

IM DIENST DER NATION

Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken
der bildenden Kunst

MNEMOSYNE. SCHRIFTEN DES INTERNATIONALEN WARBURG-KOLLEGS

IM DIENST DER NATION

Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche
in Werken der bildenden Kunst

**HERAUSGEGEBEN VON
MATTHIAS KRÜGER UND ISABELLA WOLDT**

Akademie Verlag

INHALT

- 1 Die Nationalisierung der Kunst
Eine Einleitung
Matthias Krüger / Isabella Woldt

NATIONALE STILE – NATIONALE ORNAMENTE

- 11 Das Krisalline als nationales Ornament
Peter Behrens und die deutsche Hoffnung auf einen »Großen Stil«
Anna Großkopf
- 31 Von Westen nach Osten
Zur Stilisierung einer nationalen japanischen Ästhetik am Beispiel des deutschen
Architekten Bruno Taut
Vera Wolff
- 61 Der Holzstil
Expressionistische Beiträge zur »neuen deutschen Kunst«
Monika Wagner
- 77 »... die Kunst muss aus nationalem Boden hervorgehen«
Die Erfindung des tschechischen Nationalstils
Jindřich Vybíral

NATION UND AVANTGARDE

- 97 »... and now what, you biedermeier?«
Franz Wilhelm Seiwert and the Germanness of Neue Sachlichkeit
Lynette Roth
- 119 Making the Cosmopolitan National
The Politics of Assimilation and the Foreign Artist in Interwar France
Kate C. Kangaslahti

- 141 The Faces of Fascism
Re-Reading Giorgio de Chirico's Self-Portraiture
Jennifer Hirsh

KUNSTGEOGRAPHIE

- 169 Schooling Adam Elsheimer
A Case of Disputed Nationality
Itay Sapir
- 187 Die Farben der Heimat
Zur Ideologisierung des Lokalkolorits in der Malerei Emil Noldes
Matthias Krüger

BAU UND NATIONALER ÜBERBAU

- 209 Die nationale Dimension von Architektur und Städtebau
Umkodierung päpstlicher Repräsentationsanlagen nach 1870
Britta Hentschel
- 233 Heime der Nation
Die Vereinshäuser in Ljubljana und Maribor
Monika Pemič
- 261 »A Church for National Purposes«
Sakralbaukunst in Washington im Dienst nationaler Repräsentationsansprüche
Anna Minta
- 287 Macht der Kulisse
Der Limburger Dom als politische Projektionsfläche im Nationalsozialismus
Jennifer Verhoeven
- 309 Das Atatürk-Mausoleum in Ankara
Paul Bonatz, Rudolf Belling und die Genese eines türkischen Nationaldenkmals
Burcu Dogramaci

NATIONALE MYTHEN

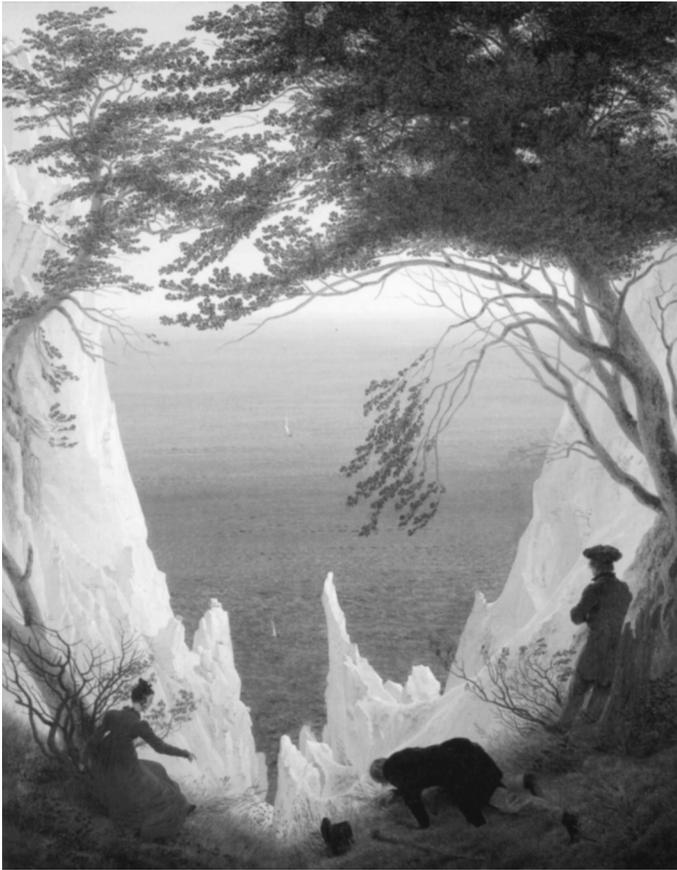
- 325 Garten und Grenze
Konstruktionen holländischer Identität in Dünenlandschaften
des 16. und 17. Jahrhunderts
Miriam Volmert
- 345 Architekturcodes im barocken Adelssitz
Der Sarmatismus als vormoderne Form nationaler Identitätsstiftung in Polen-Litauen
Isabella Woldt
- 373 Fremde Künstler – Eigene Mythen
Der polnische Künstler Antoni Piotrowski und das Massaker im bulgarischen Batak
Martina Baleva
- 399 Register
- 405 Abbildungsnachweis

DIE NATIONALISIERUNG DER KUNST

Eine Einleitung

MATTHIAS KRÜGER / ISABELLA WOLDT

Nur wenige Tage bevor die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Internationalen Werbung-Kollegs 2006 das erste Mal in Hamburg zusammentrafen, um über die »Nationalisierung der Kunst« zu diskutieren, lieferte die Tagespolitik einen erneuten Beleg für die Aktualität des gewählten Themas. Die hessische Landesregierung hatte der Öffentlichkeit einen Fragebogen vorgestellt, den künftig jeder Zuwanderer zu bestehen habe, um die deutsche Staatsbürgerschaft zu erlangen. In diesem Fragebogen wurde nach der Verfassung der Bundesrepublik und ihren politischen Institutionen ebenso wie nach der deutschen Geographie, Geschichte und Kultur gefragt. Zwei der einhundert Fragen galten den bildenden Künsten. So sollte der Einbürgerungswillige den Namen derjenigen Ausstellung zeitgenössischer Kunst nennen, die alle fünf Jahre in Kassel stattfindet. Diese Frage nach der *documenta* dürfte auch durch den Wunsch motiviert worden sein, die kulturpolitische Bedeutung einer weltoffenen, der künstlerischen Moderne gegenüber aufgeschlossenen Nation zu präsentieren. Die zweite Frage, die sich mit Kunst befasste, lautete: »Der Deutsche Maler Caspar David Friedrich malte auf einem seiner bekanntesten Bilder eine Landschaft auf der Ostseeinsel Rügen. Welches Motiv zeigt dieses Bild?« Die Frage ist etwas unscharf formuliert, denn gleich mehrere bekannte Werke Friedrichs basieren auf Zeichnungen, die der Künstler auf Rügen angefertigt hatte. Gleichwohl ist hier zweifelsohne Friedrichs Gemälde *Kreidefelsen auf Rügen* gemeint [Abb. 1]. Dieses Bild hat in der kunstgeschichtlichen



1 Caspar David Friedrich: *Kreidefelsen auf Rügen*, um 1818, Öl auf Leinwand, 90,5 × 71 cm, Winterthur, Museum Oskar Reinhart

Forschung zu unterschiedlichen Deutungen geführt: Vor allem die in ihm gezeigten Figuren – eine sitzende Frau sowie die beiden Männer, der eine an einem Baum gelehnt, der andere sich vorsichtig zum Abgrund vortastend – geben Rätsel auf.¹ Die Frage aus dem Einbürgerungstest galt allerdings nicht den drei Personen, sondern der Landschaft. Die richtige Antwort hatte demnach »Kreidefelsen« zu lauten.²

Außer Friedrich wird kein anderer deutscher Maler oder Bildhauer in dem Fragebogen genannt. Eine ähnliche Sonderstellung wird ihm auch in den drei voluminösen Bänden *Deutsche Erinnerungsorte* eingeräumt, dem deutschen Äquivalent zu Pierre Noras so einflussreicher Publikation *Les Lieux de mémoire*.³ Auch dort bleibt Friedrich der einzige deutsche Maler, dem ein eigener Beitrag gewidmet ist. Dieser unterscheidet sich jedoch von dem Fragebogen insofern, als er nicht Friedrich in den Dienst der Nation nimmt, sondern sich kri-



2 Caspar David Friedrich: *Gräber gefallener Freiheitskrieger*, 1812, Öl auf Leinwand, 49,5×70,5 cm, Hamburger Kunsthalle

tisch mit eben dieser nationalen Vereinnahmung des Künstlers auseinandersetzt.⁴ Tatsächlich werden in Friedrichs Werken heute gern Ikonen des Deutschtums gesehen; eine nationale Lesart, der auch Hans Belting anheimfiel, als er über die Landschaftsgemälde des Künstlers schrieb: »Nie war die Malerei in der Moderne deutscher als hier.«⁵ Und auch *Der Spiegel* bediente ein solches Stereotyp, wenn er für auf dem Titelbild einer der deutschen Geschichte gewidmeten Ausgabe Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* von 1818 in Szene setzte.⁶

Doch wem oder was verdankt Friedrich eine solche Sonderstellung? Zum einen gewiss dem Tatbestand, dass sein Werk sich im Kontext der anti-napoleonischen Kriege verorten lässt, in deren Zuge es in Deutschland zu den ersten systematischen Aufwallungen nationaler Bestrebungen kam. Die politischen Ereignisse dieser Zeit haben in Friedrichs Werk in einer Reihe von Gemälden ihren Niederschlag gefunden. Ein prominentes Beispiel stellen hier etwa die *Gräber gefallener Freiheitskrieger* von 1812 dar [Abb. 2]. Vor dem Eingang zu einer Grotte, vor der die Figuren zweier Soldaten auszumachen sind, finden sich auf felsigem Untergrund eine Reihe von Gräbern, deren nur aus Nahsicht beziehungsweise mit einer Lupe zu entziffernden Inschriften auf patriotische Taten verweisen. In einen Obelisk links der Grotte sind die Worte »EDLER JUENGLING, VATERLANDS-ERRETTETTER« gemeißelt, auf dem Sarkophag links liest man »FRIEDE DEINER GRUFT / RETTER IN NOT«, auf seinem

Gegenstück auf der rechten Bildhälfte: »DES EDEL GEFALLENEN FUER FREIHEIT UND RECHT«. Schließlich findet sich im dunklen Bildvordergrund noch ein verwitterter Grabstein mit der in rot gehaltenen Inschrift »ARMINIUS«, womit eine historische Gestalt aufgerufen wird, die vor allem in der Zeit der »Befreiungskriege« zu einem deutschen Mythos geworden war.⁷ In seinem Sieg gegen die Römer schien gleichsam der Sieg gegen Napoleon präfiguriert; ein Gedanke, den Friedrich in seinem Bild durch eine in den Farben der französischen Trikolore gemusterte Schlange veranschaulicht, die über das Arminiusgrab kriecht. Während in den *Gräbern gefallener Freiheitskämpfer* die Inschriften eine patriotische Botschaft des Gemäldes explizit machen, verweigern andere Bilder des Künstlers eine derart offensichtliche Lesart.

