

VOM STIL ZUM PROGRAMM

Friedrich Nietzsche und der Deutsche Werkbund

Von der Fakultät Architektur und Stadtplanung der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Ingenieurwissenschaften
(*Dr.-Ing.*) genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von
Stefan Georg Staehle
aus Singen am Hohentwiel

Hauptberichter: *Prof. Dr. phil.* Gerd de Bruyn
Mitberichter: *Prof. Dr. phil. habil.* Klaus Jan Philipp

Tag der mündlichen Prüfung: 05.06.2018



Institut Grundlagen moderner Architektur und Entwerfen
der Universität Stuttgart, 2018

INHALT

ZUSAMMENFASSUNG.....	9
ABSTRACT.....	13
DER BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS – HISTORISCHE SITUATION, TELEOLOGISCHE ARCHITEKTURGESCHICHTSSCHREIBUNG UND ZEITGENÖSSISCHE FORSCHUNG.....	17
NIETZSCHE UND DIE ARCHITEKTUR.....	35
<i>I.1 Zur Entwicklung des nietzscheanischen Kunstbegriffes.....</i>	36
<i>I.1.1 „[...] in seiner Reife ist er ein Gebilde ohne jede Hemmung und Lücke“. Nietzsche und Richard Wagner.....</i>	36
<i>I.1.2 Die Wiederentdeckung des antiken Musikdramas.....</i>	45
<i>I.1.3 „Verzeihung! Was ich anzunehmen glaube ist eine Veränderung der Perspektive [...]“ – der Bruch mit dem wagner'schen Kunstideal.....</i>	62
<i>I.1.4 „Umwerthung der Werte“ – Griechenlands tragische Epoche als Sehnsuchtsort.....</i>	72
<i>I.1.5 Von der Musik hin zur Architektur?.....</i>	89
<i>I.2 Baumeister und Philosoph.....</i>	93
<i>I.2.1 Nietzsches Stadterfahrungen.....</i>	93
<i>I.2.2 Der mediterrane Süden als Sehnsuchts- und Möglichkeitsraum.....</i>	103
<i>I.2.3 Das Erbe Griechenlands – physiologisch informierte Kunst.....</i>	113
<i>I.2.4 Die Person des Architekten als künstlerisches Leitbild.....</i>	120
ARCHITEKTONISCHER NIETZSCHEANISMUS – PERSÖNLICHE BEGEGNUNG UND INDIVIDUELLE REZEPTION.....	125
<i>II.1 Der Architekt als Instrument. Das Weimarer Nietzsche-Archiv als geistesgesellschaftliches Ereignis der Jahrhundertwende.....</i>	126
<i>II.1.1 Nietzsche-Kult um 1900. Ein Überblick.....</i>	126
<i>II.1.2 „Der Wille zur Macht“ – Elisabeth Förster-Nietzsche als Initiatorin des Nietzsche-Kultes.....</i>	140
<i>II.1.3 Architekten im Kreise des Nietzsche-Archivs.....</i>	161

<i>II.II Begegnung mit Friedrich Nietzsche und die Idee kultureller Renaissance.....</i>	168
<i>II.III Zeitgenössische Strategien architektonischer Nietzsche-Ikonographie.....</i>	192
DIE DURCHGEISTIGUNG DER DEUTSCHEN ARBEIT.....	205
<i>III.I Künstlerassoziationen als Zentren der Reform und Nietzsche Rezeption.....</i>	206
<i>III.II Kunstausstellungen in den Jahren vor der Werkbundgründung – Motoren der Kunstreform.....</i>	214
<i>III.II.I Das Ausstellungswesen um 1900.....</i>	214
<i>III.II.II Entwicklung des Raumkunstkonzepts als Ergebnis eines physiologisch wirksam werdenden Architekturmodells.....</i>	230
<i>III.II.III Architektur als Leitkunst.....</i>	236
<i>III.III Umwerten durch Bejahen. Die Versöhnung von Kunst und Industrie im Deutschen Werkbund.....</i>	240
<i>III.III.I Die Industrie als lebensformende Macht der Zeit.....</i>	248
QUALITÄT, FORM, HARMONIE – „EINHEIT DES KÜNSTLERISCHEN STILS IN ALLEN LEBENSÄUSSERUNGEN EINES VOLKES“ ALS ZIEL DER WERKBUNDARBEIT.....	261
<i>IV.I Die Idee der „Harmonischen Kultur“</i>	262
<i>IV.II Vom elitären Künstlerkreis zur politischen Massenorganisation. Der Werkbund zwischen 1907 und 1914.....</i>	275
<i>IV.II.I Die Idee eines Werkbundes.....</i>	275
<i>IV.II.II Programmatischer Klassizismus als Mittel der Architekturreform. Der Kreis um Eugen Diederichs.....</i>	280
<i>IV.II.III Sieben Jahre Werkbund. Vom aristokratischen Reformbund zur politischen Massenorganisation.....</i>	304
<i>IV.III Köln 1914. Das Ende einer Epoche.....</i>	317
<i>IV.III.I Perspektivwechsel: von „Harmonischer Kultur“ zur nationalen Form.....</i>	317
<i>IV.III.II Die Kölner Werkbund-Ausstellung 1914.....</i>	321
<i>IV.III.III Der Werkbundstreit – Muthesius' finaler Versuch einer „Harmonisierung“ von Kunst und Industrie.....</i>	327

RESÜMEE – NIETZSCHES KULTURKRITIK ALS AGENS DER ARCHITEKTONISCHEN MODERNE.....	339
ANHANG.....	351
ABBILDUNGEN.....	353
PERSONENREGISTER.....	379
LITERATURANGABEN.....	383
I. WERKE UND BRIEFE NIETZSCHES.....	384
II. QUELLEN.....	385
<i>Dokumente zur Organisationsgeschichte des Deutschen Werkbundes von seiner Gründung bis zur Ausstellung in Köln 1914 (Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin).....</i>	385
<i>Nachlässe.....</i>	388
<i>Nachlass Richard Riemerschmid (Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg).....</i>	388
<i>Nachlass Paul Schultze-Naumburg I (Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg).....</i>	388
<i>Nachlass Paul Schultze-Naumburg II (Deutsches Literaturarchiv Marbach).....</i>	389
<i>Nachlass Eugen Diederichs (Deutsches Literaturarchiv Marbach).....</i>	389
<i>Nachlass Harry Graf Kessler (Deutsches Literaturarchiv Marbach).....</i>	390
<i>Nachlass Theodor Heuss (Deutsches Literaturarchiv Marbach).....</i>	390
<i>Nachlass Karl Ernst Osthaus (Karl-Ernst-Osthaus-Archiv Hagen).....</i>	390
<i>Zeitgenössische Medien.....</i>	391
III. STUDIEN.....	400
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	407
ZUM AUTOR.....	411

*Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend*
Johann Wolfgang von Goethe. Iphigenie auf Tauris

ZUSAMMENFASSUNG

Der Deutsche Werkbund nahm auf die Entwicklung moderner Architektur zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts maßgeblichen Einfluss. Durch seine Gründung erhielten die ästhetisch-künstlerische Reformbewegungen jener Zeit ihren Ausdruck, betrieb die künstlerisch-intellektuelle Elite des Deutschen Kaiserreichs die Überwindung der historistischen Formen im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Erneuerung und nationalistischem Hegemonialstreben.

Bündelten sich in der Gründung des Deutschen Werkbunds die kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklungslinien der Zeit mit dem Ziel einer künstlerisch informierten Umgestaltung des Alltagslebens durch die Dienstbarmachung des industriellen Produktionsprozesses, erscheint die Frühphase seines Bestehens bis heute als Randnotiz in der Geschichtsschreibung der modernen Architektur. Vor allem die Chronisten der architektonischen Moderne wie Siegfried Giedion und Nikolaus Pevsner trugen wesentlich dazu bei die Bedeutung des Deutschen Werkbunds in seiner Frühphase für die Herausbildung einer modernen Architektursprache zu marginalisieren.

Dagegen versucht die hier vorliegende Untersuchung durch die Sichtbarmachung der Prozesse, die zur Gründung der Organisation und ihrem Wirken in der ersten Phase ihres Bestehens zwischen 1907 und 1914 beigetragen haben, deren Relevanz für die Entwicklung einer modernen Architektursprache neu zu bewerten. Erscheint die Frage nach den Ursprüngen moderner architektonischer Formerzeugung durch die diffuse Gemengelage am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert kaum eindeutig zu beantworten, muss vor allem das Nebeneinander traditioneller und progressiver Kräfte und die sich hieraus entwickelnde produktive Reibung als ausschlaggebend für deren Entstehung betrachtet werden.

Dieser Einschätzung soll durch die Untersuchung des Einflusses Friedrich Nietzsches auf das Werk der den Deutschen Werkbund gründenden Künstler und die Programmatik der Organisation Werkbund eine alternative Betrachtungsweise hinzugefügt werden, wodurch die zeitgenössische Fokussierung auf die künstlerische Individualität als Triebfeder gesellschaftlicher Entwicklung und maßgeblichem Faktor der Werkbundgründung herausgearbeitet werden soll. Die Untersuchung zeigt, dass diese Neusetzung künstlerischer Produktionsmodi nicht nur an das artistische –

dem Vorbild der griechischen Antike und der Renaissance verpflichteten – Lebensideal Nietzsches Referenz erwies, sondern ebenfalls an die durch Nietzsche propagierte Hinwendung zur Leiblichkeit als Resonanzraum künstlerischer Produktion. Dieser im Raumkunstkonzept wirksam werdende Paradigmenwechsel offenbart eine Entstehungslinie modernen Architekturschaffens abseits von Rationalisierung, Serialisierung und Technisierung.

Fokussierten sich die bisher veröffentlichten Untersuchungen innerhalb des Themenkomplexes Deutscher Werkbund auf den prägenden Einfluss von Hermann Muthesius und Friedrich Naumann auf die Gründung und Programmatik der Organisation, soll in dieser Arbeit die Rolle des Verlegers und Werkbundmitglieds Eugen Diederichs und der mit ihm verbundenen Autoren, Peter Behrens, Fritz Schumacher, Paul Schultze-Naumburg und Hermann Muthesius untersucht und dadurch jener bereits skizzierte alternative Blickwinkel auf die Vor- und Frühgeschichte des Deutschen Werkbundes und der Frühphase moderner Architekturproduktion nachvollziehbar gemacht werden.

ABSTRACT

The German Werkbund took a leading role in the development of modern architecture at the beginning of the twentieth century. The organisation shaped the aesthetic appearance of the reform movements in art and life by overcoming the historicist vocabulary between social reform and nationalistic hegemonic ambition.

Though the founding of the German Werkbund brought together the cultural, economic and political developments of this period with the goal of an artistically informed transformation of daily life, including the aid of the industrial production process, its early phase of existence appears, until today, as marginalized in the historiography of modern architecture - especially by the main chroniclers of architectural modernism, Siegfried Giedion and Nikolaus Pevsner.

By contrast, this study attempts to reevaluate its relevance to the development of a specifically modernistic architectural language by visualizing the intellectual processes that led to the founding of the organization and influenced their programmatic focus in the first phase of its existence between 1907 and 1914. Although the question of the origins of modern architectural form at the beginning of the 20th century, appears – even regarded from today – inconclusive, the juxtaposition of traditional and progressive forces and the resulting productive friction must be considered as crucial for its emergence.

Through the evaluation of the influence of Friedrich Nietzsche's philosophy on the life and work of the artists who founded the German Werkbund and the program of the organization itself, this study tries to add an alternative view to the development of early modern architecture in Germany. It focusses mainly on the artistic individuality as a driving force for social change and as main factor in the founding of the German Werkbund.

The investigation shows that the renewal of the modes of artistic production intended by the Werkbund referred not only to Nietzsche's ideal of an artistic life, which was deeply influenced by his view of ancient Greece and the *Quattrocento*, but also to Nietzsche's concept of bodiliness as main resonance chamber for artistic production. This change of paradigms, which took effect in the artistic concept of the *Raumkunst*, reveals an alternative origin of modern architectural production in contrast to rationalization, serialization and mechanization.

DER BEGINN DES 20. JAHRHUNDERTS –
HISTORISCHE SITUATION, TELEOLOGISCHE
ARCHITEKTURGESCHICHTSSCHREIBUNG UND
ZEITGENÖSSISCHE FORSCHUNG

Als Friedrich Nietzsche 1900 starb, war aus dem zu Lebzeiten weitestgehend unbeachteten gebliebenen Philosophen bereits ein literarisches und weltanschauliches Epochenphänomen geworden. Posthum avancierte Nietzsche zum Sprachrohr und „Erzieher“ einer ganzen Generation von Künstlern und Intellektuellen, die in ihm den wortgewaltigen Impulsgeber ihrer Kulturkritik und künstlerischen Praxis fanden.

Gleichzeitig erreichten parallel zur ersten Welle der Nietzschebegeisterung gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die durch die fortschreitende Industrialisierung angestoßenen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbrüche im Kaiserreich einen Höhepunkt. Aus inhabergeführten Firmen erwuchsen zwischen 1850 und 1900 international agierende Konzerne wie die Hugo Stinnes GmbH, die Allgemeine Electricitäts-Gesellschaft (A.E.G) und die Friedrich Krupp AG mit bis zu 20.000 Beschäftigten die miteinander um einen globalen Absatzmarkt rangen.

Der Zug in die urbanen Zentren und die Herausbildung des Industrieproletariats stellten die tradierten Vorstellungen gesellschaftlicher Struktur in Frage und erzeugten eine bis dato unvorstellbare gesellschaftspolitische und kulturelle Dynamik, die die Zeit um die Jahrhundertwende bis zum Beginn des ersten Weltkrieges rückblickend als prägend für die kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts erscheinen lassen.¹

Mit der Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 manifestierte sich die Vorstellung die Umgestaltung des Alltagslebens durch die Industrialisierung als Realität anzuerkennen und durch künstlerische Überformung für den kulturellen Fortschritt der Gesellschaft nutzbar zu machen. Der Deutsche Werkbund nahm auf die Entwicklung moderner Architektur zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts maßgeblichen Einfluss. In ihm fanden gestalterische Reformbewegungen jener Zeit ihren Ausdruck, ebenso betrieb die künstlerisch-intellektuelle Elite des Deutschen Kaiserreichs die Überwindung der historistischen Ästhetik, im Spannungsfeld zwischen künstlerischer Erneuerung und nationalistischem Hegemonialstreben.

1 **CLAUSSEN, H** (1986): *Walter Gropius: Grundzüge seines Denkens*. Hildesheim; New York: Olms, Georg, S.20

Bündelten sich in der Gründung des Deutschen Werkbunds, dieser „größartigsten und fruchtbarsten Leistung der neuen deutschen Geistesgeschichte“,“² die kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklungslinien der Zeit mit dem Ziel einer künstlerisch informierten Umgestaltung des Alltagslebens, erscheint er bis heute lediglich als Randnotiz in der Geschichtsschreibung der modernen Architektur. Vor allem die Chronisten der architektonischen Moderne, wie Siegfried Giedion und Nikolaus Pevsner, trugen durch ihre Veröffentlichungen wesentlich dazu bei die Bedeutung des Deutschen Werkbund zwischen 1907 und 1914 für die Herausbildung einer modernen Architektursprache zu marginalisieren. Für Pevsner fanden in dieser Frühphase moderner Architekturproduktion diejenigen, die „für einen neuen Stil für das neue Jahrhundert plädierten, wenig Wiederhall [...]“.³

Die Diskrepanz zwischen der architekturhistorischen Bedeutung der sich Deutschen Werkbund assoziierenden Architekten und Künstler für die Entwicklung einer modernen Architektursprache und deren fehlender Würdigung muss als Symbol der teleologischen Absicht dieser Autorengruppe verstanden werden, die darauf abzielte eine stringente historische Entwicklung, die in der architektonischen Moderne der 1920er Jahre gipfelte, zu formulieren. Für den Architekturhistoriker Vittorio Lampugnani resultierte aus dieser Konstruktion eine historische Sichtweise, „die sich in ihre Plausibilität mit gewaltigen Auslassungen erkaufte und somit den Reichtum an Experimenten, den die deutsche architektonische Kultur des 20. Jahrhunderts entwickelte, nicht gerecht wird.“⁴ Bildete doch erst der von Lampugnani angesprochene Reichtum, jenes sich im Deutschen Werkbund zwischen 1907 und 1914 versammelnde Spektrum von künstlerischen Positionen, politischen Gruppierungen und re-

2 **HEUSS, T:** *Notizen zur Geschichte des Deutschen Werkbundes*. Typoskript 28 Blatt mit eigenhändigen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A:Heuss/Deutscher Werkbund, S.2

3 Vgl. **PEVSNER, N** (1957): *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*. Hamburg: Rowohlt, S.24. Zur selektiven Geschichtsschreibung von Pevsner und Giedion und deren kaum wissenschaftlich zu nennenden Bewertungsmaßstäben, der von ihnen als „modern“ charakterisierten Architektur vgl. **BONTA, JP** (1982): *Über Interpretation von Architektur: Vom Auf und Ab der Formen und die Rolle der Kritik*. Berlin: Archibook, S.129

4 **LAMPUGNANI, V; SCHNEIDER, R; DEUTSCHES ARCHITEKTURMUSEUM** (1992): *Reform und Tradition*. Stuttgart: Hatje, S.9

formistischen Strömungen, die eigentliche Grundlage für die Herausbildung einer modernen Architektursprache.

Wandelte sich in den vergangenen Jahrzehnten die architekturhistorische Bewertung der Epoche vom Übergang des 19. zum 20. Jahrhundert dahingehend, die in dieser Zeit sich vollziehenden Prozesse architektonischer Entwicklung in ihrer Bedeutung für die Herausbildung der modernen Architekturästhetik anzuerkennen, scheint im Gegensatz dazu die kulturhistorische Bedeutung des Deutschen Werkbundes über die Würdigung der künstlerischen Einzelleistungen seiner Mitglieder hinaus bis heute auf seinen Einfluss als kulturpolitische Organisation reduziert.⁵ Dagegen versucht diese Untersuchung durch die Sichtbarmachung der Prozesse die zur Gründung der Organisation und ihrem Wirken in der ersten Phase ihres Bestehens zwischen 1907 und 1914 beigetragen haben, deren Relevanz für die Entwicklung einer modernen Architektursprache und -ästhetik neu zu bewerten.

Erscheint die Frage nach den Ursprüngen moderner Formerzeugung durch die diffuse Gemengelage der Zeit am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert kaum eindeutig zu beantworten, muss vor allem das Nebeneinander traditioneller und progressiver Kräfte und Einflüsse und die sich hieraus entwickelnde produktive Reibung als ausschlaggebend betrachtet werden.⁶

Dieser Einschätzung soll durch die Untersuchung des Einflusses Friedrich Nietzsches auf das Werk der den Deutschen Werkbund gründenden Künstler und die Programmatik der Organisation Werkbund eine alternative Betrachtungsweise hinzugefügt werden, wodurch die Betonung des Künstlerischen als maßgeblicher Faktor der Werkbundgründung unterstrichen werden soll.

Fokussierten sich die bisher veröffentlichten Untersuchungen innerhalb des Themenkomplexes Deutscher Werkbund auf den prägenden Einfluss von Hermann

5 Vgl. MÜLLER, S (1974): *Kunst und Industrie: Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur*. München: Hanser und SCHWARTZ, FJ (1996): *The Werkbund: design theory and mass culture before the First World War*. New Haven: Yale University

6 Vgl. DAL CO, F (1990): *Figures of architecture and thought: German architecture culture, 1880-1920*. New York: Rizzoli, S.174

Muthesius und Friedrich Naumann auf die Gründung und Programmatik der Organisation⁷, soll in dieser Arbeit die Rolle des Verlegers und Werkbundmitglieds Eugen Diederichs und der mit ihm verbundenen Autoren, Peter Behrens, Fritz Schumacher, Paul Schultze-Naumburg und Hermann Muthesius untersucht und dadurch jener bereits skizzierte alternative Blickwinkel auf die Vor- und Frühgeschichte des Deutschen Werkbundes und der Frühphase moderner Architekturproduktion nachvollziehbar gemacht werden.

Wirkte dieser Personenkreises maßgeblich auf die architektonische Kultur am Beginn des 20. Jahrhunderts in Deutschland, spielt er bis heute in den wissenschaftlichen Untersuchungen zum Themenkomplex Deutscher Werkbund lediglich eine untergeordnete Rolle. Dieses Missverhältnis zwischen zeitgenössischem Einfluss und historischer Würdigung zeigt Parallelen zur Wirkung des Werkes Friedrich Nietzsches auf die Herausbildung eines genuin modernen und antihistoristischen Architekturverständnisses. Denn trotz der nachgewiesenen Spuren auf Leben auf Leben und Werk zahlreicher im Deutschen Werkbund versammelten Künstler und Architekten blieb dieser Wirkungszusammenhang in den wissenschaftlichen Untersuchungen bis heute weitestgehend ausgeklammert.

Erscheint der Deutsche Werkbund innerhalb der tradierten Architektur- und Kunstgeschichte als historischer Ausgangspunkt einer Entwicklungslinie, die von seiner Gründung 1907 bis in die heutige Zeit hineinreicht, versucht diese Untersuchung durch eine Verschiebung der Betrachtungsperspektive das Wirken und die Programmatik der Organisation innerhalb des geistesulturellen Klimas seiner Zeit zu verorten und seine Rolle als Kulminationspunkt einer seit den 1890er Jahren sich manifestierenden intellektuellen und ästhetischen Entwicklung zu illustrieren. Eine Sichtweise, die für Fritz Schumacher als aktive Kraft der Werkbundgründung eine Tatsache darstellte. Für ihn war mit der Gründung des Deutschen Werkbundes „aus den äußerlichen Anläufen, die in ornamentalen Linienzügen und dekorativen Gebil-

7 Vgl. **ROTH, F** (2001): *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur: Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes*. Berlin: Mann, und **POSENER, J** (1964): *Anfänge des Funktionalismus: von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin: Ullstein

den ihre Kräfte entluden, [...] eine Bewegung geworden, die ihr Ziel weit über stilistische Fragen hinausstreckte [...].⁸

Ebenso wie die Kunstgeschichte die Untersuchung der mit der Gründung des Deutschen Werkbunds sich manifestierenden Neusetzung gestalterisch-ästhetischer Praxis zugunsten seiner Wirkung als kulturpolitische Organisation marginalisierte, beschäftigten sich Studien zum Einfluss Friedrich Nietzsches auf die Entwicklung moderner Architektur – zu nennen wären hier die Arbeiten Tilmann Buddensiegs, Fritz Neumeyers, Jörg Gleiters und Markus Breitschmids – primär mit einer Architekturtheorie des Philosophen, ohne den Einfluss des nietzscheanischen Oeuvres auf die Formulierung der modernen Architektursprache zu analysieren.

Während die Literaturwissenschaft unmittelbar nach den ersten Rezeptionswellen von Nietzsches Werk an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert begann den Einfluss des Philosophen wissenschaftlich zu untersuchen und bis heute dem literarischen Phänomen Nietzsche und seiner Wirkung einen prominenten Rahmen einräumt,⁹ verhartete die Kunstgeschichte bis auf wenige Ausnahmen¹⁰ in einem Zustand allgemeiner Nichtbeachtung. Dies hatte zur Folge, dass eine Analyse der nietzscheanischen Wirkungsgeschichte auf Kunst und Architektur bis weit in die zweite Hälfte des vergangenen Jahrhunderts auf Marginalien beschränkt blieb.

Ein Umstand der Staunen macht und den Historiker Dietrich Schubert noch 1980 (!) veranlasste die allgemeine Sprachlosigkeit der Kunstgeschichte der Person Nietzsches und dessen Werk gegenüber zu thematisieren.¹¹ Erst 1984 erschien mit „Märty-

8 SCHUMACHER, F (1935): *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt, S.265

9 Beispielhaft können an dieser Stelle die Publikationen des de Gruyter Verlages genannt werden, in dem nicht nur die maßgeblichen Editionen der Werke (KGW) und Briefe (KGB), sondern ebenso die „Nietzsche Studies“, das „Nietzsche-Wörterbuch“ und weitere unmittelbar den Themenkomplex Nietzsche berührende Publikationen erscheinen.

10 Vgl. u.a. SEIDL, A (1901): *Nietzsche-Bildwerke*. in: Seidl, A (Hrsg.): *Kunst und Kultur. Aus der Zeit – für die Zeit – wider die Zeit. Produktive Kritik in Vorträgen, Essays, Studien*. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, S.380ff

rer und Prophet“¹² des deutschen Kunsthistorikers Jürgen Krause eine erste Studie, die sich der Sammlung und Katalogisierung der durch den Philosophen inspirierten Kunstwerke und Architekturen vor und nach dem ersten Weltkrieg widmete. Die Arbeit Krauses fokussierte sich angesichts einer beinahe unübersichtlichen Anzahl von Nietzscheana primär auf die Rezeption innerhalb des Kreises um die Nietzscheschwester Elisabeth Förster-Nietzsche und das durch sie mitinitiierte Vorhaben einer Kunst- und Lebensreform im Rahmen des „Neuen Weimar“. Aus architekturhistorischer Sicht erschienen dabei drei Untersuchungsgegenstände besonders relevant: Die Studien zu einem Nietzsche-Denkmal des Architekten Fritz Schumachers, die Arbeiten Henry van de Veldes für das „Neue Weimar,“ – besonders der von ihm ausgeführte Umbau des Nietzsche-Archivs und die Planungen für ein Nietzsche-Denkmal – und Paul Schultze-Naumburgs Entwurf für eine Nietzsche-Gedächtnishalle von 1936.

Diese Erkenntnisse griff neun Jahre später auch der Kunsthistoriker Hans Dieter Erbsmehl auf, der in der Publikation „Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst 1892-1918“¹³ den Planungen für ein Nietzsche-Denkmal durch Henry van de Velde, Elisabeth Förster-Nietzsche und Harry Graf Kessler ebenfalls ein Kapitel widmete.

Zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der Verbindung Nietzsche und Architektur leistete das 1994 in Weimar unter der Leitung von Tilmann Buddensieg stattfindende Symposium „Abbau – Neubau – Überbau“ einen entscheidenden Beitrag. Diese Veranstaltung muss in Verbindung mit der zugehörigen Publikation „Nietzsche and ‚An Architecture of Our Minds‘“¹⁴ als Initialzündung einer Bewegung gesehen werden, die das Disziplingrenzen überwindende Schaffen des Philosophen mit dessen

11 **SCHUBERT, D** (1980): *Nietzsche und seine Einwirkungen in die Bildende Kunst ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?* In: Nietzsche-Studien: internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Berlin: De Gruyter, S.374-382, S.375

12 **KRAUSE, J** (1984): „Märtyrer“ und „Prophet“: *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*. Berlin, New York: De Gruyter

13 **ERBSMEHL, H** (1999): *Kulturkritik und Gegenästhetik: zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918*. Ann Arbor

Wirkung auf Architektur und Architekturtheorie zu verknüpfen suchte, wobei der Fokus der Untersuchung neben Nietzsches Einfluss auf die bildende Kunst am Beginn des 20. Jahrhunderts auf den Vertretern der architektonischen Moderne wie beispielsweise Le Corbusier und Ludwig Mies van der Rohe lag.

In der Folge entstanden Publikationen, die sich dem Themenkomplex Nietzsche und Architektur auf verschiedene Art und Weise zu nähern und Nietzsche für die Bewertung der architektonischen Moderne nutzbar zu machen versuchten. Den Auftakt bildeten 2001 Fritz Neumeyers Arbeit „Der Klang der Steine“¹⁵ und die Dissertation „Der bauende Geist“¹⁶ die der Kunsthistoriker Markus Breitschmid an der Technischen Universität Berlin am Lehrstuhl Neumeyers anfertigte. Beide Arbeiten verorteten den „Baugedanken Nietzsches“ in der Nähe einer klassischen, „apollinischen“ Architektursprache in der sich Nietzsches Konzept des „Großen Stils“ materialisiert.

