichen Anlagen in Runges Tageszeitenzyklus) sind jedoch bei Friedrich die organischen Elemente (Baum, Pflanze) frei von ornamentaler Funktion. In mehreren seiner Gemälde sind steilaufragende gotische Ruinen mit säulenartigen Bäumen arrangiert.²⁰ Die knorpeligen, wuchtigen Stieleichen in *Klosterfriedhof im Schnee* – mit ihren vielen abgebrochenen Ästen selbst Ruinen – erinnern an spätgotisches Astwerk. Bemerkenswert ist die Spiegelsymmetrie dieses Bildes. Während die Architekturfragmente hier zugunsten der "Baumpfeiler" zurücktreten, dominieren die Eichenstämme über das Menschenwerk im *Hünengrab am Meer* und werden selbst zur "natürlichen" Architektur. Dabei ist wichtig, daß das Motiv Baumsäule nun in einen konkreten nationalen Kontext eingeordnet erscheint. Baustil und Landschaft sind sichtbar deutscher Provenienz.²¹

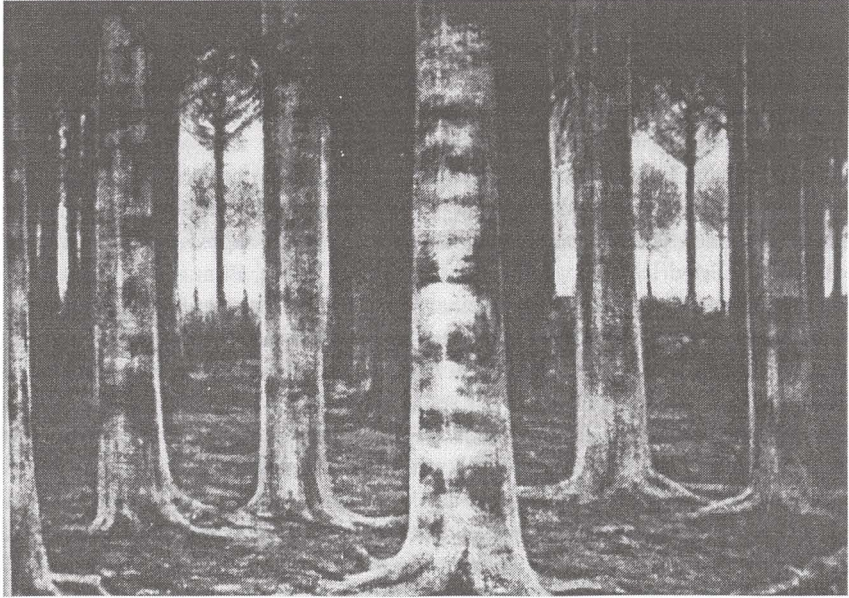
Organisch-Vegetables gewinnt im Jugendstil gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine herausragende Bedeutung. Neben schwingend-bewegten Ornamenten steht eine strengere, ruhigere Auffassung, besonders in der Wiener Sezession. Walter Leistikows *Wald*, 1899 in der deutschen Kunstausstellung der Berliner Sezession präsentiert, stellt eine unmittelbare Anknüpfung an den Gedanken des "gotischen Säulenwaldes" von Friedrich dar. Die Symmetrie der Komposition wird bei Leistikow noch deutlicher, die Baumstämme werden zu glatten Säulenschäften stilisiert. Hatte die Spätgotik Stein in Holz transponiert, so wird hier umgekehrt Holz in steinerne Ästhetik geformt. Eine Lichtdramaturgie, die an die Lichtmystik des mittelalterlichen Kathedralenbaus gemahnt, steigert die Gesamtwirkung ins Transzendente an der Grenze zum Monumentalen. Die Zwischenräume der Bäume, die den Blick auf die Lichtung im Hintergrund freigeben, bilden Silhouetten spitzbogiger, gotischer

¹⁸ Friedrich Fröbels Mutter- und Kose-Lieder, hrg. Johannes Prüfer, Leipzig 1915 (Tafeln 24 u. 37)

¹⁹ Ebda., S. III

²⁰ Vgl. auch *Winterlandschaft mit Ruine des Klosters Eldena, Ruine einer Zisterzienserabtei in Eldena bei Greifswald, Ruine mit Denkmal der Freiheitskämpfer*.

²¹ Vgl. Schorer: *Deutsche Kunstbetrachtung*, S. 125: "Diese Einheit des Menschen mit der Natur ist nun das immer wiederkehrende Thema Friedrichs."



Walter Leistikow: *Wald*, 1899

Kirchenfenster. Noch bedeutsamer erscheint die Tatsache, daß hier die "Säulen" selbst zu leuchten beginnen.

Ein oft erwähntes Beispiel für die Kontinuität des Baumsäulenmotivs in den zwanziger Jahren ist die Szene "Siegfried im Zauberwald" aus Fritz Langs *Die Nibelungen. Teil I: Siegfried* (1924). Als Vorbild habe Böcklins Gemälde *Schweigen im Walde* gedient, wird berichtet. Siegfried reitet auf einem leuchtend weißen Roß durch einen Wald aus massigen, überhohen, gerade gewachsenen Stämmen. Lichtgarben, die schräg einfallen, beleuchten die Szenerie. Die Bäume werden hier im wörtlichen Sinn wieder zur Steinarchitektur (Lang, Sohn eines Architekten, hatte selbst vorübergehend Architektur studiert): Die "Pfeiler dieses Walddomes", die angeblich mehr als zwei Meter Durchmesser hatten, wurden aus Gips hergestellt.²²

Bis heute ist die Attraktivität des Motivs Baumsäulenkathedrale im gotischen Stil ungebrochen. Ein Werbeflyer der neunziger Jahre für CDs von Peter Hübner, der "Musik nach den Gesetzen der Natur" komponiert, zeigt das lichtdurchflutete Mittelschiff eines gotischen Doms, der – ganz in der Tradition Leistikows – aus Baumsäulen und einem Laubgewölbe besteht.

²² Klaus Kreimeier: *Die Ufa-Story*, München/Wien 1992, S. 126. Vgl. auch die Tropfsteinhöhlen im selben Film.

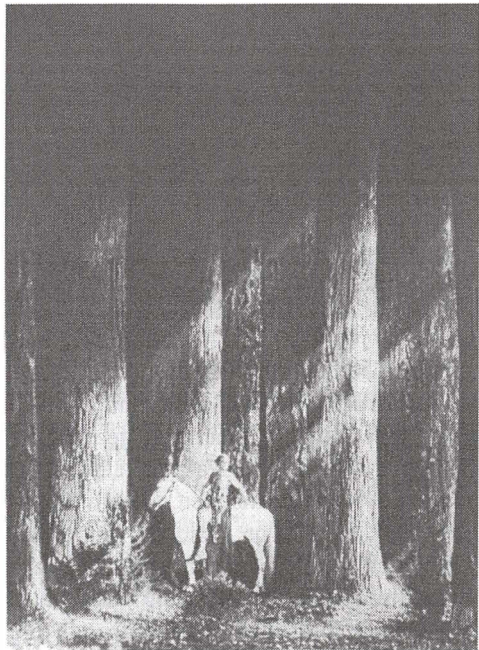
Natur, Architektur, Lichtdramaturgie, Spiritualität und Musik – die Zusammenstellung solcher Komponenten verweist auf den romantischen Gedanken des Gesamtkunstwerks, dessen Gefühlshaltung Carl Schumacher im Jahre 1912 so charakterisierte:

... ich spüre Zusammenhänge zwischen musikalischem Rhythmus und dem machtvollen Emporstreben eines hohen Buchenwaldes, zwischen dem Generalbaß in der Musik und der Säule der Architektur. Ich habe gelernt, die großen einfachen ewigen Gesetze zu sehen oder zu ahnen, die alle hohen Gipfel der Kunst zu einem kolossalen himmelstürmenden Gebirge verbinden.²³

Die Rede ist dabei allerdings nicht von den klassischen Kunstgattungen, sondern von dem neuen Medium Film. Der "bürgerliche" Kinoreformer Schumacher beschreibt hier, welche "Ahnungen" die Kinematographie in ihm aufsteigen läßt.

Über Kandinsky, der wiederum auf Goethe rekurriert, wird der romantische Gesamtkunstwerksgedanke mit seinem holistisch-pantheistischen Anspruch in die Zirkel der Avantgarde getragen, auch die der Film-Avantgarde.²⁴ Am *Bauhaus*, an dem auch Kandinsky tätig ist, verbindet sich die Idee des Gesamtkunstwerks mit der Vision der gotischen Kathedrale als Kollektivschöpfung.²⁵

Wie konnte das Motiv der Baumsäule, das durch seine Verbindung mit dem deutschen Wald und nordischer Gotik mit rückwärtsgewandtem National- und Heimatstolz assoziiert war,



Siegfried im Zauberwald, aus Fritz Langs Film *Die Nibelungen*, Teil I: *Siegfried*, 1924

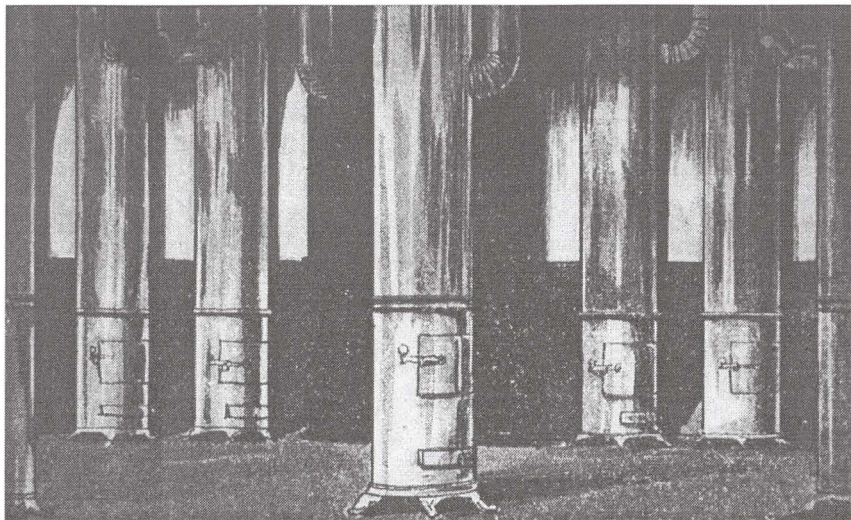
23 Carl Schumacher: Kinematographie und Kunst, in: *Bild und Film*, Nr.3/4, 1912, S. 81, zit. n. Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart 1986, S. 129 f.

24 Vgl. Holger Wilmesmeier: *Deutsche Avantgarde und Film*, Münster/Hamburg 1994, S. 33 f. u. 134.

25 Ludwig Grote: *Vom Bauhaus. Von Dürer bis Gropius*, München 1975, S. 124 ff., zuerst in: *Die Maler am Bauhaus*, Ausstellungskatalog, München 1950

und Heimatstolz assoziiert war, in den kosmopolitischen und explizit "fortschrittlichen" Kreisen avantgardistischer Intellektueller Eingang finden?