Friedrichs Bilder sprechen jedenfalls nicht jene aggressive nationalistische Sprache, die der Maler in einigen seiner Briefe anklingen lässt; etwa in jenem schroffen Antwortschreiben vom 24. November 1808 auf einen Brief seines Bruders, den dieser ihm aus Lyon geschickt hatte. Nicht nur rügt Friedrich ihn für seinen Frankreicaufenthalt, da er Zweifel an seinem »Teutschtum« aufkommen lasse, sondern verbietet sich darüber hinaus jede weitere Postsendung von ihm, solange er nicht wieder die deutsche Grenze überschritten habe.⁸ Dass Friedrich im Medium der Malerei jedoch vor derart grimmigen Formulierungen nationalen Hasses zurückschreckte, dokumentiert ein Brief an Louise Seidler vom 2. Mai 1814. In ihm berichtet er von der Fertigstellung seines heute verschollenen Gemäldes *Stürmische Dämmerlandschaft mit Raben*, nicht ohne zu erwähnen, dass ihm ursprünglich ein anders Sujet vorgeschwebt hatte:

»Dieses Bild war ganz anders in der Anlage: auf dem öden Sandfleck umher stehen Pfähle, woran Bretter gebunden, vom Winde bewegt, alle mit der Inschrift ›Vaterlandverräter‹. Im mittelsten stak in einem großen Loch ein langer Pfahl, auf dem Pfahl ein Rad, auf dem Rade ein Mensch, an dessen Hände eine Tafel gebunden mit der Inschrift ›Vaterlandsverräter‹. Ich gedachte an manche Bestie dabei, aber das Bild wurde mir doch zu ekelhaft, ich war nicht imstande, es auszuführen.«⁹

Auch wenn Friedrichs Malerei »in den Bildzeichen unterdeterminiert« erscheint, so lässt sich doch fragen, ob nicht das, was die Ikonographie verweigert, in anderen Bildkomponenten zum Ausdruck kommt.¹⁰ Ist es nicht möglich, dass jene Vorliebe für die altdeutsche Tracht, wie sie so viele Figuren auf Friedrichs Bildern als Zeichen ihrer nationalen Gesinnung zur Schau tragen, in seiner Feinmalerei ihre maltechnische Entsprechung hat? Liest sich die akribische Ausführung seiner Gemälde nicht wie eine Reminiszenz an die altdeutsche Malerei, die für Friedrichs Zeitgenossen gern als Zeugnis ehrlichen deutschen Handwerks verehrt wurde?¹¹ Ganz in diesem Sinne konnte eine penible, detailverliebte Ausführung im Kunstdiskurs der Romantik als Gegenwert zur Skizzenhaftigkeit der neueren französischen Malerei ins Feld geführt werden.¹² Stereotype dieser Art legen es zumindest nahe, dass auch in Friedrichs »Spitzpinselmalerei« ein nationales Bekenntnis zum Ausdruck kommt. Dennoch

würde eine lediglich nationale Deutung von Friedrichs Werk zu kurz greifen, nicht zuletzt, weil die meisten seiner Gemälde weniger national als religiös gestimmt waren. Zum Repräsentanten einer spezifischen deutschen Kunstgeschichte wurde Friedrich erst mit seiner Wiederentdeckung gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch eine nationalistisch gesonnene Kunstgeschichtsschreibung. Ihr konnte die »deutschen Innerlichkeit«, wie sie sich in den Werken Friedrichs und anderer Romantiker zu manifestieren schien, als Gegenwert zu der von ihnen ebenso verhassten wie beneideten französischen Moderne dienen.¹³

Im 19. Jahrhundert avancierte die Nation zu einem »Letztwert«, zu einer Wertekategorie, die über alle anderen gestellt wurde und für die man im Extremfall sein Leben zu geben hatte. Im Zuge dieser Entwicklung wurde auch die Kunst zunehmend von Nationalismen in die Pflicht genommen. Am deutlichsten zeigt sich dies an der Historienmalerei, weshalb es kaum verwundert, dass in kunsthistorischen Untersuchungen zur Beziehung zwischen Kunst und Nationalismus oft Werke mit historischen oder mythologischen Themen im Vordergrund standen.¹⁴ Mit der Historienmalerei ist allerdings auch just jene Gattung der Malerei benannt, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts künstlerisch wie keine andere Gattung an ihr ästhetisches Ende geriet. Daher rührt es, dass im Gegensatz zu Friedrich die vielen großformatigen Darstellungen nationaler Mythologie und Historien, die in dieser Zeit entstanden, zumeist von künstlerisch recht dürftiger Qualität sind und nicht selten einer »unfreiwilligen Komik muffiger Kostümstücke mit pathetisch chargierenden Akteuren« anheimfallen.¹⁵

Doch nicht nur die Ikonographie konnte Träger nationaler Ideologien sein. In der Moderne und Avantgarde des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gewannen formale Aspekte gegenüber dem Inhalt zunehmend an Bedeutung. Aus diesem Grund wurde im vorliegenden Tagungsband im bewussten Gegensatz zur älteren kunsthistorischen Nationalismusforschung der Fokus von den nationalen Sujets auf primär künstlerische Komponenten verschoben, und nach der nationalen Aufladung bestimmter Techniken und Materialien, Farben und Ornamente gefragt. Dass schließlich aber die Beziehung zwischen Nation und Avantgarde durchaus problematisch wurde, ergibt sich bereits aus den unterschiedlichen Zielvorgaben, widersprach doch die nationale Indienstnahme der Avantgarde deren Credo von der Autonomie der Kunst. Nation und Kunst stehen also in der Moderne in einem durchaus komplexen Spannungsverhältnis.¹⁶

Obwohl erst seit dem 19. Jahrhundert Kunst gern »exklusiv als Produkt der Nationalität oder Ethnizität« gesehen wird, bedeutet dies nicht, dass es »Vorstellungen von Nation und ethnischer Zugehörigkeit« zuvor nicht gegeben hätte, doch bedeuteten diese Begriffe, so soll hier mit Thomas DaCosta Kaufmann insistiert werden, »nur eine Form kultureller Identität« neben und in Konkurrenz zu anderen Formen der Identität: »Andere Konzepte scheinen dominierender gewesen zu sein: Familie, Stand, Handwerk, Klasse, Stadt, Religion und Region.«¹⁷ Diesen Sachverhalten trägt der vorliegende Sammelband insofern Rechnung, als sich zwar die Mehrzahl der Aufsätze mit der Moderne beschäftigt, zugleich aber auch die

Vor- und Frühformen nationaler Kunst ins Visier genommen werden. So bilden sich erste nationale Ikonographien bereits zu Beginn der frühen Neuzeit heraus.

Die Kunst der Vergangenheit spielte für die nationalistisch motivierte Kunstgeschichtsbeschreibung im 19. und frühen 20. Jahrhundert jedoch noch in einer anderen Hinsicht eine wichtige Rolle, bildete sie doch jenen Fundus, aus dem diese sich ihre jeweiligen nationalen Traditionen »erfinden« ließen. Es handelt sich hier um eine nachträgliche Nationalisierung der künstlerischen Produktion früherer Epochen, um eine Vergangenheitsanverwandlung, die etwa bei der Restaurierung historischer Gebäude durchaus auch den physischen Bestand des Kunstwerks maßgeblich zu ändern vermochte. Im selben Maß wie die Bildkünste diente nämlich auch die Architektur der Konstruktion von nationalen Bildern und Historiographien. Und schließlich bedurfte man ihrer zum Aufbau »kollektiver Nationaldenkmäler«. Die Nationalisierung der Architektur umfasste dabei nicht nur neu zu errichtende Bauwerke, sondern erstreckte sich über historische Stilelemente oder gesamte Komplexe bereits gebauter Architektur bis auf den urbanen Raum. Nicht selten wurde eine bewusste national gestimmte Umkodierung der Architektur, insbesondere von symbolträchtigen oder die herrschaftliche Überlegenheit vermittelnden Repräsentationsbauten vorgenommen. National besetzt wurde nicht nur profane, sondern auch sakrale Architektur, wodurch zugleich das Religionsbekenntnis zum Zweck nationaler Identitätsstiftung vereinnahmt wurde. Dass die Aufträge zur Schaffung nationaler Kunst und Architektur in vielen Fällen an ausländische Künstler erteilt wurden, führte nicht selten zu einer äußerst ambivalenten Rezeption der Werke seitens der einheimischen Bevölkerung.

Der vorliegende Band erforscht sowohl jene Kunst, die im nationalen Auftrag beziehungsweise aus nationaler Überzeugung geschaffen wurde, als auch solche Kunst, die von Seiten der Kunstkritik, der Kunstgeschichtsschreibung, der Museen oder der Politik in den Dienst der Nation genommen wurde, unabhängig von der Tatsache, ob die in Rede stehenden Werke tatsächlich national intendiert waren oder nicht. Kunsthistorische Untersuchungen haben immer wieder gezeigt, auf welche Weise die Kunst zur Formung nationaler Identitäten beigetragen hat; und auch in der historischen Nationalismusforschung hat sich längst die Erkenntnis durchgesetzt, dass es sich bei Nationen um historische Konstruktionen handelt.¹⁸ Das Thema des vorliegenden Bandes wird also so lange nicht an Brisanz verlieren, wie der Nationalismus in Politik und Gesellschaft auch die Ausdrucksmittel der bildenden Kunst zu seinen Zwecken nutzt, beispielsweise um die Identität nationaler Gruppen durch Bilder, Skulpturen und Architekturen zu stiften oder zu bekräftigen, aber auch um diese Konstrukte mit den Mitteln der Kunst zu attackieren.

- 1 Zur Deutung des Gemäldes vgl. Werner Hofmann: *Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*, München 2000, S. 127.
- 2 Vgl. Herrmann Zschoche: *Caspar David Friedrichs Rügen. Eine Spurensuche*, Husum 2007, S. 78–90.
- 3 Vgl. Etienne François u. Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte*, 3 Bde., München 2001; Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire*, 7 Bde., Paris 1997.
- 4 Werner Busch: *Caspar David Friedrich*, in: François, Schulze 2001 (wie Anm. 3), Bd. III, S. 516–530.
- 5 Hans Belting: *Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst*, Köln 1999, S. 67.
- 6 Vgl. Hofmann 2000 (wie Anm. 1), S. 13, Abb. 2.
- 7 Vgl. Werner M. Doyé: *Arminius*, in: François, Schulze 2001 (wie Anm. 3), S. 587–602.
- 8 Hermann Zschoche (Hg.): *Caspar David Friedrich. Die Briefe*, Hamburg 2005, S. 47.
- 9 Zitiert nach *ibid.*, S. 89.
- 10 Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 80. Gegen eine solche Lesart Friedrichs richtet sich Scholl, der auf die emblematische Struktur verweist, die Friedrichs Gemälden oft zugrundeliegen; vgl. Christian Scholl: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst*, Berlin, München 2007.
- 11 Vgl. Ludwig Tieck: *Fanz Sternbalds Wanderungen* [1798], Stuttgart 1994, S. 120, wo es in einer fiktiven Rede Albrecht Dürers heißt: »Die Liebe zum Fleiß und zur Mühseligkeit scheint mir übrigens etwas zu sein, was uns Deutschen angeboren ist; es ist gleichsam unser Element, in dem wir uns immer wohl befinden. Alle Kunstwerke, die Nürnberg aufzuweisen hat, tragen Spuren an sich, daß sie der Meister mit sonderbarer Liebe zu Ende führte, daß er keinen Nebenzweig vernachlässigte und gering schätzte [...]«.«
- 12 Vgl. Ludwig Richter: *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen* [1885], Leipzig 1909, S. 176 f.: »Die französischen Maler mit ihren Riesenkasten brauchten zu ihren Studien ungeheure Quantitäten von Farbe, welche mit großen Borstpinsel halb fingersdick aufgesetzt wurde. Stets malten sie aus einer gewissen Entfernung, um nur einen Totaleffekt, oder wie wir sagten einen Knalleffekt zu erreichen. Sie verbrauchten natürlich sehr viel Maltuch und Malpapier, denn es wurde fast nur gemalt, selten gezeichnet; wir dagegen hielten es mehr mit dem Zeichnen als mit dem Malen. Der Bleistift konnte nicht hart, nicht spitz genug sein, um die Umrisse bis ins feinste Detail fest und bestimmt zu umziehen. Gebückt saß ein jeder vor seinem Malkasten, der nicht größer war als ein kleiner Papierbogen, und suchte mit fast minuziösen Fleiß auszuführen, was er vor sich hatte.«
- 13 Zur Rezeption Friedrichs vgl. Werner Hofmann (Hg.): *Caspar David Friedrich und die Nachwelt*, Frankfurt am Main 1974.
- 14 Vgl. Monika Flacke (Hg.): *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, München et al. 1998.
- 15 Stefan Germer: *Retrovision. Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst*, in: Flacke 1998 (wie Anm. 14), S. 33–52, 46.
- 16 Vgl. Jacek Purchla u. Wolf Tegethoff: *Nation, Style, and Modernism*, in: id. (Hg.): *Nation, Style and Modernism*, Krakau, München 2006, S. 7–8. Purchla und Tegethoff erkennen ein sich im 20. Jahrhundert

herausbildendes Spannungsverhältnis zwischen Nationalismus und einer sich international gebarenden Moderne.