Während sich Breitschmid primär der Katalogisierung architekturbezogener Äußerungen Nietzsches widmete, erweiterte Neumeyer das etablierte Nietzschebild um die Komponente interdisziplinären Wissenstransfers: Wurden die prägenden Einflüsse auf den Philosophen bisher vorwiegend in Literatur und Musik verortet, verwies Neumeyer auf den Einfluss des Architekten Gottfried Semper und dessen Hauptwerk „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ auf die Schriften und Gedanken des jungen Basler Professors Friedrich Nietzsche. Der sich in Neumeyers Sicht in seinen späten Lebensjahren sukzessive von der Musik abwendende Nietzsche erkannte in der Architektur und ihrer wirkmächtige Verbindung zur menschlichen Leiblichkeit eine Möglichkeit die dionysisch-apollinischen Dualität des Lebens zu überwinden.

Gegenüber dieser klassizistischen Verortung der nietzscheanischen Gedanken den Themenkomplex Architektur betreffend, untersuchte Tilmann Buddensieg in „Nietz-

14 **KOSTKA, A; WOHLFARTH, I** (1999): *Nietzsche and „an architecture of our minds“*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities

15 **NEUMEYER, F** (2001): *Der Klang der Steine: Nietzsches Architekturen*. Berlin: Mann

16 **BREITSCHMID, M** (2000): *Der Baugedanke bei Friedrich Nietzsche, The Building-Thought of Friedrich Nietzsche*. Zürich

ches Italien¹⁷ die Präsenz Nietzsches im Werk des amerikanischen Architekten Louis Sullivan. In der Ornamentlosigkeit und im „Höhentrieb“ von dessen Chicagoer Hochhausbauten erkannte Buddensieg die Manifestation der nietzscheanischen „Architekturtheorie,“ wodurch der Philosoph in Buddensiegs Argumentation als visionärer Vordenker moderner Großstadtarchitektur erscheint.

Gegen die Vorstellung einer stringenten Architekturtheorie Nietzsches wandte sich dagegen der Architekturhistoriker Jörg Gleiter.¹⁸ Für ihn manifestierte sich Nietzsches Auffassung der Moderne weniger in der Tradition der Renaissance und des griechischen Altertums, sondern – angelehnt an Walter Benjamins Konzept der Allegorie – des Barocks, „der im Versuch der Rückführung auf die physiologischen Grundlagen des Lebens die rationale Ordnung [...] zerstört.“¹⁹ Die in der nietzscheanischen Architekturmetapher sich manifestierende Hinwendung zur Leiblichkeit bildete für Gleiter das zentrale Motiv der nietzscheanischen Gedanken, das den Philosophen letztlich in die Lage versetzte die Widersprüchlichkeit der Welt in einem Akt zu visualisieren, der ein „ungeheures Gedankensystem ohne die begriffliche Form des Gedankens“²⁰ darstellte. Gleiters Argumentation opponierte gegen die Vorstellung einer konsistenten nietzscheanischen Architekturtheorie, die Neumeyer und Breitschmid in dessen Konzeption des „Großen Stils“ verortet hatten, zugunsten der Vorstellung einer sich stets erneuernden Experimental-Ästhetik auf der Basis des Physiologischen.

2012 erschien als vorläufiger Schlusspunkt der architekturbezogenen Nietzscheforschung die Studie „Nietzsches Schatten,“²¹ in der der Architekturhistoriker Ole W. Fischer dem Einfluss des Philosophen auf den belgischen Universalkünstler Henry

17 **BUDDENSIEG, T** (2002): *Nietzsches Italien: Städte, Gärten und Paläste*. Berlin: Wagenbach

18 **GLEITER J, SCHWEPPEHÄUSER G** (2001): *Nietzsches Labyrinth: Perspektiven zur Ästhetik, Ethik und Kulturphilosophie*. Weimar: Universitäts-Verlag Weimar, und **GLEITER, J** (2009): *Der philosophische Flaneur: Nietzsche und die Architektur*. Würzburg: Königshausen & Neumann

19 **EBD.,** S.44

20 Nachgelassene Fragmente 1875, 11[18], Richard Wagner in Bayreuth; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 8. Nachlaß 1875 - 1879*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 485

van de Velde nachspürte. Fischer setzte dem architekturtheoretischen Zugang zum Werk Nietzsches die alternative Lesart des „gestalterisch gebildeten Laien“²² entgegen, der sich dem Phänomen Nietzsche mit dem Blick des Zeitgenossen zu nähern versuchte, ohne dabei auf den enormen Handapparat der Gegenwart zurückzugreifen. Fischer erkannte in der Philosophie Nietzsches einen maßgeblichen Einfluss für das künstlerische Schaffen van de Veldes um die Jahrhundertwende, das dieser durch die Methode der ornamentalen Transkription von der Philosophie zur Form zu überführen suchte.

Die beiden letztgenannten Arbeiten deuten die analytische Richtung dieser hier vorliegenden Arbeit an. Sie möchte eine Brücke schlagen von der Analyse der individuellen Nietzsche-Rezeptionsmodelle der Werkbundgründer, über die Untersuchung der Wirkung, die die nietzschanischen Ideen auf die zeitgenössische Kunst- und Kulturwelt um 1900 ausübten, bis hin zur Sichtbarmachung der intellektuell-künstlerischen Transformationsprozesse denen die Disziplin Architektur in der Dekade vor der Gründung des Deutschen Werkbundes ausgesetzt war. Dabei soll die Wirkung der nietzschanischen Philosophie auf die Künstler der Zeit illustriert werden, ohne dabei die literaturhistorischen Erkenntnisse der gegenwärtigen Nietzscheforschung zurückzugreifen. Ebenso soll die durch Gleiter bereits aufgezeigte Wendung Nietzsches von einer Philosophie der Ästhetik hin zu einer Philosophie des Leibes in ihrer Wirkung auf die Formulierung einer modernen Architektursprache am Beginn des 20. Jahrhunderts untersucht werden.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es durch die Gegenüberstellung des nietzschanischen Kunstbegriffes und der Entstehungsgeschichte des Deutschen Werkbundes eine alternative Sichtweise auf die Debatten und Diskurse jener Zeit zu ermöglichen und die architekturtheoretischen Mechanismen, die maßgeblich zur Entwicklung der Werkbundprogrammatik beitrugen, zu beleuchten. Die wechselseitige Beeinflussung und Verschränkung von zeitgenössischen geistesgesellschaftlichen

21 **FISCHER, O** (2013): *Nietzsches Schatten: Henry van de Velde - von Philosophie zur Form*. Berlin: Mann

22 **EBD.**, S.13

Diskursen und der Formulierung einer neuen künstlerisch-architektonischen Ästhetik bilden dabei das intellektuelle Scharnier auf das sich der analytische Rahmen dieser Arbeit stützt.

Die Verschiebung der wissenschaftlichen Perspektive von einer Deutung des Deutschen Werkbundes als Instrument von Industrie und der Politik, durch Rationalisierung von Kunstgewerbe und Architektur dem Geltungsanspruch des Kaiserreichs auf künstlerischer Ebene zu realisieren, hin zur Deutung einer im Geiste Nietzsches operierenden Gemeinschaft künstlerisch und gesellschaftlich herausragender Individuen, erweitert nicht nur die Geschichtsschreibung der architektonischen Moderne um einen zentralen Aspekt, sie eröffnet gleichzeitig eine Möglichkeit, die Mechanismen der moderner Architekturproduktion neu zu bewerten. Die intellektuelle Verbindung Nietzsche – Deutscher Werkbund lässt sichtbar werden, dass das utopische Projekt einer kommenden künstlerischen Kultur als wesentlich für die Herausbildung der modernen Architektur gesehen werden muss. Die Verbindung zum industriellen Komplex erscheint innerhalb dieses Vorhabens lediglich als Vehikel, das Ziel eines neuen kulturellen Höhenniveaus der Gesellschaft zu realisieren und nicht als dessen Grundvoraussetzung. Die Untersuchung möchte darüber hinaus zeigen, dass Nietzsche nicht nur das Programm der architektonischen Moderne in ihren Anfängen maßgeblich mitbestimmte, sondern darüber hinaus, durch seine Hinwendung zur Leiblichkeit als eigentlichem Zentrum menschlicher Wahrnehmung, die intellektuellen Grundlagen zur Transformation der Disziplin Architektur formulierte.

Im Gegensatz zu den beinahe vollständig erschlossenen Primär- und Sekundärquellen den Themenkomplex Friedrich Nietzsche betreffend, erscheint die wissenschaftliche Erschließung, der mit dem Deutschen Werkbund und den im Rahmen dieser Untersuchung relevanten Mitgliedern im Zeitraum zwischen 1907 und 1914 unmittelbar verbundenen Quellen ungleich komplexer. Bedeutete die Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 einerseits eine kunsthistorische Zäsur auf dem Weg zur Formulierung einer modernen Architektursprache, muss die Quellenlage die Vor- und Frühgeschichte dieser Organisation betreffend als lückenhaft und teilweise verloren angesehen werden. Ein Großteil der Originaldokumente die im Archiv des Deutschen Werkbundes in dessen Berliner Geschäftsstelle aufbewahrt wurden ging in den Bom-

bardements des 2. Weltkrieges verloren. Zwar haben sich die „gedruckten Dokumente, die Jahrbücher und sonstige Publikationen“ des Deutschen Werkbundes bis heute größtenteils erhalten, doch eine tiefergehende wissenschaftliche Bewertung der persönlichen, politischen und künstlerischen „Nuancierungen,“ der an der Gründung des Deutschen Werkbundes beteiligten Personen „kann aus diesen offiziellen Quellen kaum oder nur zum Teil erfolgen.“²³

Die Tragik dieses Verlusts für die kunsthistorische Forschung illustrierte eine Äußerung des Werkbundmitglieds und späteren Bundespräsidenten Theodor Heuß, der am Vorabend des zweiten Weltkrieges bereits auf das Fehlen einer Geschichte des Deutschen Werkbundes hinwies und selbst erste Versuche unternahm diese durch sein persönliches Engagement ins Werk zu setzen.²⁴ Verfügte Heuss als Werkbundmitglied der ersten Stunde noch über persönliche Kenntnisse die Entwicklung der Organisation vor 1937 betreffend, mussten die Herausgeber des Kataloges zur Ausstellung „Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund“ im staatlichen Museum für Angewandte Kunst in München 1975 bereits einräumen, dass diese Geschichte auf Basis der erhaltenen offiziellen Dokumente „nicht mehr geschrieben werden kann.“²⁵

Neben dem Bewusstwerden der Lückenhaftigkeit der noch vorhandenen Quellen muss eine wissenschaftliche Untersuchung der Werkbundgeschichte im Zeitraum zwischen 1907 und 1914, sowie der für seine Gründung maßgeblichen Faktoren ab 1900, immer auch die bereits publizierten Arbeiten zu dieser Themenstellung kritisch beleuchten. Ebenso wie die bereits angesprochenen Marginalisierungsbestrebungen der Rolle des frühen Werkbunds für die Entwicklung der modernen Architektur durch Autoren wie Nikolaus Pevsner, muss auch die Rolle des Architekturhistorikers Julius Poseners in diesem Zusammenhang hinterfragt werden, wie eines der wenigen inoffiziellen Dokumente aus dem Berliner Werkbundarchiv nahelegt, in dem die durch

23 Vgl. **HEUSS, T** (o.D.): *Notizen zur Geschichte des Deutschen Werkbundes*. Typoskript 28 Blatt mit eigenhändigen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A:Heuss/Deutscher Werkbund, S.2

24 Vgl. **HEUSS, T** (1949): *Friedrich Naumann. Der Mann, das Werk, die Zeit*. 2. Aufl. Stuttgart, Tübingen: Wunderlich, S. 224

25 Vgl. **FISCHER, W** (1987): *Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund*. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, S.15

Posener vertretene Sichtweise, der Deutsche Werkbund sei primär zur globalen Durchsetzung der sogenannten „Deutschen Form“ gegründet worden, intendiert. Wiege Poseners Wort „schwer genug, um einigen Generationen von Studenten und anderen Interessierten ein falsches Bild des Werkbundes zu vermitteln,“ fühlte sich der Autor verpflichtet gegen die in seiner Sicht verkürzte Darstellung Poseners einen aufklärerischen und emanzipatorischen Impuls der Werkbundgründung zu betonen.²⁶

Erschwert wird die wissenschaftliche Analyse durch den Umstand, dass die persönlichen Nachlässe der Gründungsmitglieder des Deutschen Werkbundes über das gesamte Gebiet der Bundesrepublik verteilt in unterschiedlichen Archiven bewahrt werden, so sie denn überhaupt noch erhalten und der wissenschaftlichen Bearbeitung zugänglich sind.²⁷

Diese diffuse Gemengelage und die mit dieser Arbeit zusammenhängenden thematischen Fokussierung auf den im Deutschen Werkbund vertretenen Kreis von Personen um den Verleger Eugen Diederichs machte es für die Bearbeitung der dieser Arbeit zugrundeliegenden Fragestellung notwendig, durch eine Auswahl von Archivbesuchen eine möglichst große Schnittmenge von relevanten Archivalien zu erhalten. Durch die Recherche im Deutschen Literaturarchiv in Marbach (Nachlass Eugen Diederichs, Nachlass Harry Graf Kessler, Nachlass Theodor Heuss, Teilnachlass Paul Schultze-Naumburg), dem Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Nachlass Richard Riemerschmid, Nachlass Paul-Schultze-Naumburg) und dem Werkbundarchiv in Berlin (Nachlass Hermann Muthesius, Dokumente zur Organisationsgeschichte des Deutschen Werkbundes von der Gründung bis zur Deutschen Werkbundaussstellung Kunst in Handwerk, Industrie und Handel

26 Vgl. UNBEKANNTER AUTOR (o.D.): *Das Mißverständnis mit dem Werkbund*. Typoskript 3 Seiten. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D221 ADO 8-2/67

27 So scheint der Nachlass von Peter Behrens, der zuletzt in New York aufbewahrt worden war, ebenfalls einem Brand zum Opfer gefallen zu sein. (Vgl. ANDERSON, SO (2000): *Peter Behrens and the new architecture of Germany, 1900-1917*. New York: MIT Press, S. 445) Der im Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg aufbewahrte Nachlass Paul Schultze-Naumburgs, insbesondere sein Entwurf einer Autobiographie, ist auch heute aufgrund ungeklärter Rechtsverhältnisse seiner Erben noch immer nicht zur wissenschaftlichen Bearbeitung freigegeben.

Architektur in Köln 1914) konnten ein Großteil der noch erhaltenen zeitgenössischen Dokumente gesichtet und untersucht werden.

Anhand der Wirkung des Werkes Friedrich Nietzsches auf ausgewählte Gründungsmitglieder des Deutschen Werkbundes soll die geplante Arbeit zeigen, wie die moderne Architektur im Sinne einer Programmkunst und kreativer Strategie außerdisziplinäre Inhalte aufnimmt und in architektonische Programmatik und gebauten Raum transformiert. Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet die heterogene Mitgliederstruktur des Werkbundes, sie formte ein Amalgam von kunstreformerschen Positionen deren programmatische Überformung im Deutschen Werkbund sich durch die Integration nietzschanischer Sprachbilder auszeichnete, was als Hinweis auf eine beeinflussende Wirkung des Philosophen bei der Formulierung der Werkbundprogrammatik gesehen werden kann.

Von einer Analyse von Friedrich Nietzsches Kunstbegriffes im Allgemeinen und seinem persönlichen Verständnis von Architektur im Speziellen ausgehend, soll die für Nietzsches Werk grundlegenden Konzeption einer in der Gegenwart aktualisierten tragischen Kultur erörtert, auf ihre Wirkung in den Künstler- und Architektenkreisen in der Zeit zwischen 1900 und 1914 untersucht und deren Einfluss auf die Gründungsgeschichte und Programmatik des Deutschen Werkbundes aufgezeigt werden.

Ausgangspunkt für die Analyse von Nietzsches philosophischem Werk und dessen Positionen das Künstlerische betreffend, bildet Friedrich Nietzsches enge persönliche Verbindung zum Komponisten Richard Wagner. Mit dieser Freundschaft untrennbar verbunden war das Vorhaben der Aktualisierung des antiken Musikdramas, als Nukleus der von Nietzsche und Wagner gleichsam angestrebten Kunst- und Gesellschaftsreform. Besonders Nietzsches philosophisches Frühwerk, das dieser noch zu Zeiten seiner Basler Professur verfasste, muss im Zusammenhang mit der herrschenden Wagnerbegeisterung gelesen werden.

Wandte sich Nietzsche im Laufe der 1880er Jahre mehr und mehr von Wagner und dessen Konzeption des „Ton-Dramas“ ab, blieb das Vorbild der tragische Kultur auch für die nachfolgende Lebensphase des Wanderphilosophendaseins prägend. Dennoch unterlagen die Grundannahmen seines Kunstverständnis durch den Bruch mit Wagner einer zunehmenden Verschiebung, durch die die Musik ihre zentrale Rolle zugunsten eines Kunstbegriffes aufgeben musste, der über die Betonung der menschlichen

Leiblichkeit als Resonanzraum des Künstlerischen, der Architektur zunehmend Geltung verschaffte.

Diese Tendenz verstärkte sich nach der Aufgabe der Basler Professur. Verbrachte Nietzsche ab 1880 die Sommermonate zunehmend in der alpinen Einsamkeit des Engadins, um sich dort fokussiert seinen philosophischen Studien zu widmen, zog es ihn in den Wintermonaten in das mediterrane Klima italienischer und französischer Städte – Venedig, Genua, Nizza und Turin.

Bedeutete der Zug Nietzsche nach dem Süden den Versuch eine gesundheitlich förderliche Lebensumgebung zu finden, soll in dieser Arbeit nachgewiesen werden, wie sich durch die Aufenthalte in diesen Städten, ihren städtebaulichen Konfigurationen und architektonischer Gestalt, nicht nur die zunehmende „Physiologisierung“ der nietzscheanischen Philosophie Bahn brach, sondern die Stadt als Lebens- und Denkraum Nietzsches gesamte Weltsicht mehr und mehr vereinnahmte.

Ebenso verstärkten die Wirkungen der an diesen Orten vorgefundenen künstlerischen und architektonischen Artefakte die Einsicht der überhistorischen und für die Gegenwart vorbildhaften Bedeutung von Antike und Renaissance. Dieser intellektuelle Häutungsprozess erreichte während der Turiner Aufenthalte Ende der 1880er-Jahre seinen Höhepunkt. Er führte parallel zu einer Aufwertung der bereits im philosophischen Frühwerk angelegten Figur des „Baumeisters“, als dem im tragischen Verständnis künstlerisch tätigen Typus schlechthin.

Betonte Nietzsche in seinen Schriften die Bedeutung der physiologisch erlebbaren Lebensumgebung und des Wirken der „Baumeister“, als prototypische Vertreter des im tragischen Verständnis künstlerisch tätigen Menschen, nahmen ebenfalls Baumeister, also Architekten für die posthume Verbreitung von Nietzsches philosophischen Gedanken und der Etablierung des sogenannten „Nietzsche-Kultes“ um 1900 eine Schlüsselrolle ein.

Das an die Untersuchung der Entwicklung des nietzscheanischen Kunstbegriffes anknüpfende Kapitel möchte einen Beitrag zur Frage leisten welchen künstlerischen und persönlich-ideologischen Beitrag Architekten – und besonders die sich später im Deutschen Werkbund assoziierenden Künstler – im Kreise des durch die Nietzscheschwester Elisabeth Förster-Nietzsche verwalteten Nietzsche-Archivs in Weimar, das als Zentrum des sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhunderts formu-

lierenden Nietzsche-Kultes wirkte, erbrachten. Neben der Sichtbarmachung persönlicher Nietzsche-Rezeption soll die, durch die Architekten im Umfeld des Weimarer Nietzsche-Archivs formulierte, architektonische Nietzsche-Ikonographie untersucht und deren gesellschaftliche Wirkungen illustriert werden.

Erlebte die posthume Nietzsche-Rezeption um 1900 einen ersten Höhepunkt, zeigt diese Arbeit, wie die zu jener Zeit maßgeblich zur Organisation der Künstlerschaft beitragenden Bünde und Kreise als Katalysatoren dieser Entwicklung wirkten. Gleichzeitig führten die mit dem Aufstieg der Künstler-Assoziationen verbundenen Ausstellungen die zeitgenössischen Entwicklungen auf künstlerischen Gebiet einer breiten Öffentlichkeit vor Augen, wobei gegen Ende des 19. Jahrhunderts – ausgelöst durch die in England wirkende und durch William Morris und John Ruskin angeführten Arts-and-Craft Bewegung – eine Bedeutungsverschiebung von der Kunst zum Kunstgewerbe und im Vorfeld der Gründung des Deutschen Werkbundes zur Architektur sichtbar wurde.

Diese Entwicklung fand in der Darmstädter Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ 1900 ihren Niederschlag. Die in dieser Ausstellung sich manifestierende Bewegung, hin zur Architektur als Leitmedium der Kunstreform und der damit unmittelbar zusammenhängenden Formulierung der zeitgenössischen Architektur als sogenannter „Raumkunst“, soll in der Phase von 1900 bis zur Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 illustriert werden.

Dessen Gründung wiederum trug zu einer erneuten Bedeutungsaufladung der Architektur als „Leitkunst“ bei. Durch die Nutzbarmachung dieses Führungsanspruches unter den Künsten versprach sich der Deutsche Werkbund ein Instrument die Lebensrealität formende Macht der Industrie, für die im Sinne der Werkbundprogrammatisches ästhetisch umgestaltete Alltagskultur, dienstbar zu machen.

In einem weiteren Schritt soll die Entwicklung des Deutschen Werkbundes in seinem ersten Jahrzehnt im Hinblick des Selbstverständnis seiner Protagonisten, der organisatorischen und künstlerischen Entwicklung des Bundes untersucht werden. Es soll verdeutlicht werden, wie das während der Gründungsphase der Organisation

prägende Postulat von der „Wiedereroberung der harmonischen Kultur“²⁸ und das damit verknüpfte Vorhaben einer Kunst- und Lebensreform im Geiste Nietzsches, das im Deutschen Werkbund durch den Personenkreis um den Verleger Eugen Diederichs repräsentiert wurde, im Verlauf der ersten Dekade mehr und mehr zugunsten der Umformung in eine politische Massenorganisation zurückgedrängt wurde. Dabei liegt ein Fokus der Untersuchung auf dem während der Mitgliederversammlung anlässlich der Kölner Werkbund-Ausstellung 1914 ausgetragenen Streits zwischen Hermann Muthesius und Henry van de Velde. Es soll sichtbar werden wie Muthesius Versuch¹, das von ihm formulierte Konzept der „Typisierung“ zur Grundlage der zukünftigen Werkbundarbeit zu erheben, nicht nur als Disziplinierungsversuch der individualistischen Künstlerschaft gesehen werden kann, sondern darüber hinaus eine finale Anstrengung darstellte die Versöhnung des Künstlers mit den gesellschaftlichen Realitäten der industriellen Produktion in der Arbeit des Deutschen Werkbundes erneut ins Werk zu setzen, und dadurch die Rolle der Kunst beziehungsweise Architektur als maßgebliche Kraft der gesellschaftlichen Entwicklung zu stärken.

Die geplante Arbeit soll durch ihre alternative Lesart und Verknüpfung bisher getrennt betrachteter Themengebiete – Nietzsches Hinwendung zu einer Philosophie der Leiblichkeit, Nietzschezeption unter der Architektenschaft als Symptom der Krise ihrer Disziplin, die Gründung des Deutschen Werkbundes als Versuch das Künstlerische durch die Dienstbarmachung der Industrie als gesellschaftsformende Kraft zu etablieren und die spekulative Anknüpfung an die Kunstproduktion des Altertums und der Renaissance – eine Ergänzung zur traditionellen Werkbundgeschichte liefern. Im Rahmen dieser Arbeit soll ein Verständnis dafür geschaffen werden die Gründung des Deutschen Werkbundes als vorläufigen Höhepunkt einer Entwicklung zu begreifen, die in der nietzschischen Hinwendung zur Leiblichkeit ihren intellektuellen Ursprung hat. Gleichzeitig soll durch die Auswahl des Personenkreises um Diederichs nicht nur die Heterogenität der im Deutschen Werkbund assoziierten Künstler dargestellt werden, sondern auch deren individuelles Verhältnis zur Philosophie Friedrich Nietzsches und deren persönlichen Vorstellungen einer

28 Vgl. SCHUMACHER, F (1908): *Die Wiedereroberung harmonischer Kultur*. In: Der Kunstwart, Januar 1908 Heft 8, S.135-138, S.137

gelingenden Kulturreform beleuchtet werden. Ebenso erlaubt diese thematische Fokussierung und die damit verbundene Betonung des künstlerischen Elements für die Gründung des Deutschen Werkbunds die Verschiebungen hinsichtlich Programmatik und Einfluß der einzelnen Mitglieder innerhalb der Organisation nachzuzeichnen, die letztlich zur Zurückdrängung des Künstlerischen innerhalb des Deutschen Werkbunds führten.

NIETZSCHE UND DIE ARCHITEKTUR

I.I Zur Entwicklung des nietzscheanischen Kunstbegriffes

I.I.I „[...] in seiner Reife ist er ein Gebilde ohne jede Hemmung und Lücke“. Nietzsche und Richard Wagner

Um die Entwicklung der nietzscheanischen Philosophie, die mit dem Postulat eines künstlerischen Lebens den im 19. Jahrhundert vorherrschenden wissenschaftlich-intellektuellen Denk- und Gesellschaftsmodellen entgegentrat, in Gänze nachvollziehen zu können, erscheint es für die hier vorliegende Arbeit notwendig die Lebensgeschichte Nietzsches einer genaueren Analyse zu unterziehen.

Als ausschlaggebend für die Konstituierung eines philosophischen Leitbilds, im Sinne eines künstlerisch tätigen und ganzheitlich gebildeten Menschen müssen die Jahre als Schüler der königlichen Landesschule in Pforta betrachtet werden. An dieser sächsischen Eliteschule unterrichten ausgesuchte Pädagogen die Schüler im Geiste des von Alexander von Humboldt formulierten Ideals einer humanistischen und ganzheitlichen Bildung. Nietzsche selbst kam in dieser Gelehrtenanstalt nicht nur mit den Werken zeitgenössischer Dichter wie Friedrich Hölderlin, „den die Mehrheit seines Volkes kaum dem Namen nach“²⁹ kannte, in Kontakt, sondern entwickelte unter dem Einfluss seines Lehrers und Mentors Max Heinze und dem obligatorischen Latein- und Griechischunterricht ein tiefgreifendes Interesse an der griechischen und römischen Antike.

29 [12]2 „Brief an meinen Freund, in dem ich ihm meinen Lieblingsdichter zum Lesen empfehle“ FW Nietzsche am 19.10.61 in: NIETZSCHE, F (2000): *Nachgelassene Aufzeichnungen: Herbst 1858 - Herbst 1862*. Abt. 1, Bd. 2. Nietzsches Werke kritische Gesamtausgabe. Berlin; New York: de Gruyter, 2000. Diese Textstelle entstammt einem Aufsatz in dem der 17-jährige Schüler Friedrich Nietzsche einem fiktiven Brieffreund seine Anhängerschaft zu Friedrich Hölderlin berichtete. Dieses Fragment macht deutlich, dass Nietzsche bereits in seinen Jugendjahren begann sich den epochenmachenden Wert des antiken Dramas bewusst zu machen, erlangten die hölderlinschen Dichtungen wie „Hyperion“ und der „Tod des Empedokles“ in Nietzsches Augen erst durch den den positiven Vergleich mit dem antiken Drama des Sophokles ihren bleibenden Wert für die Gegenwart.

Nach dem Abitur begann Friedrich Nietzsche an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn das Studium klassischer Philologie und Theologie, das er jedoch nach nur zwei Semestern beendete, um seinem Professor und Förderer Friedrich Ritschl nach Leipzig zu folgen.³⁰ In Leipzig konzentrierten sich Nietzsches Studien nun ganz auf die Philologie, die er unter dem Einfluss seines Lehrers Ritschls zu einem Instrument der Textkritik und damit zum Ausgangspunkt seiner philosophischen Gedankentätigkeit entwickelte.