Eine Antwort gibt vielleicht schon die zeitgenössische Parodie auf das erwähnte *Wald*-Gemälde von Leistikow: Aus dessen glatten Baumpfeilern macht der anonyme Karikaturist blankgeputzte zylindrische Badeöfen.²⁶



Nr. 109. Leistikow. *Badeöfen*. Karikatur im Kladderadatsch, 1899

Dieselbe Erweiterung des Repertoires um Objekte aus der industriellen Massenfertigung, denen man eine den Kompositionen Friedrichs und Leistikows verwandte, symmetrisch geordnete Gestaltung angedeihen läßt, findet sich bei Albert Renger-Patzsch, einem der bekanntesten Fotografen der sogenannten Neuen Sachlichkeit. In dem 1928 erschienenen Fotoband *Die Welt ist schön* sind Bilder von Wäldern, Kathedralengewölben und Industrieprodukten gesammelt und nebeneinandergestellt, so daß als Gesamteindruck ein scheinbar harmonischer Gleichklang entsteht. Die Selektion der Ausschnitte, der Motive und die alles durchdringende organisatorische Ordnung läßt keine Mißtöne aufkommen. Neben der augen(ge)fälligen Tendenz, die Objekte in einer Ästhetik des Dings-an-sich nüchtern vorzuführen, stellt sich jedoch auch

26 Vgl. *Kladderadatsch*, 1899, "Die Ausstellung der Berliner Secession" (mehrere Bildparodien, darunter Nr. 109: *Leistikow. Badeöfen*), abgedruckt in: Facsimile Querschnitt durch den Kladderadatsch, eingel. von Hans Rothfels, hrsg. Liesel Hartenstein, München o. J. (1960er Jahre), S. 158. Vgl. auch Th. Th. Heines Karikatur *Das Schweigen im offiziellen Walde* zu Böcklins Gemälde *Schweigen im Walde*, in: *Simplicissimus*, Bd. 5, H. 47, 1901, wo Baustämme in Telegrafmasten umgewandelt sind.

die Wirkung einer gewissen pathetischen Überhöhung ein, was auf eine überwunden geglaubte romantische Gefühlsströmung zurückschließen läßt.

Nicht von ungefähr wurde Renger-Patzschs ursprünglicher Titel *Die Dinge* aus werbetechnischen Überlegungen vom Verleger durch das emphatisch-emotionale *Die Welt ist schön* ersetzt. Die Harmonie der Welt ergibt sich dabei durch die Zusammenschau direkt aufeinander folgender Motive, eine Art Parallelmontage. Den schlanken aufgestellten "Bügeleisen für Schuhfabrikation" mit polierten spitzbogigen Metallflächen folgt das gotische Kreuzgratgewölbe des Mittelschiffs der St. Katharinenkirche zu Lübeck. Dem schlichten hölzernen Steg folgt ein Buchenwald.²⁷ Letzteres Paar – beide Fotos betonen die vertikale Ausrichtung – kombiniert und analogisiert damit quasi Menschenwerk (Steg) und Naturwerk (Baumstämme). Eine *Verschmelzung* paralleler Motive wie sie Leistikow zwischen Baum und Säule vollzog, kam für die um "Objektivität" bemühten Künstler der Neuen Sachlichkeit als gestalterische Möglichkeit nicht in Betracht.

Der *Buchenwald*,²⁸ den schon der Kinoreformer Schumacher erwähnte, wurde zum Inbegriff des Säulenwaldes. Der glatte, gerade wachsende hohe Stamm der Buche erschien geeignet, wenn nicht prädestiniert, Assoziationen zur Perfektion menschlicher Kunsterzeugnisse zu wecken. Im Entwurf zu dem hernach preisgekrönten Film *Mannesmann* über die Mannesmann Röhrenwerke (1937, 1938 Ufa-Kulturfilmfassung), steht als Angabe für die Eingangssequenz: "Vertikal gestellte Rohre verwandeln sich in Buchenstämme ..." ²⁹ Ruttmann, zuerst Maler, dann avantgardistischer Filmemacher (Experimental- u. Werbefilme) und schließlich Mitarbeiter des nationalsozialistischen Kulturbetriebs, zieht hier ein Register, das in der Tradition der "Naturrichtigkeit" mit dem Mittel der Assoziationsmontage einen sinnlichen Zusammenhang zwischen einem hochmodernen Industrieprodukt (dem Stahlrohr) und einem natürlich entstandenen Nationalheiligtum (dem deutschen Wald) herstellt.³⁰ Ge-

27 Vgl. Albert Renger-Patzsch: *Die Welt ist schön*, Nachdruck Dortmund 1992, Fotos 93/94 u. 42/43

28 Im Zusammenhang mit dem Kirchenbau kommt es wiederholt zu Vergleichen mit Bäumen. So bei Georg Schorer in seiner *Deutschen Kunstbetrachtung*, München 1939, S. 54, wo er von einem "Wald von Säulen" spricht, wenn er die Raumwirkung der Backsteindome beschreibt. Oder, andersherum, Paul Eipper in *Prangender Sommer im deutschen Wald*, Berlin 1933, S. 21 u. 34, der einen Waldabschnitt im Spessart "Buchendom" nennt.

29 Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann, Berlin 1989, p. 149

30 Im Jahr davor (1936) entstand der Film *Ewiger Wald* (Regie: Hans Springer u. Rolf von Sonjewski-Jamrowski, Kamera: Sepp Allgeier, Guido Seeber u.a.) – eine Mischung aus Dokumentar- und Spielfilm. Aufschlußreich die Parallelisierung in der Schlußsequenz des Films: "Das Volk strebt, wie der Wald, nach der Ewigkeit". (Vgl. Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, München 1987, Bd. 2, S. 1209.)

gen Ende des Mannesmann-Films zeigt Ruttmann einen besonderen Wald: Der sogenannte "Mastenkomplex" führt über Fahrleitungsmaste, Telegrafmaste, Lichtmaste und Fahnenmaste zu einem "feierlichen Höhepunkt: dem Mastenwald auf dem Reichsparteitagsgelände [sic] in Nürnberg".³¹

3. Ruttmann und die politischen Naturgewalten

Nach zwei sozusagen bodenständigen Propagandafilmen, in denen er seine Abkehr von allzu avantgardistischen Experimenten und seine Hinwendung zur linientreuen Ästhetik bewiesen hatte, wandte sich Ruttmann wieder verstärkt dem zu, was seinen Vorlieben eher entgegenkam: der modernen Welt, mit ihrem pulsierenden urbanen Leben und ihren Maschinensinfonien.

Hatte er in seinem nationalsozialistischen Debütfilm *Blut und Boden* (1933) noch eine enteignete Bauernfamilie, die in einer tristen Hinterhofwohnung dahinvegetiert, portraitiert und in *Altgermanische Bauernkultur* (1934) Caspar David Friedrichs Motiv *Hünengrab mit Eichen* mit Nebelschwaden epiphaniehaft nachgestellt, so ist er 1935 mit *Metall des Himmels* bereits wieder in die Sphäre der Industrie und des "Fortschritts" zurückgekehrt.³² Trotzdem beginnt der Film bezeichnenderweise mit einem kosmischen Naturereignis: Ein leuchtender Meteorit schlägt auf der Erde ein (Tricksequenz).

Schon in seinem Drehbuchentwurf zu dem Reichsparteitagfilm *Triumph des Willens* (1934), an dessen Planung er in der Anfangsphase beteiligt war, verwendet Ruttmann gehäuft Naturmetaphorisches. Die Inflation bricht als eine "Sintflut von Papier" herein. Die SA marschiert, und eine "Naturgewalt braust über das deutsche Land".³³ Das Wohnungselend im Jahre 1918 wird in trüber Herbststimmung mit welchem Laub veranschaulicht, und Adolf Hitlers Ernennung zum Reichskanzler schließlich kündigt sich mit einem "[m]ajestätisch nach vorn heranrollende[n] Meer" an.³⁴ Solche Naturanalogien begegnen in Ruttmanns Oeuvre durchgängig.

In dem 1932 im faschistischen Italien produzierten Film *Acciaio* diente Ruttmann das Wassermotiv als "fließender" Übergang zur Stahlwerkssequenz.³⁵ Ruttmanns bekanntestes Werk, *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*

31 Goergen: Ruttmann, S. 150 c. 2

32 Vgl. Ebda., S. 142 f.

33 Vgl. das Ende von Goebbels' Sportpalastrede am 18.2.1943: "Nun Volk steh auf, und Sturm brich los."

34 Goergen: Ruttmann, S. 162 f.

35 Vgl. Wilmesmeier: Rüstung und Spiele, in: *Kunst und Faschismus*, S. 300.

(1927), wird mit einer Motivfolge aus einem Wasserwellenspiel, das sich über eine Trickmontage in die Realszene eines Bahnübergangs mit zwei herabfallenden Schranken überblendet, eingeleitet. (Eine ähnliche, wenngleich mehr spätdadaistisch-surrealistische Verquickung von abstrakten Formenspielen, Naturmotiven und Menschengeschaffenem führt der Avantgardefilmer Hans Richter in seiner *Filmstudie* von 1926 vor.) Auf rein ästhetischer Ebene scheinen die (inhaltlich) verschiedensten Dinge miteinander kombinierbar. Die daraus entstehende Synopse des heterogenen modernen Kosmos gerinnt jedoch leicht zu einer "schöne neue Welt"-Harmonie.³⁶

Bemerkenswert ist, daß Ruttmanns Zeitgenossen (u.a. Valeska Gert und László Moholy-Nagy) selbst in dessen frühen abstrakten *Opus*-Filmen Naturgewalten zu entdecken vermeinten.³⁷ Ferner fällt besonders in seinem ersten Filmexperiment *Lichtspiel opus 1* auf, wie sehr seine Abstraktionen – im Gegensatz zu Eggeling – "materie-orientiert" (Patalas) sind. In Moholy-Nagys *Malerei-Fotografie-Film* finden sich ebenfalls Gegenüberstellungen von Natur und moderner Welt. Z.B. plaziert er links die Aufnahme *Fliegendes Kranichheer* und rechts eine *Staffel über dem nördlichen Eismeer*.³⁸ Das provokant anti-romantische Potential des Futurismus, das einen Piet Mondrian im Hinblick auf die neue Musik bemerken ließ, "Der Sang der Vögel [wird] durch das Getöse der Maschine [ersetzt]",³⁹ ist hier nur noch bedingt wirkungsmächtig. Kulturkritisches verschleift sich in dem Maße, wie ein nur noch formalistisch sauber gestaltetes Panoptikum vorgeführt wird, dabei aber eine konkrete inhaltliche Aussage bewußt vermieden wird. Im Vorwort zu seiner Filmskizze *Dynamik der Groß-Stadt* (das Projekt wurde nicht ausgeführt) betont Moholy-Nagy: "Der Film 'Dynamik der Groß-Stadt' will weder lehren, noch moralisieren, noch erzählen; er möchte visuell, **nur** visuell wirken."⁴⁰

36 Vgl. Wilmesmeier: Deutsche Avantgarde und Film, S. 191 ff.

37 Vgl. Ebda., S. 51 u. 54. In den zwanziger Jahren soll Ruttmann Filme geplant haben, die nur aus Wolkenbewegungen und einer Musikpartitur bestehen sollten. Vgl. Tilo Medek: Musik 'Opus 2,3 und 4', in: Film und Musik, o.O. 1983, S.44.