17 Thomas DaCosta Kaufmann: *Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa 1450–1800*, Köln 1998, S. 21.

18 Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities*, London 1983; Ernest Gellner: *Nations and Nationalism*, Ithaca. London 1983; Eric Hobsbawm u. Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

NATIONALE STILE - NATIONALE ORNAMENTE

DAS KRISTALLINE ALS NATIONALES ORNAMENT

Peter Behrens und die deutsche Hoffnung auf einen »Großen Stil«

ANNA GROSSKOPF

Kunst und Nationen um 1900

Mit der Erweiterung der Märkte im beginnenden Industriezeitalter gerieten die angewandten Künste immer stärker in den Brennpunkt nationaler Kontroversen. Seit 1851 fungierten die Weltausstellungen als Plattform für eine technische und kunsthandwerkliche Leistungsschau der Nationen, die nun zunehmend versuchten, sich in der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen durch einen eigenen Nationalstil zu profilieren.¹ Um die Jahrhundertwende schließlich war das Interesse am Kunstgewerbe so groß geworden, dass man, zusätzlich zu den Weltausstellungen, eigene Internationale Kunstgewerbeausstellungen zu veranstalten begann, auf denen die Nationen ihre neuen Errungenschaften vorstellten. Bei der Suche nach einem unverwechselbaren Nationalstil im Kunstgewerbe geriet bisweilen auch die Ornamentik, als möglicher Träger eines solchen Stils, in den Blick der national orientierten Kunsttheorie. Das Beispiel des frühen Peter Behrens zeigt solch einen seltenen, doch aussagekräftigen Fall der Nationalisierung eines Ornaments. Dieser Beitrag möchte anhand einer Rezeptionsanalyse der Ornamentik von Peter Behrens zeigen, wie das Kristalline als Ornamentmotiv in den Jahren um 1900 zum Gegenstand einer nationalen Kodierung werden konnte. Dazu wurden vor allem Presseberichte und Rezensionen ausgewertet, die zwischen 1899 und 1902 in zeitgenössischen deutschen Kunstzeitschriften wie *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Dekorative Kunst*, *Die Kunst für Alle* oder *Die Rheinlande* erschienen sind.

Das Thema einer nationalen Kunst war um 1900 in Europa außerordentlich virulent. Besonders in Deutschland, wo der Wunsch nach einer kollektiven Volksidentität auf politischer Ebene lange Zeit keine Entsprechung gefunden hatte, geriet das Verlangen nach einem eigenen Nationalstil immer mehr in den Vordergrund. Schon die Romantiker hatten nach einer Kunst gesucht, in der sich ein überhistorisches »deutsches Wesen« artikulieren sollte und ihren Blick dabei vor allem auf die Kunst der Vergangenheit gerichtet. Insbesondere die Gotik erschien ihnen als Prototyp eines deutschen Nationalstils. Schon hier geriet das Kristalline in den Blick: Gotische Bauwerke wurden mit natürlichen Kristallisationen verglichen und es entstand der Topos der kristallinen Gotik, der besonders in Caspar David Friedrichs Kathedralenphantasien Gestalt annahm.²

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann die Suche nach einem zeitgenössischen Nationalstil, der von Kunsttheoretikern und -kritikern nun explizit gefordert wurde. Das Argument des Nationalen war als wissenschaftliches Kriterium allgemein anerkannt und gewann Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung. Der von den Romantikern formulierte Gedanke, dass die Zukunft eine Kunst auf der Grundlage des »nationalen Wesens« bringen müsse, war um 1900 in Deutschland bereits zu einem Gemeinplatz der Kunstkritik geworden. In den Kunstzeitschriften erschienen programmatische Aufsätze, die vermeintlichen Manifestationen eines »deutschen Wesens« in der Kunstgeschichte nachspürten und versuchten, ihre Ergebnisse auf die gegenwärtige Kunstproduktion anzuwenden.³

Die zunehmende Internationalisierung weckte den Wunsch nach einem zeitgenössischen deutschen Nationalstil, der zugleich international akzeptabel und konkurrenzfähig sein sollte. Spätestens seit der Jahrhundertwende stand die Frage nach einem adäquaten Ausdruck nationaler Zeitgenossenschaft im Zentrum der Kunstdebatte. Es begann die Diskussion um den »Neuen Stil«. Fast gleichzeitig setzte auf allen Gebieten der bildenden Kunst ein ausgesprochenes »Stilwollen« ein, das auch der Architekt und Designer Peter Behrens in einer kunsttheoretischen Schrift reflektierte: »Der Stil ist das Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit, und zeigt sich nur im Universum der Künste. Die Harmonie der Kunst ist das schöne Sinnbild eines starken Volkes.«⁴ Das Streben des deutschen Kaisers nach Weltgeltung auf politischer Ebene schien sich auf die deutsche Kulturlandschaft regelrecht zu übertragen, und nicht wenige kulturpolitische Initiativen zielten auf die Förderung einer nationalen, deutschen Kunst.

Besonders dem Kunstgewerbe wurde dabei großes Interesse entgegengebracht, da es, so die allgemeine Auffassung, »am unmittelbarsten in das Leben des Volkes eingreife«.⁵ Mit der Darmstädter Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* und der Münchener *Dekorativen Kunst* existierten in Deutschland gleich zwei große, aufwendig ausgestattete Magazine, die nach dem Vorbild der seit 1893 erscheinenden englischen Jugendstilzeitschrift *The Studio* ganz dem zeitgenössischen Kunstgewerbe gewidmet waren. Besonders die seit 1898 von Alexander Koch herausgegebene *Deutsche Kunst und Dekoration*, die das Projekt der Darmstädter Künstlerkolonie publizistisch begleitete, vertrat mit großem Nachdruck den Standpunkt einer nationalen Kunsttheorie.

So wurde beispielsweise die im 19. Jahrhundert recht verbreitete Mode, sein Haus in unterschiedlichen Nationalstilen einzurichten, also etwa ein französisches, ein altdeutsches und ein chinesisches Zimmer zu besitzen, von zeitgenössischen Kritikern nun polemisch attackiert. Der Deutsche sollte sich in seinem täglichen Lebensraum mit Dingen umgeben, die »deutsches Wesen« und »deutsche Kultur« sinnfällig repräsentierten: »Es mag wohl einer an einem lustigen Winterabend als Türke zur Maskerade gehen, allein was würden wir von einem Menschen halten, der ein ganzes Jahr sich in einer solchen Maske zeigen wollte? Wir würden von ihm denken, dass er entweder schon verrückt sei, oder dass er doch die größte Anlage habe, es sehr bald zu werden.«⁶

Die 1899 gegründete Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe ist nicht zuletzt vor diesem Hintergrund zu sehen. Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, der Initiator und Mäzen dieses Unternehmens, versprach sich davon eine Förderung und Belebung des lokalen Kunstgewerbes, die sich nicht nur wirtschaftlich positiv bemerkbar machen, sondern auch dazu beitragen sollte, einem zukünftigen deutschen Nationalstil die günstigsten Entstehungsbedingungen zu verschaffen. In zeitgenössischen Presseberichten wurde der Großherzog als Förderer einer modernen deutschen Kunst gefeiert, die sich endlich von überkommenen Historismen und ausländischen Einflüssen befreien sollte. Die erste Ausstellung der Künstlerkolonie trug daher den programmatischen Titel *Ein Dokument deutscher Kunst*.

Vom Organischen zum Kristallinen

Im Jahre 1899 wurde der damals zweiunddreißigjährige Peter Behrens von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen an die neu gegründete Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe berufen. Peter Behrens, der den meisten heute durch seine späteren Arbeiten als Architekt und als Produktdesigner der Allgemeinen Electricitäts-Gesellschaft (AEG) bekannt ist, war bis zu diesem Zeitpunkt vor allem als Kunstgewerbler und symbolistischer Maler hervorgetreten. Als Mitglied der Münchener *Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* hatte er seit 1897 eine Formensprache entwickelt, für die, dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend, die organologisch-geschwungene Linie des Jugendstils charakteristisch gewesen war. Das bekannteste Werk des Künstlers aus dieser Zeit, der Farbholzschnitt *Der Kuss* von 1898, wurde zu einer Ikone des organologischen Jugendstils. Doch schon ein Jahr später, inzwischen in Darmstadt und vom hessischen Großherzog mit der neuen Würde als Professor ausgestattet, vollzog Peter Behrens einen radikalen Stilwechsel: Er wählte den Kristall zum Leitmotiv seiner künstlerischen Produktion und entwickelte ausgehend von diesem Motiv eine strenge, abstrakt-lineare Ornamentik, die er zuerst in einigen kleineren graphischen Arbeiten wie seinem Exlibris aus dem Jahr 1900 erprobte [Abb. 1].

Die hier behandelten Arbeiten von Peter Behrens, in denen das Kristalline vielfach als Ornamentmotiv auftaucht, sind zwischen 1899 und 1902 in Darmstadt entstanden und



1 Peter Behrens: *Exlibris Peter Behrens*, 1900, Originalmaße und Aufbewahrungsort unbekannt

haben sich zum größten Teil nicht erhalten. Es handelt sich dabei vor allem um das Wohnhaus von Peter Behrens in Darmstadt, das architektonische Debüt des Künstlers, in dem auch alle Innenräume und Möbel eigenhändig von ihm entworfen waren [Abb. 2].⁷ Hinzu kommt ein Interieur, das Behrens 1902 für den Beitrag des Deutschen Reiches auf der Ersten Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Turin entwarf.⁸ In engem Zusammenhang mit diesen größeren architektonischen Projekten entstanden auch einige graphische und kunstgewerbliche Arbeiten. Da der Künstler nach seinem Weggang aus Darmstadt wiederum einen Stilwechsel vollzog, kann man die hier vorgestellten Arbeiten als geschlossene Werkgruppe betrachten.

Die Verwendung des Kristallinen als Ornamentmotiv durch Peter Behrens war zu diesem Zeitpunkt nahezu singulär: Die große Karriere des Kristallinen erreichte ihren Höhepunkt etwa zwanzig Jahre später in der Malerei von Lyonel Feininger und Paul Klee, in der Architektur des Expressionismus und in den Ornamenten des Art Déco.⁹ Die kunstgewerbliche Produktion im Europa der Jahrhundertwende war dagegen noch fast durchgehend von der eleganten, geschwungenen Formensprache des Jugendstils bestimmt. Umso interessanter ist es zu beobachten, wie die zeitgenössische Kunstkritik auf die so ungewohnte, geometrisch-abstrakte Linie des Kristallinen mit dem Versuch einer nationalen Vereinnahmung reagierte.