Dort kam es 1868 ebenfalls zum ersten Zusammentreffen zwischen Friedrich Nietzsche und Richard Wagner. Für den jungen Philologen wirkte die leibhaftige Begegnung mit dem Komponisten als epochales Lebensereignis, dessen Nachhall bis zum Ende von Nietzsches Geistesaktivität spürbar bleiben sollte. Für Nietzsche, dessen Beschäftigung mit Musik bereits während seiner Schulzeit und Studium eine bedeutende Rolle einnahm, die sich nicht nur auf passives hören, sondern durch aktive Komponistentätigkeit äußerte, bedeutete die Person Wagners und sein „alle Kunstinteressen in sich aufsaugenden und verdauenden Dilettantismus“³¹ einen Fixpunkt des persönlichen künstlerischen Horizonts. Wagner repräsentierte für Nietzsche „die leibhaftigste Illustration dessen, was Schopenhauer ein Genie nennt“. Sein Werk charakterisierte sich durch seine „umstürzende und aufbauende Ästhetik“, wodurch das Erleben der wagner'schen Kompositionen eine „jubelnde Intuition, ja ein staunendes Sichselbstfinden“ wurde.³²

Ort der ersten Begegnung wurde die private Atmosphäre des Salon Brockhaus in Leipzig. Hier empfing die Schwester Richard Wagners Luise Brockhaus am Abend des 8. November 1868 ihren Bruder und den Studenten Friedrich Nietzsche. Die Begeisterung für den Komponisten ließ Nietzsche nach dem Zusammentreffen um Worte ringen. Auf den jungen Philologen wirkte Wagner von künstlerischem Geist beseelt, als „fabelhaft lebhafter und feuriger Mann, der sehr schnell spricht, sehr

30 460. FN an Franziska und Elisabeth Nietzsche, 02.02.1865; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 2. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.40

31 591. FN an Erwin Rohde, 08.10.1868; in: **EBD.**, S.322

32 604. FN an Erwin Rohde, 22.12.1868; in: **EBD.**, S.352

witzig ist und eine Gesellschaft dieser privatesten Art ganz heiter macht“.³³ Beide Männer entwickelten bereits während dieser ersten persönlichen Zusammenkunft Sympathien füreinander, die zur Basis für den zukünftige Verkehr dieser beiden Geistesgrößen werden sollte.

Darüber hinaus verband Wagner und Nietzsche die Anhängerschaft zur Philosophie Arthur Schopenhauers.³⁴ Dessen Konzept des Willens als Motor des Daseins, die damit verbundene Absage an jegliche metaphysische Konzepte und die Vorstellung des Menschen als Geschöpf in einem endlosen Zustand von Verlangen, Kampf und Angst sollte für Friedrich Nietzsche zur Grundlage seiner eigenen philosophischen Gedanken werden.³⁵

Der Einfluss des schopenhauer'schen Werkes auf die Musik- und Kunstkonzeption Wagners bildete einerseits einen der Eckpfeiler der Wagnerbegeisterung Nietzsches, andererseits wurde Wagner selbst zum geistigen Ausgangspunkt der zur Überwin-

33 „Am Schluß, als wir beide uns zum Fortgehen anschritten, drückte er mir sehr warm die Hand und lud mich sehr freundlich ein, ihn zu besuchen, um Musik und Philosophie zu treiben, auch übertrug er mir, seine Schwester und seine Anverwandten mit seiner Musik bekannt zu machen: was ich denn feierlich übernommen habe“. 599. FN an Erwin Rohde, 09.11.1868; in: **EBD.**, S.340

34 In den Tagen seiner Leipziger Studentenschaft vertiefte sich Nietzsches Faszination für die Philosophie Arthur Schopenhauers. Mit seinen Freunden Carl von Gersdorff und Hermann Mushacke organisierte Friedrich Nietzsche allwöchentlich Zusammenkünfte an denen sie gemeinsam griechische Texte rezitierten und an denen alle vierzehn Tage „geschopenhauert“ wurde. Zunehmend nahm die Philosophie Schopenhauers für Nietzsche „eine sehr bedeutende Stellung in meinen Gedanken und meinen Studien ein, und mein Respekt vor ihm [...] unvergleichlich zu.“ Wobei es Nietzsche nicht bei bloßer Lektüre bewenden ließ, machte er unter seinem Umfeld ebenso persönlich „Propaganda für ihn [...]“. (493. FN an Franziska Nietzsche, 31.01.1866; in: **EBD.**, S.109)

Für Nietzsches Zeitgenossen stand der 1788 geborene Arthur Schopenhauer stets im Schatten seines Zeitgenossen Georg Wilhelm Friedrich Hegel, doch schlug die anfängliche Ablehnung und Missachtung in eine regelrechte Schopenhauerbegeisterung zwischen 1880-1890 um, in der besonders das 1819 erschienene Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“, in der Schopenhauer die Philosophie Kants um das Element des menschlichen Willens erweiterte, größten Einfluss auf das deutsche Geistesleben ausübte. (vgl. **SANS, E** (1975): *Die französische Geisteswelt und Schopenhauer*. In: Schopenhauer-Jahrbuch. Frankfurt am Main: Waldemar Kramer, S.96)

35 Vgl. **LUFT, DS** (1983): *Schopenhauer, Austria, and the Generation of 1905*. In: Central European History, 16(1), S.57

derung des schopenhauer'schen Weltbildes durch den Philosophen Friedrich Nietzsche führen sollte.

Im Jahr 1868 bildeten Wagner- und Schopenhauerbegeisterung für den jungen Philologen noch die Eckpfeiler des eigenen Weltbildes und es erschien Nietzsche als persönlicher „Genuß“ sein Idol Richard Wagner „mit ganz unbeschreiblicher Wärme von ihm [Schopenhauer] reden zu hören, was er ihm verdanke, wie er der einzige Philosoph sei, der das Wesen der Musik erkannt habe“.³⁶

Für Friedrich Nietzsche wirkte das Zweigestirn Wagner und sein „großer Geistesbruder“ Schopenhauer wie jene prometheischen Titanen der Vergangenheit, die das Potential besaßen Gesellschaft und Denken der Gegenwart in ihren Grundfesten zu erschüttern. Die beiden Erziehergestalten formten in der Leipziger und der darauf folgenden Basler Zeit die Haupttriebfeder für Nietzsches wissenschaftliches und dichterisches Werk, worüber sich Nietzsche als frischgebackener Philologieprofessor bei Wagner persönlich bedankte, sei es doch erst durch seinen und Schopenhauers Einfluss möglich geworden zu „einer vertieften Betrachtung dieses so räthselvollen und bedenklichen Daseins“ vorzudringen.³⁷

Wie im Laufe der geistigen Entwicklung Nietzsches die Gefolgschaft zu Richard Wagner zunehmend in Frage gestellt werden sollte, entwickelte Nietzsche auch die philosophischen Leitsätze Schopenhauers betreffend eine zunehmend kritische Haltung. Äußerte sich die Ablehnung zunächst sporadisch, entfaltete sie untergründig eine argumentative Kraft, die Schopenhauer für Nietzsche letztlich unmöglich machen sollte. In Nietzsches Verständnis war es Schopenhauer, der in den Begriff der „intuitive[n] Erkenntnis“ – der, wie diese Arbeit zeigen wird, für Nietzsche einen zentralen Aspekt des künstlerisch tätigen Menschen definierte – „die schlimmste

36 599. FN an Erwin Rohde, 09.11.1868; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 2. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.340f

37 4. FN an Richard Wagner, 22.05.1869; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 3. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.8

Mystik eingeschmuggelt“ hatte.³⁸ Schopenhauer erschien Nietzsche in diesem Zusammenhang zunehmend als „Vorhalle zum Christentum“³⁹ und damit als Agent jenes dem weltlichen, produktiv-künstlerischen Leben diametral entgegengesetzten Gedankenkonzepts der christlichen Heilslehre.

Als Folge dieser Einsicht geriet auch die schopenhauer'sche Vorstellung des tragischen Altertums in den Fokus von Nietzsches Kritik. Schopenhauers Tragödientheorie, in der es „kein wahres Genügen geben könne“, leite die Menschen letztlich „zur Resignation hin,“ worin Nietzsche einen eklatanten Widerspruch zu seiner persönlichen Konzeption des tragischen Gedankens erkannte, in dem sich durch die vitale Kraft des dionysischen Elements ein produktiver künstlerischer Impuls im Menschen manifestiere.⁴⁰

Für Nietzsche erhielt die Tragödie und die ihr zugrundeliegende Kunstkonzeption ihren überhistorischen Wert dadurch, dass sie eben nicht von einer pessimistischen Grundannahme des menschlichen Daseins ausginge, sondern im Gegenteil die menschliche Lebensumwelt durch die Kunst erträglich erscheinen ließ und dadurch erst ein Weiterleben möglich machte. Gewann Nietzsche durch diese fundamentalen Zurückweisungen der schopenhauer'schen Philosophie als Denker zunehmend an Format, wurde im ebenso bewusst, dass durch diesen fortschreitenden Emanzipationsprozess sein „Leben wieder um einen Grad schwieriger, die Last größer geworden“ sei.⁴¹

38 Nachgelassene Fragmente Ende 1876 – Sommer 1877, §23[173]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 8. Nachlaß 1875 - 1879*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.467

39 Nachgelassene Fragmente Sommer 1878, §30[9]; in: **EBD.**, S.523

40 Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1884, §25[86]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 11. Nachlaß 1884 - 1885*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.31

41 581. FN an Cosima Wagner, 19.12.1876; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 5. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, S.210

Für Nietzsche symbolisierte die Philosophie Arthur Schopenhauers – wie später auch Richard Wagners künstlerisches Werk – einen Versuch, die Lebens- und Geistesideale der tragischen Epoche des antiken Griechenlands in der Gegenwart wieder aufleben zu lassen. In diesem Verständnis bildete Schopenhauer und seine Konzeption der durch den menschlichen Willen motivierten Kunst eine notwendige theoretische Vorstufe zur Anhängerschaft Nietzsches an die Kunstkonzeption Wagners und das biographische Scharnier, das Friedrich Nietzsche von der wissenschaftlich geprägten Griechenbegeisterung des Philologen zum Herold des tragischen Modus in Kunst und Leben werden ließ.

Die Aufgabe aller Philosophen, jener „Erzieher“ die für Nietzsche sich in der Person Schopenhauers exemplarisch manifestierten, kumulierte in der Herausbildung eines autonomen und von den zeitgenössischen gesellschaftlichen Imperativen emanzipierten Menschenbildes, um den „ganzen Menschen zu einem lebendig bewegten Sonnen- und Planetensysteme umzubilden und das Gesetz seiner höheren Mechanik zu erkennen.“⁴² Dabei stand die Schaffung universell gültiger Eigenschaften, wie „Einfachheit und Ehrlichkeit“ im Fokus der Unterweisungen. Diese Postulate bereiteten den Boden für Nietzsches Konzept der „Unzeitgemäßheit,“ als Gegenentwurf zur falschen Moralität der Gegenwart.

Für Nietzsche resultierte Schopenhauers Vorbildfunktion aus dem Umstand, das er wahrhaftig mit sich selbst sprach, sich nicht verbal kaprizierte, sich nicht hinter Floskeln und Stilmitteln versteckte, sich „nicht rhetorisch versiert dialogisiert, nicht den Effekt sucht, sondern die ihn selbst überzeugende Wahrheit.“ In diesem Verhalten erkannte Nietzsche das verlorene Ideal der tragischen Philosophen, die durch „Miene, Haltung, Kleidung, Speise, Sitte,“ kurz durch ihr Vorleben lehrten und nicht durch „Sprechen oder gar Schreiben“ und Pose.⁴³

42 Unzeitgemäße Betrachtungen III, Schopenhauer als Erzieher, §2; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.343

Aus Schopenhauers philosophischen Werk destillierte Nietzsche zwei Handlungsimperative, die sein Werk und Leben bis zum Ende der aktiven Geistestätigkeit prägten, die „Weißen der Kultur [...] erstens eine aristokratische Innere Haltung, zweitens das Erzeugen des Genius.“⁴⁴ Hiermit unmittelbar verknüpfte Nietzsche die Kritik an der zeitgenössischen Geisteskultur, die sich in seiner Zurückweisung der bloß „schönen Form,“ an Verzierungen, Gepräge, Decorum, das den Blick auf das Wesentliche verstellt, äußerte. Dieser Logik folgend erkannten Schopenhauer und auch Nietzsche ihre Zeitgenossen als „Sklaven der drei M, des Moments, der Meinungen und der Moden.“⁴⁵

Erreichte die Begeisterung für Schopenhauers Philosophie mit der „III. Unzeitgemäßen Betrachtung“ 1874 ihren Höhepunkt, wurde sie in der Folgezeit mehr und mehr durch Nietzsches Wagnerbegeisterung überlagert. Mit dem Ruf an der Basler Universität und der Übernahme des dortigen Lehrstuhls für klassische Philologie intensivierten sich das Verhältnis zwischen dem „verehrtesten Meister“ und Nietzsche, lag doch das Wagnersche Domizil in Tribschen nur eine Tagesreise von Nietzsches Arbeitsstätte entfernt. Hierdurch wurde es für Nietzsche möglich Richard Wagner regelmäßig zu besuchen, einen Umstand den er als „die größte Errungenschaft meines Lebens, nächst dem, was ich Schopenhauer verdanke“⁴⁶ erachtete und der den Philosophen in seiner Konzeption des antiken Dramas als geistiges Zentrum der Kunstproduktion maßgeblich beeinflussen sollte.

Richard Wagner wurde für den jungen Nietzsche künstlerischer Ansporn und Vorbild, ein den Alltagsdingen und der Gegenwart enthobenes Idol und die Personifizierung des schopenhauer'schen Künstlerideals, das über ein Jahrzehnt, bis zum endgültigen Bruch den Nietzsche in seinem Werk „Menschliches, Allzumenschliches“ auf radikale Weise 1878 vollziehen sollte, als Hauptinspirationsquelle für

44 Unzeitgemäße Betrachtungen III, Schopenhauer als Erzieher, §6; in: **EBD.**, S.388

45 **EBD.**, S.392

46 24. FN an Paul Deussen, 25.08.1869; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 3. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.46

Nietzsches Gedanken diene. Durch Wagner rückte die Kunst als konstituierendes Moment des menschlichen Daseins in den Mittelpunkt des nietzscheanischen Denkens, wo es den wissenschaftlichen Denk- und Seinsmodus des Philologen Nietzsches mehr und mehr verdrängte, bis zu jenem Punkt hin an dem das Kulturideal der tragischen Epoche die argumentative Kraft entwickeln sollte den Nihilismus der Gegenwart durch die Kraft der künstlerische Kreativität zu überwinden.

Nietzsche bekleidete die Professorenstelle in Basel zwischen 1869 bis 1879.⁴⁷ Auf sich selbst und auf sein Spezialgebiet beziehend, berichtete er in ironisch-zurückhaltendem Ton von seiner Tätigkeit: „Das Gebiet, in dem ich glaube leidlich bewandert zu sein, ist das einer Quellenkunde und Methodik der griechischen Literaturgeschichte; um außerdem noch einige Namen zu nennen, die mir näher stehen, so mögen hier außer Hesiod noch Plato, Theognis sammt den Elegikern, Demokrit, Epikur, Laertius Diogenes, Stobäus, Suidas, Athenäus eine Stelle finden.“⁴⁸

Trotz der Begeisterung für sein Fachgebiet und der Wertschätzung die Friedrich Nietzsche dem antiken Textkorpus entgegenbrachte, schwand die Motivation ein Leben für die Wissenschaft, das den Mechanismen des akademischen Betriebs unterworfen war, zunehmend. Nietzsche blieb die Welt der Professoren und deren akademische Selbstbespiegelungen Zeit seines Lebens fremd. Die sich aus dieser zunehmenden Ablehnung sich entwickelnde Kritik am akademischen Betrieb und der zeitgenössischen wissenschaftlichen Kultur formulierte Nietzsche in seinem Vortrag „Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten“ 1872, in dem er das Ideal einer tragisch informierten Bildung skizzierte.⁴⁹

Für Nietzsche bedeutet die immer umfassender werdende „Erweiterung der Bildung“ durch den zeitgenössischen Wissenschaftsbetrieb eine Schwächung der Bildungsqualität im Allgemeinen. Erst durch „Verengerung und Konzentration,“ sowie

47 Nietzsches Ruf nach Basel erfolgte 1869 als erst 24-Jähriger ohne zuvor erfolgte Promotion auf das Betreiben Friedrich Ritschls und des Basler Universitätspräsidenten Wilhelm Vischer-Bilfinger hin. Seine Promotion wurde ihm nach seinem Amtsantritt ohne Prüfung *in absentia* verliehen.

48 566. FN an Friedrich Zarncke, 15.04.1868; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 2. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.266

„Stärkung und Selbstgenügsamkeit,“ könne deren eigentlicher Wert für die Zukunft bewahrt werden.⁵⁰

Die zeitgenössische Form der Bildung diene in Nietzsches Verständnis – worin er sich in eine kulturpessimistische Tradition stellte, die bis in die heutige Zeit hinein wirkt – primär wirtschaftlicher Verwertbarkeit, weshalb sie sich auch nicht durch intensive und erschöpfende Studien auszeichne, sondern durch möglichst schnelles Erreichen eines zuvor definierten Ausbildungszieles. Bildung die über diesen Anspruch hinausreiche, werde dagegen verachtet. Dem zeitgenössischen Menschen sei „nur so viel Kultur gestattet als im Interesse des Erwerbs“ dienlich sei.⁵¹ Demgegenüber definierte sich die „wahre Bildung“ Nietzsches durch die Förderung der „aristokratischen Natur des Geistes.“ Nicht „Bildung der Masse“ sollte in diesem Verständnis das Ziel sein, „sondern Bildung der einzelnen ausgelesenen, für große und bleibende Werke ausgerüsteten Menschen.“⁵²

Um Nietzsches Bildungsideal der aristokratischen Erziehung der Wenigen Wirklichkeit werden zu lassen, nahm er sich persönlich und seine Kollegenschaft in die Pflicht: Waren die „Erzieher“ bisher stets an dem herkulischen Unternehmen „die in

49 Die Kritik am akademischen Betrieb wurde für Nietzsche zu einem lebensbestimmenden Thema. Sah er in seinem Angriff auf den sogenannten „Bildungsphilister“ David Strauss „das erste Attentat auf die deutsche Bildung“ (997. FN an Georg Brandes, 19.02.1888; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.260) erschien ihm bald das gesamte Dasein im Umfeld der Universität unerträglich, „es wirkt vergiftend und lähmend auf mich, und meine Menschenverachtung wächst jedes Mal dort in gefährlichen Proportionen, sobald ich mit ‚Gebildeten‘ in Berührung komme“. (720. FN an Franz Overbeck (Entwurf), 14.07.1886; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 7. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.204f)

50 Nachgelassene Schriften, Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten, Einleitung; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.647

51 Nachgelassene Schriften, Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten, Vortrag I; in: **EBD.**, S.668

52 Nachgelassene Schriften, Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten, Vortrag III; in: **EBD.**, S.698

der Erde versunkne umgefallne Statue des griechischen Altertums wieder aufzurichten⁵³ gescheitert, erkannte Nietzsche hierin die Forderung seines Zeitalters zum Wohle der menschlichen Kultur im Gesamten. Die Kräfte, die zu diesem Vorhaben notwendig erschienen, würde der Philologe Nietzsche aber erst freizusetzen in der Lage sein, wenn er die engen Grenzen seines Fachgebietes in der Nachfolge der tragischen Poeten-Philologen aufbrechen und zur Philosophie hin erweitere. Dieser Vorgang intellektueller Häutung, der die Grenzen der Wissenschaft zur Kunst und Spekulation hin ausdehnte, sollte nicht nur für den weiteren persönlichen Lebensweg Nietzsches eine maßgebliche Wirkung entfalten, er beinhaltete auch den programmatischen Kern der wenig später durch Nietzsche öffentlich formulierten Tragödienkonzeption, durch die Nietzsche die Disziplingrenzen seines Fachs endgültig hinter sich lassen sollte.⁵⁴

I.I.II Die Wiederentdeckung des antiken Musikdramas

Richard Wagners Bedeutung, als Schlüsselfigur für die Beschäftigung Nietzsches mit dem antiken Musikdrama und treibendes Agens für Nietzsches Anhängerschaft an den Lebens- und Kunstmodus der tragischen Epoche, muss als maßgeblicher Faktor für die Verschiebung des persönlichen Fokus Nietzsches von der Philologie hin zur Philosophie gesehen werden, wodurch Wagners Einfluss die bereits durch Schopenhauer angelegte Theorieentwicklung Nietzsches maßgeblich weiter- und fortentwickelte.

53 EBD., S.703

54 In seiner „Tragödienschrift“ vollzog Friedrich Nietzsche den endgültigen Bruch mit seiner akademischen Existenz. Die Überwindung der Grenzen des eigenen Fachgebiets zugunsten einer, die Grenzen des Wissenschaftsbetriebs überschreitenden Theorie reif seitens seiner Kollegenschaft heftige Ablehnungsreaktionen hervor. Der einstige Hoffnungsträger der klassischen Philologie galt von nun an als „Spaßphilolog“ und „Musiklitterat“, darüber hinaus sei jemand „der so etwas geschrieben habe, [...] wissenschaftlich todt“ (265. FN an Erwin Rohde, 25.10.1872; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 4. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.70f)

Die Nähe zu Wagners Person erschien dem Sinn suchenden Philologieprofessor als „unvergleichliches Glück für einen, welcher auf dunklen und fremden Wegen tappt und stolpert.“⁵⁵ Die beiden Männer erkannten früh die Bedeutung des jeweils Anderen für die Formulierung eines durch die Aktualisierung tragischer Kunstideale wirksam werdenden Konzepts der Kunst- und Lebensreform. Wagner sah in Nietzsche nichts weniger als einen Seelenverwandten, der, wäre er denn selbst Musiker geworden, „ungefähr das sein“ würde, „was ich geworden wäre, wenn ich mich auf Philosophie obstiniert hätte.“ Doch vor allem durch sein Wissen um die tragische Kultur entwickelte sich Nietzsche zum Herald der wagner'schen Kulturreform und sollte maßgeblichen Anteil daran entwickeln das kunstreformerische Vorhaben der „grossen Renaissance“ in der Gegenwart zu realisieren,⁵⁶ wodurch die beiden Kunstreformer dem künstlerischen Modus der tragischen Epoche in der Gegenwart wieder zu seinem Recht verhelfen wollten.

Maßgeblichen Anteil an der Entwicklung jenes positiv besetzten Bildes des tragischen Griechenlands kam neben Wagner, der als Verkörperung des Gottes Dionysos nicht den Beginn, sondern gewissermaßen den Schlussakkord der nietzschanischen Theoriebildung repräsentierte, dem Architekten und Kunsttheoretiker Gottfried Semper zu. Dieser – mit Wagner noch aus Leipziger Zeiten bekannt – verkehrte ebenfalls in Tribschen und galt bereits zu seinen Lebzeiten als maßgeblicher Architekturtheoretiker des 19. Jahrhunderts, dessen Einfluss bis weit in die architektonische Moderne des 20. Jahrhunderts ausstrahlte. Neben seiner Bekleidungs- theorie, in der er die für das Verständnis der Architekturgeschichte wesentliche Differenz zwischen Struktur und Hülle formulierte, übte der streitbare Semper vor

55 365. FN an Richard Wagner, 20.05.1874; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 4. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.228

Insgesamt verbrachte Nietzsche in den drei Jahren seit seiner Ankunft in Basel bis zum Umzug der Wagners nach Bayreuth 23 Aufenthalte in der Gesellschaft der Familie Wagner.

56 Richard Wagner an Friedrich Nietzsche, kurz vor dem 12. Februar; zitiert aus: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 15. Chronik zu Nietzsches Leben, Konkordanz, Verzeichnis der Gedichte, Gesamtregister*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.20

allem durch seine Position im sogenannten „Polychromiestreit“ erheblichen Einfluss auf das Antikebild der damaligen Zeit aus.

Während Semper seine Ausbildung noch bei Vertretern des akademischen Klassizismus, wie beispielsweise Friedrich von Gärtner, Franz Christian Gau und Jakob Ignaz Hittorff absolvierte, geriet er zunehmend in Opposition zu deren historisierend-wissenschaftlichen Antiken- und Architekturverständnis. In Sempers Augen begann mit der Wiederentdeckung der griechischen Antike als Inspirationsquelle für Kunst und Wissenschaft durch die Architekten der oberitalienischen Renaissance, dass was er abschätzig als „monochromes Neuertum“ betitelte, eine grundsätzlich falsche Vorstellung der griechischen Antike, die schlußendlich zu den von ihm vehement kritisierten „Bastardgeburten des modernen Fracks mit der Antike“ geführt habe.⁵⁷

Im Gegensatz zu dieser durch einen rein intellektuellen Zugang entstandenen Konzeption einer monochromen antiken griechischen Architektur plädiert Semper, beeinflusst von zeitgenössischen Forschungen, die erste Hinweise auf eine farbige Gestaltung der antiken Architekturen gaben, dafür den ursprünglichen Geist der Griechen „einzusaugen“ und die „zarte Südpflanze der Kunst auch diesmal directe von ihrer Heimat beziehen, bis sie auf unserem widerspenstigen von Neuem entartet“, sich also die Gestaltungsprinzipien zu eigen zu machen und in aktualisierter, zeitgenössischer Form als programmatische Basis der Kunstproduktion zu verwenden.

Von der Kritik an der Monochromie ausgehend, verwarf Semper ebenfalls die Vorstellung symmetrischer Regelmäßigkeit zugunsten eines organisch aus dem Alltagsleben abgeleiteten Gestaltungsprinzip, dem sich die antiken Griechen seinen Verständnis nach verpflichtet hatten. Ihre Bauten erschienen in diesem Lichte „nicht nach symmetrischen Regeln willkürlich hingestellt, nein, da wo Bedeutsamkeit und Bestimmung sie erheischte, standen die Monumente, scheinbar regellos aber nach den höheren geistigen Gesetzen des Staatsorganismus bedungen. Alles war im Maastab zum Volke, konzentriert in enger Umschliessung, und dadurch imposant.“⁵⁸

57 **SEMPER, G** (1834): *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*. Altona: Johann Friedrich Hammerich, S.16

Architektonische Monumentalität konstituierte sich in Sempers Diktion organisch aus jenen aus dem Alltagsleben abgeleiteten Gestaltungsprinzipien, wobei die Mechanismen, die auf die griechische Architektur wirkten für den Architekten als stellvertretend für die Produktionsmodi der griechischen Kunst im Allgemeinen betrachtet wurden.

Zwischen Friedrich Nietzsche und Gottfried Semper kam es zwar – soweit sich dies wissenschaftlich nachweisen lässt – niemals zu einer persönlichen Begegnung, jedoch bestand über die Person Wagners eine direkte geistig-intellektuelle Verbindung zwischen beiden Personen. Gemeinsam mit Wagner verband sich in diesen drei Intellektuellen das Bestreben einer akademisch erstarrten Antikenrezeption das Konzept einer aktualisierten, der Umgestaltung des Alltagsleben verpflichteten Wiederaaneignung antiker Kunstproduktion in der Gegenwart entgegenzusetzen.⁵⁹

Wagners Konzeption der Kunstreform fußte auf beinahe gleichlautenden Axiomen wie jene seines Weggefährten Sempers, deren Eckpunkte der Komponist bereits in seinem 1850 erschienen Manifest „Das Kunstwerk der Zukunft“ formuliert hatte. Dessen Inhalt muss Friedrich Nietzsche nicht nur durch die persönlichen Gespräche mit Wagner geläufig gewesen sein, sondern ebenfalls durch persönliche Lektüre – war die Schrift doch nachgewiesener Bestandteil seiner persönlichen Bibliothek.⁶⁰

59 Vermutlich kam „der heimliche Semper-Schüler Nietzsche“ (NEUMEYER, F (2001): *Der Klang der Steine: Nietzsches Architekturen*. Berlin: Mann, S.43) in Tübingen und durch seine Tätigkeit in Richard Wagners persönlicher Bibliothek mit dem literarischen Werk Gottfried Sempers in Kontakt. Die Sammlung, die heute im Richard-Wagner-Museum in Bayreuth verwahrt wird, enthielt sämtliche Schriften Sempers: „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ von 1834, „Vier Elemente der Baukunst“ von 1851, „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ von 1852, den Vortrag „Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes“ von 1856, Beide Bände von „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“ von 1860 beziehungsweise 63, „Ueber die bleiernen Schleudergeschosse der Alten“ von 1859 und den Vortrag „Ueber Baustile“ von 1869 (EBD., S.35f) Nachweislich entlieh sich Nietzsche aus der Bibliothek der Basler Universität ein Exemplar von Sempers „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“.

