

**NEUE HÜLLEN FÜR EINE NEUE ZEIT:
GLASKULTUR IM WERK VON BARKOW LEIBINGER**

**NEW SKINS FOR A NEW AGE:
GLASS CULTURE IN THE WORK OF
BARKOW LEIBINGER**

Glück ohne Glas / Wie krass ... /
Farbiges Glas / Zerstört Hass

Paul Scheerbart, 1914

Happiness without glass / How crass ... /
Coloured glass / Destroys hatred

–Paul Scheerbart, 1914

Mit einer Serie von vierzehn Aphorismen, die Paul Scheerbart verfasst hatte, um sie auf die Fassade von Bruno Tauts Glaspavillon auf der Werkbundausstellung von 1914 in Köln zu schreiben, verlieh der Dichter dem Idealismus von Taut und seinen Berliner Architektenkollegen einen sprachlichen Ausdruck. Unmittelbar nach dem Krieg hatten sie eine Künstlergemeinschaft gegründet, die Taut die »Gläserne Kette« nannte. Glas war durch seine aufsehenerregende Verwendung bei Gewächshäusern, Ausstellungshallen und Kaufhäusern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Leitmotiv von Modernität avanciert: ein Sinnbild für Transparenz, das mehr als ein Jahrhundert lang Kennzeichen der Moderne blieb. Betrachtet man die »Gläserne Kette« im Kontext von Paul Scheerbarts Buch *Glasarhitektur* von 1914 und Tauts eigenem Buch *Alpine Architektur* von 1920, das einen Aufruf zum Bau von Städten auf den Gipfeln der Alpen enthielt, ist sie Auslöser einer regelrechten »Glasideologie« – voller Assoziationen von Licht, Luft und Gesundheit, von kristallinen Formen, einer neuen, transzendentalen, sublimen und prismatischen Ästhetik, abwechselnd auch von Demokratie oder Revolution und sogar beglückenden, quasi-religiösen Erfahrungen durch Licht und Farbe.

Viele dieser frühen Sehnsüchte, insbesondere solche, die sich auf die Wirkung prismatischer Farben bezogen, gingen im Verlauf der Geschichte der Moderne jedoch in einem wesentlich allgemeineren Verständnis von Glas, Transparenz und Moderne verloren. Die »Weiße Moderne« akzeptierte Glas – ebenso wie der spätere, sogenannte »Corporate Modernism«, der die Unternehmenszentralen der 1950er-Jahre prägte –, aber sie lehnte Farbe und jede andere Störung der glatten, kühlen Oberflächen ihrer Vorhangfassaden strengstens ab. Ausgelöst durch die

In a series of fourteen aphorisms written by Paul Scheerbart for inscribing onto Bruno Taut's Glass Pavilion at the 1914 Werkbund Exhibition, in Cologne, the poet expressed the idealism of Taut and his fellow architects in Berlin, who, immediately after the war, were to form what Taut called "The Glass Chain." Glass, from its spectacular use in the greenhouses, exhibition halls, and department stores of the second half of the nineteenth century, had become a leitmotif of modernity; a symbol of the transparency that was to mark modernism for more than a century. Taut's Glass Chain, when seen in the context of Scheerbart's book *Glasarhitektur*, of 1914, and Taut's own *Alpine Architektur* (1920), with its call for the construction of cities at the summit of Alpine peaks, formed the basis for an entire ideology of glass, associated with light, air, health, crystalline form, a new transcendental sublime, prismatic aesthetics, and, variously, democracy, revolution, happiness, and a new religion of brilliant effects.

But in the long history of modernism, many of these early aspirations, and especially those concerning the effects of prismatic color, were absorbed into a more general association of glass, transparency, and modernity. White modernism accepted glass—as did the corporate modernism of the nineteen-fifties—but it sternly rejected color and any disturbance in the smooth, cool surface of the curtain wall. More recently, a new appreciation of surface,