Auf der Mathildenhöhe

Zum feierlichen Auftakt der Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst* inszenierte Peter Behrens ein Eröffnungsfestspiel, zu dem der Schriftsteller und Kunstkritiker Georg Fuchs den Text lieferte. Nach dem letzten Kapitel von Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* erhielt das Stück den Titel *Das Zeichen*. Dieses Festspiel, das am 15. Mai 1901 vor dem neu erbauten Ernst-Ludwig-Haus, dem gemeinsamen Ausstellungs- und Ateliergebäude, aufgeführt wurde, lohnt zweifellos einer genaueren Betrachtung, denn das im Titel beschworene »Zeichen« war nichts anderes als ein großer Kristall [Abb. 3]. Die Aufführung kulminierte in der feierlichen Enthüllung dieses Kristalls, der anschließend in einer langen Prozession in das Ernst-Ludwig-Haus getragen wurde. Im Text des Festspiels wurde der Kristall als »Sinnbild neuen Lebens« bezeichnet.¹⁰ Er symbolisierte die angestrebte Verwandlung aller Lebensbereiche in Kunst, die mit einem natürlichen Kristallisationsprozess verglichen wurde: »Und

wie der Kohlenstaub, ergriffen von der Gewalt der Elemente, sich in den leuchtenden, reinen, klargeformten Krystall des Demants wandelt, so wird uns das rohe, ungestaltete Leben zur Kunst, wenn wir es läutern durch die uns eingeborene Macht künstlerischen rhythmischen Formens.«¹¹ Der Kristall wurde auf diese Weise als Symbol der Künstlerkolonie und als Leitmotiv ihrer Reformbestrebungen präsentiert und erschien so gleichsam selbst schon als »Dokument deutscher Kunst«. Der Kristall erscheint in der graphischen Produktion von Peter Behrens daher nicht nur auf seinem persönlichen Exlibris, sondern auch auf dem Frontispiz einer dem Großherzog gewidmeten Festschrift zur Eröffnung der Ausstellung und auf dem Umschlag der *Feste des Lebens und der Kunst*, einer kunsttheoretischen Programmschrift, die der Darmstädter Künstlerkolonie gewidmet war [Abb. 4–5].

In dem 1901 fertiggestellten Wohnhaus von Peter Behrens, seinem Beitrag zur Darmstädter Ausstellung, waren Kristalldarstellungen und kristalline Ornamentik nahezu omnipräsent. Schon die Eingangstür zeigte ein kristallines, strahlenförmiges Ornament aus schmiedeeisernen, bronzierten Bändern. Im Tympanon über der Tür befand sich eine gläserne Vignette mit der Darstellung eines Kristalls, von dem stilisierte Lichtstrahlen ausgingen [Abb. 6]. In einer Achse darüber prangte das gerahmte, große »B«, das Signet des Künstlers. Auf diese Weise wurde das Kristalline sowohl dem Künstler als auch dem Haus als eine Art Motto zugeordnet. Eine kristallförmige Lampe diente als Außenbeleuchtung und auch die Deckenlampe in der Diele war als gläserner Polyeder gestaltet. Im Inneren des Hauses zeigte sich durchgehend eine Tendenz zu spitzwinkligen, kristallinen Ornamenten. Besonders prominent wirkten diese jedoch im Musikzimmer, dem größten und wichtigsten Repräsentationsraum des Hauses [Abb. 7]. Das Kristalline erschien hier sowohl attributiv-gegenständlich als auch ästhetisch-strukturell. So wurde die breite Schiebetür, die das Musikzimmer mit dem angrenzenden Speisezimmer verband, von zwei Glasmosaiken flankiert, auf denen überlebensgroße, stilisierte weibliche Figuren je einen strahlenden Kristall in den Händen hielten [Abb. 8]. Aus diesen kristallinen Strahlenbündeln wurde das gesamte dekorative System des



2 Peter Behrens: *Haus Behrens*, 1901, Fotografie W. Weimer

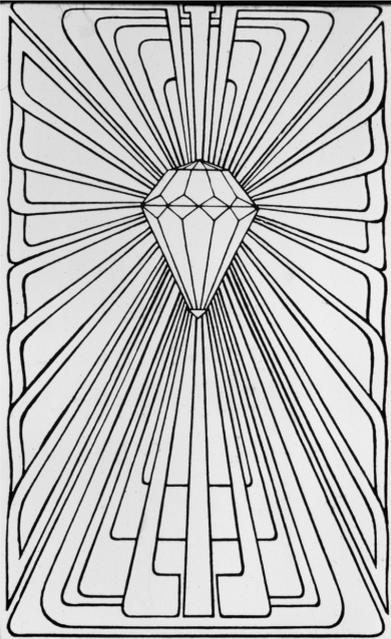


3 Wilhelm Pöllot: *Aufführung des von Peter Behrens inszenierten Eröffnungsfestspiels »Das Zeichen« vor dem Ernst-Ludwig-Haus, Darmstadt, 15. Mai 1901*

sig, der für verschiedene Kunstzeitschriften als Kritiker tätig war. Breysig verfasste 1901 einen größeren Artikel über das Haus Behrens, der auch im Katalog der Darmstädter Ausstellung abgedruckt wurde. In diesem Aufsatz ordnete Breysig das Haus in eine weltkunsthistorische Perspektive ein und beschrieb ausführlich seine Bedeutung für die Entwicklung einer deutschen Nationalkunst. Ein eigenständiger Nationalstil war für ihn von zentraler Bedeutung für die Entstehung einer nationalen Volksidentität. Noch wichtiger als die Verwirklichung politischer und militärischer Ziele war es in den Augen Breysigs, »daß der Deutsche endlich einmal eine Geste, die deutsche Geste bekomme.«¹³ In den Arbeiten von Peter Behrens schien sich für ihn, ebenso wie für viele andere, diese »deutsche Geste« zum ersten Mal zu offenbaren. Laut Breysig sehnten sich die Deutschen, »deren Augen durch tausend Glätten zugleich verwöhnt und ermüdet sind« nun nach einem Stil der »harten und zackigen Linien«, den er in der geometrisch-kristallinen Formensprache der Behrens'schen Ornamentik verwirklicht sah.¹⁴ Angesichts des Hauses Behrens sah sich Breysig auch zu folgender Betrachtung veranlasst: »Aber es beginnt sich doch unter uns die stolze Meinung

Raumes entwickelt. Alle Möbel und Einrichtungsgegenstände von den seidenen Vorhängen bis hin zum Parkettfußboden wurden von kristallinen, spitzwinkligen, strahlen- oder rautenförmigen Ornamenten beherrscht. Die Sessel und Beistelltische waren mit kristallinen Ornamenten in Einlegearbeit geschmückt, den Flügel flankierten zwei bronzene Standleuchten mit strahlenförmigem Fuß und die Ablagefläche des Notenständers war als kristallines Strahlenbündel gestaltet. Auch der Flügel zeigte kristalline Ornamente in einer aufwendigen Einlegearbeit und der Parkettfußboden war ein einziges großes kristallines Ornament. Die Wirkung dieses ganz einem einzigen Ornamentmotiv unterworfenen Raumes war offenbar so stark, dass das Musikzimmer schon in einer zeitgenössischen Rezension als »Kristalldruse« bezeichnet wurde.¹²

Zu den größten Bewunderern der Werke von Peter Behrens gehörte um 1900 der Berliner Historiker Kurt Breysig,



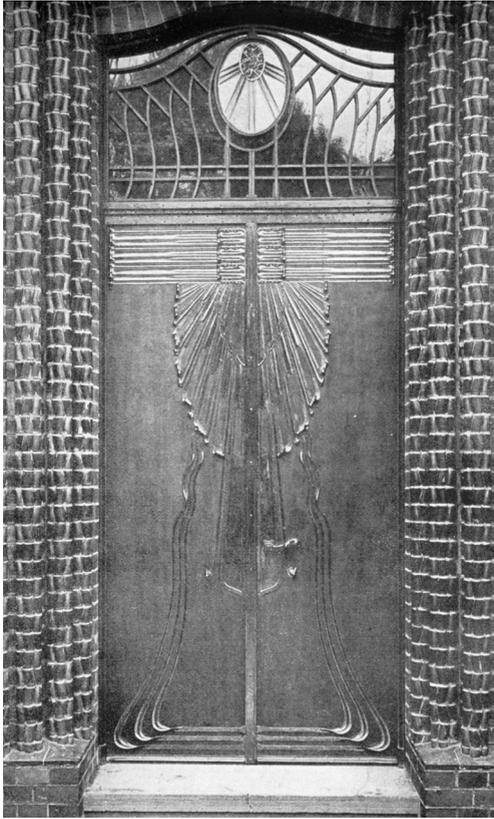
4 Peter Behrens: *Kristall*, 16 × 9,5 cm, Illustration aus id.: *Ein Dokument deutscher Kunst: Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt, 1901. Festschrift Ernst Ludwig, dem Großherzog von Hessen und Rhein*, München o. J. [ca. 1901], S. 4



5 Peter Behrens: *Feste des Lebens und der Kunst*, 1900, Buchumschlag, brauner Pappumschlag, Schmuck gold, Schrift schwarz gedruckt, 21,8 × 17,8 cm, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek

zu regen, daß es dem germanischen Weltzeitalter nicht ziemt, bis ans Ende der Tage in dienender Haltung dort Schüler und Nachahmer zu sein, wo es endlich, endlich den eigenen Wuchs seines Wesens emporrecken sollte.«¹⁵ Was Kurt Breysig hier vornahm, könnte man als die Nationalisierung eines Ornaments bezeichnen. Eine abstrakte Form, die »harte und zackige« Linie des Kristallinen, wurde gedanklich und argumentativ mit einem politischen Inhalt, dem vermeintlichen Aufkeimen eines »germanischen Weltzeitalters« verknüpft. Umgekehrt wurde dem »germanischen Weltzeitalter« ein ganz bestimmter ästhetischer Gestaltungswille zugesprochen, der sich in kristallinen Formen ausdrücken sollte.

Wer sich mit der Geschichte einer Symbolik des Kristallinen auseinandersetzt, wird schnell bemerken, dass der Kristall wie kaum ein anderes Symbol im Laufe der Jahrhunderte für die unterschiedlichsten Bedeutungen in Anspruch genommen wurde.¹⁶ Seit der Antike galt er als kosmisches, seit dem Mittelalter auch als religiöses und mystisches Symbol. Seine althergebrachte Bedeutung als aristokratisches Herrschaftszeichen verhinderte nicht, dass Lyonel Feininger den Kristall um 1920 in seinen Entwürfen zu kristallinen *Kathedralen des Sozialismus* zum Sinnbild gesellschaftlicher Utopien umdeuten konnte. Gegensätzliches kann im Bild des Kristallinen symbolisch zur Einheit gebracht werden; so steht das Kristal-



6 Peter Behrens: *Eingangstür des Hauses Behrens in Darmstadt, 1901, Fotografie W. Weimer*

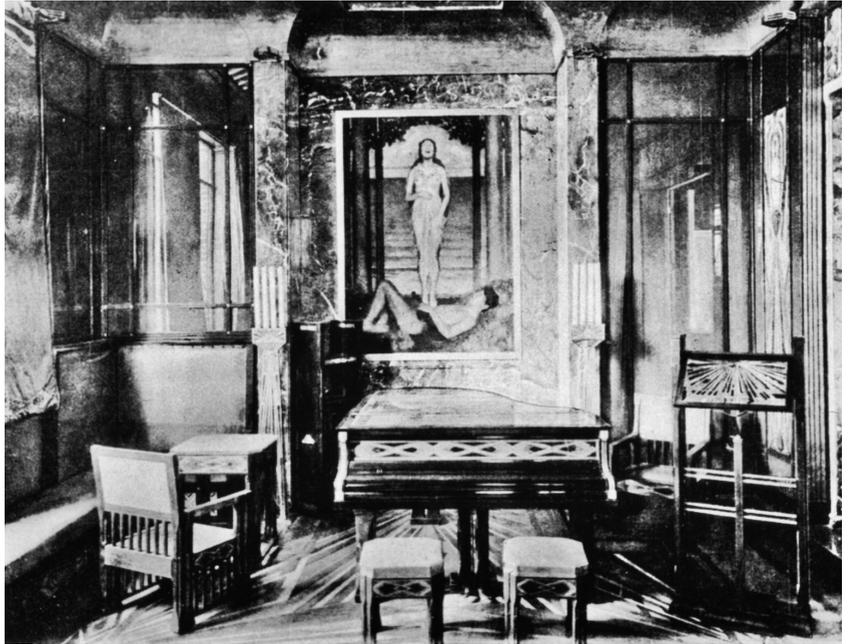
line einerseits für Leben und Wachstum, während es andererseits als Symbol für Tod und Erstarrung gedeutet werden kann. Seine Form ist abstrakt genug, um als Projektionsfläche für die unterschiedlichsten Themen zu dienen, die es, und darin liegt seine besondere Anziehungskraft, mit tiefer, pseudo-religiöser Bedeutung zu erfüllen vermag.