60 enthalten in: Wagner, Richard; *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Dritter Band, Leipzig: E.W. Fritsch, 1872, 394S. zitiert aus: CAMPIONI, G; D'IORIO, P; FORNARI, MC; FRONTEROTTA, F; ORSUCCI, A; MÜLLER-BUCK, R (2003): *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Berlin; New York: de Gruyter, S.639

Zentrale These Wagners – und hierin lieferte er neben Sempers Forderung nach einer Aktualisierung des antiken Kunstverständnisses in der Gegenwart den zweiten relevanten Strang für die theoretische Grundlage von Nietzsches Antikeninterpretation – zielt auf die Kritik an der fehlenden Verknüpfung von Kunst und Leben. Wagner kritisierte, dass die moderne Kunst „aus dem Leben nicht wirklich hervorgegangen“ und in der Folge zu einem „Sondereigentum einer Künstlerklasse geworden“ sei.⁶¹

Für Wagner offenbarte sich im Gegensatz dazu „der nächste und wahrhaftige Kunsttrieb [...] in dem Drange aus dem Leben heraus in das Kunstwerk,“ denn Kunst bedeutete in seinen Augen nicht das Ergebnis eines intellektuellen Prozesses, sie war im Gegenteil „der Drang, das Unbewußte, Unwillkürliche im Leben sich als notwendig zum Verständniß und zur Anerkennung zu bringen.“⁶²

In diesen Formulierungen fand nicht nur eine Übertragung der schopenhauer'schen Willensthematik ihren Niederschlag, sondern vor allem die Kritik an der zeitgenössischen Kunstproduktion und die in ihr zum Ausdruck kommende Ausdifferenzierung von Geschmack und Form. Dieser als falsch empfundenen Entwicklung setzte Wagner das Konzept Gesamtkunstwerks entgegen. Für Wagner konnte sich der wahrhaft künstlerisch tätige Mensch „nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen [...].“ Der prototypische Künstler des 19. Jahrhunderts, der sich durch die „Vereinzelung seiner künstlerischen Fähigkeiten“ charakterisierte, erschien in diesem Verständnis als Mängelwesen, „unfrei“ und „nicht vollständig das, was er sein kann; [...].“

Von der Idee totaler Durchdringung des Alltagslebens durch die Kunst ausgehend, sollte durch die Nutzbarmachung des antiken Dramas eine Möglichkeit zur Wiederherstellung der in der tragischen Epoche noch vorhandenen vitalen Einheit aller Künste gefunden werden. Unter dem Primat des Dramas sollten alle übrigen Kunstgattungen „in ihrer höchsten Fülle“⁶³ zu einem die Lebensrealität transformierenden Ganzen synthetisiert werden, wodurch es dem teilhabenden Menschen möglich

61 **WAGNER, R** (1850): *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand, S.183f

62 **EBD.**, S.208

werden sollte, die Grenzen der ihm eigenen Individualität zugunsten einer allgemeinen Lebenserkenntnis zu erweitern.⁶⁴

Mit der Aktualisierung des antiken Dramas in der Gegenwart verknüpften Wagner und Nietzsche die Hoffnung von „hier aus Mass Ziel und Regel für einen deutschen Stil der Bewegung, der plastischen Wirklichkeit“ zu finden. Für beide bildete dieses Konzept ein derart revolutionäres Vorhaben, dass durch seine Realisierung von „der traditionellen ‚Aesthetik‘ im Grunde nichts mehr übrig“ bleiben würde.⁶⁵

In Nietzsches Konzeption des antiken Dramas, das er in „Die Geburt der Tragödie“ 1872 öffentlich machte, fanden die von Wagner und Semper formulierten theoretischen Konzepte ihren Widerhall. Doch nicht nur die Ideen einer dem Leben verpflichteten Kunst, eines unakademischen, dem Alltagsleben verpflichteten Zugangs zum künstlerischen Erbe der Vergangenheit und die Überformung des individuellen Kunsttriebs durch die Schaffung künstlerischer Artefakte als typischem Epochen Ausdruck wirkten dabei maßgeblich, sondern ebenso die mächtige Individualität Wagners selbst.

Lag für Nietzsche in der Wiederentdeckung der tragischen Kultur – nicht im Sinne einer intellektuell-historisierenden Nachahmung, sondern in der zeitgenössischen Aktualisierung tragischer Lebensprinzipien – der Schlüssel zur Meisterung des menschlichen Lebens, benötigte der moderne Mensch, der sich in seinem Verständnis unterbewusst nach Hellenisierung „sehnt“, die Kraft geschichtlich wirkmächtiger Einzelpersonen. Nietzsche imaginierte eine Kultur von „Gegen-Alexandern“, deren Aufgabe es sein sollte den „gordischen Knoten der griechischen Kultur“ wiederzubinden, nachdem er durch die geschichtliche Entwicklung gelöst worden war. Für Nietzsche verkörpert Richard Wagner einen solchen „Gegen-Alexander“ par excellence – einen Herold der griechischen Kultur in der Gegenwart, eine der „grossen

63 EBD., S.186

64 EBD., S.202

65 274. FN an Richard Wagner, Mitte November 1872; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 4. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.90f

Culturgewalten“, die über den „Künsten waltet“ und im stärksten Kontrast zum zeitgenössischen „Polyhistor“, der das Wissen lediglich zusammenträge, einen „Zusammenbildner und Beseeler des Zusammengebrachten, ein Vereinfacher der Welt“ re-präsentierte.⁶⁶

Das Manifest dieser Gedanken wurde Nietzsches vierte Unzeitgemäße Betrachtung „Richard Wagner in Bayreuth“ von 1876. Hierin entwarf der sich unter dem Einfluss Richard Wagners immer mehr von den Pfaden der klassischen Philologenexistenz entfremdende Nietzsche das idealisierte Bild seines Mentors, der als Begründer eines neuen und revolutionären Kunstverständnisses mit dem alles umwertenden „Willen zur That“ ausgestattet sei. Diese Charaktereigenschaft proklamierten Wagner zum prototypischen Opponenten zum künstlerischen Modus der Gegenwart, vorhandenes Wissen lediglich zu sammeln und neu zu kompilieren – erwies sich doch in den Augen der Kulturkritiker Nietzsche und Wagner der scheinbare Reichtum der zeitgenössischen Kultur als bloße Rekombination von Versatzstücken vergangener Kulturen, die den Anspruch von Originalität lediglich vortäuschten. Wagner erschien Nietzsche als Abkömmling der tragischen Griechen, denen es durch Ihren ausgeprägten „Formwillen“ noch möglich war das Typische der Zeit in ihrer Kunst abzubilden. Wie die „wahren Philosophen“ Griechenlands, die ihre Weisheit ihren Mitmenschen zugänglich machten und dadurch an der Hebung der menschlichen Erkenntnis im Allgemeinen arbeiteten, transformierte Wagner seine Lebensumwelt und seine Epoche durch sein persönliches Wirken.⁶⁷

Wagners Reform des Schauspiels und der Kunst, das er in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ formulierte, bildete dabei lediglich den Auftakt für die artistisch informierte Transformation des menschlichen Lebens in seiner Gesamtheit. Vom „tragischem

66 Unzeitgemäße Betrachtungen IV, Richard Wagner in Bayreuth, §4; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.447

67 Unzeitgemäße Betrachtungen IV, Richard Wagner in Bayreuth, §3; in: EBD., S.442ff

Kunstwerk“⁶⁸ ausgehend, das den Kampf gegen die zeitgenössische Kultur programmatisch legitimierte, sollten Wagners Opernkompositionen die Überwindung des künstlerischen *Status quo* initiieren. Durch sie sollte der Zuhörer zur „richtigen Empfindung“ angeregt werden, wodurch ein Erkenntnisprozess in Gang gesetzt würde, der es dem Rezipienten ermögliche zu einem ursprünglichen Zustand menschlichen Natur zurückzukehren und dabei den Ballast der kulturellen „Errungenschaften,“ wie Moral, Werte, Gewohnheiten und Verhaltensweisen abzustreifen. Die Rettung der Kunst konnte dabei nur durch jene erfolgen, die sich selbst bereits von den Fesseln des zeitgenössischen „modernen“ Geists befreit hatten, der in seinen Rezipienten lediglich „Stumpfsinn oder Rausch“ erzeugte, ihn „einzuschläfern oder zu betäuben“ versuchte.⁶⁹

Wagner formulierte in seinem „Ton-Drama“ eine künstlerische Alternative, in dem er das Hörbare nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar werden und damit „gleichsam Leiblichkeit gewinnen“ ließ, in dem er die Einzelkünste zu einem ästhetisch-musikalischen Zusammenklang verband. Durch diese künstlerisch-kreative Neusetzung wurde Wagner für Nietzsche zur Reinkarnation jenes „dithyrambischen Dramatikers“ der tragischen Epoche, der nicht anders konnte „als in allen Künsten zugleich zu denken“ und der als „Mittler und Versöhner zwischen scheinbar getrennten Sphären, der Wiederhersteller der Ein- und Gesamtheit des künstlerischen Vermögens“ wirkte.⁷⁰

Der sich aus diesem Verständnis in den Aufführungen der wagner'schen Opern manifestierende „neue Stil“ folgte dem Konzept der Wirkungsästhetik, die sich für Nietzsche durch die elementare Rolle des physischen Elements charakterisierte. „Leiblichkeit des Ausdrucks [...] Gewalt“ und „Vereinfachung“ bildeten die Eckpunkte dieses Kunstkonzepts, das sich gegen die intellektualisierte Kunst der Zeitgenossen richtete und die Philosophie Nietzsches maßgeblich beeinflussen sollte.⁷¹

68 Unzeitgemäße Betrachtungen IV, Richard Wagner in Bayreuth, §4; in: **EBD.**, S.451

69 Unzeitgemäße Betrachtungen IV, Richard Wagner in Bayreuth, §6; in: **EBD.**, S.463

70 Unzeitgemäße Betrachtungen IV, Richard Wagner in Bayreuth, §7; in: **EBD.**, S.468

71 Unzeitgemäße Betrachtungen IV, Richard Wagner in Bayreuth, §9; in: **EBD.**, S.485ff

In Verbindung mit dem von Schopenhauer übernommenen Konzept des „Willens“, erhielt das „dramatische“ als Leitmotiv im Werk Wagners seine geistig-philosophische Legitimation. Unter diese programmatische Klammer ordneten sich auch die scheinbaren Widersprüche, „das Tastende, Schweifende, das Wuchern der Nebenschösslinge“ und „abenteuerlichen Bogenw(ü)rfe (prüfen) seiner Pläne“ unter und vereinigten sich zu einem künstlerischen Ausdruck, in dem eine „einzige innere Gesetzmäßigkeit“ waltete. Durch die In-Werk-Setzung des wagner'schen Musikdramas, dieser ersten „Weltumsegelung im Reiche der Kunst“, sah Nietzsche eine neue Ära angebrochen. Für die etablierten Kunstformen war es damit „jetzt an der Zeit, abzusterven.“⁷²

Das programmatische Zentrum dieses in Nachfolge der tragischen Kunstproduktionsmodi formulierten Konzepts bildete der apollinisch-dionysische Dualismus. Die apollinische Kunst als Kunst des Bildners und die dionysische Kunst als die unbildliche Kunst der Musik verbanden sich in der tragischen Kultur durch die Willensleistung des Künstlers.

Innerhalb dieses Prozesses gegenseitiger Befruchtung und Durchdringung repräsentierte Apoll das individuelle Prinzip, während sein Gegenüber Dionysos durch sein Streben nach einem allgemeinen Naturzustand hin, den individuellem Ausdruck

Maßgeblich zur Begeisterung Nietzsches für Wagners Kunst trug das persönliche Erleben der wagner'schen Opern bei. Die Aufführung der wagner'schen Kompositionen in Mannheim 1871 wird für Nietzsche zum Erweckungserlebnis. (vgl. 178. FN an Carl von Gersdorff, 23.12.1871; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 3. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.260) In der Übereinstimmung von Programm und Erleben „erfülle“ sich eine „Ahnung“. Im Erleben des wagner'schen Musik-Dramas erfuhr Nietzsche die Wirkmächtigkeit des dionysischen Elements am eigenen Leib. Seine Reaktion war euphorisch und überschwänglich: „Und genau das meine ich mit dem Wort ‘Musik’, wenn ich das Dionysische schildere, und nichts sonst! Wenn ich mir aber denke, daß nur einige hunderte Menschen aus der nächsten Generation das von der Musik haben, was ich von ihr habe, so erwarte ich eine völlig neue Cultur!“ (177. FN an Erwin Rohde, nach dem 21.12.1871; in: **EBD.**, S.256f)

72 Unzeitgemäße Betrachtungen IV, Richard Wagner in Bayreuth, §1; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.433ff

aufzuheben versuchte. Als wesentlichen Bestandteil dieses dialektischen Prozesses der Kunstproduktion konnte nicht nur das Werk selbst, sondern ebenso der es schaffende, künstlerisch tätige Mensch des tragischen Zeitalters selbst zum Kunstwerk werden, in dem sich in seinem künstlerische durchdrungenen Wesen nicht nur die eigene Individualität, sondern ebenso das Typische, die eigene Lebensumgebung prägenden Einflüsse, manifestierte.

Im Gegensatz zum Maß, als elementarer Modus des Apollinischen – und der hierdurch zum Ausdruck kommenden Konzeption menschlicher Kultur, die den schönen Schein als Ziel des Daseins erklärte und das wahrhaftige Wesen der Dinge verhüllte – war das Dionysische dem wahrhaftigen Ausdruck des ursprünglichen Naturzustandes verpflichtet. Durch einen Prozess kultureller Einhegung wurden dessen vitalisierenden Effekte nutzbar gemacht und zum Motor kultureller Erneuerung transformiert: Im Griechenland der vortragischen Epoche erkannte die Priesterschaft des Apoll das gesellschaftsregenerierende Potential des orientalischen Dionysoskultes und überführten dieses durch das Medium der apollinischen Kunst in die Lebenssphäre der Griechen. Der bis dato unkontrollierbare Dionysos und sein Kult verloren durch die apollinische „Umarmung“ ihren ursprünglichen Schrecken und ihre zerstörerische Kraft. In jenem Maße, wie die griechischen Kunst an Ausdruck und Raffinesse gewann, – in den Worten Nietzsches der apollinische Kunstgeist an Einfluss zunahm – um so wirkmächtiger entwickelte sich parallel dazu der Einfluss des Dionysischen.⁷³

Erst im Zusammenspiel beiden Prinzipien entwickelte sich eine Kultur in der sich das Individuelle und das Typische, naturhafter Rausch und kulturelles Maß auf einzigartigen Weise verbanden. Die Versöhnung beider Prinzipien innerhalb der tragischen Kultur repräsentierte für Nietzsche den „wichtigsten Moment in der Geschichte des griechischen Cultus,“⁷⁴ konnte sich dadurch „der Wille sich selbst, in der Verklärung des Genius und der Kunstwelt, anschauen; um sich zu verherrlichen [...]“⁷⁵

73 Vgl. Nachgelassene Schriften, Die Geburt des tragischen Gedankens; in: **EBD.**, S.584

74 Die Geburt der Tragödie, §2; in: **EBD.**, S.32

75 Die Geburt der Tragödie, §3; in: **EBD.**, S.37

Den Griechen der tragischen Epoche war dadurch möglich geworden einen historisch einzigartigen Prozess in Gang zu setzen, durch den das Leiden an der Minderwertigkeit ihres eigenen irdischen Daseins durch die Mittel der Kunst in Schönheit umgewandelt werden und die Griechen dadurch in finaler Konsequenz zu einer Bejahung des eigenen Lebens gelangen konnte. Hierauf direkt aufbauend entwickelte sich ihr Glaube zu einer „Religion des Lebens, nicht der Pflicht oder der Askese oder der Geistigkeit.“ Die künstlerischen Artefakte der tragischen Epoche symbolisierten jenen einzigartigen Kunst- und Lebensmodus, „dessen Klage selbst noch sein Preislied“ sei, woraus sich letztlich auch Nietzsches Faszination herleitete, wählte er in dieser Epochen Mensch und Natur noch in „vollem Einklang.“⁷⁶

Zu Zeiten seiner Wagnergefolgschaft erkannte Nietzsche in der Musik die Manifestation jenes produktiv schaffenden menschlichen Willens der tragischen Epoche, als Gegensatz zur nachahmenden Kunst und der willenlosen Stimmungskunst.⁷⁷ Die Musik, als den bildenden Künsten entgegengesetzte Kraft, strebte nicht nach dem Gefallen durch die schöne Form, sie erschien nicht als abstraktes Abbild der Wirklichkeit, sondern symbolisierte im Gegenteil den Ausdruck menschlichen Willens *per se*.⁷⁸ Sie symbolisierte für Friedrich Nietzsche einen künstlerischen Wirkungsbereich, der über und vor aller ästhetischen Erscheinung lag.

Dieser Sichtweise folgend, erkannte Nietzsche, dass sich die antike Tragödie ursprünglich aus dem Element des Chors heraus entwickelt haben musste. Dieser operierte im Sinne einer apollinischen Überformung dionysischer Realitäten, als „finigierter Naturzustand“ und ästhetischer Nachempfindung der Natur. Die Wirkung des in ihm enthaltenen dionysischen Elements – die Sichtbarmachung der Wahrheit durch das Niederreißen aller kulturellen Beschränkungen – ließ die Zuhörer die erschütternde Essenz des menschlichen Lebens erkennen. Die Vergeblichkeit des eigenen Handelns Angesichts der Ausweglosigkeit des natürlichen Lebenskreislaufs lies den

76 Nachgelassene Schriften, Die Geburt des tragischen Gedankens; in: **EBD.**, S.588ff

77 Die Geburt der Tragödie, §6; in: **EBD.**, S.50

78 Die Geburt der Tragödie, §16; in: **EBD.**, S.105f

Einzelnen resignieren, um – und hier geht Nietzsches Tragödienkonzeption über die seines Lehrers Schopenhauer hinaus – in einem zweiten Schritt durch die im apollinischen Element sichtbar werdende Kunst errettet werden zu können.⁷⁹

Ihren Ausdruck erhielt dieser Balanceakt der Prinzipien in der Person des tragischen Schauspielers – im Gegensatz zu den modernen Schauspielern der Gegenwart –, der in einem nicht endgültig lokalisierbaren Zustand der Schweben über die Schönheit der apollinischen Kunst hinaus ging, aber dabei dennoch nicht zur zerstörerischen Wahrheit des dionysischen Rausches durchdrang. Durch die in der Kunst des Schauspiels sich manifestierenden „Erscheinungsformen des Willens“ verfolgten die Griechen das Ziel, „eine höhere Möglichkeit des Daseins zu schaffen und auch in dieser zu einer noch höheren Verherrlichung (durch die Kunst) zu kommen.“ Die Kunst des apollinischen Scheines ging in dieser artistischen Mechanik vollständig in der tragischen Kunst auf und der instinktive Naturrausch des dionysischen Kults erschien in der Folge transformiert als bloßes Symbol desselben. Dabei bildete die Musik das Medium dieser Transformation der ursprünglichen Aggregatzustände, in dem der tragische Wille, der dionysisches und apollinisches Prinzip zusammenband, in ihr durch Rhythmik, Dynamik und Harmonie unmittelbar zum Ausdruck kam.

Während Rhythmik und Dynamik „gewissermaßen noch Außenseiten des kundgegebenen Willens“ darstellten, bildete die Harmonie als Zentrum der physiologischen Wirkung „Symbol der reinen Essenz des Willens“. In ihr waren die erkennbaren Einzelercheinungen zugunsten einer synthetischen „Weltsymbolik“ aufgegeben.⁸⁰

79 „Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen es sich leben lässt.“ (Die Geburt der Tragödie, §7; in: **EBD.**, S.57) Erst durch das Wirken Sokrates, der die Tugend zum Maßstab der Tragödie erklärt, endete diese Hochphase der tragischen Kultur. Bei Sokrates wird der „der Instinct zum Kritiker, das Bewusstsein zum Schöpfer - eine wahre Monstrosität per defectum!“ (Die Geburt der Tragödie, §13; in: **EBD.**, S.90) Als zeitgenössischen Ausdruck der sokratischen Kultur wiederum identifizierte Nietzsche die moderne Kultur der Oper, worin er Intellektualismus und eine idyllische Tendenz manifestiert sah. (Die Geburt der Tragödie, §19; in: **EBD.**, S.120)

80 Nachgelassene Schriften, Die Dionysische Weltanschauung, §4; in: **EBD.**, S.571ff

In Wagner manifestierte sich für Nietzsche „das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes in unserer gegenwärtigen Welt.“⁸¹ Die Tragödie – durch Wagners „Ton-Drama“ aktualisiert – erschien „als Inbegriff aller prophylaktischen Heilkräfte, als die zwischen den stärksten und an sich verhängnisvollsten Eigenschaften des Volkes waltende Mittlerin.“⁸² Wagners Werk führte die Menschen bis zu jenem idealen Punkt, an dem „Dionysos [...] die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysos“ spreche, wodurch das „höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht“ sei und die In-Werk-Setzung des nietzscheanischen Kulturideals Wirklichkeit werden konnte. Die Zuhörer waren von nun an nicht mehr auf ihre Rolle als intellektuelle Kunst-Kritiker beschränkt, sondern wandelten sich zu einem, in die ästhetische Gesamtkonzeption eingewebten, Teil des Kunst-Erlebens, womit sich die gesamte „Culturbewegung zu einer Einheit“ abschloss.⁸³

Untrennbar mit der Idee des Dionysischen war für Nietzsche der physiologisch wirksame Aspekt der tragischen Kultur verbunden. Die für ihn zeitlebens elementare „physiologische Frage“ nach dem Ursprung der Tragödie führte den Philosophen zur Erkenntnis, dass sich die Konzeption des Tragischen und dessen „immer stärkeres Verlangen nach Schönheit, nach Festen, Lustbarkeiten, neuen Culten“ aus dem Leiden am Zustand der Welt heraus entwickelt hatte. Der hieraus abgeleitete Imperativ charakterisierte sich für den Philosophen aus seinem, das Leben trotz aller Widrigkeiten behandelnden, Aspekt, der keinesfalls als Ausdruck einer Kultur des Niedergangs aufgefasst werden könne, sondern im Gegenteil die kulturellen Vitalität und Widerstandskraft jener Epoche repräsentierte.

Hierdurch erschien die pathologisierte Raserei, in die sich die Diener des Dionysos während der Feierlichkeiten zu Ehren ihres Gottes steigerten „nicht nothwendig [als] das Symptom der Entartung, des Niedergangs, der überspäten Cultur“, sondern als Ausdruck des „blühenden griechischen Leibes.“

81 EBD., S.127

82 Die Geburt der Tragödie, §21; in: EBD., S.134

83 Die Geburt der Tragödie, §23; in: EBD., S.140ff

Durch diese „Umwerthung“ des Pathologischen zum Urgrund einer sinnstiftenden Kultur stellte Friedrich Nietzsche die persönlichen moralischen Prinzipien, die eigene „Optik,“ sowie die moralischen Werte der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit in Frage. Vom Dionysischen ausgehend, gelangte Nietzsche zur elementaren Auseinandersetzung mit Wahrheit, Wahrhaftigkeit und Moral, wodurch der Frage der Physiologie auch die Verschiebung des persönlichen Fokus von der Philologie zur Philosophie vorantrieb, denn – und darin war sich Nietzsche sicher – „was bedeutet, unter der Optik des Lebens gesehn, — die Moral?...“⁸⁴

Erkannte Nietzsche in Wagners dramatischer Tonkunst eine Aktualisierung des griechischen Trauerspiels in der Gegenwart, erschien die zeitgenössische Oper dagegen als „Zerrbild des antiken Musikdrama's“. Die gelehrte Rückschau auf Vergangenes und dessen Aneignung, im Sinne einer intellektuellen „Wiederentdeckung“, machte Nietzsche für den Niedergang jener, vom griechischen Drama ausgehenden Traditionslinie verantwortlich, deren Abreißen in eine „ungeheure Verkümmernung des Geschmacks“ gemündet hatte. Als Hauptproblem der zeitgenössischen Oper identifizierte Nietzsche die Fokussierung auf den Text, der die elementare – und im tragischen Zeitalter noch vitale – Verbindung von Text und Musik unterbrach und die Gewichte zu Gunsten des Wortes und der intellektuellen Rezeption verschob.⁸⁵

Die in diesem Vorgang exemplarisch sichtbar werdende Praxis moderner Kulturproduktion, das künstlerische Gesamtwerk in Einzeldisziplinen zu zergliedern, diente Nietzsche als Nachweis dafür, „daß wir nicht mehr als ganze Menschen genießen können.“ Im Gegensatz dazu hatte die, die griechischen Künste zu einem Ganzen vereinigende und durch die Adressierung des Kunsterlebens an den menschlichen Leib kulturell herausragende, Tragödie ihren Ursprung in den antiken griechischen Tempelfesten, deren gesamt-künstlerisches Programm durch die Architektur des Ortes

84 Die Geburt der Tragödie: Versuch einer Selbstkritik, §4; in: **EBD.**, S.15f

85 Als Beispiel für ein falsch verstandenes Bild der griechischen Antike führte Nietzsche die Entdeckung der Polychromie ins Feld, wodurch sich eine thematische Nähe und Anhängerschaft zu Werk und Thesen Gottfried Sempers manifestiert. Vgl. Nachgelassene Fragmente Herbst 1869, §1[17]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 7. Nachlaß 1869 - 1874*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.15

jenen „Rahmen und Basis“ erhielt, „durch welche sich die höhere poetische Sphäre sichtbar gegen die Wirklichkeit“ abschloß und das künstlerische Gesamterleben von Leib und Geist stimulierte.⁸⁶

Die ungeheure Anzahl der zu rezitierenden Verse in Verbindung mit der, die körperliche Aktivität hemmenden Kostümierung, der enormen Dauer der Darbietungen und dem überfeinen Geschmack des Publikums, das auch die kleinste rezitatorische und tonale Fehlleistung erkannte, machte die Schauspielkunst der Tragödiendarsteller zu einer Aufgabe, die nur mit größtem Enthusiasmus und Hingabe an die Sache zu bewerkstelligen war. Die dramatische Handlung war weder für Zuhörer noch für die Darstellenden ein Mittel zur intellektuellen Zerstreuung, vielmehr bot sie den Teilnehmenden eine Möglichkeit zur individuellen und kollektiven Sammlung und Vergegenwärtigung der überhistorisch wirkenden Mechanismen menschlicher Existenz.