38 László Moholy-Nagy: *Malerei-Fotografie-Film*, München 1927, Abb. 3 u. 4 (S. 48/49)

39 Piet Mondrian: Die neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen Bruiiten, in: *De Stijl*, 6. Jg., 1923, H. 1, S. 9 (Reprint, S. 333)

40 László Moholy-Nagy: *Malerei-Fotografie-Film*, S. 120

4. Kunstform und Naturform in der Werkbund-Zeitschrift *Die Form*

Für die Werkbund-Ausstellung *Film und Foto* (kurz *Fifo*) 1929 in Stuttgart war Moholy-Nagy an der Zusammenstellung der Bilder beteiligt. Er wählte u.a. Pflanzenaufnahmen aus dem Band *Urformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder* (Berlin 1928, 120 Abb.) von Karl Blossfeldt aus. Walter Benjamin hat über dieses Buch in seiner "Kleinen Geschichte der Fotografie" in der *Literarischen Welt* 1931 geschrieben: "Blossfeldt hat mit seinen erstaunlichen Pflanzenfotos in Schachtelhalmen älteste Säulenformen, im Straußfarn den Bischofsstab, in zehnfach vergrößerten Kastanien und Ahornsprossen Totenbäume und in der Weberkarde gotisches Maßwerk zum Vorschein gebracht."⁴¹

Eine "Traditionen zertrümmernde Ausstellung" nannte der amerikanische Fotohistoriker Peter Pollack die *Fifo*.⁴² Doch mit den gleich im ersten Raum exponierten Aufnahmen Blossfeldts wurde eher Althergebrachtes und Akademisches geboten. Blossfeldt hatte nichts weiter getan als die Vorlagenzeichnungen, die sein Lehrer Meurer in *Vergleichende Betrachtung der angewandten Formen in ihrem Naturbild* gesammelt hatte, fotografisch auszuführen.⁴³ "Dem Pfeiler und der Säule dienen als natürliches Vorbild der runde oder kantig behauene pflanzliche Stamm. Kannelierungen und Riefelungen des Stützenschaftes haben als natürliches Motiv die Rinnen und Riefeln auf rohrartigen Pflanzengebilden." So stand es schon in Meyers *Handbuch der Ornamentik* von 1888 zu lesen.⁴⁴

*Urformen der Kunst, Kunstform und Naturform, Kunstformen der Natur*⁴⁵ – diese Titel variieren alle das gleiche Thema: die schon von Vitruv proklamierte, kosmische Harmonie von Natur- und Menschenwerk. Über weite Strecken verbleibt die Anwendung des Prinzips "Naturrichtigkeit" im Parallelisieren ähnlicher Formen. Delius konstatiert in der *Form* die "überraschende Tatsache", daß "der Ablauf und Rhythmus der Formbildung in Kunst und Na-

41 Zit. nach Karl Steinorth: *Photographen der 20er Jahre*, Gütersloh 1987, S. 35.

42 Ebda., S. 80

43 Vgl. ebda., S. 34, keine genaueren Nachweise.

44 Franz Sales Meyer: *Handbuch der Ornamentik. Zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewebetreibende sowie zum Studium im Allgemeinen*, Kapitel "Stützen", Ausg. Leipzig 1927, S. 215. Vgl. auch das Kapitel "Naturformen", S. 44 ff.

45 *Kunstformen der Natur* von Ernst Haeckel, dem Begründer des Monistenbundes (1906), erschien erstmals 1899. Eine "kleine Ausgabe" mit 30 (von 100) Bildtafeln erschien 1914. "Kunstform und Naturform" von Rudolf von Delius, in *Die Form*, 1. Jg., 1925/26, S. 109 f.

tur" der gleiche sei. Dorisch, ionisch, korinthisch entsprächen den Pflanzen Schilf, Lilie und Orchidee, so Delius.⁴⁶

In der *Form* erschien 1929 auch eine Besprechung von Blossfeldts *Urformen der Kunst*.⁴⁷ Der Rezensent lobt die technisch-handwerkliche Leistung, um dann aber Kritik an dem zu üben, was das eigentliche Anliegen des Buches ist, nämlich Vorlagen für kunsthandwerkliche und künstlerische Modellierungen zu bieten: "Es sind Pflanzenteile herausgesucht, und zwar absichtlich solche, die antiken Ornamenten ähnlich sehen. Das ist ein gewisser Nachteil des Buches, denn man spürt zu sehr diese Absicht, die Vorbilder zu architektonischen Details zu zeigen ..."48 Dagegen stellt er die Pflanzenaufnahmen des Werkbundmitglieds Renger-Patzsch, von denen er eine besonders hervorhebt: "Eines der wundervollsten Fotos, das überhaupt in unserer Zeit entstanden ist, ist die Rengersche Orchideenblüte, die in Heft 8/1927 der 'Form', Seite 237, veröffentlicht worden ist."

Das Motiv der "korinthischen" (Delius) Orchideenblüte leitet eine Serie von Bildgegenüberstellungen ein, die als Illustrationen zu Walter Riezlers Artikel *Einheit der Welt* fungieren.⁴⁹ Wie Theo van Doesburg in *De Stijl*⁵⁰ hatte Riezler die Form des platonischen Dialogs zur Erörterung des Themas gewählt, wobei eine Figur die Rolle des Lesers, die andere die des Herausgebers der Zeitschrift, Riezler, verkörpert. Im Laufe dieses mäeutischen Gesprächs versucht letzterer den zweifelnden Leser zu überzeugen, "daß es zwischen den Bildungen der Natur und denen der Kunst neben allem Gegensätzlichen Ähnlichkeiten nicht zufälliger, sondern wesentlicher Art gibt ..."51 Riezlers Ausführungen gipfeln in der "Hauptthese", "daß die 'Technik' eine neue Phase der Naturentwicklung bedeutet, nicht etwa eine Entzweiung des Menschen mit der Natur, daß aus dieser Technik eine ganz neue Formenwelt, die 'starre Form' entstehen wird, die ihre Analogien in der Natur hat, deren volle Entfaltung aber erst der Zukunft vorbehalten bleibt."⁵²

46 v. Delius, a.a.O.

47 *Die Form*, 4. Jg., 1929, H. 14, S. 400

48 Ebda.

49 Walter Riezler: Einheit der Welt. Ein Gespräch, in: *Form*, 2. Jg., H. 8, 1926/27, S. 236 ff. (vgl. auch denselben Titel eines Werkes des italienischen Staatsphilosophen Guglielmo Ferrero).

50 Vgl. Theo v. Doesburg: Surrealisme. Realistische Samenspraak, in: *De Stijl*, 6. Jg., H. 8, 1924, S. 103 ff. (Reprint S. 408 f.).

51 Riezler: Einheit der Welt, a.a.O., S. 246 c. I

52 Ebda., S. 248. Ähnliche Argumente brachte Riezler auch in anderen Artikeln der *Form* zum Ausdruck: 'Zweck' und 'technische Schönheit' (3.Jg. 1928, H. 14, S. 385 ff.), 'Ewig' – 'Zeitlos' (6.Jg., 1931, H. 5, S. 167 f.), Drei Bücher über 'Technik' (6. Jg. 1931, H. 11, S. 427 f.).

Schon Hugo Häring hatte 1925 programmatisch in *Wege zur Form*⁵³ solche Gedanken geäußert. Häring hebt die rein gestaltnmäßigen Parallelisierungen von Naturform und Menschenwerk auf eine philosophisch-geistige Ebene:

Forderten wir also für die Gestaltfindung einzelner Dinge, daß sie den Weg der Natur gehe, so müssen wir ergänzen oder vielmehr eigentlich vorausschicken, daß wir auch für die Gestaltwerdung eines neuen Lebens, einer neuen Gesellschaft für unsere Menschwerdung fordern, daß sie den Weg der Natur gehe und nicht gegen sie.⁵⁴

Am Ende steht das pantheistische Postulat einer kosmischen Harmonie: "Wir aber wollen die Einheit im Lebendigen und mit dem Lebendigen." Hier offenbart sich das Dilemma des "weder so noch so",⁵⁵ eine Haltung, die sich sowohl gegen den vergeistigten, blanken Formalismus eines Corbusier (den Häring explizit ablehnt) als auch gegen den ausufernden Stileklektizismus wendet. Einen Ausweg schien das Prinzip der Naturrichtigkeit zu bieten: Eine naturanaloge Technik soll die beschworene Einheit von Anorganischem und Organischem (wieder)herstellen. Riezlers Versuch, zu beschreiben, wie die "Einheit der Welt" konkret herbeizuführen sei, nimmt schließlich irrationale Züge an:

Nicht daß der Mensch Naturformen nachbildet, bringt ihn innerlich der Natur am nächsten, sondern daß sich seine inneren Strebungen, die seelische Vitalität, das Gegeneinander der Kräfte und Wollungen [sic!], der Rhythmus seines Blutes[!] ähnlich zu Gestalten verdichtet, wie das "innere" Leben der Natur, d.h. die in dem bewegten – oder sich bewegenden – Stoff wirksamen Kräfte unmittelbar "Gestalt" werden.⁵⁶

Es erscheint aufschlußreich, daß im Gefolge solcher teils spätromantischer, teils lebensphilosophisch geprägter Denkfiguren die Kunst des Mittelalters höher als die der Renaissance bewertet wird. Das Mittelalter wird als eine Epoche gesehen, in der sich "freies Wachstum" mit "inneren Kräften" paart, während die Renaissance nur scheinbare Naturnähe aufweise, denn sie gestalte das Kunstwerk nur als "reinen Augeneindruck". Dieses Ausspielen einer nordischen "naturnahen" Gotik gegen eine südländische "naturferne" Renaissance war damals durchaus im Schwange. Philosophische Begrifflichkeiten wie

53 Hugo Häring: *Wege zur Form*, in: *Form*, 1.Jg., H. 1, 1925/26, S. 3 ff.

54 Ebda., S. 5 c. 1

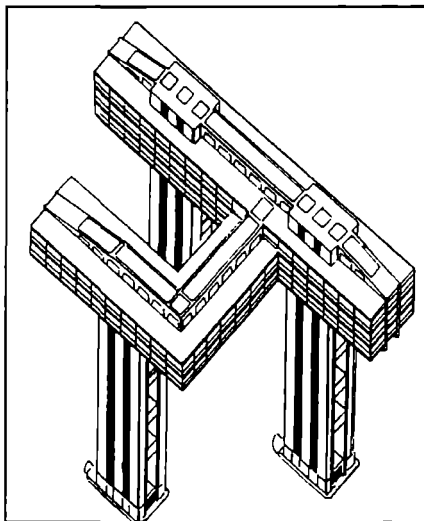
55 Untertitel einer Streitschrift von Karl Willy Straub: *Die Architektur im Dritten Reich* (Stuttgart 1932) – ein Paradebeispiel nazi-modernistischer Buchgestaltung. Straub forderte eine "organische Entwicklung" der Architektur (S. 20).

56 Riezler: *Einheit der Welt*, a.a.O., S. 246 c. 1.

Bergsons "Intuition" oder Kandinskys "innere Notwendigkeit" waren gängige Vokabeln in den Diskussionen der deutschen Film-Avantgarde.⁵⁷

Riezler beschließt seinen platonischen Dialog, nachdem er Haeckels *Kunstformen der Natur* als zu ornamental moniert hat, mit zwei Lektüreempfehlungen: Ernst Kropps *Die Wandlung der Form im 20. Jahrhundert* und Raoul Heinrich Francés *Die Pflanze als Erfinder*.⁵⁸ Beide dienen zur naturwissenschaftlichen Untermauerung der Thesen Riezlers und betonen den Technik-Aspekt.