Das Kristalline als Gegenentwurf

Was aber qualifizierte bei einer so großen Bandbreite an möglichen Bedeutungen das Kristalline für eine Indienstnahme als spezifisch deutsche Form? War das Kristalline am Ende das letzte unter den Motiven der großen Ornamentkompendien des 19. Jahrhunderts, das noch nicht historisch belastet oder von anderen Nationen besetzt war?¹⁷ Sicherlich muss der Versuch einer Nationalisierung kristalliner Ornamente als kulturelles Symptom einer Zeit gesehen werden, in der auf allen Gebieten händeringend nach Nationalisierungsmöglichkeiten gesucht wurde. Während andere Nationen bereits einen unverwechselbaren und international akzeptierten Nationalstil gefunden hatten, so zum Beispiel Frankreich mit der organologisch-geschwungenen Linie des Art Nouveau, waren die Deutschen noch auf der Suche und nur zu gerne bereit, den originellen Vorschlag eines jungen Künstlers für ihre Zwecke umzudeuten. Im Fol-

genden soll der Versuch unternommen werden, die wesentlichen Argumentationsstrukturen dieser nationalen Vereinnahmung nachzuzeichnen. Aus welchen ideologischen und philosophischen Quellen speiste sie sich und wie wurde die Abgrenzung gegenüber anderen Nationalstilen gedanklich und argumentativ vollzogen?

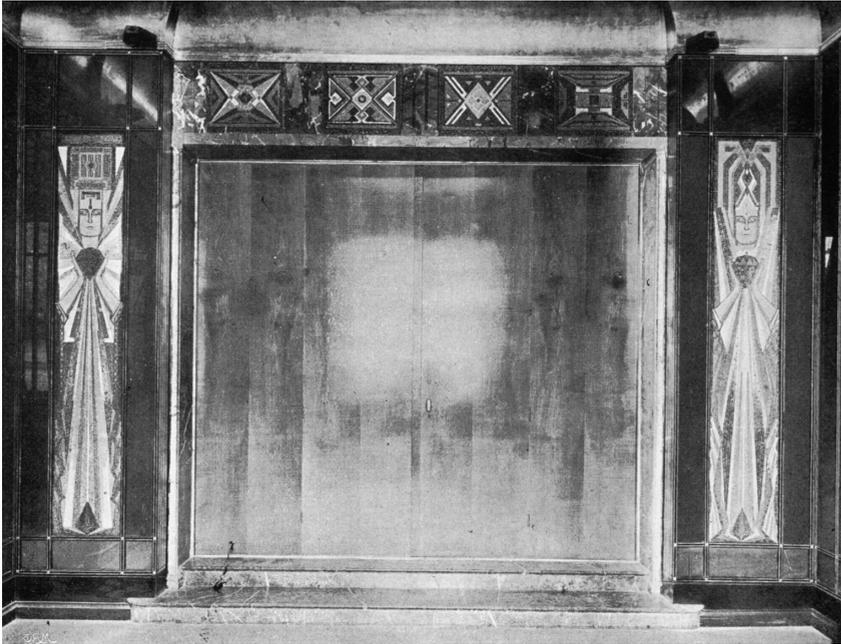
Das Kristalline galt zunächst als »deutsche Antwort« auf die geschwungenen, »weichen« Formen des französischen Art Nouveau und insbesondere auf eine organologische Variante des Wiener Sezessionsstils, wie sie in Darmstadt von Joseph Maria Olbrich vertreten wurde. Olbrich, der als Schüler von Otto Wagner mit dem Bau des Sezessionsgebäudes in Wien bereits reüssiert hatte, war der Chefarchitekt der Mathildenhöhe und der einzige Ausländer unter den Mitgliedern der Darmstädter Künstlerkolonie. Olbrich plante die gesamte Anlage und entwarf alle Gebäude auf der Mathildenhöhe mit Ausnahme des Hauses Behrens, das so von Anfang an den Charakter eines Gegenentwurfes besaß. Peter Behrens schien sich in



7 Peter Behrens: Musikzimmer im Haus Behrens in Darmstadt, 1901, historische Fotografie

Darmstadt in einem Konkurrenzverhältnis zu dem prominenteren Kollegen zu sehen und wir wissen durch die Berichte von Zeitzeugen, dass die Künstlerkolonie durch Joseph Olbrich und Peter Behrens vom Tag ihrer Gründung an in zwei Lager gespalten war.¹⁸ Dies mag nicht unwesentlich dazu beigetragen haben, dass sich Behrens mit der Zeit auch zu Olbrichs stilistischem Antipoden entwickelte, während noch um 1898 ihre Stilauffassungen nicht sehr weit voneinander entfernt gewesen waren. Die Berichterstattung in der Fachpresse spiegelt diese Kontroverse. Olbrich und Behrens waren die beiden Pole, um die sich die Debatte um die Art und Zukunft des Neuen Stils auf der Darmstädter Ausstellung vor allem drehte.

Während Peter Behrens sein dekoratives System aus anorganischen, kristallinen Formen entwickelte, leitete Joseph Olbrich seine Ornamentik ausschließlich von organischen Vorlagen ab. Als Beispiel hierfür mag die Fassade des Ernst-Ludwig-Hauses gelten [Abb. 9]. Sie zeigt im Eingangsbereich eine ausgesprochen vegetabilische Ornamentik aus stilisierten goldenen Blüten, die für Olbrichs Formensprache charakteristisch war. Schon die Enthüllung des Kristalls vor dieser Fassade in der durch Peter Behrens konzipierten Inszenierung des Eröffnungsfestspiels könnte als selbstbewusste Stellungnahme des Künstlers interpretiert werden. Das Kristalline und das Organologische traten in dieser Szenerie in einen spannungsvollen Kontrast, der die gegensätzliche Ornamentauffassung der beiden Künstlerper-



8 Peter Behrens: Musikzimmer im Haus Behrens, Tür zum Speisezimmer in Darmstadt, 1901, Fotografie W. Weimer

sönlichkeiten Behrens und Olbrich reflektierte. Olbrichs Ornamentik strahlte eine heitere Beschwingtheit aus, während für die Ornamentik von Behrens ein feierlicher Ernst charakteristisch war, der sich bisweilen ins Monumentale und Pathetische steigerte. Olbrichs Darmstädter Bauten waren beim Publikum durchaus beliebt, wurden von der Kunstkritik jedoch nahezu einstimmig abgelehnt. Dagegen erntete Behrens, ein Autodidakt in der Architektur, für sein Haus das überschwengliche Lob der Fachpresse. Die Debatte um Behrens und Olbrich zeigte dabei eine deutliche nationale Komponente in der Tendenz, den deutschen Künstler Peter Behrens gegen den Ausländer Joseph Olbrich auszuspielen, denn trotz der beinahe inflationär zur Schau gestellten Verehrung für den fürstlichen Mäzen, schien man es Ernst Ludwig von Hessen doch übel zu nehmen, dass er nicht einen deutschen Künstler mit der architektonischen Gestaltung der Mathildenhöhe beauftragt hatte. Dieses Ressentiment fand sogar Eingang in den Katalog der Ausstellung *Ein Dokument deutscher Kunst*. Dort schrieb der Kunstkritiker Felix Commichau in einem Aufsatz über die neue Architektur auf der Mathildenhöhe: »Darum war es [...] verfehlt, die Hauptarbeit, vor allem die so immens wichtige Architektur, in den Händen des Wiener Olbrich zu belassen. [...] Wir besitzen deutsche Kräfte innerhalb unserer fortschrittlich gesinnten Künstlerschaft, die an dieser Stelle nicht versagt hätten, das ist gewiss.«¹⁹ Da der Österreicher Joseph Olbrich das Feld der vegetabilischen Ornamentik besetzt hielt, war es für die Kritiker natürlich nahelie-



9 Roman Größer: Wiederaufführung des Eröffnungsfestspiels »Das Zeichen« vor dem Ernst-Ludwig-Haus, Darmstadt, 12. Mai 2001

gend, in der kristallinen Ornamentik von Peter Behrens einen deutschen Gegenentwurf zu erblicken. Interessanterweise wurden die abstrakt-geometrischen Arbeiten anderer Wiener Sezessionskünstler wie Josef Hoffmann und Koloman Moser von den an dieser Debatte beteiligten deutschen Kritikern entweder nicht wahrgenommen oder aber bewusst ausgeblendet, da sie sich weit weniger gut für die angestrebte Polarisierung von deutscher und österreichischer Architektur und Ornamentik nutzbar machen ließen. Die Diffamierung des österreichischen Künstlers Olbrich als »Karnevalsarrangeur« diente nicht allein dazu, das Werk des deutschen Künstlers Behrens als einzig zukunftsweisend zu empfehlen.²⁰ Während das Organologische mit Eigenschaften wie Leichtfertigkeit, Oberflächlichkeit und Substanzlosigkeit identifiziert wurde, die man in Deutschland gerne pauschal »dem Österreicher« und ganz besonders »dem Wiener« zuschrieb, stand das Kristalline für Ernst, Nachhaltigkeit und Substanz – Qualitäten, die man ebenso auch für ein »deutsches Wesen« reklamieren wollte.

Gralsmystik und »Götzen-Dämmerung«

Auch aufgrund der großen symbolischen Tradition und ikonographischen Verbreitung, die das Kristallmotiv seit dem Mittelalter vor allem in Deutschland hatte, mag sich das Kristalline für eine nationale Vereinnahmung angeboten haben: In Wolfram von Eschenbachs Parzival-Mythos, der ersten großen Gralsdichtung in deutscher Sprache, erschien der Gral um 1210 erstmals als Diamantkristall und nicht, wie in allen französischen Vorgängerdichtungen, als Kelch.²¹ Der Kristall hatte seitdem einen festen Platz in der deutschen Mythologie als heiliger oder wundertätiger Stein und Repräsentant eines übergeordneten Prinzips. Mittelalterliche Gralsmystik erfreute sich in Deutschland seit der Romantik wieder größter Beliebtheit. Besonders Richard Wagner hatte durch seine 1882 uraufgeführte Opernadaptation des *Parzival* zu einer regelrechten Renaissance des Gralskultes beigetragen, der auch, wie die stilistisch an Wagner und Bayreuth angelehnte Inszenierung des Eröffnungsfestspiels der Darmstädter Ausstellung zeigt, für Peter Behrens und die Künstlerkolonie einen wichtigen Bezugspunkt darstellte. Eine weitere Ausprägung hatte die Kristallmetaphorik darüber hinaus in Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* gefunden. Der Nietzscheaner Karl Scheffler, um 1900 einer der bekanntesten Publizisten auf dem Gebiet der bildenden Kunst und gleichzeitig ein entschiedener Vertreter der nationalistisch orientierten Kunstkritik, sah in den kristallinen Ornamenten von Behrens das »Machtbewusstsein« einer erstarkenden modernen Kunstbewegung in Deutschland verkörpert.²² Die »Herrennatur« von Peter Behrens war in den Augen Schefflers »für die Anschauungsweise, die am besten durch den Namen Nietzsche bezeichnet wird, prädestiniert.«²³