Nietzsche war davon überzeugt, dass die Darbietung der aeschyleischen Trilogie in der Gegenwart mit „attischen Schauspielern, Publikum und Poeten, auf uns geradezu eine zerschmetternde Wirkung thun müßte, weil sie uns den künstlerischen Menschen in einer Vollkommenheit und Harmonie offenbaren würde, gegen die unsre großen Dichter gleichsam als schön begonnene, doch nicht zu Ende gearbeitete Statuen erscheinen“ würden. Im antiken Drama war Aufbau, Ablauf, Konzept und Struktur der Kulthandlung in Gänze sicht- und erlebbar, „und deshalb fehlt durchaus alles Verwickelte, alles Intrigenhafte, alles fein und künstlich Kombinierte, kurz alles das was gerade den Charakter des modernen Trauerspiels ausmacht“.⁸⁷ Die dramatische Handlung, als Gegenentwurf zur intellektuellen und fragmentierten Kunst der Gegenwart charakterisierte sich für den Philosophen durch ihre programmatische Nähe zu den Produktionsmethoden der Architektur und den in dieser wirksam werdenden Verbindung von Gesamtausdruck und Detail. Für Nietzsche „bewegte“ sich innerhalb des Dramas der „musikalisch-rhythmischen Periodenbau [...] im strengsten Paral-

86 Nachgelassene Schriften, Das griechische Musikdrama; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.516ff

87 EBD., S.522ff

lelismus mit dem Text“, wodurch „alles Isolierte der einzelnen Künste“ überwunden wurde, als Ausdruck der Dialektik von „Mannichfaltigkeit und doch Einheit, viele Künste in einer Thätigkeit und doch ein Kunstwerk“.⁸⁸

Während Friedrich Nietzsche sich durch die zahlreichen Zusammenkünfte mit Wagner mehr und mehr dem Vorhaben der tragisch informierten Kunstreform verschrieb, verringerte sich in gleichem Maße seine Motivation für die akademische Beschäftigung. Das ihm 1875 übertragene Amt des Dekans, empfand er als Last und seine Existenz entwickelte sich mehr und mehr zur „Lernzeit für das Lehren [...], auf das mich auszubilden mir als meine Aufgabe gilt“. An der Universität blieb für Nietzsche „ein ganz radikales Wahrheitswesen“ unmöglich. Das zur Oberfläche drängende „Bedürfnis, wahr sein zu müssen“ verschob den Interessenschwerpunkt Nietzsches mehr und mehr von der Philologie weg zur Philosophie hin. Erst in ihr erkannte er die Möglichkeit ein „wirklichen Lehrer“ zu werden und als radikaler Gegenentwurf zur etablierten akademischen Welt eine „neue griechische Akademie“ zu bilden, deren geistige Grundlagen von der physiologisch wirkenden dramatischen Kunst geprägt werden sollen.⁸⁹

Vor allem die programmatische Enge seines Fachgebiets hemmte die immer drängender sich Raum schaffende Kraft der philosophischen Gedanken. Zwar gelang durch

88 EBD., S.528ff

89 113. FN an Erwin Rohde, 15.12.1870; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 3. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.165f,

Die Kritik am zeitgenössischen akademischen Betrieb formulierte Nietzsche in seinem Vortrag „Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten“ 1872. Für Nietzsche konnte wahre Bildung nur durch die Orientierung an der „aristokratischen Natur des Geistes“ erfolgen. Gelingende Bildung bedeutete nicht Bildung der Massen, sondern der „einzelnen ausgelesenen, für große und bleibende Werke ausgerüsteten Menschen.“ (Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Vortrag III; in: Nietzsche, F (1999): Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.698) Als Gegenmodell zur „Pseudokultur der Gegenwart“ erschien Nietzsche die Bildung informeller, durch wenige Mitglieder bestehende Gemeinschaften, deren prägende Rolle innerhalb der von ihm imaginierten Bildungsreform er bereits im „Phänomen der alten ursprünglichen ‚Burschenschaft‘“, (Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Vortrag V; in: EBD., S.748) vorbereitet sah.

die „Gelegenheit öffentlicher Reden [...] kleine Theile des Systems auszuarbeiten,“ wie Nietzsche es bereits bei seiner Antrittsvorlesung über „Homer und die klassische Philologie“ getan hatte, doch waren diese philologisch-philosophischen Fragmente ungeeignet, die „Fülle von ästhetischen Problemen und Antworten,“ die seit 1868 in ihm „gährten“, wahrhaftig abzubilden.

Dennoch bildete die philologische Schulung Nietzsches und die Expertise auf dem Gebiet griechischer Kunst und Kultur die geistige Basis von der aus der Philosoph Nietzsche seine Wirkung erst entfalten konnte und als „erster aller Philologen“ durch die Überwindung der Gattungsgrenzen „zu einer Ganzheit“ geraten konnte.⁹⁰ Durch die „Fortbildung seines eigenen Persönchens“ gelangte Nietzsche nicht nur zu „immer mehr Liebe für das Hellenenthum“, sondern ebenso zu der Erkenntnis, dass er die engen Grenzen seines Faches verlassen und sein Heil in der hybriden Existenz jener „Philologen-Philosophen“ des tragischen Zeitalters suchen müsse, wuchsen doch bereits zu jenem Zeitpunkt „Wissenschaft Kunst und Philosophie [...] so sehr in mir zusammen, dass ich jedenfalls einmal Centauren gebären werde.“⁹¹

Als literarische Manifestation dieser untergründig sich vollziehenden Persönlichkeitsentwicklung, veröffentlichte Nietzsche 1872 „Die Geburt der Tragödie“, wodurch er seinen akademischen Ruf, der ihm als Hoffnungsträger seines Fachgebiets noch die Basler Professur verschafft hatte, unwiederbringlich ruinieren sollte. Parallel dazu verstärkte diese Reaktion den Drang sich von der etablierten Wissenschaft loszusagen. Daneben bestärkten auch die sich verschlimmernden körperlichen Leiden Nietzsche darin seine noch vorhandene kreative und intellektuelle Energie exklusiv für philosophische Studien zu nutzen,⁹² eine Entscheidung die 1879 zum endgültigen Ausscheiden Nietzsches aus dem akademischen Betrieb führte.

90 33. FN an Erwin Rohde, 07.10. 1869; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 3. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.63

91 58. FN an Erwin Rohde, Ende Januar und 15.02.1870; in: **EBD.**, S.94f

Dadurch vollzog Nietzsche an sich selbst jene „Umwertung der Werthe“, in dem er der Tragik seiner eigenen Existenz das Jasagen des Philosophen und die Zuversicht des eigenen Werkes entgegensetzte. Dabei hatte er seine „zweite Natur“ des Philosophen nicht entwickelt, um die „erste Natur“ des Philologen zu vernichten, sondern um diese „ertragen“ zu können. Am Festhalten an seiner „ersten Natur“ wäre der Philologe Nietzsche nach eigenem Ermessen „zu Grunde gegangen“.⁹³

I.I.III „Verzeihung! Was ich anzunehmen glaube ist eine Veränderung der Perspektive [...]“ – der Bruch mit dem wagner'schen Kunstideal

In der Anhängerschaft zu Richard Wagner zeigte sich weniger die von Nietzsche oft beschworene „Unzeitgemäßheit“ seiner Gedanken, vielmehr die intellektuelle Einbettung seiner Person in das geistesgesellschaftliche Umfeld jener Zeit. Spiegelte doch die, sich bis zur kultischen Verehrung hochstilisierende, Parteinahme für den Komponisten bereits ab den 1850er Jahren die gesellschaftliche Realität und Dynamik einer Reformbewegung, die von der Musik ausgehend das menschliche Leben in seiner Gesamtheit transformieren wollte.⁹⁴

Markierte die Verehrung Wagners den Beginn von Nietzsches philosophischer Laufbahn und die Motivation zur Abkehr von seiner akademischen und bürgerlichen Existenz, wandelte sich diese im Laufe der 1870er-Jahre durch jenem dialektischen Prozess, der Nietzsches Denken zeitlebens charakterisierte, in eine kritische Haltung der Person und Werk Richard Wagners gegenüber.

Nietzsche musste erkennen, dass sich das tragische Ideal, das er in Wagners Opern wiederentdeckt zu haben glaubte, einer grundlegenden theoretisch-philosophischen Überprüfung nicht standhalten konnte.⁹⁵

92 „Eins aber sehe ich jetzt mit völliger Klarheit: auf die Dauer ist eine akademische Existenz für mich unhaltbar. Ich habe täglich ungefähr 1½ Stunde Augenlicht zu verbrauchen, das weiss ich jetzt aus sorgsamer Beobachtung.“ 654. FN an Franz Overbeck, 28.08.1877; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 5. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, S.275

93 345. FN an Erwin Rohde, Anfang Dezember 1882; in: **EBD.**, S.291

Nietzsches Kritik an Wagners Werk richtete sich vor allem gegen die zunehmende Intellektualisierung von dessen Musik, die damit zusammenhängende, immer stärker hervortretende, religiöse Komponente und die zunehmende Entfremdung von der Realität des menschlichen Daseins. Dadurch wandelte sich das Bild des wagner'schen Musikdramas von einem künstlerischen Ideal zur Antithese des nietzscheanischen Kunstkonzepts, das nicht auf „naturalistischen Dilettantismus“, sondern auf die meis-

94 Für der bekennenden Nietzscheaner und späteren Weggefährten der Nietzscheschwester Elisabeth Harry Graf Kessler entsprach der Wagnerkult jener „Art von Mystik, die einen Menschen nicht bloß zum Übermenschen umdeutete, sondern auch gegen jede Kritik wie gegen jedes Attentat schützte“, eine Verehrungsform, die „erst von den Wagnerianern erfunden worden“ sei. Als Hohepriesterin dieses Kultus waltete – in Analogie zur Nietzscheschwester in Weimar – die Stieftochter Richard Wagners Daniela Thode, die „ganz von dieser Anbetung durchtränkt“ gewesen sei, wodurch ihre Person selbst „etwas verführerisch Priesterliches, Magierhaftes, wie aus einer längst vergangenen prophetischen Epoche der Menschheit oder aus einer fernen, noch tief verschleierte Zukunft“ erhielt. (KESSLER, HG (1962): *Gesichter und Zeiten : Erinnerungen*. Berlin: Fischer, S.213) Zwar beschrieb Kessler in seiner Schilderung der Bayreuther Verhältnisse ein fortgeschrittenes Stadium des Wagner-Kultes, doch bereits zu Lebzeiten Nietzsches legten Wagner und vor allem seine zweite Frau Cosima die Basis für die kultische Verehrung des Komponisten.

95 Ein Auslöser für den Bruch mit Wagner muss in dessen Oper „Parsifal“ gesehen werden, worin sich christliche Symbolik, die in Wagners Werk lange Zeit lediglich rein ästhetisch Verwendung fand, mit Erlöserpathos vermischte und sich dadurch für Nietzsche als Kunst im tragischen Verständnis unmöglich wurde. Für Nietzsche manifestierten sich im „Parsifal“ endgültig die Bruchlinien zwischen dem Denken des Philosophen und des Musikers. Für Nietzsche repräsentierte er den „Geist der Gegenreformation“, alles an ihm sei „christlich zeitlich beschränkt; lauter phantastische Psychologie“. Vor allem entfernte sich Wagner in der Folge mehr und mehr vom Konzept der Physiologie als Grundannahme der tragischen Kunst. Nietzsche konstatierte: „kein Fleisch und viel zu viel Blut“. Wagners „schöne Erfindungen,“ wie die Gralsburg, der verwundete Schwan, die Schauspieler mit ihren „verzückten Hälsen“ fielen für Nietzsche in die Kategorie des „Epos“ und nicht, wie einmal ursprünglich gedacht, in eine aktualisierte Version der griechischen Tragödie. (78. FN an Reinhart von Seydlitz, 04.01.1878; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 5. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, S.300) Für Wagners „langsames Zurückgehn und -Schleichen zum Christentum und zur Kirche“ empfand Nietzsche „persönlichen Schimpf“, seine „ganze Jugend und ihre Richtung“ erschien ihm in diesem Lichte befleckt. (382. FN an Malwida von Meysenbug, 21.02.1883; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.335)

terhafte Verfeinerung des Vorhandenen und die künstlerischen Nutzbarmachung der menschlichen Physiologie abzielte.⁹⁶

Durch Wagner und seine Epigonen konnte „die hässliche, den Sinnen ursprünglich feindselige Seite der Welt für die Musik erobert [...]“ werden. Die menschliche Freude am Musikerleben verlagerte sich von der Stimulierung des gesamten Leibes „in's Gehirn“, wodurch die „Sinnesorgane selbst [...] stumpf“ wurden und das „Symbolische [...] immer mehr an die Stelle des Seienden“ trat. Statt zur Anhebung des Lebensniveaus, führte diese Entwicklung weg von der, für Nietzsche erkannten, Betonung der Physis in Wagners Werk und damit zur Degeneration des Kunstgefühls – zur „Barbarei“, im Sinne einer Entfremdung vom Kunstideal der tragischen Epoche.⁹⁷

Während Nietzsche zu Beginn der 1880er Jahre, trotz zahlreicher abwertender Äußerungen Wagners seiner Person gegenüber, noch um eine gemäßigte Haltung bemüht war, steigert sich seine Ablehnung zum Ende seines produktiven Schaffens zu einem publizistischen Feldzug. Dieser gipfelte in der Veröffentlichung von „Der Fall Wagner“ 1888.⁹⁸ Hierin griff Nietzsche auf die bereits zuvor in „Menschliches, Allzumenschliches“ formulierten Kritikpunkte am modernen Künstlertum zurück, um die Problematik der wagner'schen Kunstproduktion offenzulegen.

Nietzsche erkannte im Werk Wagners nicht nur die Präsenz antitragischer Kunst-Modi: „décadence und Berninismus [...] nervöse Sinnlichkeit, [...] Verwilderung im Rhythmischen“ und ein „Katholizismus des Gefühl“, sondern ebenso „Helden“ die „physiologisch unmöglich“ erschienen und durch ihre Präsenz lediglich die Fähigkeit Wagners „den Laien in der Musik zu täuschen“ unterstützten. Wagner, in Nietzsches Verständnis nun Repräsentant der Gegenwartskultur und moderner „Schauspieler

96 Die Antithesen zu seinem persönlichen Kunstkonzept, das durch die Bindung an Leiblichkeit, Gegenwart und das menschliche Leben an sich in der Lage sein sollte die Transformation des Lebens durch die Kunst ins Werk zu setzen, formulierte Nietzsche in „Menschliches, Allzumenschliches“, vor allem in den Aphorismen „Die Entsinlichung der Kunst“, „religiöse Herkunft der neueren Musik“, „Das Jenseits in der Kunst“, „Die Revolution der Poesie“. (Menschliches Allzumenschliches I, §217, §219, §220, §221; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2. Menschliches, Allzumenschliches*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.179ff)

97 Menschliches Allzumenschliches I, §217; in: EBD., S.179ff

durch und durch“, wurde als Vertreter einer Kunstreform im Geiste der griechischen Tragik unmöglich.⁹⁹

Die zunehmende Entfremdung verdichteten sich für den Philosophen in der Frage nach dem geistigen und kulturellen Ursprung der neuen Musik, deren herausragender Repräsentant Richard Wagner war und die sich eben nicht – wäre sie in der Lage dazu Steine in Bewegung zu versetzen – zu einer antiken Architektur zusammensetzen würde, sondern ihr kunsthistorisches Vorbild in anderen Zeiten, als in dem von Nietzsche so verehrten „Alterthum“ und der Renaissance finden sollte.¹⁰⁰

Die Musik Wagners galt Nietzsche in der Folge nicht nur als „Verherrlicher der religiösen und philosophischen Irrthümer der Menschheit,“ sondern als Antithese zum tragischen Modus selbst. In ihr manifestierte sich jener von Nietzsche so vehement kritisierte „moderne Geist mit seiner Unruhe, seinem Hass gegen Maass und Schranke,“ der dem „strengen Zwang“ hinsichtlich „Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit, auf Stil, Vers- und Satzbau, Auswahl der Worte und Gedanken“ entgegen-

98 Offenbarte sich in der Kritik an Wagner für Nietzsche selbst vor allem eine persönliche Geistesentwicklung, sorgte die Veröffentlichung von „Nietzsche contra Wagner“ 1888 und der unmittelbar darauf folgende geistige Zusammenbruch Nietzsches im Frühjahr 1889 in den Augen der Öffentlichkeit dafür, dass Nietzsches Abfall vom Wagner-Kult als direktes Ergebnis der Geisteskrankheit gedeutet wurde. (Vgl. KULKE, E (1890): *Richard Wagner und Friedrich Nietzsche*. Leipzig: Carl Reissner, S.VI) War der „gesunde“ Nietzsche in den Augen der Öffentlichkeit noch in der Lage die Bedeutung des wagnerischen Werkes zu würdigen, erschien dessen Abkehr als pathologisches Symptom. Dieser populären Kritiklinie folgte unter anderem der Schriftsteller und spätere Mitarbeiter des Weimarer Nietzsches-Archivs Arthur Seidl. Er erkannte in der Überhöhung der Musik Peter Gasts „als Antithese zur dramatischen Musik Wagners, vor allem der fehlende musikalische Sachverstand Nietzsches. Für Seidl manifestiert sich in der „Wagner-Frage“, die „sich langsam vorbereitende Erkrankung der Geistesfunktion“ Nietzsches, die „im Ausruhen von den Disharmonien der chaotischen Umwertung seines Innern, die regelmäßigen Einschnitte einer äußeren ‘Harmonie, bereits suchte.“ (SEIDL, A (1902): *Was dünkt Euch um Peter Gast?* (1901/1902): Kunst und Kultur. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, S.401-427, S.423).

99 1184. FN an Ferdinand Avenarius, 10.12.1888; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 517f

100 Menschliches Allzumenschliches I, §219; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2. Menschliches, Allzumenschliches*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.179f

stand, worin Nietzsche den Kern aller wahrhaftigen Kunstbestrebung verortete, lernte der Künstler in seinem Kunstverständnis doch erst durch die sich selbst auferlegten Beschränkung des individuellen Ausdrucks „mit Grazie selbst auf den schmalen Stegen schreiten“ und „schwindelnde Abgründe“ zu überbrücken, wodurch es ihm möglich wurde „die höchste Geschmeidigkeit der Bewegung als Ausbeute mit heim“ zu bringen.

Durch den Verlust dieser Erkenntnis verlor die Menschheit die Fähigkeit im tragischen Sinne künstlerisch tätig zu werden und dadurch den grauerregenden Urzustand der Welt durch die Kunst ins Positive zu verkehren. Die Menschen hatten sich „daran gewöhnt, alle Fesseln, alle Beschränkung unvernünftig zu finden.“¹⁰¹ Dabei war es für Nietzsches Konzept des Tragischen elementar, dass die Kunst in letzter Konsequenz nicht das Individuelle, sondern das Allgemein-Gültige des Lebens und der menschlichen Natur abbilden sollte:

„nicht Individuen, sondern mehr oder weniger idealische Masken; keine Wirklichkeit, sondern eine allegorische Allgemeinheit; Zeitcharaktere, Localfarben zum fast Unsichtbaren abgedämpft und mythisch gemacht; das gegenwärtige Empfinden und die Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft auf die einfachsten Formen zusammengedrängt, ihrer reizenden, spannenden, pathologischen Eigenschaften entkleidet, in jedem andern als dem artistischen Sinne wirkungslos gemacht; keine neuen Stoffe und Charaktere, sondern die alten, längst gewohnten in immerfort wärender Neubeseelung und Umbildung: [...]“¹⁰²

Nietzsche definierte das Verhältnis zwischen der – das Typische zum Ausdruck bringenden – antiken „Zeit-Rhythmik“ und der barbarischen „Affekt-Rhythmik“ als eines von zwei sich entgegenstehenden Polen der Kunstproduktion. Das Wissen

101 EBD.

102 EBD.

Für Heinrich Köselitz repräsentierte Nietzsches „Klassizität“, seine „antiromantische, antichristliche, antirevolutionäre antidemokratische Kultur, kurz seine Vornehmheit“, eine Antithese zur Modernität Wagners. (GAST, P (1888): *Nietzsche - Wagner*. In: Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben, 2(4), S.52-55, S.53ff)

über diesen Gegensatz verlor sich durch die christliche Überwölbung der antiken Traditionen, um letztlich von den Wissenschaftlern der Neuzeit in einem völlig aus dem Zusammenhang gerissenen Sinn interpretiert zu werden.

Während der tragischen Epoche bildeten Sprache und Rhythmus eine untrennbare Einheit. Durch dieses Zusammenklingen wurde es möglich dem „extrem leidenschaftlichen“ Vortrag der antiken Rhapsoden durch das Mittel der Rhythmik moralisch und ästhetisch Zügel anzulegen und durch diese Überführung des apollinisch-dionysischen Dualismus in die menschliche Lebensrealität zu einer Kunsterfahrung zu gelangen, die Naturzustand und kulturelle Einhegung im Zusammenspiel erfahrbar machte.

Während die Hauptaufgabe des antiken Rhythmus vor allem darin bestanden hatte den „Affekt zu beherrschen“, gab sich der moderne, „barbarische“ Rhythmus dem Affekt hin, als „Aufeinanderfolge von gleich starken Affekt-Steigerungen“, wodurch das Gleichgewicht der Kräfte, das die künstlerische Produktion des typischen Epochenausdrucks auszeichnete, verloren ging.¹⁰³

Für Nietzsche manifestierte sich der tragische Modus dagegen im Wirken des dionysischen Chors, „der sich immer wieder von neuem in einer apollinischen Bildwelt“ entlud.¹⁰⁴ Die hieraus resultierende dialektische Verbindung der beiden Prinzipien in der Charakteristik des Tragödienspiels selbst, definierte deren programmatisches Zentrum, durch den die Zuschauer zu einer tiefer reichenden Kunst- und Lebenserfahrung gelangen konnten. Für Nietzsche handelte es sich bei diesem Mechanismus um eine künstliche, „widernatürliche“, also durch den Menschen selbst geschaffene Konstruktion, die jedoch allein in der Lage gewesen sei die eigentlichen Geheimnisse des Lebens zu entschlüsseln, „denn wie könnte man die Natur zum Preisgeben ihrer Geheimnisse zwingen, wenn nicht dadurch, dass man ihr siegreich widerstrebt, d.h. durch das Unnatürliche?“

103 1097. FN an Carl Fuchs, vermutlich Ende August 1888; in: **EBD.**, S.403ff

104 Nachgelassene Schriften, Sokrates und die griechische Tragödie; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.609f

In jenem Umwertungsvorgang, die Mechanismen der Natur in die Sphäre des künstlich-kulturellen zu übertragen, lag die Aufgabe des Künstlers, des „prometheischen Titanen“. Seiner Persönlichkeit oblag es dem Leben Sinnhaftigkeit zu vermitteln, „Menschen [zu] schaffen und olympische Götter wenigstens vernichten zu können: und dies durch seine höhere Weisheit, die er freilich durch ewiges Leiden zu büßen gezwungen war.“¹⁰⁵

In der frevlerisch-gestaltenden Handlung des Prometheus verortete der Philosoph den Urmythos der arischen Völkergemeinde, der sich im Gegensatz zum semitischen Mythos des Sündenfalls durch die Würde des Schaffenden charakterisierte und dadurch der Negativität des Daseins jenes produktive Moment entgegenstellte, das ein gelingendes Leben erst möglich machte. Dieser Überlegung folgend, definierte sich für Nietzsche die Tragödie als „die Grunderkenntnis von der Einheit alles Vorhandenen, die Betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Uebels, das Schöne und die Kunst als die freudige Hoffnung, das der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit.“¹⁰⁶

Durch die Lehren des Philosophen Sokrates verlor das fruchtbare Zusammenspiel von Dionysos und Apoll jedoch zunehmend Bedeutung. Sokrates zerstörte die Dualität des tragischen Prinzips, in dem er das dionysische Element aus der Tragödie tilgte und die Kategorie des Nützlichen und des Tugendhaften einführte – womit für Nietzsche zum ersten Mal das Prinzip der Moral Einzug in die Welt der Kunst hielt. An Stelle der apollinisch überformten dionysischen Wahrheiten traten durch Sokrates „paradoxe Gedanken“ und „feurige Affekte.“¹⁰⁷

Die Indikatoren jener sogenannten „Spätlingkultur“ musste Nietzsche nun auch zunehmend im Werk Wagners erkennen. Als Ausdruck des Niedergangs, der mit der

105 EBD., S.614ff

106 EBD., S.620

107 EBD., S.623

sokratischen Reformulierung des tragischen Modus seinen Anfang nahm, hatte sich diese in der Vergangenheit prototypisch in den Formen des Barock manifestiert.¹⁰⁸

Durch das Verständnis den Barock und sein sich ins Extreme steigendes Formenrepertoire als Ausdruck kulturellen Verfalls und ästhetischer Verwahrlosung durch die individuelle Manier als Gegenbild zur Hoch-Kultur klassischer Kunstproduktion zu setzen, übernahm Nietzsche – wie bereits durch seine Anhängerschaft zu Wagner – die zu jener Zeit dominierenden kunsttheoretischen Standpunkte.

Besonderen Einfluss übten in dieser Hinsicht die Schriften des Basler Kollegen und Kunsthistorikers Jacob Burckhardt aus, mit dem Friedrich Nietzsche – als einen der wenigen unter der in Basler Professorenschaft – regen Umgang pflegte und dessen Schriften zu einem Teil seiner persönlichen Bibliothek wurden.¹⁰⁹

Nietzsche, der die stilistischen Ausprägungen zukünftiger Kunst meist nur skizzenhaft illustrierte und dessen Hauptinteresse deren konzeptionellen Grundlagen galt, fand im 1855 erstmals veröffentlichten „Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“ und besonders im Kapitel „Architektur des Barockstils“ die

108 Vgl. Der Fall Wagner, Zweite Nachschrift; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.46ff

109 Jacob Burckhardt entwickelte während Nietzsches Basler Zeit einen enormen Einfluss auf den jungen Professor. Für die Beschäftigung Nietzsches mit den Werken Burckhardts sprechen nicht nur die zahlreichen Hinweise, die sich innerhalb seiner gesammelten Korrespondenz finden lassen, sondern auch die Spuren intensiver Lektüre der in Nietzsches eigener Bibliothek befindlichen Werke Burckhardts. Im Detail handelt es sich hierbei um zwei Exemplare „Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch“ Zweite durchgesehene Auflage, Leipzig: E.A. Seemann, 1869, 464 Seiten. Wovon eines mit der persönlicher Widmung Burckhardts versehen war. „Herrn Prof. Nietzsche in Verehrung dargebracht vom Verf.“ Daneben fand sich ebenfalls ein Exemplar der „Griechische Culturgeschichte“, von 1875, 224 Seiten mit Louis Kelterborns Nachschriften der Vorlesung Jacob Burckhardts und eine Ausgabe des „Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“. Zweite Auflage unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet von Dr. A. Zahn. Leipzig E.A. Seemann, 1869, Band I-III (**CAMPIONI, G; D'IORIO, P; FORNARI, MC; FRONTEROTTA, F; ORSUCCI, A; MÜLLER-BUCK, R** (2003): *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Berlin; New York: de Gruyter, S.161ff). Zum Verhältnis von Nietzsche und Burckhardt und dessen Einfluss auf die Philosophie Nietzsches vgl. u.a. von **MARTIN, A** (1942): *Nietzsche und Burckhardt*. München: Reinhardt; und **SALIN, E** (1948): *Jacob Burckhardt und Nietzsche*. Heidelberg: Schneider

kunsthistorische Basis für die Gleichung von barocker Form und der Kultur des Niedergangs.¹¹⁰ Im Gegensatz dazu repräsentierten die Klarheit der Gestaltung, wie sie das Altertum und in dessen Nachfolge die Renaissance formulierte, für Nietzsche beispielhaft den Epochen Ausdruck kultureller Blüte.