Francés *Die Pflanze als Erfinder* wurde auch innerhalb der russischen Avantgarde rezipiert. El Lissitzky beispielsweise, der die Gestaltung der russischen Abteilung auf der *Fifo* übernommen hatte und in den dreißiger Jahren durch Konzeption und Gestaltung von Propagandaprojekten für die UdSSR hervortrat, kannte Francés Schriften. So vermutet Kai-Uwe Hemken, daß Lissitzkys Wolkenbügel-Entwürfe (1924/25) unmittelbar durch entsprechende Passagen in *Die Pflanze als Erfinder* inspiriert wurden.⁵⁹ In der *MERZ*-Ausgabe *Nasci*, die er 1924 zusammen mit Kurt Schwitters gestaltete, vergleicht Lissitzky Gebäude von Mies van der Rohe mit dem inneren Knochenbälchengengerüst eines Oberschenkelkugelgelenks.⁶⁰ Der Duktus Lissitzkys ist ostentativ nüchterner als der Häring's und Riezlers, doch das Ziel bleibt das gleiche: eine essentielle Verbindung von Natur und Technik herzustellen, die Naturrichtigkeit. Wilhelm Lotz vergleicht 1931 in ähnlicher Weise den Au-



El Lissitzki: *Wolkenbügel*. Entwurf für ein Verwaltungsgebäude, 1924

⁵⁷ Vgl. Wilmesmeier: *Deutsche Avantgarde und Film*, S. 34 ff.

⁵⁸ Riezler: *Einheit der Welt*, op. cit., ohne weitere Angaben zu Kropp. Francés Buch erschien in der Reihe *Kosmos*, hrg. von der gleichnamigen Gesellschaft der Naturfreunde, Stuttgart, 1920 (7. Aufl.).

⁵⁹ Vgl. Kai-Uwe Hemken: *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde*, Köln 1990, S. 72.

⁶⁰ Vgl. ebda., S. 90 u. Abb. 44.

ßenpanzer und die Eingeweide eines Flußkrebsses mit der Karosserie und dem Chassis eines Automobils.⁶¹

5. Von Schraubenbäumen, Euphorbien und anderen Industriegewächsen. Der Fall Lotz.

Die Zusammenstellung und Beschriftung der Abbildungen zu Riezlers *Einheit der Welt* (1926/27) hatte Wilhelm Lotz besorgt. Er wurde als Theoretiker (wie Ruttman als Praktiker) ein Bindeglied zwischen den progressiven Kräften des Kulturbetriebs der zwanziger Jahre und den Exponenten der Nazi-Moderne der dreißiger Jahre.⁶² Als Riezler Anfang 1933 seinen Posten als Herausgeber der *Form* zur Verfügung stellt, wird Lotz sein Nachfolger.⁶³

Streckenweise diente sich Lotz den neuen Machthabern offen an. Daneben versuchte er, ähnlich wie Victor Schamoni,⁶⁴ durch argumentative Akrobatik Reste "alter" Avantgardeprinzipien in den neuen Staat hinüberzuretten. Mit Verweis auf die aus Naturmotiven abstrahierten frühgermanischen Ornamente preist er die Tierplastiken des Ex-Bauhausschülers Kurt Schwerdtfeger: "Diese Tierplastiken sind jedenfalls deutlicher Ausdruck für die erwachende Naturnähe unserer werdenden Kunst, wenn man unter Naturnähe ein wirkliches inneres Verwurzelte sein versteht und nicht äußerliche optische Naturtreue."⁶⁵ Diese Verweise auf das Prinzip Naturnähe sind allerdings nicht Ergebnis eines stärkeren Entgegenkommens dem NS-Kulturbetrieb gegenüber, sondern sie waren schon vorher Bestandteil der modernistischen Rhetorik. Bemerkenswert ist z.B., daß Lotz in einem filmanalytischen Artikel anlässlich der *Fifo Pudowkins Sturm über Asien* (1928) über Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) stellt, weil Pudowkin es besser verstehe, "Naturvorgänge" in die Handlung mit einzubinden. Lotz' Schlußwort: "Hier ist Objekt Mensch und Natur [sic] Teil einer unheimlichen bewegenden Kraft. Ein tosendes Finale, künstlerisch beherrscht bis ins Letzte, beschließt diesen eigenartigen, in seiner Auswirkung so starken Film."⁶⁶

61 Wilhelm Lotz: Die Tarnkappe der Technik, *Form*, 6. Jg., 1931, H. 11, S. 404/405

62 Zu Lotz vgl. Joan Campbell: Der Deutsche Werkbund 1907-1934, Stuttgart 1981, S. 325 f. u. 348, Wilmesmeier: Rüstung und Spiele, S. 294 u. Fn. 70.

63 Vgl. Campbell, op. cit., S. 301-305 u. 325.

64 Vgl. Wilmesmeier: Deutsche Avantgarde und Film, S. 172 f.

65 Wilhelm Lotz: Tierplastik, in: *Form*, 1933, H. 10, S. 302. Zu Schwerdtfeger vgl. Birgit Hein/Wulf Herzogenrath: Film als Film, Stuttgart 1978, S. 68.

66 Wilhelm Lotz: Das Objekt im Film, in: *Form*, 4. Jg., 1929, H. 5, S. 108

Diese Vorstellung von den Objekten, den Menschen und der Natur als Teile einer alles beherrschenden Kraft zu visualisieren, ist Lotz' Intention bei der Bebilderung von Riezlers *Einheit der Welt*. Er wählt dazu u.a. Fotografien von Maschinenteilen, Menschenhänden und Pflanzen aus und arrangiert sie in ähnlicher Weise wie in den genannten Publikationen von Renger-Patzsch und Moholy-Nagy. Was auffällt, ist bei den architektonischen Beispielen der hohe Anteil gotischer Dome (die große Bedeutung der Gotik hatte Riezler selbst ja hervorgehoben). Ein blankgeputztes Maschinenteil wird der Spindel einer spätgotischen Wendeltreppe gegenübergestellt, eine Detailaufnahme vom Bamberger Fürstenportal wird mit einem Schraubenbaum kombiniert, und schließlich finden die Gewölberippen unter einer spätgotischen Wendeltreppe zu dem Triebwerk einer Lokomotive⁶⁷.

Altehrwürdige deutsche Gotik adelt moderne Technik und vice versa, und der Vergleich mit Pflanzen bestätigt die Naturrichtigkeit beider. Alles scheint mit allem kombinierbar und trotzdem durch innere Gesetzmäßigkeit miteinander verwoben. Dieser Eindruck muß jedenfalls beim Anschauen der Bildpaare entstehen.

Um dem Vorwurf der Willkür vorzubeugen, vermeidet Lotz in seinen Kommentaren allzu plumpe Parallelisierungen. So hebt er bei seinem Vergleich *Euphorbie* (ein Wolfsmilchgewächs, das einem Kaktus ähnelt)⁶⁸ und *Fuß eines Eisenrahmens für Kesselhaus* zunächst zwar die Ähnlichkeit hervor, verweist dann aber auf die u.a. witterungsbedingten "scheinbaren Zufälligkeiten, die wir in der Natur so bewundern" und setzt dagegen die "systematische Ordnung" der Eisenkonstruktion mit ihren Nieten, in der "alles Zufällige und Nichtgewollte ... möglichst ausgeschaltet ist". Zweifelsohne gibt es verblüffende morphologische Ähnlichkeiten zwischen der neusachlichen Industriepflanze und den kaktusartigen Stahlträgern: vierkantige Körper mit glatter Oberfläche und in regelmäßigen Abständen aufgereihten Noppen. Doch sind diese nicht Ergebnis gleicher innerer Konstruktionsprinzipien, sondern lediglich oberflächlicher Natur. Der Aufbau der Pflanze folgt nicht demselben Stütze-Last-Prinzip wie die Eisenträger. Auch die "Stacheln" haben eine andere Funktion. Wozu soll also der Vergleich dienen? Nur dazu, festzustellen, daß "das Prinzip geringsten Materialaufwands zur Ausübung einer Funktion" in beiden Fällen eine "ähnliche Form" ergibt? Welchen Sinn soll der Vergleich zwischen einem Flußkrebis und einem Automobil haben? Nur den, deutlich zu

67 *Form*, 2. Jg., H. 8, 1926/27, S. 239-242

68 Renger-Patzsch nahm das Foto in *Die Welt ist schön* (als Abb. 11) auf.

machen, daß auch der Krebs ein "Chassis" in einer Karosserie besitzt?⁶⁹ Offensichtlich ist bei aller Dürftigkeit der Argumentation der Wunsch, den Naturformenkatalog von Haeckel und Blossfeldt um den der Technikformen zu erweitern, um sie anschließend miteinander zu harmonisieren.

II

6. Architektur aus Kristall und Eis

Alle bisher behandelten Beispiele von Naturwuchs/Menschenwerk-Verquikungen zeichnen sich durch ihre mehr oder minder ausgeprägte kompakte Materialität der äußeren Erscheinung aus (Pflanzen, Architektur, Maschinen). Doch wurde schon bei Leistikows Gemälde *Wald* (1899) darauf hingewiesen, daß die Baumsäulen dieses gotischen Walddoms zu leuchten scheinen. Die glatten, glänzenden Schäfte wirken wie polierter Marmor, haben aber auch etwas Transparent-Gläsernes. Eben diese veredelnde Ästhetik verweist einerseits auf die christliche Tradition, die Kirche als Abbild des himmlischen Jerusalem zu fassen.⁷⁰ Andererseits läßt sie Assoziationen exakt geformter Stahlröhren (Ruttmanns *Mannesmann*, *Kladderadatsch*-Karikatur *Badeöfen*) aufkommen.

Auf einem ähnlichen geistigen Humus entstanden die fantastisch-utopischen Architekturentwürfe der *Gläsernen Kette*: entrückter Sakralraum, Naturkulisse und menschliche Zwecke werden eins in modern-futuristischer Erhabenheit. Die Formgebilde von Bruno Taut (Pseudonym "Glas"), Wenzel August Hablik ("W. H.") und Wassili Luckhardt (Pseudonym "Zacken") – um nur drei dieser Briefkette zu nennen – gehen zum großen Teil auf Kristallstrukturen zurück. Als Anreger können hier Ernst Haeckel und Paul Scheerbart benannt werden.⁷¹ Ein weiteres Mitglied der Gruppe, Hermann Finsterlin (Pseudonym "Prometh"), schrieb in einem Brief am 3. Februar 1920 zum "Problem der Natur- und Kunstformen": "Wo beginnt Natur? – und was begrenzt sie? Ich erkenne nur *einen* Gestaltungstrieb *einen* Bildungswillen und sein Können

69 Wilhelm Lotz: Die Tarnkappe der Technik, in: *Form*, 6. Jg., 1931, H. 11, S. 404/405

70 In der Apokalypse heißt es (XXI): "Ihr Lichtglanz ist gleich einem überaus kostbaren Stein, wie ein Jaspisstein, leuchtend wie ein Kristall."(11) Die "Stadt ist reines Gold, ähnlich reinem Glas". (18)

71 Vgl. Iain Boyd Whyte/Romana Schneider (Hrg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette*, Berlin 1986, S. 7 f. u. 11.