Was aber zeichnete diese Anschauungsweise aus und welche Bedeutung hatte sie für die Konstruktion eines deutschen Nationalstils? Dies sei anhand einer Äußerung von Julius Meier-Graefe erläutert, der bereits 1899 eine kritische Beurteilung der modernen angewandten Kunst in Deutschland vorgenommen hatte. Meier-Graefe, einer der theoretischen Vorkämpfer des modernen Kunstgewerbes, war ein Bewunderer Henry van de Veldes und trug wesentlich dazu bei, seine Werke in Deutschland bekannt zu machen. Zur Gruppe der nationalistisch argumentierenden Kunsttheoretiker gehörte er jedoch zu keinem Zeitpunkt, was seine Einschätzung umso interessanter macht: »Deutschland ist in der glücklichen Lage, noch nicht seine Kräfte gezeitigt zu haben [...]. Aber hier ist es ganz gewiss der frühe Morgen, den wir erleben. Der Mittag kann uns vielleicht noch schöne Dinge bescheren.«²⁴

Meier-Graefe paraphrasierte mit dieser Äußerung die letzten Zeilen aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, in denen Zarathustra seinen Neuanfang beschwört: »Dies ist mein Morgen, mein Tag hebt an: herauf nun, herauf, du großer Mittag!«²⁵ Es war dies kein absichtsloses Zitat, hatten doch Nietzsches Gedanken eine Schlüsselfunktion innerhalb der Debatte um den Neuen Stil, wie überhaupt der Einfluss Nietzsches auf das kulturelle und geistige Leben im Deutschland der Jahrhundertwende kaum zu hoch eingeschätzt werden kann.²⁶ Besonders der *Zarathustra* hatte sich seit seinem Erscheinen im Jahr 1886 in Künstlerkreisen zu einem beinahe kanonischen Werk entwickelt und war auch für Peter Behrens

ein wichtiger Referenzpunkt. So zeigte sich, wie Tilmann Buddensieg bereits 1980 nachweisen konnte, die Gestaltung des Darmstädter Hauses durchgehend von der Bildwelt des *Zarathustra* beeinflusst.²⁷ Auch das Kristallmotiv ist dem *Zarathustra* entlehnt: Dort erscheint der Kristall als »Edelstein, bestrahlt von den Tugenden einer Welt, welche noch nicht da ist.«²⁸ Friedrich Ahlers-Hestermann beschrieb die Behrens'sche Ornamentik rückblickend sogar als »Zarathustrastil«.²⁹ Auch viele zeitgenössische Kritiker brachten die künstlerische Produktion von Peter Behrens mit Nietzsches Gedankenwelt in Verbindung.³⁰ Doch nicht nur von den Künstlern selbst, auch von Kunsttheoretikern und -kritikern wurden Nietzsches Werke in der Zeit um 1900 stark rezipiert. Der Philosoph hatte das Fehlen einer eigenständigen deutschen Kultur stets beklagt und bereits in den 1880er Jahren einen neuen »Großen Stil« für die deutsche Kunst gefordert, den er in seiner 1889 erschienenen *Götzen-Dämmerung* erstmals definierte:

»Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was großen Stil hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nöthig hat; die es verschmäh't, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie giebt; die in sich ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: Das redet als grosser Stil von sich.«³¹

Auch wenn die Auslegung von Nietzsches Schriften durch die Kunstkritik oft willkürlich und von Missverständnissen geprägt war, bildeten doch solche und ähnliche Äußerungen des Philosophen die Grundlage für die Vorstellung national orientierter Kunstkritiker von einem neuen deutschen Zukunftsstil. Von den Künstlern wurde nun ein Stil gefordert, der Nietzsches Anforderungen an einen »Großen Stil« gerecht werden und gleichzeitig ein adäquater Ausdruck des »deutschen Wesens« sein sollte.³² Diesen Stil erblickten viele in der kristallinen Formensprache von Peter Behrens. So scheint in den Rezensionen seiner Arbeiten häufig Nietzsches Definition des »Großen Stils« mitzuklingen, wie sich überhaupt die ganze Macht-und-Kraft-Rhetorik der Kritiker an Nietzsches suggestivem Stil orientierte.

Ein »deutsches Ornament«

Die nationale Kategorisierung der Werke von Peter Behrens, die schon in den Rezensionen des Darmstädter Hauses vorgenommen wurde, spitzte sich ein Jahr später bei den Besprechungen seines Beitrages für die Turiner Kunstgewerbeausstellung noch erheblich zu.

Bei der sogenannten *Hamburger Vorhalle*, einem Raum, dessen gesamte Ausstattung von Peter Behrens entworfen und von Hamburger Kunsthandwerkern ausgeführt worden war, handelte es sich um den Eingangsbereich zur Ausstellung des Deutschen Reiches. Stand das Kristalline im Haus Behrens noch ganz im Dienste einer sakralisierenden Selbstdarstellung

des Künstlers, so erlangte es auf der Turiner Ausstellung repräsentative Funktion für die künstlerische Selbstdarstellung des Deutschen Reiches.

Die *Hamburger Vorhalle* war ein großer, rechteckiger Raum, der sich jeweils in der Mitte seiner vier Seiten in breiten Bogentoren öffnete |Abb. 10|. Ein mächtiges Gebälk bildete den Rahmen für ein großes Oberlicht, das von einer gelben Sonne in Opaleszenzverglasung geschmückt wurde. Darunter befand sich ein rechteckiges Brunnenbecken, an dessen Schmalseiten je ein stilisierter steinerner Engel postiert war, der mit großen, in Metall getriebenen Flügeln um die Steinpfosten des Beckens herumgriff. Die steinernen Engelsfiguren erinnerten dabei unmittelbar an eine dreidimensionale Variante der Kristallträgerinnen des Darmstädter Musikzimmers. Peter Behrens bediente sich in der *Hamburger Vorhalle* einer ähnlichen stereometrischen, strahlenartigen Ornamentik, wie er sie bereits im Darmstädter Musikzimmer verwendet hatte. Sehr deutlich erschien das Kristalline in einigen Teilen der Ausstattung, besonders jedoch auf einem Prachteinband für Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, den Behrens für die Turiner Ausstellung entworfen hatte |Abb. 11|. Durch die Präsentation des Buches in einem eigens angefertigten Schrein im Eingangsbereich der Ausstellung erlangte der *Zarathustra* gleichsam die Aura eines offiziellen Dokumentes.

Die kristalline Formensprache von Peter Behrens besaß ein monumentalisiertes Pathos, das in der *Hamburger Vorhalle* noch deutlicher in Erscheinung trat als ein Jahr zuvor im Haus Behrens und das bereits auf die ambivalente Rolle des Künstlers im »Dritten Reich« vorauszuweisen scheint.³³ Georg Fuchs, den man für die Zeit um 1900 sicherlich als einen der entschiedensten Vertreter eines germanischen Kulturimperialismus charakterisieren kann, bezeichnete die *Hamburger Vorhalle* im Rückgriff auf Nietzsches Definition des »Großen Stils« als »Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit«: »Denn was sich stummen Mundes kund gibt in dieser Halle, das ist die Macht, das ist die Macht des Kaisertums Wilhelms II., gereift, gerüstet und entschlossen, gleich berechtigt, gleich besitzend, gleich gebietend neben den Welt-Mächten ihren Platz zu behaupten bei der neuen Teilung des Erd-Balles [...]« Die *Hamburger Vorhalle*, so Fuchs weiter, weise bereits auf die Notwendigkeit einer »politisch-wirtschaftlichen Erhebung und Erweiterung« des Deutschen Reiches hin und sei damit Ausdruck von »tieferen Vorgängen im dunklen Willen der Seelen und der Rasse.«³⁴

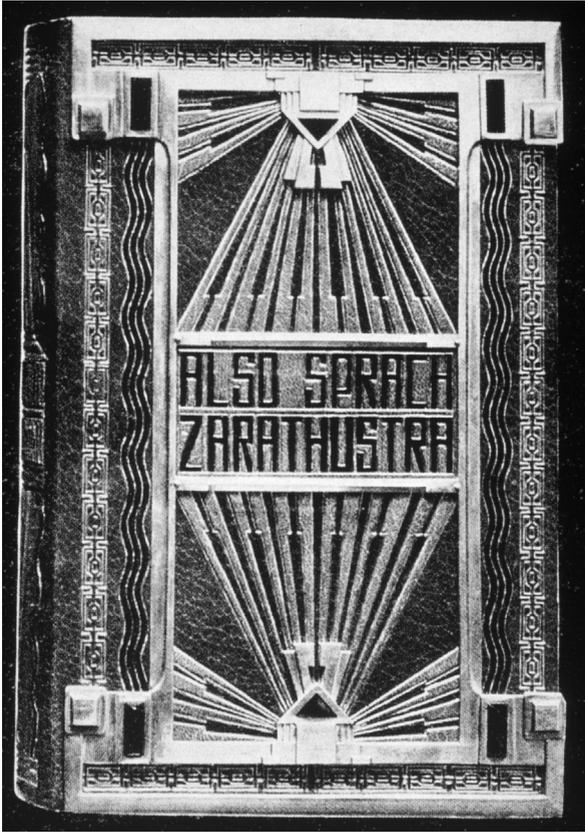
Von Peter Behrens selbst sind aus dieser Zeit keine Zeugnisse überliefert, in denen er sich explizit zu der Verortung seines Werkes in nationalen Zusammenhängen geäußert hätte. Er schien die nationalen Zuschreibungen seitens der Kunstkritik jedoch zu billigen und verkehrte freundschaftlich mit den meisten der hier zitierten Theoretiker. Die Attribute, mit denen die Kunstkritik die kristalline Formensprache von Peter Behrens belegte, stimmen weitgehend mit dem Leitvokabular einer deutsch-national argumentierenden Kunsttheorie überein. Die abstrakte Linie des Kristallinen wurde mit bestimmten abstrakten Eigenschaften identifiziert, die auch als »typisch deutsch« empfunden wurden: Es galt als streng, ernst, kraftvoll und feierlich und erschien daher vielen als der adäquate Ausdruck eines überhistorisch gedachten »deutschen Wesens«.



10 Peter Behrens: »Hamburger Vorhalle« auf der Ersten Internationalen Kunstgewerbeausstellung, Turin 1902, Fotografie, 1902

Von zentraler Bedeutung war außerdem der Begriff der »kristallinen Reinheit«, ein Lieblingstopos der deutschen Kunsttheorie um 1900. Ein »reiner Stil« musste zunächst frei von Historismen sein, um für spätere Generationen wegweisend zu werden. Solche Stilreinheit zeigte sich für die Kunstkritik nicht in den attributiv-gegenständlichen, floralen Mustern der Zeitgenossen von Behrens, sondern einzig in der streng abstrakten, kristallinen Formensprache von Peter Behrens. Die Sehnsucht nach Reinheit als Weg zu höherer Wahrheit und Erkenntnis, die einige Jahre später auch bei den Versuchen einer Nationalisierung der abstrakten Malerei eine Rolle spielen sollte, war auch um 1900 schon virulent und wirkte sich auf die Anforderungen aus, die an einen zukünftigen Nationalstil gestellt wurden.³⁵ Dieser sollte als Vermittler von Geistigem vor allem klar und rein sein – und was konnte reiner sein als ein Kristall?

Paradoxerweise war die Nationalisierung kristalliner Ornamente in den Augen der national argumentierenden Kunsttheorie offenbar nur insofern attraktiv, als diese nicht primär in ihrer ornamentalen Funktion betrachtet wurden. In einem bloß dekorativen Beiwerk konnte sich der nationale Gedanke nicht offenbaren, das Kristalline jedoch schien etwas zu versprechen, das weit über seine ornamentalen Funktion hinausging. Vor allem in Deutschland war die Abneigung gegen alles Oberflächliche stark ausgeprägt: Die Sehnsucht galt hier stets der Substanz, dem inneren Wesen und Kern einer Sache – ein Topos, der weit in die Tradition



11 Peter Behrens: Bucheinband zu Friedrich Nietzsches »Also sprach Zarathustra«, 1902, Leder mit Metallbeschlägen, Maße und Aufbewahrungsort unbekannt

um es erst zwanzig Jahre später in einigen expressionistischen Entwürfen wieder aufzugreifen, in denen es keine unmittelbare nationale Konnotation mehr besaß. Für den späteren Werdegang von Peter Behrens hatte das Kristalline dennoch wichtige formal-ästhetische Funktionen, indem es den Weg für eine moderne, abstrakte Formensprache bereitete: In den Jahren nach 1902 überführte Behrens das symbolische Darmstädter »Zeichen« in moderne künstlerische Gestaltungsprinzipien. Die während der Darmstädter Jahre entwickelte kristalline Ornamentik emanzipierte sich allmählich von der symbolischen Bedeutungsebene des Kristallinen, und zwar in umso stärkerem Maße, je mehr sie sich der reinen Abstraktion näherte.