Wie Nietzsche den Barock als Manifestation künstlerischer Negativität verstand, wollte auch Burckhardt seine Leser scheinbar nur widerwillig mit diesem „verwilderten Dialekt“ der Renaissance konfrontieren, dessen Formen dem Kunstsinn der „Freunde reiner Kunstgestaltungen“ entgegenstanden. Im Barockstil erkannte Burckhardt die Tendenz jener, der Dekoration zugehörigen Gebäudeteile sich zu Elementen der architektonischen Raumbildung zu transformieren. Eine Hierarchieverschiebung, die durch die Überreizung der Formen und visueller baukünstlerischer Effekte zu einer Abstumpfung der künstlerischen Wahrnehmung und damit auch zu abnehmender Genussfähigkeit des Betrachters führte. Um überhaupt noch den Kunstsinn des Betrachters stimulieren zu können, wurde es notwendig eine sich immer effektvoller gebärdenden Architektur zu ersinnen, die sich in letzter Konsequenz selbst „in Bewegung“ versetzte und dadurch jenen idealen Rahmen des klar strukturierten und harmonisch gefügten Ausdruck verließ und sich in „Fieberphantasien der Architektur“ transformierte.¹¹¹

Der Barockstil verwarf durch die Konzentration auf den Effekt und das damit untrennbar verbundene „malerische Prinzip“¹¹² die Orientierung am klassischen Verständnis von Ebenmaß und Harmonie, was zu einem „Mißverhältniss der einzelnen Decorationsweisen zu einander“¹¹³ führte. Dies wiederum bereitete den Grund für

110 Der Einfluss dieses Buches wird von Nietzsche mehrmals gegenüber seinen Freunden und Kollegen hervorgehoben, existierten für ihn zu jener Zeit nur „wenig Bücher, die so die Phantasie stimuliren und der künstlerischen Conception vorarbeiten“ (264. FN an Carl von Gersdorff, 18.10.1872; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 4*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.68)

111 BURCKHARDT, J (1855): *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, S.366ff

112 EBD., S.373

113 EBD., S.383

einem Wettbewerb der einzelnen Gebäudeteile um die ästhetische Führungsrolle im architektonischen Gesamtverband, wodurch sich jegliche Hierarchie und Struktur des architektonischen Systems aufzulösen begann. Jedes architektonische Element versuchte das benachbarte zu „Übertönen“ und „aufzuheben“, wodurch letztlich sämtliche Bestandteile des Bauwerks „ihrer besonderen Entartung entgegenzueilen und [...] einander gegenseitig demoralisieren, die Farbe die bauliche und die plastische Form und umgekehrt.“¹¹⁴

Die durch Burckhardt formulierten Merkmale barocker Kunstproduktion und deren spezifische ästhetische Manifestationen dienten Nietzsche als Grundlage die Mechanismen hinter dem wagner'schen Werk offenzulegen. Für Nietzsche fanden in Wagners Konzeption des „Ton-Dramas“ die Gestaltungsprinzipien des Barock ihre Entsprechung in der Gegenwart: So war es Wagner, der in Anlehnung an „Berninis Manier [...] die Säule nicht mehr einfach erträgt“, sondern ihre ursprüngliche Form „von unten bis oben durch Voluten wie er glaubt lebendig macht“. Nicht mehr die Suche nach stilistischen Typen und deren künstlerische Verfeinerung stand im Mittelpunkt von Wagners Interesse, sondern die Gestaltung um des Effektes Willen. In jenem „Lebendig-machen-wollen um jeden Preis,“ als Modus der barocken Kunstproduktion, erkannte Nietzsche auch das Prinzip des wagner'schen Werkes.¹¹⁵

Besonders in der Ausschmückung der eigentlichen Elementarform manifestierte sich die Zugehörigkeit Wagners zur Kultur des Niedergangs. Sie stand im Gegensatz zu der von Nietzsche geforderten „Neubeseelung“ und „Umbildung“ des bereits Vorhandenen, die eine stete Höherentwicklung der Kunst ermöglichen sollte. In Wagners Kunst traten zunehmend die Faktoren Erfindungsreichtum, Verfall des Künstlerischen an sich durch die Konzentration auf „die einzelne Gebärde des Affekts [...] die immer größere Fertigkeit im Vortrage des Einzelnen [...]“ und

114 EBD., S.389

115 640. FN an Carl Fuchs, Ende Juli 1877, in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 5.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag, S.261f

„Schauspieler-Kunst“ an deren Stelle.¹¹⁶ Wagner opferte die Einheitlichkeit des Ausdrucks, den Blick für das Ganze im Sinne einer Gesamtheit von Kunstausdrücken und die Betonung des Physiologischen zugunsten immer stärker hervortretender Details, wodurch auch das „Typische“ zunehmend zugunsten des „Individuellen“ marginalisiert wurde.

Für Nietzsche wurde dadurch der „Theil [...] Herr über das Ganze, die Phrase über die Melodie, der Augenblick über die Zeit [...], das Pathos über das Ethos [...], schließlich auch der esprit über den ‘Sinn, [...]’.“ Diese Fragmentierung des künstlerischen Ausdrucks und das dadurch ebenfalls hervortretende spekulative Element, die „Zweideutigkeit der Werthe“ durch die individuelle Komponente der künstlerischen Gestaltung,¹¹⁷ erklärten Wagner nicht nur zu einem Widersänger der Barockkunst, sondern zu einem genuinen Vertreter der dekadenten Gegenwartskultur. Durch die Analyse der „Psychologie Wagners“ gelangte Nietzsche denn auch zur „Feststellung des *décadence*-Charakters unsrer Musik“ in seiner Gesamtheit.¹¹⁸

I.I.IV „Umwertung der Werte“ – Griechenlands tragische Epoche als Sehnsuchtsort

Eine Alternative zur desavouierten Kunst Wagners fand Nietzsche nicht nur in den musikalischen Kompositionen seines Weggefährten Heinrich Köselitz, der „seine gütige und hohe Seele sich zu bewahren gewußt hat“ und für dessen Kunst Nietzsche kein „anderes Wort [...] habe als ‚klassisch‘“¹¹⁹, sondern auch im Werk des französischen Komponisten Francois Bizet. Besonders in dessen Oper *Carmen*, die

116 688. FN an Carl Fuchs, Mitte April 1886; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 7*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, S.176

117 GLEITER, J (2009): *Der philosophische Flaneur: Nietzsche und die Architektur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S.22

118 1154. FN an Ad. Fleischmann, 24.11.1888; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.485

auf Nietzsche „geistreich, stark, hier und da erschütternd“ wirkte, erkannte der Philosoph eine künstlerische Grundtendenz, die Parallelen zu den Wirkmechanismen seines Tragödienkonzepts aufwies.

Im Gegensatz zur Kunst- und Kulturproduktion seines Heimatlandes, der Nietzsche bereits vor dem Bruch mit Wagner mit Mißtrauen und Ablehnung begegnete, verkörperte Bizets Werk den kulturellen Führungsanspruch der französischen, beziehungsweise mediterran inspirierten Kunst. Die in ihr zu Tage tretenden Leidenschaften erschienen Nietzsche näher an der physiologischen Natur des Menschen und setzen sich wohltuend von den erfundenen Stimmungen der Bühnenstücke des „Schauspielers“ Wagners ab.¹²⁰

Die Musik Bizets verkörperte nicht nur das Ideal von „Schönheit, Süden, Heiterkeit“, das direkt an das Selbstverständnis der tragischen Kunst referenzierte, sondern die mit Nietzsches Tragödienkonzept einhergehende „Fähigkeit aus dem Ganzen zu gestalten, fertig zu werden und nicht zu fragmentarisieren.“¹²¹

Die kraft dieser Eigenschaften sichtbar werdende „Klassizität“, die Nietzsche in den Werken Köselitz' und Bizets zu erkennen glaubte, unterstrich, dass die Erfüllung aller wahrhaften Kunstbestrebungen in der Aktualisierung der antiken, griechischen Methoden der Kunstproduktion liegen musste, deren paradigmatischer Ausdruck das Drama war, in dem sich die beiden antagonistischen Lebensprinzipien des Apollinischen und des Dionysischen vereinigten.

Die in diesen Zielen formulierte „Klassizität“, darf jedoch keinesfalls im Sinne eines akademischen Klassizismus des 19. Jahrhunderts gedeutet werden, sondern

119 951. FN an Franz Overbeck, 12.11.1887; **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.197

120 172. FN an Heinrich Köselitz, 28.11.1881; **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.144

121 1085. FN an Hans von Bülow, 10.08.1888; **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.384

vielmehr als dessen eigentliches Gegenkonzept. In der bewussten Umdeutung des Begriffes unternahm Nietzsche den Versuch das Konzept der „Umwerthung der Werte“ im Feld der Musik ins Werk zu setzen. Diese Definition einer Klassik, die sich dem Abbild der lebendigen Gegenwart durch die Mittel der Kunst in der Musik verpflichtet fühlte, macht wiederum programmatische Parallelen zu den Schriften Gottfried Sempers sichtbar, dessen Kunstverständnis nicht die „toten Buchstaben“ des Altertums nachahmen wollte, sondern im Gegenteil forderte, dessen „Geist einzusaugen und die zarte Südpflanze der Kunst [...] directe von ihrer von ihrer Heimat zu beziehen,“ um hierdurch dem wahren Wesen der griechischen Kultur in der Gegenwart nachzuspüren und einer rein intellektuellen Deutung der Vergangenheit entgegenzutreten.¹²²

Seine erste öffentlich Kritik am falsch verstandenen Klassizismus der Gegenwarts-kultur formulierte Nietzsche in seiner ersten „Unzeitgemäßen Betrachtung“ an der Person des „Bildungsphilisters“ David Strauss, dessen Verständnis einer genuin deutschen Kultur Nietzsche mit aller literarischen Entschiedenheit entgegentrat.

Für Nietzsche folgte eine gelingende Kultur direkt aus der „Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes“,¹²³ jenem idealen Zustand, den er in der deutschen Gegenwarts-kultur nicht erkennen konnte. Verantwortlich für das Missverhältnis zwischen dem selbstformulierten Führungsanspruch der deutschen Kultur und dessen eigentlichem kulturhistorischem Wert waren für Nietzsches jene „Bildungsphilister“, die für sich die Deutungshoheit im gesellschaftskulturellen Diskurs jener Tage proklamierten.

Dadurch, dass sich ihr intellektueller Horizont nur auf ihresgleichen beschränkte, sie dadurch die Ideale der falschen Kultur stets aufs Neue reproduzierten, verkehrte sich in ihren Vorstellung das eigentlich Falsche und das Richtige. Exemplarisch hier-

122 **SEMPER, G** (1834): *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*. Altona: Johann Friedrich Hammerich, S. XII

123 Unzeitgemässe Betrachtungen, David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, §1; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.163

für erschien ihr Umgang mit den „Klassikern“ der Kunst und Literatur, für die es in Nietzsches Sichtweise nur eine Art gab sie zu ehren, „nämlich dadurch, daß man fortfährt, in ihrem Geiste und mit ihrem Muthe zu suchen und dabei nicht müde wird“,¹²⁴ worin sich erneut das geistige Vorbild des semper'schen Antikenverständnis repräsentierte.

Die biographische und geistige Umbruchphase in denen Nietzsche sich mit Formulierung eines alternativen Klassizismusbegriffs befasste, gipfelte in der Schaffung seines Werkes „Also sprach Zarathustra“, dessen Grundkonzeption der Philosoph 1881 während seines Aufenthaltes im Engadin entwickelte. Möglich wurde es durch „eine plötzliche und im Tiefsten entscheidende Veränderung meines Geschmacks, vor Allem in der Musik“ – waren die 18 Monate in den der Zarathustra entstand vor allem durch die sich immer weiter verschlechternde Gesundheit des Philosophen geprägt und „ungefähr in Allem das Gegenteil vom Wünschenswerthen“, so erkannte Nietzsche in dieser Phase den Beweis, „daß alles Entscheidende ‚trotzdem‘ entsteht“. Dabei bildete die Einsamkeit der Schweizer Berge jedoch lediglich den intellektuellen Ausgangsort für die sich in der Zarathustradichtung erstmals literarisch manifestierende „Umwerthung der Werthe“, die Nietzsche „posthum“ zum „erste[n] Buch aller Jahrtausende“, zur „Bibel der Zukunft“, zum höchsten „Ausbruch des menschlichen Genius, in dem das Schicksal der Menschen einbegriffen ist“ erklärte.¹²⁵

Im der Zarathustra-Dichtung, in der die Gedanken, die er bereits in seinen Veröffentlichung über die griechische Kunst und Kultur skizzierte, ihren Weg in literarische Form fanden, entwickelte Nietzsche die Konzeption einer neuen Kultur mediterraner, beziehungsweise klassischer Prägung. Ersann Nietzsche die grundlegende Konzeption noch in der Einsamkeit der Bergwelt, diente die urbanen Umgebungen der Mittelmeerregion als notwendiger Stimulus zur Realisierung des Werkes: die

124 Unzeitgemässe Betrachtungen, David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, §2; in: **EBD.**, S.168

125 1159. FN an Paul Deussen, 26.11.1888; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.491f

„herrlichen Strasse nach Zoagli [...] weitaus über das Meer schauend“ umwanderte Nietzsche die „ganze Bucht von Santa Margherita bis hinter nach Porto fino“, wo er den „ganze[n] erste[n] Zarathustra“ formulierte, der als Ausdruck südlichen und mediterranen Empfindens eine herausragende Position innerhalb des Werk Nietzsches einnehmen sollte.¹²⁶

In „Also sprach Zarathustra“ verwirklichte Nietzsche seine persönliche Vorstellung eines gelingenden Stils als Literatur zum ersten Mal in all seiner Totalität als Kunst des „grossen Rhythmus“ und Ergebnis des „grosse[n] Stil[s] der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher, Leidenschaft“, wodurch sich Nietzsche in die Lage versetzt sah „tausend Meilen über das hinaus“ zu fliegen, „was bisher Poesie hiess.“¹²⁷

Mit der in der Person des Zarathustra chiffrierten Idee vom wahren Griechentum, formulierte Nietzsche eine Gegenthese zum „falschen Classicismus“¹²⁸ seiner Zeitgenossen, wodurch sich die herausragende Stellung der Zarathustradichtung innerhalb des Werks Friedrich Nietzsches offenbart, repräsentierte sie doch den Versuch, eine aktualisierte Form tragischer Kulturproduktion ins Werk zu setzen, deren Wirkungsästhetik auf die Befreiung des Individuums aus der Unvollkommenheit und Unmündigkeit des Alltagslebens durch die Kunst abzielte. Die Person des Zarathustra selbst sah es als ihre Aufgabe an sich an jene Menschen zu wenden, „welche im Gedränge

126 Ecce homo, Also Sprach Zarathustra, Ein Buch für alle und keinen, §1; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.335ff

127 Ecce homo: Warum ich so gute Bücher schreibe, §4; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.304f

128 Nachgelassene Fragmente Winter 1880–81, §9[7]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 9. Nachlaß 1880 - 1882*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.410f

Für Nietzsche bedeutete die Fertigstellung eine Befreiung aus der Rastlosigkeit des Wanderphilosophentums, „eine Art Aderlaß“, dem er verdankte, dass er nicht „erstickt“ sei. (402. FN an Heinrich Köselitz, 17.04.1883; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.361)

und mitten im Gesindel lebend [...] Opfer dieses Distanz-Affektes“ und des damit zusammenhängenden Ekels an der Welt geworden waren. Zu ihnen sprach er und fordert sie auf, sich „auf eine einsame glückselige Insel zu flüchten“,¹²⁹ womit für Nietzsche nichts anderes als die Rückkehr zum Kunst- und Lebensmodus der tragischen Epoche gemeint war. Was in „Also sprach Zarathustra“ seinen Anfang nahm, sollte sich in finaler Konsequenz in Nietzsches „Umwertung der Werthe,“ als radikale Abrechnung mit der Kultur der Gegenwart manifestieren – jenem „Attentat ohne die geringste Rücksicht“ auf die christlich geprägte Kultur der Gegenwart.¹³⁰

Maßgeblich hierfür wurde die Erkenntnis, dass den Griechen des tragischen Zeitalters Nietzsche als ein Volk erschienen, dessen Vorstellung von Moral der zeitgenössischen Vorstellung diametral entgegengesetzt war. Die dramatische Epoche kannte nur einen Imperativ, „nach innen gerichtet: der Staat, und nach außen: der Sieg“.¹³¹ An diesen Kategorien bemaßen die Griechen jener Zeit ihr Handeln, wodurch es sich vor allem nach dem Streben des Einzelnen, der Durchsetzung von dessen persönlichen Willen und an der Wirkung des Individuums innerhalb des ihm eigenen gesellschaftlichen Kontexts orientierte. In diesem Sinne repräsentieren „die Griechen [...] deshalb das erste Cultureignis der Geschichte – sie wussten, sie thaten was Noth that; [...]“¹³²

129 446. FN an Heinrich Köselitz, 03.08.1883; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.418

130 1151. FN an Georg Brandes, 20.11.1888; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.482

131 **BENN, G** (1968): *Dorische Welt / Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht (1934)*. In: Rohner, L (Hrsg.): *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S.119-145, S.128

132 *Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemäßen*, §47; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.149

Die für Nietzsche offensichtliche Differenz zwischen der tragischen- und der Gegenwartskunst, ließ den modernen Menschen angesichts der gewaltigen artistischen Potenz der Griechen noch immer erzittern. Lediglich für dasjenige Individuum, welches „die Wahrheit über alles achte und so sich auch diese Wahrheit einzugestehen wage, daß die Griechen unsere und jegliche Kultur als Wagenlenker in den Händen haben, dass aber fast immer Wagen und Rosse von zu geringem Stoffe und der Glorie ihrer Führer unangemessen sind, die dann es für einen Scherz erachten, ein solches Gespann in den Abgrund zu jagen: über den sie selbst, mit dem Sprunge des Achilles und der Schönheit eines Regenbogens hinwegsetzen“ erschien eine gelingende Kunst und Leben in der geistigen Nachfolge der Griechen überhaupt erst möglich.¹³³

Diese Demut, die der künstlerische Hervorbringung des Neuen im Sinne des weltüberwindenden „Sprung des Achilles“ überhaupt erst die Basis schuf, vollzog Friedrich Nietzsche durch seinen Übertritt vom Philologen- zum Philosophendasein an seiner eigenen Person, bedeutete diese Persönlichkeitstransformation für ihn die notwendige Voraussetzung für eine gelingende Kunstproduktion überhaupt. Der „Sprung des Achilles“ bildete eine Umschreibung für eine gelingende ins Werk Setzung der „Umwerthung der Werte“ und damit die Grundlage zur Umwandlung des Schreckens der Gegenwart in Schönheit durch die Mittel der Kunst,¹³⁴ wie es die Griechen der tragischen Epoche beispielhaft getan hatten. Den Griechen gelang es ihr Alltagsleben im Sinne einer vollständigen Ästhetisierung künstlerisch zu durchdringen und den menschlichen Leib in seiner Gesamtheit zu berühren, worin sich die historische Singularität des Kunst- und Lebensmodus tragischen Altertums manifestierte.

Mit dem Ende der tragischen Epoche, in jenen „eigentlich demokratischen“ Zeiten, schwächte sich die für die lebensformende Kraft des tragischen Gedankens essen-

133 Nachgelassene Schriften, Sokrates und die griechische Tragödie; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.636

134 Die Idee der „Umwerthung“ sorgte als zusammenfassendes Prinzip dafür, dass Nietzsche nicht nur sein eigenes Werk, sondern seine Person selbst letztlich „in eine Form gebracht“ hatte. (488. FN an Franz Overbeck, 12.02.1884; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.477)

tiellen Verbindung von Kunst und Leben derart ab, dass er sich in sein Gegenteil verkehrte. Maßgeblich hierfür verantwortlich zeichnete jener „Athener-Glauben“, der zu Lebzeiten Nietzsche seine zeitgenössische Aktualisierung im „Amerikaner-Glauben“ fand, durch den jedes Individuum überzeugt sei „ungefähr Alles zu können, ungefähr jeder Rolle gewachsen zu sein,“ ohne sich der Selbstbeschränkung zu unterwerfen. Die Griechen der posttragischen Epoche waren gezwungen eine „Verwandlung“ durchzumachen, die sie in finaler Konsequenz zu „wirklichen Schauspielern“ werden ließ. Dadurch „bezauberten sie, überwandten sie alle Welt und zuletzt selbst die ‚Weltüberwinderin,‘“ die Tragödie selbst. Es erwuchs eine „neue Flora und Fauna von Menschen“, die in tragischen Zeiten nicht hätten existieren können und in denen „die ‚Schauspieler‘, alle Arten Schauspieler, die eigentlichen Herren“ wurden.¹³⁵ Eine Entwicklung, die für Nietzsche ihren prototypischen zeitgenössischen Ausdruck in der Person Richard Wagners fand.

Der Bedeutungszunahme des „Schauspielers“ als epochenmachender Typus führte parallel zur Marginalisierung jener Gattung von gestaltenden Menschen, die für die tragische Zeit prototypisch waren. Die herausragende künstlerische Potenz jener „Baumeister,“ für Nietzsche Grundbedingung des tragischen Lebensmodus, verschwand in jenen auf die tragische Epoche folgenden „demokratischen“ Zeiten, wodurch auch ihre wesentliche Eigenschaft „auf lange Fernen hin Pläne zu machen“ und damit die Geschichte mit der Gegenwart auf befruchtende Weise zu einer Einheit zu verbinden erlahmte. Das Fehlen der „organisatorischen Genies“ überließ das Feld den vor allem der unmittelbaren Wirkung verpflichteten „Schauspielern,“ wodurch sich in Nietzsches Verständnis die Frage stellte, wer es überhaupt noch wagen würde „Werke zu unternehmen, zu deren Vollendung man auf Jahrtausende rechnen müsste?“

Die Gebundenheit an bereits Geschaffenes und die hierauf aufbauende künstlerische Produktion machte für Nietzsche herausragende künstlerische Werke erst möglich, deren Vollendung wiederum erst kommenden Generationen von „Baumeistern“ möglich werden sollte. In der Gegenwart, jener „Spätlingskultur“ des Epigonentums und

135 Die fröhliche Wissenschaft, §356; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3. Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.595f

der Schauspielerei, „stirbt eben jener Grundglaube aus, auf welchen hin Einer dergestalt rechnen, versprechen, die Zukunft im Plane vorwegnehmen, seinem Plane zum Opfer bringen kann, dass nämlich der Mensch nur insofern Werth hat, Sinn hat, als er ein Stein in einem grossen Baue ist: wozu er zuallererst fest sein muss, ‚Stein‘ sein muss... Vor Allem nicht — Schauspieler!“¹³⁶

Der „Stein“ und der „Baumeister“ symbolisierten für Nietzsche das Ideal einer vergangenen Kultur, in der sich das Individuum als Teil eines organischen Lebens-Ganzen erkannte und damit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinschloss. Erst durch die tiefere Kenntnis der Geschichte waren die Menschen der tragischen Epoche fähig ihre Gegenwart durch ein produktives künstlerischen Bewusstsein in das Unbekannte und Neue fortzuschreiben. Dieser „Sprung des Achilles“, der die eigene Gegenwart mithilfe des, durch die schöpferische Kraft des kreativen Individuums erzeugten, Neuen erweiterte, war nur durch das Sich-Selbst-Bewusstwerden der individuellen und gesellschaftlichen Historie möglich. Gebundenheit, Wissen um bereits Entstandenes, die Bereitschaft zur kreativen Erweiterung der individuellen Realität und die Verbundenheit mit zukünftigen Künstlergenerationen, die jene Werke wiederum zur Basis ihrer eigenen Arbeit werden lassen konnten, bildeten den programmatischen Rahmen, innerhalb dessen die tragische Kultur zu voller Blüte reifen konnte.¹³⁷

Die Befreiung des Individuums durch den tragischen Modus resultierte nicht in der Realisierung einer Individualkunst, die auf dem Erfindungsreichtum des Einzelnen fußte, sondern in der Behandlung bereits vorhandenen Themata, wodurch das Interesse auf die eigentliche künstlerische Behandlung des Vorgefundenen gelenkt wurde. Der Neuigkeitswert trat gegenüber der künstlerischen Handhabung des Gegenstandes zurück und legte die Basis für das, was Nietzsche als Charakterisierung des Stils *per se* formulierte, „die Einheit des künstlerischen Ausdrucks in allen Lebensäußerungen eines Volkes.“¹³⁸

136 EBD.

137 EBD.

Nietzsche erkannte in jenem gelingendem Stil „eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, mitzuteilen.“ Als gelingend erschien dabei jede Art der harmonischen Übereinstimmung von innerem Empfinden und äußerem Ausdruck, der „einen inneren Zustand wirklich mitteilt, der sich über die Zeichen, über das tempo der Zeichen, über die Gebärden — alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde — nicht vergreift.“

In „Also sprach Zarathustra“ versuchte Nietzsche dieses kulturelle Ideal in literarischer Form zu realisieren. Gleichzeitig rückte die „Idee der Lebenssteigerung“ in das Zentrum der nietzscheanischen Philosophie.¹³⁹ Diese Forderung, als Antithese zum Nihilismus der Gegenwart, versuchte der Philosoph in der „Umwertung der Werte“ zu realisieren, dem *modus operandi* des sich im kreativen Individuum manifestierenden „Willen zur Macht“.

Ende 1888 gewann dieses Vorhaben durch die literarische Konzeption des „Antichrist“ erstmals an Kontur.¹⁴⁰ Nietzsches gesamtes Schaffen stand zu dieser Zeit im Zeichen jenes Hauptwerks, dieser „extremen Unternehmung, die, als Büchertitel, in drei Worte zu bringen ist ‘Umwertung aller Werthe‘.“¹⁴¹

138 Unzeitgemässe Betrachtungen, David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, §1; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemässe Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.163

139 vgl. **SCHUBERT, D** (1982): *Nietzsche-Konkretionsformen in der Bildenden Kunst 1890-1933: ein Überblick*. Berlin: De Gruyter, S.281

140 „Im nächsten Jahre werde ich mich dazu entschließen, meine Umwertung aller Werthe, das unabhängigste Buch, das es giebt, in Druck zu geben... Nicht ohne große Bedenken! Das erste Buch heißt zum Beispiel der Antichrist.“ (1102. FN an Meta von Salis, 07.09.1888; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.411) Mit der Rolle des Antichristen, als Gegenentwurf zu den herrschenden gesellschaftliche Mechanismen, die die Menschen in den Augen Nietzsches unter die Knute eines christlich geprägten Gesellschaftsverständnisses zwangen, identifizierte sich der Philosoph bis zum endgültigen Ausbruch seiner Geisteskrankheit 1889 immer öfter selbst.

141 1110. FN an Reinhart von Seydlitz, 13.09.1888; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.423

Für Nietzsche bedeutete der erste Schritt hin zur projektierten „Umwertung“ vor allem ein „muthiges Bewußtwerden“¹⁴² jener Untugenden, die seit der Marginalisierung der tragischen Ideale das Alltagsleben der Menschen bestimmten. Hiervon ausgehend, versuchte Nietzsche durch die Kritik der zeitgenössischen Wertvorstellungen eine Rückbesinnung auf die verlorengegangenen Ideale der tragischen Epoche möglich zu machen. In einem zweiten Schritt sollte die „Umwertung der Werte,“ als konstituierender Modus der tragischen griechischen Kultur, in ein produktives Mittel zur Umformung der Gegenwartskultur überführt werden.

Durch dieses zweistufige System von Erkenntnis und Methode sollte die von Nietzsche erdachte Konzeption einer gelingenden Kunst- und Lebensreform Wirklichkeit werden..

Erste Hinweise auf dieses Prinzip fanden sich bereits 1868 in einem Brief Nietzsches an dessen Jugendfreund Carl von Gersdorff. Eine Untersuchung über das Werk Demokrits', zu welcher der Philosoph „eine Menge schönes Material gesammelt hatte“, führten den jungen Philologen auf die Spur „einer großartigen literarischen Falschmünzerei“. Schließlich, als seine „skeptische Betrachtung alle Folgerungen übersehn konnte“, drehte sich ihm „das Bild herum“ und er „gewann ein neues Gesamtbild der bedeutenden Persönlichkeit Demokrits und von dieser höchsten Warte der Beobachtung gewann die Tradition ihr Recht wieder.“

Für Nietzsche lag in der „Rettung der Negation durch die Negation“, die als Chiffre für sein System der „Umwertung der Werte“ verstanden werden muss, die Grund-

Um diesem epischen Vorhaben einen angemessenen publizistischen Rahmen zu verleihen, drängte Nietzsche im Herbst 1888 seinen Verleger Naumann zur möglichst schnellen Drucklegung des „Müssiggangs eines Philosophen“ – den Titel änderte Nietzsche vor Drucklegung noch in „Götzendämmerung, oder wie man mit dem Hammer philosophirt.“ Dadurch wollte Nietzsche eine Kunstpause zwischen den Veröffentlichungen der „Götzendämmerung“ und des „Antichristen“ zu inszenieren.