– der wirkt im Schwan des Lotosteiches wie im Schwanentierchen des Infusionstropfens – in der Amöbe wie im Nebel der Andromeda, – ..."[sic]⁷² Weiter unten in seinem Brief erwähnt Finsterlin Haeckels bekannte Veröffentlichung, die er in Beziehung zu einer Architekturfantasie Tauts setzt.⁷³

Außer *Kunstformen der Natur* wurde ein weiteres Buch Haeckels bedeutsam: *Kristallseelen*.⁷⁴ Unmittelbarer noch als der Einfluß von Haeckels Schriften war jedoch der des Schriftstellers Paul Scheerbart. Bruno Taut und Scheerbart, der Popagandist der Glasarchitektur, standen in persönlichem Kontakt. So geht Tauts Glaspalast für die Werkbundausstellung 1914 auf Anregungen Scheerbarts zurück. Vorläufer dieser ausgeführten Architekturvision (die meisten anderen Entwürfe blieben papierne Fantasie) waren der *Crystal Palace* (Weltausstellung London 1851) und das *Palais Lumineux* (Weltausstellung Paris 1900) – beides ebenfalls ephemere Ausstellungsgebäude, letzterer ganz aus buntem Glas und nachts elektrisch beleuchtet.⁷⁵ Innerhalb der niederländischen Filmliga ging die Kristallbegeisterung so weit, daß naturwissenschaftliche Aufnahmen von Kristallbildungen zum avantgardistischen absoluten Film avancierten.⁷⁶

Von kristallinen Gebilden aus Schnee und Eis ging offenbar eine besondere Faszination aus.⁷⁷ Davon zeugen die *Salle des Glaces ou des Illusions* der Pariser Weltausstellung wie auch Scheerbarts *Schneeberg* und Tauts *Felsendom*.⁷⁸ Leuchtende Schneekristalle und Eissäulen sollen die Paten einer transzendenten, himmelstürmenden, mit dem Kosmos sich vereinigenden Architektur werden. War Leistikows Walddom noch erdverwurzelt, will man nun eine "alpine Architektur" (Taut) in luftigen Höhen errichten.

⁷² Ebd., S. 60

⁷³ a.a.O.: "Ist nicht Dein [gemeint ist B. Taut] Volkshaus ein herrlich Schulbeispiel der 'Kunstformen der Natur, die Glockenrispen sprießen läßt aus der Zwischenluftkelchen eines Hummelgeleges oder einer Clathrenfamilie.'"[sic] Es existieren mehrere Entwürfe zu "Volkshäusern" aus dieser Zeit. Finsterlin bezieht sich auf eine Zeichnung Tauts in dessen Brief vom 27. Dezember 1919. Vgl. Abb. in Whyte/Schneider, *op. cit.*, S. 35.

⁷⁴ Ernst Haeckel: *Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben*, Leipzig 1917

⁷⁵ Ein Beispiel unserer Zeit ist das Kinemax-Kino im Freizeitpark Futuroscope bei Poitiers. Wassili Luckhardt hatte schon 1920 ein ähnliches Kinomodell entworfen, vgl. Whyte/Schneider: *Gläserne Kette*, S. 32, Abb. 8.

⁷⁶ Vgl. Menno ter Braak: *De absolute film*, Rotterdam 1931, S. 45. Es handelt sich um den Film *Kristallen* von J.C. Mol (ohne genaueren Angaben).

⁷⁷ Vgl. die Fotografien "Eislandschaften" in Haeckels *Kunstformen der Natur* (kleine Ausgabe, Leipzig/Wien 1914, Tafel 4) und "Eisbildung" in Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* (München 1928, Abb. 85).

⁷⁸ Vgl. Eberhard Steneberg: *Arbeitsrat für Kunst*. Berlin 1918-1921, Düsseldorf 1987, S. 49 f.

Die geistigen Wurzeln im neunzehnten Jahrhundert sind evident: Als eine Art (literarischen) Prototyp dieser Kristallbauten könnte Hans Christian Andersens Schneeschloß in der siebten Geschichte seiner *Schneekönigin* angesehen werden. Neben dem Nietzscheschen Sprachduktus deuten die Mittelalter-Motive (*Schneeburg*, *Felsendom*) auf eine Affinität zur Romantik. Wagners Idee des Gesamtkunstwerks wird aufgegriffen.⁷⁹

Weil diese märchenhaften Architekturfiktionen in den seltensten Fällen zur Ausführung kamen (Ausnahme: Tauts Glaspalast) und zum Teil auch gar nicht dafür konzipiert waren, gab es Versuche von Mitgliedern der *Gläsernen Kette*, ihre Entwürfe mit Hilfe des Mediums Film zu visualisieren. Doch auch hier blieb es beim Projekt. Weder Tauts "Die Galoschen des Glücks" (8. Juli 1920) noch Finsterlins "Trotz des Heils" (verloren) wurden verfilmt.⁸⁰ Taut äußerte sich in einem Brief vom 2. September 1920 (selbst)kritisch über sein Treatment und die Kunstfähigkeit des Films überhaupt, hebt dann aber die Experimente von Viking Eggeling und Hans Richter positiv hervor.⁸¹

Die mystisch verklärte Ästhetik einer monumentalen Eisarchitektur findet sich auch in den Filmen *Der heilige Berg* (1926) und *Das blaue Licht* (1932). In ersterem gab Leni Riefenstahl ihr Debüt als Filmdarstellerin, im zweiten war sie nicht nur Hauptdarstellerin sondern führte auch das erste Mal Regie.⁸² Der romantisch-naturmythologische Tenor, der schon in den Titeln zutage tritt, wurde in *Das blaue Licht* noch verstärkt durch die Musik von Guiseppa Becce. Dieser hatte an William Wauers⁸³ Film *Richard Wagner* (1913) sowohl als Filmkomponist als auch als Hauptdarsteller – er sah Wagner tatsächlich verblüffend ähnlich – mitgewirkt. Das Drehbuch zu *Das blaue Licht* wurde u.a. von Béla Balász, dem dezidierten Gegner des "abstrakten Films", geschrieben.

79 Wenzel Hablik am 22. Juli 1920: "... das Bauen ist für mich nichts anderes als die Schaffung eines 'Gesamtkunstwerkes' ... 'Künstler' welche nicht kosmisch universell empfindend schaffen ---- haben mit Schaffen nichts gemein und werden am Bauen sterben, oder sich einfügen als Handlanger." (Whyte/Schneider, a.a.O., S. 134) Vgl. auch die Goethe zugeschriebene Bemerkung, Architektur sei "gefrorene Musik".

80 Vgl. Whyte/Schneider, a.a.O., S. 113 ff. u. 163.

81 Ebda, S. 164

82 Vgl. Charles Ford: Leni Riefenstahl, München 1982, S. 27 ff. u. 39 ff., ferner Siegfried Krauer: From Caligari to Hitler, Princeton 1974, S. 112 u. 258 ff.

83 William Wauer (1866-1962), Werbeberater, Theaterkritiker, Regisseur, Filmregisseur, Mitarbeiter des *Sturm*, Mitglied im "Arbeitsrat für Kunst" und der "Novembergruppe", später Rundfunkttätigkeit, nach 1933 Ausstellungsverbot (vgl. Patricia Rochard (Hrg.): Der Traum von einer neuen Welt. Berlin 1910-1933, Ausstellungskatalog, Mainz 1989, S. 234).

Weitere Mitarbeiter bei diesem Film waren Arnold Fanck⁸⁴ und Luis Trenker. Beide stehen für die Bereiche Natur (Berge) und Sport.

Sowohl in *Der heilige Berg* als auch in *Das blaue Licht* erscheint an zentraler Stelle ein Eisdom bzw. eine Eisgrotte – Szenen, die mit Modellkonstruktionen und Trickaufnahmen realisiert wurden. Lotte Eisner fiel in diesen Bergfilmen, deren Außenaufnahmen zwischen Spiel-, Dokumentar- und Kulturfilm changieren, eine gewisse Disparität zwischen abgefilmter Wirklichkeit und konstruierter Filmwirklichkeit auf:

... die Frische und Unmittelbarkeit des Eindrucks von Freilichtaufnahmen wird durch Einstellungen abgeschwächt, die im Atelier aufgenommen worden sind. Für besonders romantische Gletscherspalten, kühnen Abstieg und gewagte Sprünge wurden von Leopold Blonder, einem recht geschickten Filmarchitekten, mitunter sogar Schneeberge im Atelier aufgebaut.⁸⁵

Zu den Szenen mit den Eishöhlen fügt Eisner hinzu: "Im Grunde hat die berühmte wundersame Grotte im *Blauen Licht*, die den Modellbauten von Fancks *Heiligem Berg* (1926) ähnelt, in diesem Freiluftfilm weit weniger Existenzberechtigung als die Tropfsteinhöhle von Alberich im dem legendenhaften Rahmen der *Nibelungen*." Mit dem Einbau von Szenen mystischer Verklärung und Alpensagenversatzstücken tritt der alpine Film, wie er besonders von Fanck und seinem Team – zu nennen sind hier die Kameraleute Sepp Allgeier⁸⁶ und Hans Schneeberger – gestaltet wurde, in eine neue Phase.

Axel Eggebrecht, der den *Heiligen Berg* rezensierte, lobt begeistert die "wundervollsten Aufnahmen von Felsen und Eis, von Skisprüngen und Jagden durch Wälder und mit Fackeln in der Nacht", um dann kritisch festzustellen: "Alles das wird durch eine trübe und in jedem Sinne peinliche Liebesgeschichte zerstört, durch die schundigsten aller Schundmittel zerrissen, durch die Raffke-Idee eines künstlichen Eisdoms, in den die Liebenden sich träumen, banalisiert."⁸⁷ Eggebrecht übersah bei seiner Kritik an Fancks Mißbrauch der "Prachtschädel der Alpinisten Hannes Schneider und Trenker", daß die schwülstige Eisdomvision nicht Perversion, sondern logische Konsequenz jener Tendenz der alpinen Übermenschlegenden ist, deren gipfelstürmenden, "naturnahen" Extremsport er ein paar Zeilen zuvor bewunderte.⁸⁸

⁸⁴ Ruttman soll Fanck 1928 beim Schnitt des Dokumentarfilms "Das weiße Stadion" (nicht mehr erhalten) geholfen haben (vgl. Goergen: Ruttman, S. 31 c. 2).

⁸⁵ Lotte Eisner: *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt 1980, S. 327

⁸⁶ Allgeier war auch bei *Das blaue Licht* Kameramann.

⁸⁷ Axel Eggebrecht in *Die Weltbühne*, zit. nach Brennicke/Hembus, op. cit., S. 191 c. 1 ohne genauere Angaben.

⁸⁸ Zum alpinen Sport im Film vgl. auch Wilmesmeier: *Rüstung und Spiele*, S. 294 f.