Nicht zuletzt die Anknüpfung und enge Rückbindung an das um 1900 überaus populäre Kristallsymbol und seine idealistischen Prämissen ermöglichte Peter Behrens die erfolg-

des deutschen Idealismus zurückreicht. Nicht oberflächlich verschönern, sondern von innen heraus gestalten: Das war die Forderung der Kunstkritik an die deutschen Künstler, die auch in der Debatte um Behrens und Olbrich immer wieder anklingt. So war das Kristalline für Peter Behrens und die Künstler der Mathildenhöhe, ebenso wie für die zitierten Kunsttheoretiker und -kritiker weit davon entfernt, bloß schmückendes Beiwerk zu sein. Dem Ornament wurde deshalb eine so große Wertschätzung entgegengebracht, weil sich in ihm ein geistiges Prinzip zu offenbaren schien: Der Übergang der Natur zur Kunst, versinnbildlicht im Kristall, dem einzigen Objekt, in dem Natur gleichsam »von innen heraus« zur Kunst wird.

Wegbereiter der Abstraktion

Obleich er einige Jahre mit großem Nachdruck betrieben wurde, erwies sich der Versuch einer Nationalisierung kristalliner Ornamente nicht als Erfolgsmodell. Das Kristalline konnte sich als »nationales Ornament« der Deutschen langfristig nicht etablieren. Die Kunstkritik folgte vielmehr dem Künstler Peter Behrens, der das Motiv nach 1902 fallen ließ,

reiche Durchsetzung eines abstrakten Formbegriffes. In seinen räumlichen Gesamtkunstwerken zeigte sich bereits um 1900 eine Tendenz zu schlichten, abstrakten Formen, in der die weitere Entwicklung des Künstlers zum modernen Produktdesigner und zu einem der Hauptprotagonisten des neuen, sachlichen Bauens in Deutschland im Keim schon enthalten zu sein scheint. Die Neigung zu schlichten, abstrakt-geometrischen Formen ist schon dem monumentalisierenden Pathos des Darmstädter Musikzimmers wie ein Subtext eingeschrieben. Die Ornamentik dieses Zimmers zeigt so bereits »die dem Kristallmotiv innewohnende Tendenz zur Sachlichkeit«, die den Übergang zu einem neuen, folgenreicheren Stil einleiten sollte.³⁶

1 Die erste Weltausstellung wurde 1851 in London eröffnet. Bis zum Ersten Weltkrieg fanden in immer kürzer werdenden Zeitabständen Weltausstellungen in zahlreichen europäischen und amerikanischen Metropolen statt; vgl. Winfried Kretschmer: *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt am Main 1999.

2 So schrieb zum Beispiel Friedrich Schlegel über die Bauruine des Kölner Doms, diese sei am ehesten mit »einer ungeheuern Krystallisation zu vergleichen«, in: Friedrich Schlegel: *Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1804/5)*, in: id.: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. v. Hans Eichner, München 1959 (Kritische Schlegel-Ausgabe, Bd. IV), S. 155–204, S. 178 f.; zum Topos der kristallinen Gotik und zu Caspar David Friedrichs Domvisionen vgl. Regine Prange: *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim 1991 (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 63).

3 Vgl. Harald Grävell van Jostenooode: *Germanische Kunst*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 3/1899, S. 175–183; Ludwig Wilser: *Germanischer Stil und Deutsche Kunst*, in: *ibid.*, S. 267–277 u. S. 423–431.

4 Peter Behrens: *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*, Leipzig 1900, S. 10.

5 Anonym: *Ein deutscher Fürst als Förderer der modernen angewandten Kunst*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 5/1899, S. 46–50, S. 48.

6 *Ibid.*, S. 47.

7 Bei seinem Weggang aus Darmstadt im März 1903 nahm Behrens zahlreiche Möbel und Teile der Innenausstattung mit, wodurch die Anlage des Hauses als Gesamtkunstwerk weitgehend zerstört wurde. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Haus ausgebombt, wobei die restlichen Teile der Ausstattung verbrannten. Das Haus ist heute in seinem äußeren Erscheinungsbild weitgehend wiederhergestellt. Die gesamte Inneneinrichtung muss jedoch, mit Ausnahme einiger Möbelstücke, die sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befinden, als verloren gelten und ist nur in Fotografien und Texten überliefert.

8 Bei der sogenannten *Hamburger Vorhalle* handelte es sich um eine ephemere Ausstellungsarchitektur. Einige bewegliche Teile der Ausstattung befinden sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.

9 Zu diesem Höhepunkt der kristallinen Moderne vgl. Prange 1991 (wie Anm. 2); zur Architektur des Expressionismus vgl. Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973; zur Ornamentik des Art Déco vgl. Catharina Berents: *Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament*, Frankfurt am Main 1997 (Werkbund-Archiv, Bd. 27).

10 Georg Fuchs: *Das Zeichen*, in: *Ein Dokument Deutscher Kunst. Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901 [1901]*, hg. v. Alexander Koch, Ausstellungskatalog, Darmstadt, Mathildenhöhe, 1901, Darmstadt 1989, S. 63–66, S. 66 (Reprint).

11 *Die Eröffnungs-Feier vom 15. Mai 1901*, in: *Kat. Darmstadt 1901* (wie Anm. 10), S. 60.

12 Wilhelm Schäfer: *Das Haus Peter Behrens in Darmstadt*, in: *Die Rheinlande* 1/1901, S. 28–31, S. 28.

13 Kurt Breysig: *Das Haus Peter Behrens. Mit einem Versuch über Kunst und Leben*, in: *Kat. Darmstadt 1901* (wie Anm. 10), S. 329–348, S. 337.

14 *Ibid.*

15 Ibid.

16 Vgl. Prange 1991 (wie Anm. 2).

17 Vgl. zum Beispiel Owen Jones: *Grammatik der Ornamente* [1856], Nördlingen 1987 (Reprint). Die maurischen Ornamente aus der Alhambra, die Owen Jones in der *Grammatik der Ornamente* abbildet, zeigen eine starke Tendenz zu kristallinen, bisweilen prismatischen Rauten- und Sternformen. Dass Peter Behrens sich von diesen Ornamenten inspirieren ließ, erscheint nicht ganz unwahrscheinlich, denn die *Grammatik der Ornamente* war um 1900 immer noch das vollständigste Kompendium historischer Ornamente und für jeden modernen Stilkünstler ein kanonisches Werk.

18 Dies berichtete zum Beispiel Karl Scheffler 1933 rückblickend in seiner Autobiographie: »Der Häuptling der Künstlerkolonie war Joseph Olbrich aus Wien. Dieser gesellschaftlich gewandte Mann hatte das Ohr des Großherzogs und verstand es, sich am Hofe mit ergebener Dreistigkeit durchzusetzen. [...] Dieses durch wienerische Liebenswürdigkeit gemilderte herrische Wesen hatte die sieben Künstler in zwei Gruppen gespalten [...]. Peter Behrens war zunächst das Haupt der Gegenpartei. Die Künstler gingen nun auf der grünen Höhe zwischen den Landhäusern mißtrauisch umher, beschnüffelten die Taten der Konkurrenten und führten die fremden Gäste.« Karl Scheffler: *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig u. München 1946, S. 36 f.

19 Felix Commichau: *Die Außen-Architektur auf der Darmstädter Ausstellung*, in: Kat. Darmstadt 1901 (wie Anm. 10), S. 90.

20 Karl Scheffler: *Darmstadt*, in: *Der Lotse* 1/1901, S. 701–707, S. 701.

21 Vgl. Wolfram von Eschenbach: *Parzival* [1205–1214], Studienausgabe, Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, übersetzt von Peter Knecht, Berlin 1998, IX. Buch, S. 469.

22 Karl Scheffler: *Peter Behrens*, in: *Die Kunst für Alle* 5/1902, S. 3–47, S. 22.

23 Ibid.

24 Julius Meier-Graefe: *Epigonen*, in: *Dekorative Kunst* 4/1899, S. 129–131, S. 129 f.

25 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, in: id.: *Werke*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 2004 (Kritische Studienausgabe), Bd. IV, S. 408.

26 Jürgen Krause: *›Martyrer‹ und ›Prophet‹. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, Berlin 1984 (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, Bd. 14).

27 Vgl. Tilmann Buddensieg: *Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Peter Behrens*, in: *Peter Behrens in Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industrieform*, hg. v. Peter-Klaus Schuster, Ausstellungskatalog, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1980, München 1980, S. 37–47.

28 Nietzsche 2004 (wie Anm. 25), S. 85.

29 Friedrich Ahlers-Hestermann: *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin 1956, S. 79.

30 Peter Behrens war, wie viele Künstler seiner Generation, erstmals im Umkreis des PAN mit der Gedankenwelt Friedrich Nietzsches in Berührung gekommen. Über die befreundeten Schriftsteller Otto Erich Hartleben und Richard Dehmel lernte er Kurt Breysig kennen, der in direktem Kontakt zu Nietzsche und seiner Schwester stand. 1898 schrieb Breysig einen Empfehlungsbrief an Elisabeth

Förster-Nietzsche, der dem Ehepaar Behrens einen Besuch bei Nietzsche in Weimar ermöglichen sollte. Auch Peter Behrens knüpfte daraufhin eine Korrespondenz zu Nietzsches Schwester an, zu dem geplanten Besuch kam es jedoch nie.

31 Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, in: id.: *Werke*, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 2004 (Kritische Studienausgabe), Bd. VI, S. 119.

32 Diese Forderung erging zunächst vor allem an die Architektur; vgl. Alexandre Kostka u. Irving Wohlfarth (Hg.): *Nietzsche and ›An Architecture of Our Minds‹*, Los Angeles 1999, darin besonders Tilmann Buddensieg: *Architecture as Empty Form. Nietzsche and the Art of Building*, S. 259–284. Dass auch die Ornamentik und das Kunstgewerbe nicht frei von dieser Forderung waren, zeigt die zeitgenössische Rezeption der Behrens'schen Ornamentik.

33 Vgl. Georg Krawietz: *Peter Behrens im Dritten Reich*, Weimar 1995.

34 Georg Fuchs: *Die Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 6/1902, S. 1–44, S. 6.

35 Zum Zusammenhang zwischen »kristalliner Reinheit« und abstrakter Malerei vgl. Mark A. Cheetham: *The rhetoric of purity. Essentialist theory and the advent of abstract painting*, Cambridge 1991.