142 Nachgelassene Fragmente Herbst 1887, §9[66]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12. Nachlaß 1885 - 1887*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.370

bedingung, um den Pfad, der zur Aktualisierung der tragischen Kunst führen sollte, beschreiten zu können.¹⁴³

Von diesem Denkmodus ausgehend, propagierte Nietzsche eine Hinwendung zum Künstlerischen, als einzig mögliche Form des Daseins von der aus eine solche Umgestaltung des Alltags überhaupt ins Werk gesetzt werden konnte. Die hieraus abgeleiteten Imperative, die Forderung nach dem sich von herrschenden Moralvorstellungen emanzipieren „Übermensch“ und die damit unmittelbar verknüpfte Infragestellung der christlichen Moralvorstellungen, wandten sich durch ihre Betonung der Leiblichkeit, als dem Zentrum menschlicher Erkenntnis, radikal gegen die wissenschaftlich-intellektuelle Kultur der Gegenwart. Wurde die Leiblichkeit, als essentieller Faktor einer gelingenden Kultur durch die körperfeindliche Kultur des Christentums über Jahrhunderte marginalisiert, konnte durch die Wiederentdeckung des Leibes als Zentrum der „grossen Vernunft“,¹⁴⁴ das kulturreformerische Unternehmen der „Umwertung der Werthe“ ins Werk gesetzt werden.

Das künstlerisch tätige Individuum bildete hierfür die notwendige Voraussetzung. Erst durch dessen Tätigkeit wurde es in Nietzsches Verständnis möglich, die alltäglich erfahrene Grausamkeit und Schrecken der Welt durch die künstlerische Arbeit dahingehend umzugestalten, dass das Leben lebenswert erschien. Erst der Person des Künstlers sollte es – durch seine, die Lebensrealität der Menschen transformierende Arbeit – möglich werden einen „Schleier“ des Schönen über die Entsetzlichkeit der Welt zu legen, worin sich die Essenz des apollinischen Kunstverständnis manifestierte, innerhalb dessen der „Schein“ zu einem produktiven künstlerischen Modus entwickelt worden war.

143 562. FN an Carl von Gersdorff, 16.02.1868; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 2*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.255

144 Also sprach Zarathustra I, Von den Verächtern des Leibes; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 4. Also sprach Zarathustra*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.39ff

Die in diesem Vorgang wirkende Artistik bildete für Nietzsche den „Olymp des Scheins“,¹⁴⁵ als höchsten Ausdruck der Lebensumgestaltung. Aus diesem produktiven und bejahenden Lebensmodus, dem „Entzücken, jetzt in unserer Welt zu sein“, leitete Nietzsche das Ziel seiner „Umwertung der Werte“ ab: die „Umformung der Welt, um es in ihr aushalten zu können“.¹⁴⁶

Diesen Imperativ versuchte Nietzsche vorbildhaft an sich selbst zu verwirklichen, in dem er bereits während seines Philologiestudiums in Leipzig – besonders in seiner Arbeit über die Quellen des Philosophiehistorikers Diogenes Laertius – das ihm so verhasste „logischen Grundgerippe“ wissenschaftlicher Arbeiten zu überwinden versuchte, um „derartigen Dingen ein etwas künstlerisches Kleid zu geben [...]“.¹⁴⁷

Ausgehend von der philosophischen Konzeption Schopenhauers, dass „das wahre Wesen der Dinge, das Ding an sich, [...] uns nicht nur unbekannt, sondern es [...] auch der Begriff desselben nicht mehr und nicht weniger als die letzte Ausgeburt eines von unsrer Organisation bedingten Gegensatzes“ sei, zeigte sich Nietzsche davon überzeugt, dass „wir nicht wissen, ob er außerhalb unsrer Erfahrung irgend eine Bedeutung“ haben würde. Die Begriffe, dieses „bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken“ resultierte aus den individuellen Moralvorstellungen der Menschen, als

145 Die fröhliche Wissenschaft, Vorrede, §4; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3. Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.352

146 Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1884, §25[94]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 11. Nachlaß 1884 - 1885*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.33

147 „[...] eine strenge Exposition der Beweise, in leichter und gefälliger Darstellung, womöglich ohne jeden morosen Ernst und jene citatenreiche Gelehrsamkeit, die so billig ist: das sind meine Wünsche. Das Schwerste ist immer, den Gesamtconnex von Gründen, kurz den Riß des Gebäudes zu finden.“ (539. FN an Paul Deussen, 04.04.1867; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 2*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.205f)

Ausdruck des Zeitgeistes und der Kultur einer Epoche. Für Nietzsche repräsentierten diese lediglich „Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“.¹⁴⁸ Durch die in diesen Äußerungen durchscheinende Relativität des Daseins, dessen moralische Bewertung nur unter dem Einfluss der individuellen menschlichen „Optik“¹⁴⁹ erfolgen kann, entwickelt sich die Kunst zum Medium einer, aus der Leiblichkeit des Menschen hervorgehenden, individuellen Weltaneignung, in dem sie die Umwelt des künstlerisch Tätigen in seinem Sinne formen lässt und dieser sich dadurch selbst eine individuelle Realität schafft.

Um dieses Ideal eines gelingenden menschlichen Daseins Wirklichkeit werden zu lassen, forderte Nietzsche von seinen Anhängern die Bereitschaft zur stetigen persönlichen Weiterentwicklung. Sie sollten als Persönlichkeiten weiter „steigen“, um in letzter Konsequenz einen „recht freien Ausblick über unsre alte Cultur“ zu erlangen. Die Forderung das Wesen und die Herkunft der Gegenwartskultur zu erkennen und die damit verbundene Aufdeckung falsch verstandener Kulturbegriffe – ein Konzept, das in der Figur des sogenannten Übermenschen kulminieren sollte – formulierte Nietzsche als einen unabgeschlossenen Prozess, der den Einzelnen jeden Tag aufs neue die Kraft abnötige, alterhergebrachte Muster, Verhaltensweisen und gesellschaftliche Codes zu hinterfragen. Zu Beginn sollte der Mensch „durch mehrere mühsame Wissenschaften [...] noch hindurch, vor allem durch die eigentlich strengen“, worin für Nietzsche die eigentliche „Art von Glück“ bestand.¹⁵⁰ Die sich hieraus entwickelnde Individualität, im Sinne einer „zur Harmonie eines Stiles zusammenlaufende Mannigfaltigkeit,“ repräsentierte für Nietzsche die Grundbedingung

148 Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn, §1; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.880f

149 517. FN an Carl von Gersdorff, Ende August 1866; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 2*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.156ff

150 471. FN an Carl von Gersdorff, 21.07.1875; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 5*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, S.87

für die Herausbildung jener wahren, an die Tradition der tragischen Epoche anknüpfende Kultur, die sich durch die „Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes“ manifestierte.¹⁵¹

Trotz dieser Betonung der Gegenwart, als Schauplatz der angestrebten Selbstüberwindung, bildete auch die Vergangenheit für Nietzsche ein bedeutendes Reservoir an geistigen Ideen und Konzepten, dass es für die Umgestaltung der Gegenwart nutzbar zu machen galt. Lediglich den wissenschaftlich-intellektuellen Zugang seiner Zeitgenossen zur Historie lehnte Nietzsche ab und forderte stattdessen einen produktiven Umgang mit der Vergangenheit zum Wohle der Gegenwart. Die Geschichte sollte als „Mittel zur Tat“ nutzbar gemacht werden und nicht „Müssiggang im Garten des Wissens“ bleiben. Die Umformung des Historischen sollte durch die „plastische Kraft“ des Einzelnen erfolgen, dem das Vermögen innewohne „Vergangenes und Fremdes umzubilden“.¹⁵²

Das Historische und das Unhistorische erschienen in einem „rechten“ Verhältnis zueinander gesetzt für die geistige Gesundheit des Einzelnen und der Kultur eines Volkes gleichermaßen notwendig. Für Nietzsche existierten dabei drei Arten der Historie: „eine monumentalische, eine antiquarische und eine kritische Art [...]“.¹⁵³

Während die monumentale Historie die Höhepunkte der Geschichte hell erstrahlen lässt, so dass sich die von ihr geschilderten Ereignisse wie mit einer Kette mit der Gegenwart verbinden und dadurch sichtbar wird, dass in der Vergangenheit Herausragendes möglich gewesen war und auch in der Zukunft wieder sein wird, besteht in diesem Geschichtverständnis die Gefahr die Grenze zur „mythischen Fiktion“ zu

151 Unzeitgemäße Betrachtungen, David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, §1; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.163ff

152 Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, §1; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.251

153 Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, §2; in: EBD., S.258

überschreiten und durch die Konzentration auf herausragende Ereignisse und Menschen große Teile der Gesamtgeschichte zu ignorieren.

Die antiquarische Form der Historie wiederum konstruiert einen Zusammenhang zwischen dem individuellen Dasein und den historischen Traditionen und versucht sich aus diesem heraus zu definieren und die, das Leben konstituierenden, gesellschaftlichen Strukturen und Traditionen zu erhalten. Dabei verliert sie jedoch den Blick für die Vitalität des alltäglichen Lebens. Die antiquarische Form der Historie „versteht allein das Leben zu bewahren, nicht zu zeugen.“¹⁵⁴

Im Gegensatz dazu formulierte Nietzsche als Ausweg ein produktives Verständnis von Geschichte: Die „Kritische Historie“, die dem Leben der Gegenwart diene. Durch diesen Modus der Vergangenheitsaneignung sollte der Menschen in die Lage versetzt werden seine „Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen,“ um schließlich wirklich „leben zu können.“ Dieser Zustand kann jedoch nur durch das konstruktive Bewusstwerden des Vergangenen und dem Hinterfragen der in diesem wirkenden gesellschaftlich-kulturellen Mechanismen erreicht werden.¹⁵⁵ Durch die Formulierung der „kritischen Historien“ erhoffte sich Nietzsche mit „dem Messer an seine Wurzel“ zu gelangen und von dort aus – die Geschichte in ihrer Gesamtheit erfassend – sich die menschliche Vergangenheit in einem produktiven Sinne zu erschließen.

Die Griechen, die sich ihren kritisch-historischen Sinn stets bewahrt hatten, war es durch diese Praxis möglich geworden in ihrem Leben zu einer Einheit von Innerlichkeit und äußerer Erscheinung zu gelangen, in dem sie in sich Vergangenheit und Gegenwart zu einer Persönlichkeit verbanden, die Individualität und Menschheitsgeschichte gleichsam repräsentierte. Im Gegensatz dazu klappte im modernen Menschen eine Lücke zwischen seinem gebildeten Inneren und seinem „barbarischen Äußeren“ – ein „Widerspruch von Inhalt und Form“, der ein gelingendes Leben unmöglich machte. Die Forderung die Nietzsche hieraus ableitete, übertrug das Ideal

154 Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, §3; in: **EBD.**, S.268f

155 **EBD.**

von „Einheit des Stiles in allen Äußerungen eines Volkes“ auf die Ebene des Individuellen, in dem er die Kongruenz von „Inhalt und Form“ anmahnte.¹⁵⁶

Als Antithese zum Historiker, der als Symbol für die herrschende zeitgenössische Geisteskultur die Geschichte fragmentierte, um sie begreifen zu können und dadurch dem Ideal der tragischen Kultur diametral entgegenstand, imaginierte Nietzsche die Person des Dramatikers, der „alles aneinander“ setzt und die Gabe das „Vereinzelte zum Ganzen“ zu weben besitzt.

Das von Nietzsche geforderte alternative Verständnis der Geschichte sollte sich nicht durch „allgemeine Gedanken“ charakterisieren, sondern dadurch, dass es den Einzelnen in die Lage versetzen sollte ein „bekanntes, vielleicht gewöhnliches Thema, eine Alltags-Melodie geistreich zu umschreiben, zu erheben, zum umfassenden Symbol zu steigern“ und dadurch „eine ganze Welt von Tiefsinn, Macht und Schönheit ahnen zu lassen“,¹⁵⁷ wodurch der Entwicklungsprozess hin zur Aktualisierung des „tragischen Modus“ ins Werk gesetzt werden sollte.

In diesem Konzept der produktiven Verbindung von Vergangenem und Gegenwärtigem zu etwas Originalen und Neuartigem, erkannte Nietzsche den positiven „Bautrieb“ kreativer und künstlerisch tätiger Menschen, deren Lebensmodus dem destruktiv wirkenden historischen Sinn des ausgehenden 19. Jahrhunderts diametral entgegengesetzt war. Für Nietzsche führte die „Wirklichkeit einer wesentlich unhistorischen Bildung“ keinesfalls in die Barbarei, sondern „trotzdem oder vielmehr deswegen unsäglich reichen und lebensvollen Bildung“.¹⁵⁸ Wirksam werden sollte dieses Konzept in der produktiven Kraft des Einzelnen, dessen Egoismus zu allen Zeiten als „Hebel der geschichtlichen Bewegung“ diente.¹⁵⁹

156 Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, §4; in: **EBD.**, S.274

157 Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, §6; in: **EBD.**, S.290ff

158 Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, §8; in: **EBD.**, S.306

159 Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, §10; in: **EBD.**, S.330ff

I.I.V Von der Musik hin zur Architektur?

Die Realisierung seiner „Umwertung der Werthe“ verknüpfte Nietzsche seit Beginn seiner Philosophentätigkeit eng mit der Idee des aktualisierten Dramas als Keimzelle der Kunst- und Kulturreform. Durch die Erkenntnis, dass sich dieses Vorhaben nicht durch die Kunst Richard Wagners realisieren ließe, geriet das festgefügte Koordinatensystem, anhand dessen Nietzsche sein zentrales gesellschaftstransformierendes Vorhaben plante, in Bewegung. Wurde in folgenden Jahren die Musik seines Weggefährten Heinrich Köselitz und die in dieser zum Ausdruck kommende „Klassizität“ zum Fixpunkt seines Kunstverständnisses, konnte die Begeisterung für die köselitz'schen Kompositionen nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese niemals jene gesellschaftsverändernde Kraft entfalten konnten, die Nietzsche im Werk Wagners erkannt zu haben glaubte.¹⁶⁰

Nietzsche sah sich zu jenem Zeitpunkt mit der Frage konfrontiert, inwieweit eine gelingende Kultur im Sinne der „Einheit aller Lebensäußerungen eines Volkes“ überhaupt zu realisieren sei, die sich den Parametern der „Umwertung“ – einem kritischem und produktiven Umgang mit der eigenen Geschichte, künstlerischer Produktion als Möglichkeit zur Transformation des Alltagslebens und der Fokusverschiebung von der Intellektualität hin zur Leiblichkeit als Zentrum der Kunst- und Lebenserfahrung – verpflichtet hätte.

In diesem gedanklichen Zusammenhang rückte im Laufe von Nietzsches Existenz die Architektur, als Alternative zur Musik immer wieder ins Zentrum der philosophischen Geistestätigkeit. Vor allem die sich im Laufe der 1880er Jahre immer stärker manifestierenden Hinwendung zur „Physiologie der Kunst“ repräsentierte auf prototypische Weise die fortschreitende Verschiebung, anstelle von Musik Architektur als Medium der künstlerisch-informierten Gesellschaftsreform wirksam werden zu lassen. Die Architektur, als *modus operandi* des mit dem tragischen Geist durchdrungenen Individuums, sollte in Nietzsches geplantes Hauptwerk „Der Wille zur Macht“ das theoretische Zentrum des Kapitels „Zur Physiologie der Kunst“ bilden.

160 Trotz der Fürsprache Nietzsche fanden Heinrich Köselitz Kompositionen unter seinen Zeitgenossen kaum Beachtung. Diese Erfolglosigkeit verdeutlichen die Versuche, sein musikalisches Hauptwerk, die Oper „Der Löwe von Venedig“ zur Aufführung zu bringen, die allesamt scheiterten.

Diese Setzung markiert den Abschluss einer Entwicklung, die die Architektur in den letzten Jahren der nietzscheanischen Geistesaktivität mehr und mehr in den Fokus der Aufmerksamkeit des Philosophen rückte und dabei die Musik als Leitmedium für die von Nietzsche geplante Aktualisierung des tragischen Kunst- und Lebensmodus in der Gegenwart mehr und mehr ablösen sollte.¹⁶¹

Verweise auf Architektur fanden im Werk Nietzsches besonders in jenen Zusammenhängen Erwähnung, in denen überhistorischen Taten, kreatives Höhenniveau und gelingendes Leben thematisiert werden. Dadurch verband sie Nietzsche, als Ausdruck künstlerischer Tätigkeit, mit den Prototypen jener herausragenden Individualitäten in der geistigen Nachfolge der tragischen Kultur, des „dithyrambischen Dramatikers“, des „Poeten-Philologen“ und des „grossen Baumeisters.“¹⁶² In diesem Kontext muss die Architektur immer auch als Symbol für ein vormodernes, in den Worten Nietzsches „unzeitgemäßes“ Kunstverständnis verstanden werden.

Daneben blieb es Nietzsches selbsterklärtes Ziel noch während seines schriftstellerisch aktiven Lebens einen „zusammenhängenden Bau von Gedanken in den nächsten Jahren aufzubauen.“¹⁶³ Dieser „Haupt-Bau“, in dem sich das Projekt der

161 Nachgelassene Fragmente Mai 1888 — Juni 1888, §17(9); in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13. Nachlaß 1887 - 1889*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 529

162 Nietzsches Äußerungen die Architektur betreffend verließen selten den Bereich des Unkonkret-Allegorischen. Zwar war es Nietzsche ein Bedürfnis auf einer Insel im Silser See eine „Art ideale Hundehütte zu bauen“, (427. FN an Carl von Gersdorff, Ende Juni 1883; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.386f) eine Eremitage, in der er seiner Gedankentätigkeit ungestört nachgehen konnte, so erschienen andererseits die innenräumliche Ausstattung und architektonisch Gestaltung von Räumen, die seinen persönlichen Bedürfnissen zuträglich waren stets widersprüchlich – einerseits „hoch, still, voller Möbel, alterthümlich“ (580. FN an Heinrich Köselitz, 14.03.1885; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 7*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.21), andererseits ohne „Eleganz, Luxus bric-à-brac und sonstigen weiblichen Zubehör“ (652. FN an Franziska Nietzsche, 10.12.1885; in: **EBD.**, S.125).

163 820. FN an Franz Overbeck, 24.03.1887; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.49

„Umwerthung“ künstlerisch-philosophisch realisieren sollte, bildete für den Philosophen denn auch die „höchste Krone [...] welche die Menschheit zu vergeben“ hatte.¹⁶⁴

Die in diesem Zusammenhang sich manifestierende Hinwendung zur Architektur machte deutlich, dass sich Nietzsche im Gegensatz zum fragmentierten und in der Gegenwart gefesselten Arbeiten und Leben der modernen Menschen sich selbst in der Tradition jener „grossen Baumeister“¹⁶⁵ verortete, die in ihrem Werk nicht nur die Geschichte der Menschheit in kreativer Weise für die eigene Kunstproduktion nutzbar machen konnten, sondern durch ihre Werke über die Zeitläufte der Menschheitsgeschichte hinweg wirkten.

Deren vorbildhafter Kunst- und Lebensmodus charakterisierte sich durch das Streben nach Harmonie, durch die Überwindung der dionysisch-apollinischen Dualität und die Verfeinerung der eigenen künstlerischen Fertigkeiten, parallel zur Herausbildung eines typischen Epochenausdrucks. In ihrem Drang nach überhistorischer Wirkung verortete Nietzsche den Gegenentwurf zu den Menschen der post-tragischen Epoche, die „auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fliessendem Wasser“ jenen „unendlich complicirten Begriffsdom“¹⁶⁶ auftürmten, der die eigentlichen Wahrheiten mehr und mehr überwölbte.

Im „Baumeister“, als Metapher für die Verbindung von Philosoph und Künstler auf der die Überlegenheit der tragischen Kunst fußte, repräsentierte sich jedoch nicht nur eine ideale Vergangenheit, sondern ebenso den theoretischen Rahmen in dem Nietzsches Entwurf eines neuen Menschen – dem „Übermenschen“ – in der Gegenwart wirksam werden konnte.¹⁶⁷ Im Werk der Baumeister manifestierte sich der „große

164 509. FN an Malwida von Meysenbug, Anfang Mai 1884; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.499f

165 Die fröhliche Wissenschaft, Fünftes Buch, §356; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3. Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 595f

166 Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, §1; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.882

Stils“ als „Spitze der Entwicklung“ der Menschheit.¹⁶⁸ Gleichzeitig bildete der „große Stil“ das Gegenkonzept zum Décadence-Geschmack des modernen Menschen.¹⁶⁹

Im „großen Stil“ erhielt die Tätigkeit jener Menschen ihren genuinen Ausdruck, die sich dem auf der tragischen Kulturproduktion fußenden Ideal verschrieben hatten. Diese Menschen charakterisierten sich für Nietzsche durch „Selbstbejahung vorherrschend vom Buffo an.“ Sie erschienen als der „höchste Typus“, als „das klassische Ideal“. Letztlich bedeute die Fähigkeit zur Realisierung des „Großen Stils“ der Ausdruck des „Willens zur Macht“ selbst und damit die Manifestation einer gelingenden „Umwerthung der Werthe“.¹⁷⁰

Auf die Wirkmächtigkeit des „Großen Stils“ hoffend, imaginierte Nietzsche eine zukünftige Welt, in der die Ideale der tragischen Epoche wieder an Bedeutung gewinnen sollten und in der „die alte Maskerade und Moral-Aufputzung der Affekte Widerwillen macht.“¹⁷¹

167 Es finden sich Nachweise konkreter Lektüre architekturhistorischer Schriften, während seiner Basler Zeit leiht Nietzsche aus der hiesigen Bibliothek unter anderem am 18. Juni 1871 J.Bachofens, „Versuch über die Gräbersymbolik der Alten“ (1859) (vgl. **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 15. Chronik zu Nietzsches Leben, Konkordanz, Verzeichnis der Gedichte, Gesamtregister*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.31) und am 6. August K.F. Hermanns „Kulturgeschichte der Griechen und Römer“ (1856-57) (vgl. **EBD.**, S.33) aus.

168 Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888, §14[117]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13. Nachlaß 1887 - 1889*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.294

169 „[...] wovon ein Decadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der große Stil: zu dem zum Beispiel der Palazzo Pitti gehört, aber nicht die neunte Symphonie. Der große Stil als die höchste Steigerung der Kunst der Melodie.“ 688. FN an Carl Fuchs, vermutlich Mitte April 1886; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 7*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.177

170 Nachgelassene Fragmente November 1887 — März 1888, §11[138]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13. Nachlaß 1887 - 1889*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.63

171 Nachgelassene Fragmente Herbst 1887, §9[75]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12. Nachlaß 1885 - 1887*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.375

I.II Baumeister und Philosoph

I.II.I Nietzsches Stadterfahrungen

Mit der Befreiung von allen akademischen Lehrtätigkeiten 1877 folgte Nietzsche nicht nur dem persönlichen Bedürfnis seine bürgerliche Existenz zu beenden, sondern auch dem Rat seiner Ärzte, sich nach Möglichkeit „auf mehrere Jahre hinaus des Lesens und Schreibens absolut zu enthalten.“¹⁷²

Klagte Nietzsche bereits nach seiner Umsiedlung nach Basel immer wieder über körperliche Leiden, die ihn durch ihre fortschreitende Verschlimmerung schließlich zwangen seine Lehrtätigkeit aufzugeben, änderte sich der gesundheitliche Zustand auch nach dem Weggang aus Basel kaum. Im Gegenteil steigerten sich die Heftigkeit der einzelnen Krankheitsschübe bis zur Unerträglichkeit. Für Nietzsche bedeutete seine Existenz mehr und mehr „eine fürchterliche Last“, die er längst aufzugeben bereit gewesen wäre, wenn nicht gleichzeitig „die lehrreichsten Proben und Experimente auf geistig-sittlichem Gebiete gerade in diesem Zustande des Leidens und der fast absoluten Entsagung“ zu machen und zu denken gewesen wären. Die aus dieser existenziellen Grenzerfahrung resultierende „erkenntnißdurstige Freudigkeit“ machte den Philosophen, trotz – oder gerade wegen der scheinbaren Ausweglosigkeit seiner Situation – „glücklicher als je [...]“,¹⁷³ ließ ihn jedoch auch nach den Orten suchen, an denen sein Leben und dadurch auch seine Philosophie wieder möglich werden konnten.

Einen Ausweg aus seiner gesundheitlichen Lage und der sich immer weiter vermindern den literarischen Leistungsfähigkeit bot sich Nietzsche in der Abgelegenheit des Hochgebirges. Mit dem Rückzugs in die alpinen Einsamkeit als bewusste Lebens-

172 670. FN an Carl Burckhardt, 17.10.1877; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 5.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag, S.289f

173 1. FN an Otto Eiser in Frankfurt, Anfang Januar 1880; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.3f

tscheidung entwickelte Nietzsche in den ersten Jahren seines Wanderphilosophendaseins das Motiv der Bergwelt als Ort gelingender Geistes- und Lebenstätigkeit, das sich Ausgangspunkt seines lebens- und kunstreformerischen Projekts der „Umwertung der Werthe“ entwickelte.

Im Gegensatz zu Enge, Gedränge und Dichte der modernen Großstadt, die den Philosophen „reizbar, traurig, ungewiß, verzagt, unproduktiv, krank“ gemacht hatte, wurde ihm das Gebirge „Labsaal“ und „Mittel zur Genesung.“¹⁷⁴ Dennoch reifte während seiner Aufenthalte die schmerzliche Erkenntnis auch diesen – vermeintlich letzten noch verbliebenen – Rückzugsraum aufgeben zu müssen.

Auch an diesen Orten begann er zunehmend „jene erste und wesentlichste Bedingung“ zur fruchtbaren Geistestätigkeit zu vermissen: „die Einsamkeit, die tiefe Unge-störtheit, Abseitigkeit, Fremdheit, ohne welche ich nicht zu meinen Problemen hinunter kann.“¹⁷⁵

Die Suche nach einem Ort, der ihm eine gelingende Existenz und Geistestätigkeit ermöglichen sollte, zwang Nietzsche letztlich dazu sein Domizil – vor allem in den Monaten des Winterhalbjahres – nach dem Süden zu verlegen. Nur in den Regionen südlich des Alpenhauptkammes erkannte er noch eine Möglichkeit jene „Spaziergehe-Existenz“, die für ihn die Grundlage einer geistig produktiven Lebensführung galt, aufrecht zu erhalten, die ihm durch die klimatische Prädisposition der Bergwelt unmöglich geworden war.¹⁷⁶

Die grundlegenden Gedanken zu diesem physiologisch inspirierten Daseinskonzept formulierte der Philosoph in den Schweizer Bergen dezidiert als Gegenentwurf zur sitzenden und statischen Art der ihm so verhassten gewordenen akademischen Tätig-

174 845. FN an Malwida von Meysenbug, 12.05.1887; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.69

175 831. FN an Franz Overbeck, 14.04.1887; in: **EBD.**, S.56

176 913. FN an Franz Overbeck, 11.12.1879; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 5*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, S.470

keit. Durch jenes, der „Spaziergehe-Existenz“ innewohnende Moment der Bewegung, als Antrieb des persönlichen Erkenntnisgewinns, versetzte dieser Daseins- und Denkmodus Nietzsche in die Lage, das leibliche Erleben der eigenen Umwelt und seine philosophischen Gedanken in eine Einheit zu überführen und damit das Projekt der „Umwerthung der Werthe“ anhand seiner Person selbst ins Werk zu setzen. Die in der „Spaziergehe-Existenz“ wirksam werdende Hinwendung zu einer auf physiologischer Erfahrung fußenden Realitätsperzeption formte aus Nietzsche dem Eremit der alpinen Einsamkeit den in den Städten des mediterranen Raumes flanierenden Philosophen.