Richtig erkannt hat Eggebrecht dagegen die "faustdicke Fidus-Stimmung, die aufdringliche Propaganda für Höhenmenschentum und Edelblond", die sich zum Teil aus denselben Quellen speiste, aus denen die vermeintlich fortschrittlichen Kräfte der zwanziger und dreißiger Jahre ihre Anregungen bezogen. In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, daß, neben der begründeten Annahme einer engen Zusammenarbeit von Ruttmann mit Leni Riefenstahl,⁸⁹ auch Verbindungen der aus heutiger Sicht exotischen *Gläsernen Kette* zu avantgardistischen und modernistischen Kreisen und Organisationen bestanden. Kein Geringerer als Walter Gropius, Bauherr der "Kathedrale der Zukunft", war "stiller Teilhaber" der *Gläsernen Kette* (Pseudonym "Maß"). Geistige Wahlverwandtschaften und verschiedene Personalunionen kennzeichnen die Vernetzungen zwischen solchen Gruppierungen wie der *Gläsernen Kette*, dem *Arbeitsrat für Kunst*, der *Novembergruppe*, dem *Bauhaus* und dem *Werkbund*.⁹⁰

7. Vom Felsendom zum Lichtdom

Bruno Tauts Felsendom ist tagsüber "von kühlem Tageslicht erfüllt", aber nachts strahlt "sein Licht auf die Berge und zum Firmament".⁹¹ Ähnlich verhält es sich mit Tauts Entwurf eines gigantischen "Monuments des neuen Gesetzes", einer "Glaskristallpyramide", die nachts von innen erleuchtet werden soll.⁹² Diese architektonischen Fantasien erscheinen als astrale Gebilde, deren farbige Kristallglasoberfläche nach innen durch die Einstrahlung der Sonne und nach außen durch eigene Leuchtkraft Lichtspiele entstehen lassen.

Auch das "blaue Licht" in Leni Riefenstahls gleichnamigem Film strahlt vom Berg selbst aus. Was jedoch bei Riefenstahl nur ein diffuser mystischer Lichtschein ist, wird bei Tauts *Glaskristallpyramide* ganz gezielt eingesetzt. Von der Spitze herab werden die vom Turm seitlich abstehenden "Gesetzestafeln" durchleuchtet, so daß der Betrachter zu ebener Erde sie lesen kann.⁹³

⁸⁹ Vgl. Goergen: Ruttmann, S. 40 c. 2 u. S. 161.

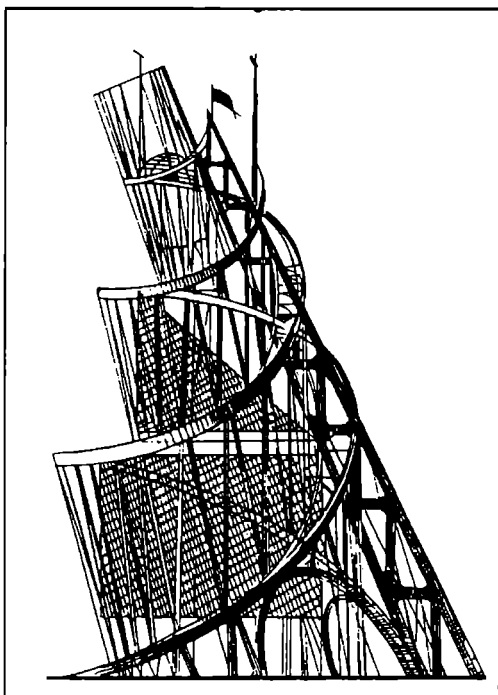
⁹⁰ Vgl. die Darstellung der Querverbindungen bei Helga Kliemann: Die Novembergruppe, Berlin 1969, S. 12 und Steneberg: Arbeitsrat.

⁹¹ Bruno Taut: Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung oder auch: Der Weg zur Alpinen Architektur in 30 Zeichnungen, Hagen 1919, Tafel 11

⁹² Vgl. Whyte/Schneider, a.a.O., S. 23 f. (mit Abb.). Bei Tauts "Strahlendom" und "Domstern" wird das Kosmisch-Erscheinungshafte noch gesteigert (S. 116 u. 183).

⁹³ Die Texte der sieben Tafeln stammen von Luther, Liebknecht, Nietzsche, Scheerbart und aus der Bibel!

Eine ähnlich bombastische Freilichtpropaganda hatte Tatlin mit seinem Denkmal der dritten Internationale im Sinn. Der vierhundert Meter hohe Turm aus Stahl und Glas sollte oben mit einer großen Leinwand und mehreren Projektoren ausgestattet werden.⁹⁴ Jedoch nicht nur in der Sowjetunion spielte das großflächig projizierte "Freilichtspiel" eine bedeutende Rolle im Propagandabetrieb. Anlässlich der Volksabstimmung über den "Anschluß" Österreichs an das Deutsche Reich vom 10.4.1938 kam es zu "Großeinsätzen" des Mediums Film bei Freilichtvorführungen auf Marktplätzen und anderen geeigneten Orten. Hierfür stellten die Firmen Bauer (Projektion) und Mercedes-Benz



W. Tatlin: *Denkmal für die III. Internationale*, Entwurf, 1919/20

großzügig die nötige Ausrüstung zur Verfügung.⁹⁵ "Lichtspiele" im weitesten Sinne sind wichtiger Bestandteil politischer Propaganda der dreißiger Jahre. Gebündelte Lichtstrahlen werden gegen das dunkle Firmament gesandt. In El Lissitzkys *USSR im Bau* erscheint der riesenhaft vergrößerte Kopf Stalins vor einer nächtlich erleuchteten Stadt. Direkt über seiner Schulter strahlen drei große Scheinwerfer in die Höhe.⁹⁶ Roosevelt ließ sein Konterfei als Lichtpro-

⁹⁴ Vgl. Nikolai Nikolaiewitsch Punin: Das Denkmal der III. Internationale, Petrograd 1920 in Larissa Alexejewna Shadowa (Hrsg.): Tatlin, Dresden 1984, S. 412. Wie bei den oberen Rängen von Speers Deutschem Stadion stellt sich angesichts der großen Entfernungen die Frage nach den "Sichtverhältnissen" (vgl. Merker: Die bildenden Künste, S. 224).

⁹⁵ Vgl. Großeinsatz des Films zur Wahlpropaganda, in: *Filmpost* (Hausmitteilung der Eugen Bauer GmbH), Mai 1938 (dort auch Abb.).

⁹⁶ El Lissitzky: *USSR im Bau*, Nr. 10, Oktober 1932, Doppelseite "Der Strom ist eingeschaltet" (Abb. in Hemken: Lissitzky, S. 173).

jektion am Firmament prangen.⁹⁷ In diesem Kontext ist auch Speers "Lichtdom" für die Nürnberger Reichsparteitage zu sehen.

Die genannten Beispiele weisen verschiedene gemeinsame Charakteristika auf: Licht wird zu propagandistischen Zwecken nicht im geschlossenen Vorführraum, sondern im Freien projiziert. Der nächtliche Himmel wird zur Folie oder Projektionsfläche (Roosevelt), wenn nicht wie bei Tatlins Turm eine besondere Vorrichtung installiert wird. Vielfach sind die theatralischen Inszenierungen an charismatische Führergestalten (Lenin, Stalin, Hitler, Roosevelt) gekoppelt. Die megalomanischen Projekte mobilisieren im Betrachter Assoziationen aus der Sphäre kosmischer Naturerscheinungen und/oder biblischer Wunderzeichen (Stern von Bethlehem).⁹⁸ Tauts "Monument des neuen Gesetzes" kann beispielsweise als eine abstrakte Skulptur des erleuchteten Moses mit den Gesetzestafeln gelesen werden (Exodus 34, 29-33).

Die Ablehnung von Religion als "Opium fürs Volk" durch die totalitären Machthaber steht einer Benutzung des christlich-klerikalen Formenrepertoires kaum im Wege. So ist der Bezug zur Bibel bei Tatlin – wenngleich ex negativo – vorhanden, indem er sein Denkmal als Antwort auf den Mythos vom Turmbau zu Babel verstand. Stand der Turm zu Babel symbolisch für Hybris und Sprachverwirrung (die Strafe Gottes), die das vorher eine Volk auseinanderreißt, so wollte Tatlin die Wiedervereinigung der Nationen in der Internationale zum Ausdruck bringen.⁹⁹

Tatlins Entwurf ist mit verschiedenen Werken der europäischen Kunst verglichen worden, u.a. mit Breughels *Turmbau zu Babylon*, Borrominis *Sant'Ivo della Sapienza*, dem Eiffelturm oder Boccionis *Die Entwicklung der Flasche im Raum*.¹⁰⁰ Am nächsten kommt ihm jedoch Hermann Obrists Entwurf für ein Denkmal von 1902. Dieser weist nicht nur die Durchdringung von

97 Vgl. Abb. in: Amerika. Traum und Depression, 1920/40, hrg. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Ausstellungskat. Berlin 1980, S. 437. Schon Papst Paul V soll um 1605 Lichtprojektionen zu Propagandazwecken eingesetzt haben (vgl. Heinrich Fraenkel: Unsterblicher Film, München 1956, S. 20). Die Herkunft des Wortes *Propaganda* geht bezeichnenderweise auf eine 1622 in Rom gegründete päpstliche Gesellschaft zur Verbreitung des Glaubens, "Congregatio de propaganda fide", zurück.

98 Vgl. auch der brennende Dornbusch (Exodus 3, 1-12) u. das Menetekelzeichen (Daniel 5, 1-30), außerdem die verschiedenen Theophanien als Naturerscheinungen wie Blitze, leuchtende Wolken etc. Jesus wird als "das Licht der Welt" bezeichnet. Neueren Datums sind Legenden von Kaiser Konstantin (Christusmonogramm) und Papst Gregor dem Großen (Lichtsäule). Auch das Hakenkreuz wird von den Nationalsozialisten als Sonnenrad verstanden (Schorer: Deutsche Kunstbetrachtung, S. 28).

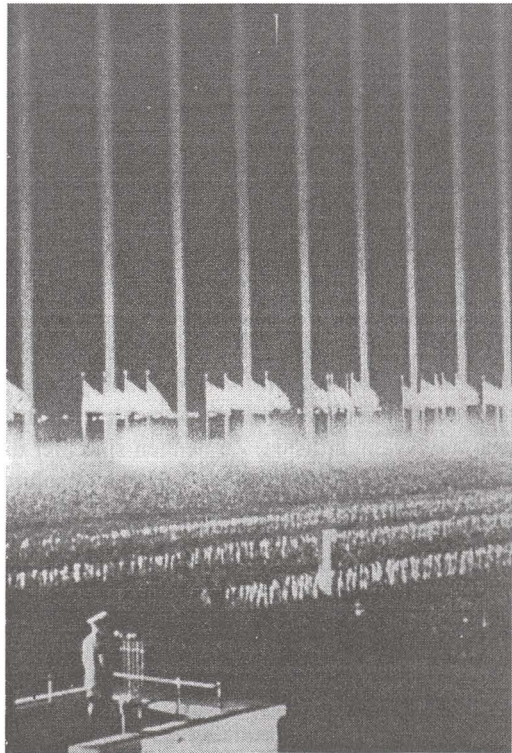
99 Vgl. Anatoli Anatolewitsch Strigaljow: Von der Malerei zur Materialkonstruktion, in: Shadawa: Tatlin, S. 33.