36 Prange 1991 (wie Anm. 2), S. 48.

VON WESTEN NACH OSTEN

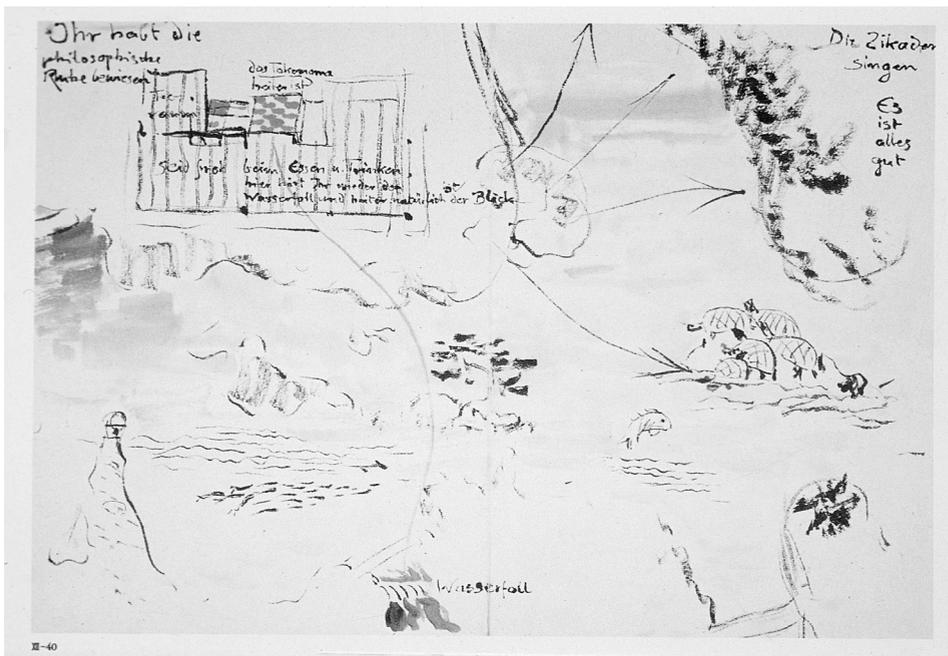
Zur Stilisierung einer nationalen japanischen Ästhetik am Beispiel
des deutschen Architekten Bruno Taut

VERA WOLFF

»Es ist alles gut«

»Die Zikaden / singen // es / ist / alles / gut«, schrieb Bruno Taut 1934 an den Rand einer Zeichnung auf Japanpapier, halb in westlicher Schreibrichtung von links nach rechts, halb in japanischer Manier von oben nach unten [Abb. 1].¹ Die andere Seite des Blatts zeigt in Abbreviatur den Grundriss des Shokintei-Teehauses, das sich im Garten des zwischen 1616 und 1660 erbauten Palastkomplexes von Katsura befindet. In den Grundriss des Teehauses tuschte Taut die schachbrettartige, mattblau-weiße Musterung der Tokonoma, der Bildnische, und fügte das Wort »Teeraum« ein. Taut notierte die »Heiterkeit« der Bildnische und zeichnete weit ausgreifende Tuschepfeile, die auf den anfangs zitierten Satz am oberen rechten Rand zielen.

Die Zeichnung gehört zu einer Folge von 28 Tuschezeichnungen, die Taut unter dem Titel *Gedanken nach dem Besuch in Katsura* zu einem Album zusammenfasste. Der deutsche Architekt, Erbauer des berühmten *Glashauses* auf der Werkbund-Ausstellung von 1914, Wortführer des sozialistischen *Arbeitsrats für Kunst* und Initiator der expressionistischen *Gläsernen Kette*, besuchte den Katsura-Palast bei Kyoto zum ersten Mal im Mai 1933, nur wenige Tage nach seiner Ankunft in Japan. Wegen seines politischen und künstlerischen Engagements von den Nationalsozialisten als »Kulturbolschewist« verfolgt und zur Emigration gezwungen, blieb Bruno Taut für dreieinhalb Jahre in Japan. Er schrieb viel, publi-



1 Bruno Taut: *Gedanken nach dem Besuch in Katsura*, Blatt 7, Mai 1934, Tusche auf Japanpapier, 24 × 36 cm, Tokio, Iwanami Shoten

zierte einiges, fand aber kaum Arbeit als Architekt und entwarf stattdessen Gegenstände für den täglichen Gebrauch. 1936 emigrierte Taut schließlich in die Türkei, wo er als Leiter der Architekturfakultät der Istanbuler Akademie der Schönen Künste die Nachfolge von Ernst Egli antreten konnte.

Taut war mit der Hoffnung nach Japan gekommen, hier eine bessere, nämlich eine auf die Errungenschaften der Künste gegründete Moderne zu finden. Japan aber hatte kurz zuvor die Mandschurei annektiert und den Völkerbund verlassen. Die Hoffnung, in Japan dennoch einen anderen, ästhetisch begründeten Begriff des Nationalen zu entdecken, erläuterte Taut in einem Brief an den Redakteur der *Bauwelt* in Berlin im Oktober 1933 folgendermaßen: »Ein großes Weltphänomen: Die Nation entfaltet 2 Kräfte, die eine zur politischen Einigung mit den Waffen, die andere zur Schaffung der nationalen Form, die von den Inhabern der Gewalt bedroht war. Und das Erstaunlichste liegt darin, daß in Japan der Begriff Nation eine große Kraft in sich schließt, die Kraft zur Kultur.«²

Im Mai 1934 besuchte Taut den Katsura-Palast ein weiteres Mal. Auf den 28 Tuschezeichnungen, die Taut nach diesem zweiten Besuch anfertigte und zu einem Album zusammenfasste, zeichnete er den Weg nach, den er mit seinen Begleitern durch den Garten und die verschiedenen Gebäude der Anlage nahm. Gleichzeitig bestimmte er damit auch die Stationen eines ästhetischen Rezeptionsganges, der von der in den westlichen Kunstgewerbe-

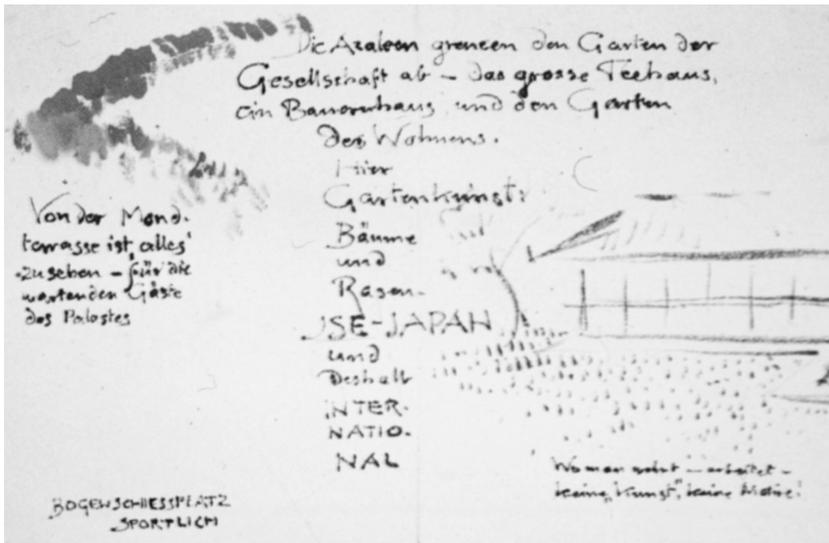
bewegungen entwickelten Forderung nach Materialgerechtigkeit geprägt ist. Tauts Suche nach einer Tradition für eine andere Moderne, die er in Japan unternahm, ist exemplarisch für eine Geschichte der Wahrnehmung Japans, in der die Ästhetik des »alten Japan« und die Qualitäten einer vermeintlich traditionell japanischen Materialverwendung gegen die Folgen der Industrialisierung ausgespielt wurden.

Das Begriffsfeld um Materialgerechtigkeit, dessen Postulate Taut in seinen Beschreibungen von Katsura und der traditionellen japanischen Handwerks- und Baukunst umsetzte, verdankt sich einer bis heute populären Interpretation von Gottfried Semper's historischer Theorie der Stilentwicklung.³ Für Semper, der seine Theorie programmatisch als »praktische Ästhetik« bezeichnet hatte, bildeten Material, Zweck und Technik die Faktoren der Stilgenese. In den an Semper anschließenden Debatten um die Bedeutung von Material und Form in Architektur und Kunsthandwerk erhielt die Forderung nach dem Einbezug der Materialeigenschaften in die Gestaltung eine immer stärker werdende moralische Aufladung. Im »schillernden Kampfbegriff« Materialgerechtigkeit konvergierten schließlich auch die Ideologien von einander eigentlich entgegengesetzten politischen Lagern.⁴

Bruno Taut gehörte früh zu den Kritikern der »weißen Moderne«, des Formalismus eines Mies van der Rohe und der Maschinenarchitektur Le Corbusiers, die überall, ganz unabhängig von örtlichen Gegebenheiten, gleich modern erscheint – jener Architektur also, für die man den Begriff »International Style« fand und die der Schriftsteller Tom Wolfe sehr viel später polemisch als »mean cubes and grids« bezeichnete.⁵ Unter dem Eindruck der politischen Entwicklungen und des drohenden Weltkriegs verglich Taut 1938 in seiner zuerst auf Türkisch publizierten *Architekturlehre* kurzschlussartig die universelle Erkennbarkeit von Bautypen der modernen Architektur in »Berlin, Moskau, Tokyo, Los Angeles etc.« mit der Form moderner Waffen und militärischer Uniformen.⁶ Dieser für ihn ästhetisch »gewalttätigen« Architektur stellte Taut endemische Traditionen des Bauens gegenüber, die der modernen Architektur überall auf der Welt einen spezifischen Charakter verleihen sollten: »Wir wollen nicht, daß die Erde langweiliger wird. Wir wünschen, daß es interessant und freudeerregend sein möchte, die neuen Bauten eines fernen Landes ebenso wie die der benachbarten Länder und der Bezirke des eigenen Landes zu sehen. [...] Die Erde soll reicher werden; denn in den Bauten, aus den Bauten spricht ihr Geist.«⁷

Eine Architektur, die neben der Funktion örtliche Gegebenheiten und Traditionen berücksichtigt und zum Prinzip ihres Bauens macht, repräsentierte für Taut das Gute schlechthin, die Moral des Schönen. Taut versuchte so eine nationale Baukunst von nationalistischer Architektur, die ornamentale Versatzstücke als »Kostümierungen mit alten Stilformen« einsetzt, zu unterscheiden.⁸ Diese Trennschärfe hat sich aber in der Rezeption Tauts nicht immer behaupten können. Sowohl in Japan als auch in der Türkei, wo die von ihm formulierte Idee einer traditionsbewussten architektonischen Moderne das Erstarken des »Zweiten Nationalen Stils« beförderte, erfuhren Tauts Texte nationalistische Lesarten.⁹

Wie es zur nationalistischen Indienstnahme von Tauts Idee des »INTER-NATIO-NALEN« kommen konnte, ist ein Thema der folgenden Überlegungen |Abb. 2|. ¹⁰ Am Beispiel des



2 Bruno Taut: *Gedanken nach dem Besuch in Katsura*, Blatt 10, Mai 1934, Tusche auf Japanpapier, 24 × 36 cm, Tokio, Iwanami Shoten

Rezeptionsgang, den Taut Mitte der dreißiger Jahre durch die Anlage von Katsura unternahm, anhand von Tauts Reflexionen über die Schreine von Ise, in deren Tradition er die Architektur von Katsura stellte, und seiner anderen Japan-Schriften wird eine Perspektive auf die kulturellen Austauschbeziehungen zwischen Westen und Osten eröffnet. Dabei ist es von Bedeutung, dass Tauts Vorstellungen von alten japanischen Traditionen auf in der Meiji-Zeit (1868–1912) geprägten Formeln der kulturellen Selbstdarstellung Japans gegenüber dem Westen zurückgehen. Dazu zählen insbesondere die Wiederbelebung der Ästhetik des Teewegs und die Nationalisierung des Shintoismus.¹¹ Am Beispiel intellektueller Übersetzerfiguren wie Okakura Kakuzo (1862–1913), als modernem Theoretiker der Teeästhetik, und Yanagi Soetsu (1889–1961), dem Gründer der japanischen Kunstgewerbebewegung *Mingei*, wird dieser national kodierte Prozess einer Wiederbelebung der japanischen Ästhetik fassbar. Eine Beschreibung ihrer im Spannungsfeld von Ästhetisierung und Nationalisierung angesiedelten Bemühungen, mit der Konstruktion einer autochthonen japanischen Ästhetik ein der westlichen Moderne überlegenes Differenzmodell zu etablieren, verdeutlicht die Problematik von Tauts Vorhaben, in Japan das Vorbild für eine andere, bessere Moderne zu finden.