100 a.a.O.

sich nach oben verjüngendem Grundgerüst und Spirale auf, sondern zeigt auch die auffällige Schrägneigung. Obrists Schöpfung wirkt dabei sehr organisch.

Naturmetaphorik bemüht denn auch Punin bei seiner Würdigung von Tatlin. Einerseits betont er den Triumph der Turmkonstruktion über das Irdische und die Gravitation, andererseits schwelgt er in einschlägiger Pathetik: "Die durch ihre Gegenüberstellung bestimmte Form bringt Rhythmen von solch weiten und gewaltigen Schwingungen hervor, daß es wie die Geburt des Ozeans anmutet."¹⁰¹ Noch wichtiger aber erscheint die Tatsache, daß die gläsernen kubischen Räume, die in der Konstruktion aufgehängt sind, sich in kosmischen Sonnen- und Mondrhythmen (Jahr, Monat, Tag) um ihre eigene Achse drehen.¹⁰² Wie bei Lissitzkys Wolkenbügel geht es zwar einerseits um Naturbezwingung und -überwindung (vgl. auch Lissitzkys *Sieg über die Sonne*¹⁰³), andererseits versucht man, in Einklang mit kosmischen Harmoniegesetzen zu bleiben.

Entscheidend ist, daß das Licht neben seiner Funktion als Beleuchtung der Architektur nun selbst als konstruktives Element eingesetzt wird. Dabei ist eine Vertikalisierung der Lichtführung zu beobachten, die bei Albert Speers *Lichtdom* am deutlichsten ausgeprägt ist.¹⁰⁴ Die nach oben gerichteten Lichtstrahlen konstituieren selbst eine erscheinungshafte, ephemere Architektur. Die 130 "scharf umrissenen Strahlen", die in zwölf Me-



Albert Speer: *Lichtdom*

¹⁰¹ Punin: Das Denkmal der III. Internationale, in: Shadowa: Tatlin, S. 414 u. 413

¹⁰² Ebda., S. 411 f.

¹⁰³ Projekt El Lissitzkys einer "Elektromechanischen Schau" von 1920/21

¹⁰⁴ Zur Vertikalisierung vgl. Kreimeier: Die Ufa-Story, S. 298 f.

tern Abstand vom Zeppelinfeld aufstiegen, erzeugten "den Eindruck eines riesigen Raumes, bei dem die einzelnen Strahlen wie gewaltige Pfeiler unendlich hoher Ausmaße erschienen."¹⁰⁵ Speer geht damit einen Schritt weiter, von lediglich angestrahlten Fahnenmasten oder scheinbar in sich leuchtenden vertikalen Architekturelementen, wie sie Poelzig bei seinen *Lichtsäulen* in Max Reinhardts Großem Schauspielhaus in Berlin 1918/19 vorgeführt hatte,¹⁰⁶ hin zur reinen Lichtarchitektur.

Mag sein, daß Speer mit seiner für ihn schönsten Raumschöpfung tatsächlich "die erste Lichtarchitektur dieser Art geschaffen" hat.¹⁰⁷ Wie im Falle des Autobahnbaus¹⁰⁸ existieren allerdings Konzepte für solche Vorhaben schon in den zwanziger Jahren. Von Naum Gabo stammt ein Vorschlag (ca. 1926) zur Lichtgestaltung des Platzes vor dem Brandenburger Tor, den er 1928 in der *Bauhaus-Zeitschrift* veröffentlichte.¹⁰⁹ Auch er plante, gegen den Himmel gerichtete Lichtkegel in seine Lichtplastik miteinzubeziehen. Gleichzeitig mußte er (wie Speer) die vorhandene klassizistische Architektur bei der Gestaltung berücksichtigen. (Gabo hatte in München Kontakte zum *Blauen Reiter*, danach in Rußland Verbindung mit Kandinsky, Malewitsch und Tatlin. In den zwanziger Jahren vorwiegend in Berlin residierend, verkehrte er dort in Kreisen, die wie er am Problem Licht in der Kunst arbeiteten.)

Moholy-Nagy forderte statt Malakademien, die er für überholt hielt, Lichtstudios in denen "die gestaltung des direkten lichtet" [sic] gelehrt werden sollte.¹¹⁰ Als Ausdruck dieser Überlegungen entstanden Lichtplastiken, etwa der *Licht-Raum-Modulator* von Moholy oder Nikolaus Brauns Lichtskulpturen. (Auch mit zweidimensional projizierten Lichtkompositionen beschäftigten sich die Avantgardisten. Zu nennen sind hier die *Reflektorischen Farbenspiele* von Ludwig Hirschfeld-Mack und die "absoluten" Filme von Viking Eggeling, Hans Richter, Ruttman und anderen.)

105 Albert Speer: *Erinnerungen*, Berlin/Darmstadt/Wien 1974, S. 71

106 Vgl. auch Speers Ausleuchtung des Deutschen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung 1937.

107 Speer: *Erinnerungen*, S. 71 f.

108 Vgl. Christine Uslular-Thiele: *Autobahnen*, in: *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Red. Georg Bussmann, Frankfurt 1980, S. 149 f. und Merker: *Die bildenden Künste*, S. 184 f.

109 Vgl. Hein/Herzogenrath: *Film als Film*, S. 9.

110 Moholy-Nagy: *Fotogramm und Grenzgebiete*, in: *Die Form*, 4. Jg. 1929, H. 10, S. 258 f.

8. Das Gesamtwerk: die Totalität des Lebens

Vor allem die "Ingenieur"-Künstler wie Moholy-Nagy, Gabo, Doesburg u.a. wollten den Rahmen traditioneller Medien überschreiten, indem sie Dreidimensionalität, Farbe, Klänge etc. in ihre Installationen einbezogen. Moholy-Nagy träumte von einem "Gesamtwerk", das die "Totalität des Lebens" erfaßt.¹¹¹ Ostentativ stellt er seine Konzeption in Kontrast zum *Gesamtkunstwerk*:

Was wir brauchen ist nicht das "Gesamtkunstwerk", neben dem das Leben getrennt hinfließt, sondern die *sich selbst aufbauende* Synthese aller Lebensmomente zu dem alles umfassenden *Gesamtwerk* (Leben), das jede Isolierung aufhebt, in dem alle *individuellen* Leistungen aus einer biologischen Notwendigkeit entstehen und in eine *universelle* Notwendigkeit münden.¹¹²

Moholy-Nagys *Polykino* (oder auch *simultanes Kino*)¹¹³ ist der Versuch, solchen Ideen Gestalt zu verleihen. Verwandt erscheint Doesburgs Entwurf eines dreidimensionalen "kristallinischen" Filmkontinuums, einer neuen "Lichtarchitektur", deren Kern eine dynamische Lichtplastik ist. Ziel ist, die Trennung von Projektionsfläche und Zuschauerraum aufzuheben.¹¹⁴

Bezeichnend ist, daß wiederholt Abgrenzungen zum neunzehnten Jahrhundert ("Gesamtkunstwerk") vorgenommen werden, obwohl im Grunde Weiterentwicklungen synästhetischer Projekte Wagners und Skrjabins mit Hilfe moderner Technik betrieben werden. Schon Wagner selbst hatte die Notwendigkeit einer intensiven Lichtgestaltung für seine Wort-Ton-Dramen erkannt, ohne diese genauer zu definieren.¹¹⁵

Im Unterschied zu Wagner (wie auch Moholy-Nagy und Doesburg) begibt sich schon Skrjabin mit seinem *Mysterium*, bei dem fast alle Sinne angesprochen werden sollten (mit Farben, Klängen, Düften), ins Freie. Sein Spektakel sollte in einem eigens dafür errichteten Stadion in Indien inszeniert werden.¹¹⁶

Die gleiche Bestrebung, aus beengten Innenräumen herauszutreten, um unter freiem Himmel Lichtschauspiele zu zelebrieren, zeigt sich in Gabos Projekt der Gestaltung des Platzes vor dem Brandenburger Tor. In Berlin hatte

¹¹¹ Moholy-Nagy: Malerei-Fotografie-Film, S. 15

¹¹² Ebda.

¹¹³ Ebda., S. 39 ff.

¹¹⁴ Vgl. Theo van Doesburg: Film als reine Gestaltung, in: *Die Form*, 4. Jg., 1929, H. 10, S. 242 u. 248.

¹¹⁵ Vgl. A. Appia: La Mise en Scène du Drame Wagnérien, Paris 1895.

¹¹⁶ Vgl. Ludwig K. Mayer: Die Musik des 20. Jahrhunderts, Wels/Wunsiedel/Zürich o.D. (um 1956), S. 52 und Winfried Zillig: Von Wagner bis Strauss, München 1966, S. 73.

Gabo auch den Avantgardenkünstler Viking Eggeling kennengelernt.¹¹⁷ Dieser plante nach seinem experimentellen abstrakten Film *Diagonalsymphonie* (Urauff. 1925) eine farbige Lichtprojektion gegen das nächtliche Firmament. Die von ihm eigens dafür entworfene ästhetische Theorie nannte Eggeling "Eidodynamik".¹¹⁸ Im Februar 1921 hatte Eggelings Freund Raoul Hausmann spinisiert:

Wir fordern die elektrische, naturwissenschaftliche Malerei!!! Die Wellen von Schall und Licht und Elektrizität unterscheiden sich nur durch ihre Länge und durch ihre Schwingungszahl voneinander; nach den gelungenen Versuchen mit den mobilen freischwebenden Farberscheinungen von *Thomas Wilfred* in Amerika und den Tonexperimenten der amerikanischen und deutschen Funkstationen ist es eine Kleinigkeit, diese Wellen durch geeignete Transformatoren von Riesenausmaß zu farbigen oder musikalischen Luftvorstellungen zu gebrauchen ... Nachts werden riesige farbige Leuchtdramen sich an unserem Himmel abspielen und tags werden diese Transformatoren auf Tonwellen umgestellt, die die Atmosphäre zum Tönen bringen!!¹¹⁹

Wie bei Skrjabin wird versucht, das Repertoire der Sinnesreizungen zu erweitern. Hausmann fordert den "Haptismus" und den "Odorismus". Das Ausspielen des "modernen Lebensgefühls" gegen die vermeintlich überkommene "Allerweltsromantik" ist dabei fast schon Ritual, das in wechselnden Tonarten, mal mit Nietzscheanischem Pathos, mal nüchtern sachlich, mal provokant dadaistisch vorgetragen wird.

In ihrem Rekurs auf modernste Technik fällt es den progressiv auftretenden Avantgardisten nicht schwer, sich nach außen hin anti(natur)romantisch zu geben. Wortwahl und Gedankenfiguren sind jedoch bei näherer Betrachtung nach wie vor im neunzehnten Jahrhundert verwurzelt. Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842 etwa war für den Dichter und Maler Adalbert Stifter Anlaß zu folgenden Betrachtungen:

Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farben ebenso gut eine Musik für das Auge wie durch Töne für das Ohr ersinnen? Bisher waren Licht und Farbe nicht selbständig verwendet, sondern nur an Zeichnung haftend; denn Feuerwerk, Transparente, Beleuchtungen sind doch nur noch zu rohe Anfänge jener Lichtmusik, als daß man sie erwähnen könnte. Sollte nicht durch ein Ganzes von Lichtakkorden und Melodien ebenso ein Gewaltiges, Erschütterndes angeregt werden können, wie durch Töne? Wenigstens könnte ich keine Symphonie, Oratorium oder dergleichen nennen, das eine so hehre Musik war als jene, die während der zwei Minuten mit

¹¹⁷ Vgl. Louise O'Konor: Viking Eggeling. 1880-1925, Stockholm 1971, S. 8.

¹¹⁸ Ebda., S. 52

¹¹⁹ Raoul Hausmann: Präsensismus. Gegen den Puffkeißmus der Deutschen Seele, in: *De Stijl*, 4. Jg., 1921, H. 9, S. 140 f. (Reprint S. 112 f.)

Licht und Farbe an dem Himmel war, und hat sie auch nicht den Eindruck ganz allein gemacht, so war sie doch ein Teil davon.¹²⁰

Ein beliebter Treffpunkt für Avantgardenkünstler im Berlin der zwanziger Jahre war nicht zufällig das Atelier von Arthur Segal, einem Maler, der wie Hölzel stark auf Goethe (besonders dessen Farbenlehre) zurückgriff.¹²¹ Hier verkehrten u.a. Adolf Behne, Nikolaus Braun, Eggeling, Hausmann, Doesburg, Kandinsky, Mies van der Rohe, Schwitters und Mary Wigman. In diesem erlauchten Kreis mischten sich Ideen, Gefühle und Glaubenssätze von Lebensphilosophie, holistischer Weltsicht über Fortschrittsgläubigkeit, Technikbegeisterung bis zur "dynamischen Naturanschauung"¹²² zu einem Konglomerat aus mystischer Verklärung und nüchternem Pragmatismus, das schließlich ohne Schwierigkeiten die Brücke zum "neuen Staat" schlug.¹²³

Die von den Romantikern des neunzehnten Jahrhunderts angesichts der aufkommenden Industrialisierung empfundenen und thematisierten Widersprüche zwischen Herz und Verstand, Glaube und Wissen, Natur und Technik sollen nun in einer kosmischen Weltharmonie aufgehen. Dabei spielt der Begriff der Polarität eine wichtige Rolle. Er taucht signifikant häufig in Schriften von Avantgardenkünstlern auf, so bei Eggeling, Richter und Segal. Im Rückgriff auf Goethe werden Phalangen von Urgegensätzen zur Untermauerung eigener Theorien mobilisiert.¹²⁴ Besonders aufschlußreich ist Theo van Doesburgs Anwendung des Polaritätsgedankens in seinem Vortrag "Der Wille zum Stil. Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik".¹²⁵ Doesburg sieht die Kulturentwicklung als Kampf zwischen Geist und Natur. Das bisher unerreichte Ideal ist die Synthese dieser beiden widerstreitenden Kräfte. Die "Neue Gestaltung" ist im Begriff, den rechten "Weg der Einheit von Natur und Geist" einzuschlagen, der zur "Aufhebung der Polarität" führe.¹²⁶ Eine "monumenta-

120 Adalbert Stifter: Die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842, in: *Wiener Zeitschrift*, zit. nach Victor Schamoni: Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films, Hamm 1936, S. 82 Fn. 19 (ohne genauere Quellenangabe).

121 Vgl. Arthur Segal: Das Lichtproblem in der Malerei, in: Nikolaus Braun/Arthur Segal (Hrg.): *Lichtprobleme in der Bildenden Kunst*, Privatdruck Berlin 1925.

122 Vgl. Viking Eggeling/Raoul Hausmann: Zweite präsentistische Deklaration, in: *Ma*, 1923, Nr. 5-6, S. 5.

123 Ludwig Mies van der Rohe soll z.B. beim Reichsautobahnprojekt mit Todt kooperiert haben, vgl. Merker: Die bildenden Künste, S. 185.

124 Vgl. Wilmesmeier: Deutsche Avantgarde und Film, S. 132.

125 Theo van Doesburg: Der Wille zum Stil. Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik, in: *De Stijl*, 5. Jg., 1922, H. 2, S. 23 ff. (Repr. S. 174 ff.) u. H. 3, S. 33 ff. (Repr. S. 187 ff.)

126 Ebd., H. 2, S. 27 (Repr. S. 180)

le Synthese durch rein künstlerische Mittel" wird gefordert.¹²⁷ Eine "überindividuelle Zusammenfassung aller Künste zu harmonischer Einheit" soll u.a. mit Hilfe des Lichtspiels erreicht werden.¹²⁸

Solch parawissenschaftlicher Ingenieursprotestantismus, der sich auf pseudophilosophische Höhenflüge begibt, um seinen "Willen zum neuen Stil" zu verkünden, ist von nationalsozialistischen Ergüssen zur neuen "deutschen Naturschauung" weniger weit entfernt, als bislang vermutet und zur Kenntnis genommen wurde. Ist es hier Harmonisierung von Geist und Natur, wird dort daraus die Synthese von "geistigem" und "generativem" Pol in der Natur und beim Menschen.¹²⁹ Die Frage, warum sich im Menschen geistiger und generativer Pol entzweit haben, beantwortet Hans André mit einer Schelling-Paraphrase:

Auch im Menschen scheiden sich der generative und geistige Pol nur deshalb, um sich in der höchsten schöpferischen Spannungseinheit wieder zu finden. Und diese Höhenlage ist dort, wo die ideelle Welterschließung des Geistes mit dem generativen Pol sich auf der allein fruchtbaren Ebene echter Weltanschauungserkenntnis zusammenfindet.¹³⁰

Gabos Lichtgestaltung des Platzes vor dem Brandenburger Tor, Eggelings und Hausmanns Projekte und Speers *Lichtdom* können als Manifestationen einer "romantischen Sachlichkeit"¹³¹ gesehen werden, die durch Inszenierung synthetischer Naturschauspiele eine kosmische Harmonie vorspiegeln, was sich im politisch-propagandistischen Kontext dann als Teil einer großangelegten Überwältigungsstrategie funktionalisieren läßt.

Speers Ziel, mit seinem *Lichtdom* "den Menschen einzuordnen, unterzuordnen, seine Persönlichkeit zu eliminieren"¹³² ist von daher nicht einmal als spezifisch faschistische Vergewaltigung der Lichtarchitektur zu sehen, sondern als eine von Anfang an inhärente Entwicklungsmöglichkeit. Die "Entpersönlichung" (Speer) war ja auch in Doesburgs Proklamation einer "überindividuelle[n] Zusammenfassung aller Künste zu harmonischer Einheit" angelegt und

127 Ebd., H. 3, S. 40 (Repr. S. 190)

128 a.a.O.

129 Vgl. Hans André: Die Spannungsgesetze des Lebendigen im Lichte biologischer Erkenntnis; Hans André, Armin Müller u. Edgar Dacqué: Deutsche Naturschauung als Deutung des Lebendigen, München/Berlin 1935, S. 5 ff.

130 André, a.a.O., S. 19 (Hervorhebung im Original)

131 Artur Wachsberger: Stimmen zur Werkbundtagung, in: *Form*, 3. Jg., 1928, H. 8, S. 256. Wachsberger weist auch (S. 254 c. 2) auf die widersprüchliche Beurteilung Corbusiers hin: "... während die einen in ihm den nüchternen, formlosen Konstruktivisten sehen, erklären ihn die anderen für einen hoffnungslosen Romantiker."

132 Albert Speer: Technik und Macht, Esslingen 1979, S. 31

intendiert. Der zuweilen manische Züge annehmende Harmonisierungswunsch, gepaart mit pathetisch-lichtmystischen Visionen ist auch bei Eggeling, der in Richters Zeitschrift *G* zum Märtyrer des Avantgardefilms hochstilisiert wurde, präsent: "Sonnigkeit beginnt. Gerade Zeichensetzung. Eigene Schöpfung. Kulmination dynamischer Kraft. Alte Welt Realität zweiten Ranges. Neue Welt Glanz aus sieben Sonnen. Entmenschter Wille."¹³³ Derselbe (spätexpressionistische) Sprach- und Gedankenduktus findet sich in den Romanen von Albert Paris Gütersloh,¹³⁴ Wilhelm Burt¹³⁵ und Joseph Goebels.¹³⁶

9. Die Natur spielt mit

Über Speers *Lichtdom* schrieb Sir Neville Henderson, der damalige britische Botschafter: "Gleichzeitig feierlich und schön, als ob man sich in einer Kathedrale aus Eis befände."¹³⁷ Damit hat Henderson die entscheidenden Komponenten der Lichtarchitektur genannt: Technik (Baukunst) und Natur (Eissäulen). Weitere Naturphänomene bieten sich als Vergleich an, so das Nordlicht.

Die Rolle der Natur beschränkte sich jedoch nicht darauf, Kulisse und Rohmaterial zu liefern, etwa das Firmament als Projektionsfläche. Die 130 Lichtsäulen der Flakscheinwerfer "waren bis in sechs bis acht Kilometer Höhe sichtbar und verschwammen dort zu einer leuchtenden Fläche".¹³⁸ Dabei kam es zu naturbedingten Interferenzen, die die suggestive ästhetische Wirkung des Schauspiels noch steigern konnten: "Manchmal zog eine Wolke durch diesen Lichterkranz und verschaffte dem grandiosen Effekt ein Element surrealistischer Unwirklichkeit." Daß solche naturbedingten Wirkungsmöglichkeiten von Speer bewußt genutzt wurden, belegt folgende Äußerung:

Die mit Absicht gewählte Zeit der Kundgebung bei hereinbrechender Dämmerung unterstützte die Wirkung der Konzentration auf diesen Mittelpunkt [die Fahnentribüne, H.W.] in vollendetster Weise, denn durch die Ausstrahlung des

133 Viking Eggeling: 'posthumous notes' [10], in: O'Konor: *Eggeling*, S. 103. Marinetti beschreibt im Futuristischen Manifest von 1933 ein gigantisches Simultantheater mit einer Riesensonne. Vgl. auch Schorers Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Stonehenge, Sonnenrhythmus und Hakenkreuz als Sonnen-Heils-Zeichen (Deutsche Kunstbetrachtung, S. 7).

134 *Die tanzende Törin* (1910)

135 *Wiltfeber* (1912)

136 *Michael* (1928)

137 Neville Henderson in *Failure of a Mission* (1940), zit. nach Speer: *Erinnerungen*, S. 72 (keine näheren Angaben)

138 Speer: *Erinnerungen*, S. 71

Fahnenberges mit ungeheuren Lichtmengen stand dieser in leuchtendem Rot gegen den in dunklem Blau versinkenden Nachthimmel in starkem Kontrast, während alle nebensächlichen und störenden Beiwerke im Dämmerlicht des Abends verschwanden.¹³⁹

Speer (der übrigens zu Beginn der dreißiger Jahre mit Angehörigen des aufgelösten *Werkbundes* zusammenarbeitete) gelang damit eine perfekte Inszenierung der naturrichtigen "Einheit der Welt" (Riezler/Lotz), in der als "nebensächliches und störendes Beiwerk" vor allem ein Element ausgeblendet war: der Mensch.¹⁴⁰

139 Albert Speer: Die Aufbauten auf dem Tempelhofer Feld in Berlin zum 1. Mai 1933, in: *Baugilde*, 1937, H. 6, zit. nach ders., *Technik und Macht*, S. 253

140 Vgl. Speers Bemerkung zur Entstehung des Lichtdoms in *Erinnerungen*, S. 71.