Auf dieser Erkenntnis aufbauend, verschoben sich die Axiome des nietzschischen Denkens dahingehend, dass auch – in diesem Falle spezifisch mediterran definierte – urbane Umgebungen, durch ihre auf die Physiologie des Menschen wirkenden Eigenschaften den aktivierenden Rahmen für ein gelingendes Leben und Denken bieten konnten, wie die zahlreichen Aufenthaltsorte im mediterranen Umfeld wie Venedig, über Genua, Rapallo, Rom, Nizza bis nach Turin bezeugten.

Symbolisierte die Großstadt für Nietzsche ursprünglich die negativen Aspekte der modernen Kultur in komprimierter Form, wandelte sich diese Bewertung dahingehend, dass sich in ihrem mediterranen Pendant eine physiologisch positiv wirkende Lebensumgebung und die Möglichkeit zu innerer Einkehr innerhalb der urbanen Menge zu einem lebensfördernden Konzept verband.

Erste Station auf diesem Weg wurde – noch unter dem Einfluss der Freundschaft mit Richard Wagner – die Lagunenstadt Venedig, von deren Klima und stadträumlicher Beschaffenheit sich der „Kopfleidende“ Nietzsche einen „günstigen Einfluss“ auf seine Physis versprach.¹⁷⁷ Die Wahl Venedigs als urbane Antithese zu seiner Basler Heimat unterstrich Nietzsche durch die Wahl seines Wohnsitzes, von wo aus der freie Blick auf die umgebende Lagune und die Friedhofsinsel San Michele, die persönliche Gedankentätigkeit positiv verstärken sollte. Die Geräumigkeit und Weite, der freie Himmel und die Sonne des Südens ließ Nietzsche bereits kurz nach seiner

177 17. FN an Elisabeth Nietzsche, 22.03.1880; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.12

Ankunft die beruhigende und „calmirende Wirkung des Ortes“¹⁷⁸ spüren, wodurch ein Zu-Sich-Selbst-Kommen und eine spürbare Verbesserung der eigenen Gesundheit möglich erschien.

Dennoch blieb Venedig lediglich eine Zwischenstation auf der Suche nach dem Ort, an dem ein produktives und dadurch gelingendes Leben und Arbeiten möglich werden konnte. Nach nur vier Monaten hatte sich die positive Wahrnehmung in ihr Gegenteil verkehrt. Die bereits in Basel latent vorhandene Unruhe und Rastlosigkeit angesichts einer desolaten Gesundheit verstärkte sich zunehmend und veranlassten den Philosophen die Lagunenstadt noch im Sommer des gleichen Jahres zu verlassen.

Bedeutete Venedig anfangs eine Befreiung aus den intellektuell einengenden Strukturen, die Nietzsche in Basel erfahren hatte, reifte während seines Aufenthaltes die Erkenntnis, dass die räumliche Beengtheit ihrer Stadtstruktur seinem Drang nach Bewegung, Abgeschiedenheit und Kontemplation nicht gerecht werden konnte, für Nietzsche hatte Venedig eben jenen fundamentalen Fehler „keine Stadt für einen Spaziergänger zu sein“,¹⁷⁹ wodurch sich der notwendige, zu produktiver Arbeit hin-führende Seins-Modus nicht verwirklichen ließ.

Von Venedig führte sein Weg nach Genua, Nietzsches Winterdomizil in den Jahren 1880, 1881 und 1882. War Venedig vor allem durch die Organik seiner Stadtstruktur charakterisiert, prägten die Genueser Kernstadt die Prachtbauten jener Renaissancefürsten, deren Leben und Wirken Jacob Burckhardt in seinem einflussreichen Werk „Die Cultur der Renaissance in Italien“ beschrieben hatte. Die „Palazzi dei Rolli“ der führenden Genueser Adelsfamilien verdichteten sich entlang der Via Garibaldi, der Via Balbi und der Via Caroli zu einer homogenen urbanen Umgebung; direkter Ausdruck der für Nietzsche so bedeutenden, geschichtemachenden Potenz der Renaissancemenschen (Abb.I).

Als Geburtsstadt des Kolumbus barg Genua für Nietzsche das Potential zum Ausgangsort jener welthistorischen Unternehmung zu werden, als die er sein geplantes Hauptwerk betrachtete. Der „Nachahmer des Columbus“ fand in dieser Stadt „Ruhe und Für-mich-sein [...] eine Dachstube mit ausgezeichnetem Bett [...] einfache ge-

178 21. FN an Franz Overbeck, 02.04.1880; in: **EBD.**, S.15

179 79. FN an Heinrich Köselitz, 03.02.1881; in: **EBD.**, S.60

sunde Kost [...]“ und vor allem die notwendige Grundlage für die produktive Geistestätigkeit seiner alltäglichen „Spaziergehe-Existenz“: „Wege mit herrlicher Pflasterung, und für November eine allerliebste Wärme!“¹⁸⁰

Die Härte des städtischen Straßenbelags im Gegensatz zur Weichheit der alpinen Wanderpfade entwickelt sich für Nietzsche mehr und mehr zur Metapher eines geistig produktiven Lebens und ließ Genua zwischenzeitlich zur „liebsten Stadt der Erde“ werden.¹⁸¹

Doch trotz dieser die eigene Physiologie stimulierenden Eigenschaften, sah sich Nietzsche gezwungen die Stadt nach mehreren schweren Krankheitsschüben, die vor allem aus den hiesigen klimatischen Verhältnissen resultierten, als Winterdomizil aufzugeben. Dennoch blieb Genua – im Gegensatz zu Venedig – rückblickend ein Sehnsuchtsort, an dem erfüllte Geistestätigkeit abseits von Sils-Maria zum ersten Mal möglich geworden und an dem der epochenmachende Geist der Renaissance, der für Nietzsche die überhistorische Bedeutung der norditalienischen Regionen symbolisierte, spürbar geworden war.

Die positive Bewertung der Genueser Urbanität nahm zwischen den Aufenthalten in dieser Stadt weiter zu. Orte, deren aktivierende Qualität für Psyche und Physis Nietzsche dort bei seinem ersten Aufenthalt schätzen gelernt hatte, gefielen ihm in der persönlichen Rückschau „jetzt noch mehr“. Genua verkörperte für den Philosophen einen aristokratischen Ort „unvergleichlicher bleicher Noblesse und hoch über Allem, was die Riviera bietet“. Gleichzeitig repräsentierte diese „harte und düstre Stadt“ in Nietzsches Vita jenes biographisches Scharnier intellektueller Häutung und Weiterentwicklung, aus der er letztlich herausgehen musste, um aus sich selbst herauszugehen.¹⁸²

Seine Wanderung führte Nietzsche von Genua ins 200 Kilometer entfernte Nizza. Bot diese Stadt einerseits die notwendigen klimatischen Grundvoraussetzungen, –

180 68. FN an Franziska und Elisabeth Nietzsche, 24.11.1880; in: **EBD.**, S.51

181 294. FN an Carl von Gersdorff, Ende August 1882; in: **EBD.**, S.248

182 1013. FN an Heinrich Köselitz, 07.04.1888; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.285

klaren Himmel, trockene Luft und konstante Wetterlagen – die sich mildernd auf die immer stärker hervortretende Wetterfähigkeit auswirkten, blieb das Verhältnis zu ihr stets ambivalent. Nietzsche war dieser „Abklatsch von Paris und großthuerische Halb-Großstadt,“ trotz der insgesamt 31 Monate, die er in den Wintern zwischen den Jahren 1883 und 1888 dort verbrachte, im Innern „zuwider“. ¹⁸³ Gleichzeitig ermöglichte ihm die mediterran geprägte Kultur Nizzas, ihr südliches Wesen und die damit verbundene „Erlaubniß zum Africanismus in Farbe, Pflanze und Lufttrockenheit,“ die als einengend empfundenen Grenzen des kontinentaleuropäischen Denkens zugunsten eines südlich informierterem, umfassenderen Gedankenkonzepts zu überwinden. ¹⁸⁴

Sah sich Friedrich Nietzsche immer wieder gezwungen seinen Aufenthaltsort durch die Wiederkehr gesundheitlicher Beschwerden über kurz oder lang aufzugeben, wurde erst das norditalienische Turin, als letzte Station der philosophischen Wanderexistenz zu einem Ort, an dem sich seine Geistestätigkeit in maximaler Potenz entfalten konnte.

Für Nietzsche bedeutete die Architektur und die Gestalt des stadträumlichen Gewebes und die darin erlebbare physiologische Stimulierung seiner eigenen Person nicht weniger als den Höhepunkt der persönlichen Vorstellung einer gelingenden Urbanität, wobei Nietzsche in diesem Zusammenhang wiederholt auf das Motiv des „Klassischen“ zurückgriff, – der bereits in der Bewertung der Musik seines Weggefährten Köselitz eine wesentliche Rolle spielte – um die positiv erfahrene Qualität der Stadt zu charakterisieren.

Das Klassische als Chiffre für Nietzsches Konzept des „Unzeitgemässen“ verwies dabei primär auf das Vorhandensein jener städtischen Elemente, die sich innerhalb der modernen Großstädte einer zunehmenden Marginalisierung ausgesetzt sahen –in Nietzsches Worten: „Einheitlichkeit des Ausdrucks“ „aristokratische Gestalt“, „Orte

183 486. FN an Franz Overbeck, 06.02.1884; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.475

184 989. An Reinhart von Seydlitz, 12.02.1888, in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.249

der Ruhe und Zurückgezogenheit“. Für Nietzsche repräsentierte Turin den Prototyp jenes vergangenen Ideals, ein „klassischer Ort“ mit „aristokratischer Ruhe in Allem“. Die Stadt erschien im positiven Sinne als „gar nicht Großstadt, gar nicht modern,“ sondern war im Gegensatz geprägt von einer „Einheit des Geschmacks, die bis auf die Farbe geht.“ Für Nietzsche nicht nur eine singuläre urbane Erfahrung „Jenseits von Gut und Böse“, sondern die Manifestation einer künstlerischen Leistung in stilistischer Einheitlichkeit über Generationen hinweg.¹⁸⁵

Mit Turin rückte die Stadt als Lebensraum in den Denkkosmos des Philosophen, vor der er sich bis dato stets „wie vor einem wilden Thiere“¹⁸⁶ gefürchtet hatte. Die Stadt, die Nietzsche seinem Lebensrhythmus und Bedürfnissen immer als „entgegen-gesetzt“¹⁸⁷ empfunden hatte, erfuhr eine positive Bedeutungsaufladung, die sich vor allem auf dem romantisierten Gegensatz zu den „charakterlos gemischten Städte[n], die nicht mehr ganz sind“¹⁸⁸ speiste.

An diesem Ort vereinigten sich Nietzsches Vorstellungen von der „Spaziergehe-Existenz“ mit der Realität des urbanen Raumes, die ihre die Physis stimulierende Energie gerade aus den Abwesenheit jener, die moderne Großstadt konstituierende

185 1013. FN an Heinrich Köselitz, 07.04.1888; in: **EBD.**, S.285f

186 515. FN an Franz Overbeck, 05.04.1876; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 5.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag, S.146

187 419. FN an Franz Overbeck, 20.05.1883; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.378

188 364. FN an Erwin Rohde, 14.05.1874; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 4.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.226

Während sich Nietzsche der mediterranen Stadt als Lebens- und Arbeitsumgebung zum Ende seines produktiven Daseins öffnete, verstärkte sich die Ablehnung nordischer Stadtarchitektur. Die ersten Stationen seines Lebens „Naumburg, Schulpforta, Thüringen überhaupt, Leipzig, Basel“ erschienen Nietzsche als „Unglücks-Orte für meine Physiologie.“ (Ecce homo: Warum ich so klug bin, §2; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.283)

Elemente, wie Vermassung, Proletarisierung und Individualisierung der Architektur und der Bewohner zog. Turin symbolisierte durch die Homogenität seines städtebaulichen Ausdrucks für Nietzsche die kreative Potenz seiner Erbauer und Bewohner, es „drückt nicht, es ist nicht das Abbild des kleinen Erwerbs und Vorwärts-Kriechens. Die räumliche Größe und Großartigkeit hat etwas Contagiöses; man geht mit mehr Freimuth herum.“¹⁸⁹

In dieser Stadt fand Nietzsche erstmals die Möglichkeit zur „Einsiedler-Ruhe“, nicht in der Einsamkeit der Berge, sondern in den „ungeheuer schönen und weiten Straßen“ einer oberitalienischen Metropole verwirklicht. Das in seinen Augen für Großstädte unlösbares Problem, stille Rückzugsorte für das Denken zuzulassen und damit als Denker im urbanen Raum möglich zu werden, erkannte Nietzsche in Turin gelöst.¹⁹⁰

Nietzsche feierte in der Stadt am Po nicht nur eine Urbanität, innerhalb der die Repräsentationsästhetik des Singulären und Individuellen zugunsten einer einheitlichen Gesamtwirkung zurückstand und damit die Folie für die geistige Entfaltung des Philosophen bilden sollte, sondern er wandte sich ebenfalls – und damit dem dialektischen Schema entsprechend, das für den Denker Nietzsche charakteristisch war – einem architektonischen Bauwerk zu, dessen Gestalt ihn auf besondere Art und Weise beeindruckte.

In der Turiner *Mole Antonelliana* (Abb. II) wollte Nietzsche das „genialste Bauwerk, das vielleicht gebaut worden“¹⁹¹ erkannt haben. Diese bereits in ihrer Bezugnahme auf ein architektonisches Einzelereignis singuläre Formulierung Friedrich

189 1025. FN an Heinrich Köselitz, 01.05.1888; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.305f

190 1130. FN an Heinrich Köselitz, 14.10.1888; in: **EBD.**, S.451

191 1227. FN an Heinrich Köselitz, 30.12.1888; in: **EBD.**, S.565 Die Mole Antonelliana prägt mit ihrer Kuppel, deren Spitze sich in 167 Metern Höhe befindet, bis heute das Stadtbild von Turin. Ursprünglich als Synagoge, wurde sie nach ihrer Fertigstellung 1889 das bis dato zweithöchste begehbbare Gebäude der Welt. Zur herausragenden Rolle der *Mole Antonelliana* für den Architektur-begriff Friedrich Nietzsches vgl. **GLEITER, J** (2009): *Der philosophische Flaneur: Nietzsche und die Architektur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S.56 ff

Nietzsches erhielt durch die Charakterisierung ihres Erbauers Alessandro Antonelli zusätzliches Gewicht. Für Nietzsche repräsentierte, der während seines Aufenthaltes in Turin am 18. Oktober 1888 verstorbene, Antonelli nicht weniger als die Verkörperung seines menschlichen Ideals. Ein Künstler und Baumeister, der seine Kunst aus dem Ganzen zu schöpfte und sich dadurch selbst in die Lage versetzte ein Bauwerk wie die *Mole* ins Werk zu setzen, die Nietzsche durch ihren „absoluten Höhentrieb [...] an gar nichts außer an meinen Zarathustra“ erinnerte.¹⁹² Ihrem Erbauer Antonelli verlieh Nietzsche posthum den Titel *ecce homo*, eine Ehre die einigen Jahren zuvor noch Richard Wagner zugefallen war. Ein Vorgang, der die Fokusverschiebung von der Musik weg hin zur Architektur als physiologisch wirksamster Kunst beispielhaft illustrierte.

In der Begeisterung für Turin als urbanem Lebensraum, der Feier der *Mole* als herausragendes architektonisches Einzelereignis und der Huldigung an deren Architekten Antonelli als Inkarnation eines idealen Künstlers, fanden die Gedanken die Rolle der menschlichen Physis, als Rezeptor gelingender Kunsterfahrung betreffend, für Nietzsche ihren zeitgenössischen Ausdruck.

Erscheinen die Äußerungen die Architektur der *Mole Antonelliana* betreffend auf den ersten Blick singular, so bilden sie bei genauer Untersuchung den Höhepunkt einer Hinwendung für das Phänomen der Höhe, das für Nietzsche nicht nur lebenslang eine thematische Leitfigur innerhalb seines Werkes war, sondern auch die Faszination für den architektonischen Typus des Turmes beinhaltete, in deren Tradition die Begeisterung für die Turiner *Mole Antonelliana* gesehen werden muss. Nicht nur die Gipfel der Berge und die Anonymität der Großstadt imaginierte Nietzsche als Ziel seiner Weltflucht, sondern immer wieder auch die die Vorstellungen einer Fluchtarchitektur des Turmes. Der Turm als architektonischer Typus erscheint als baulicher Ausdruck der nietzscheanischen Idee des „Höhentriebs“, nicht nur im Sinne des Zieles, sondern auch der Methode seiner In-Werk-Setzung. Seinen Zarathustra wollte

192: 1227. FN an Heinrich Köselitz, 30.12.1888; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.565f

Nietzsche denn auch in jenem architektonischen Sinne gelesen haben, wie er in entwickelte „sehr artistisch und schrittweise, wie man etwa einen Thurm baut.“¹⁹³

Formulierte Nietzsches über lange Zeit seines Lebens die Stadt als Antithese zur Einsamkeit der Berge, musste er in Turin erkennen, dass erst durch die Anonymität der sich in ihr überlagernden gesellschaftlichen Strukturen, Milieus und Individualitäten die ersehnte Form der Einsamkeit und Auf-sich-selbst-Bezogenheit möglich wurde, die er als Philosoph stets imaginiert hatte.

Nietzsches Konzeption der „Halkyonischen Kunst“ – eines artistischen In-sich-Ruhens und damit die finale Konsequenz seiner imaginierten „Spaziergehe-Existenz“ – als Ausdruck eines, sich seiner kreativen Potenz bewussten, künstlerisch tätigen Individuums erkannte er in seiner Person selbst denn auch erstmalig innerhalb der städtischen Lebendigkeit Nizzas verwirklicht, als die sich bis dato getrennten Wahrnehmungssphären von Philosophie und Alltagsleben zu einem dialektisch miteinander verschränkten Ganzen vereinigten.¹⁹⁴

Es waren letztlich seine Aufenthalte in den Städten des französischen und italienischen Mittelmeerraumes durch die es dem Philosophen möglich wurde, die in Sils-Maria konzipierte Zarathustra-Dichtung ins Werk zu setzen, deren Wirkung Nietz-

193 486. FN an Franz Overbeck, 06.02.1884; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.475

Ist es in der mittelalterlichen Altstadt Basels vor allem die Erscheinung des Spalenturms die Nietzsche begeisterte, wurde das sogenannte „Turmzimmer“ im Naumburger Zwinger zum ersten Sehnsuchtsort des, den Basler Akademikerkreisen überdrüssigen, Philologen. An diesen Ort imaginierte Nietzsche eine zukünftige Existenz, die sich von den Zwängen des Alltagslebens emanzipiert hatte. Dieses Denkmodell bildete die Basis für eine geistige Entwicklung, die Nietzsche schlußendlich über die Einsamkeit der Berge in die Anonymität der mediterranen Großstadt führen und zum Bewunderer der *Mole Antonelliana* werden lassen sollten.

194 „Diese Klarheit hat mich nicht getrübt — Sie dürfen mir’s glauben —, umgekehrt, noch niemals bin ich in einer solchen halkyonischen Meeresstille und Unbekümmertheit in meinem Süden angelangt, so daß selbst die Leibes-Gesundheit sich verbessert zu haben scheint, trotz der greulichen Strapazen, welche ich mir seit Sils-Maria zugemuthet habe.“ (650. FN an Heinrich Köselitz, 06.12.1885; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 7*. München: Deutscher Taschenbuch Verlags, S.121f)

sche vor allem durch deren „verwegene Ruhe“ charakterisiert sah – genuiner Ausdruck südlicher geprägter Klassizität und physiologischem Idealzustand.¹⁹⁵

I.II.II Der mediterrane Süden als Sehnsuchts- und Möglichkeitsraum

Bildete für Friedrich Nietzsche die Beschäftigung mit dem Textkorpus der griechischen und römischen Antike die Basis für sein philosophisches Interesse an einer Kultur- und Kunstreform im Geiste der tragischen Epoche, rückte während seiner philosophischen Wanderjahre das Motiv des Mediterranen, als die Sinne und den Leib gleichsam stimulierende Lebensumgebung und damit Bedingung eines, die Ideale der tragischen Epoche in der Gegenwart aktualisierenden, Kunst- und Lebensmodus, in den Fokus seiner Gedankentätigkeit.

Die Suche nach einem der Gesundheit und den philosophischen Studien zuträglichen Wohn- und Arbeitsort führte Nietzsche immer wieder an die Gestaden des Mare Nostrum, oder dessen unmittelbare Nähe. Plagten den Philosophen zu Beginn der 1880er Jahre noch die Frage, an welcher Stelle der „Meer-Ort“ existiere, der „Schatten genug für mich hat,“¹⁹⁶ reifte bereits zu dieser Zeit die grundsätzliche Einsicht, dass er „am Meere leben muß,“ habe doch der „Norden und all das Nordische [...] mir schrecklich zugesetzt.“ Nietzsche sehnte sich nach dem Land mit „ewig

195 809. FN an Heinrich Köselitz, 01.03.1879; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 5*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, S.389

196 216. FN an Paul Rée, 23.03.1882; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.187

Meldete sich Nietzsche im August 1870 noch freiwillig als Sanitäter für den Einsatz im Deutsch-Französischen Krieg, verlor sich der euphorisch-nationalistische Grundton in den kommenden Jahren zugunsten eines kritischen Verständnis von Staat und Nation. Vor allem die Vorstellung der kulturellen Überlegenheit, die viele seiner Zeitgenossen in dem Sieg gegenüber Frankreich zu erkennen glaubten, in dem sie eine Verbindung zwischen militärischer und kultureller Überlegenheit konstruierten, befremdete Nietzsche zutiefst, sah er darin doch lediglich eine „schnell um sich greifende und jetzt fast allgemeine Täuschung [...]“. (Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1873, §26[16]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 7. Nachlaß 1869 - 1874*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.581)

reinem Himmel, gleichem kräftigen Meerwinde von Morgen bis Abend, ohne Wetter-Umschläge“,¹⁹⁷ an dem die Rastlosigkeit seines bisherigen Lebens einem halkyonischen Seins-Modus des heiteren In-sich-Ruhens weichen sollte.

Für die zunehmende Gegnerschaft zum geistigen Konzept des „Nordischen“ trugen die gesellschaftlich-künstlerischen Reformvorhaben seiner Zeitgenossen, wie Richard Wagner und Paul de Lagarde, wesentlich bei, die sich den erstarkenden nationalistischen Strömungen innerhalb der wilhelminischen Gesellschaft zum Zwecke der Reimplantierung einer verloren geglaubten ursprünglicheren nordischen Kultur angedient hatten.

Die deutsche „Hornvieh“-Mentalität, als Metapher für das geistig-intellektuelle Klima seiner Heimat und die Ablehnung, mit der Friedrich Nietzsches Landsleute seinen ersten philosophischen Schriften begegneten, verstärkten die Abscheu gegen alles „Nordische“ und „Deutsche“ zusätzlich und ließen den Philosophen sein persönliches und künstlerisches Heil in der Fremde suchen.

Aus diesen Erkenntnis heraus wurde Nietzsche in den kommenden Jahren zu einem entschiedenen Gegner der Apologeten des kulturellen Führungsanspruch der Deutschen unter den Völkern der Welt, wie sie durch Paul de Lagarde, seinem ehemaligen Mentor Richard Wagner und der nationalistischen Bewegung der „Ultra-Deutschen“ beispielhaft vertreten wurden (vgl. „Die Koegel-Exzerpte“ N.XXXI.26. An seine Mutter zum dritten Februar 1884 zitiert in: **HOFFMANN, D** (2011): *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Kögel, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 631) Die Denkprozesse, die dieser kritischen Haltung zugrunde lagen, offenbarten sich in der Veröffentlichung der „Fröhlichen Wissenschaft“, in der nicht nur der Bruch mit den Gedanken und dem Werk Richard Wagners offen zu Tage trat, sondern das in Nietzsches Augen „in jedem Betracht wider den deutschen Geschmack und die Gegenwart“ gerichtet war. (285. FN an Franz Overbeck, 22.08.1882; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.241)

197 119. FN an Heinrich Köselitz, 23.06.1881; in: **EBD.**, S.96

Die Suche nach diesem hier beschriebenen Sehnsuchts-Ort führte Nietzsche zu Beginn der 1880er-Jahre beinahe über die Grenzen des europäischen Kontinents hinaus. Anfang 1881 plante er für einige Zeit mit seinem Schulfreund Carl von Gersdorff ins nordafrikanische Tunis zu übersiedeln (vgl. 88. FN an Heinrich Köselitz, 13.03.1881; in: **EBD.**, S.68) Das Vorhaben zerschlug sich jedoch noch in der Planungsphase, da „der ausbrechende Krieg in Tunis alle Reisepläne in's Weite schiebt, und daß es un-rathsam ist, für diesen Herbst und Winter als Fremder dort anzulanden [...]“ (101. FN an Heinrich Köselitz, 10.04.1881; in: **EBD.**, S.83)

Für die Hinwendung zu einer Philosophie, die maßgeblich durch die Atmosphäre des Mediterranen geprägt war, spielte neben der philologischen Expertise und den gesundheitlichen Notwendigkeiten einer südlichen Lebensumgebung für den chronisch Kranken, der Einfluss einer Person eine zentrale Rolle: der Historiker Jacob Burckhardt.

Burckhardt, der als Kunsthistoriker das Bild des antiken Griechenlands und der Renaissance in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch seine Werke „Die Kultur der Renaissance“ und „Cicerone“¹⁹⁸ entscheidend prägte, lehrte zur gleichen Zeit wie Friedrich Nietzsche an der Universität Basel. Für den jungen Professor der Philologie bedeutete die Begegnung mit dem „erste[n] unter allen lebenden“ Historikern¹⁹⁹ einen entscheidenden Schritt auf dem Weg hin zu einem Verständnis von Kunst und Leben, das durch die zentrale Rolle des menschlichen Leibes geprägt war. Dabei spielten die Untersuchungen Burckhardts, die norditalienische Renaissance und ihre epochenmachende gesellschafts- und kunsthistorische Bedeutung betreffend, in den Gedanken und Werken Nietzsches eine zentrale Rolle.²⁰⁰

Mit Burckhardt verband Friedrich Nietzsche nicht nur die Liebe zur Antike, sondern eine erstaunliche generationsübergreifende Kongruenz in der Vorstellung gesellschaftlich-historischer Prozesse und die Anhängerschaft zur Philosophie Arthur Schopenhauers betreffend. Diese – vor allem von Nietzsches Seite als besonders tief empfundene – Geistesverwandtschaft führte dazu, dass der junge Professor während seiner Basler Tätigkeit 1872 einmal wöchentlich ein „einstündiges Colleg über das Studium der Geschichte“ bei dem von ihm so hochverehrten Kollegen besuchte.²⁰¹ Parallel dazu entwickelten sich die kulturhistorischen Studien Burckhardts durch intensive Lektüre Nietzsches zu einem bestimmenden Faktor für die Herausbildung seiner philosophischen Überzeugungen. Vor allem der als Reiseführer konzipierte

198 **BURCKHARDT, J** (1855): *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung und **BURCKHARDT, J** (1860): *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung

199 305 FN an Lou von Salomé, 16.09.1882; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.259

„Cicerone“ bedeutete für Nietzsche eine Lektüre, die wie kaum eine andere, „die Phantasie stimulieren und der künstlerischen Conception“²⁰² vorarbeiten könne.

In seiner Schrift „Die Cultur der Renaissance in Italien“ entwickelte Burckhardt das Konzept jener, Nietzsches geistiges Konzept von Antike und Renaissance maßgeblich beeinflussenden, „Poeten-Philologen“, die für eine künstlerische und kulturelle Weiterentwicklung der Gesellschaft durch ihr individuelles Wirken maßgeblich beitrugen und dabei jenes kunst- und gesellschaftshistorische Phänomen schufen, das rückblickend als Renaissance bekannt geworden war.²⁰³

200 Für die intensiv Beschäftigung Nietzsches mit den Werken Burckhardts sprechen nicht nur die zahlreichen Hinweise, die sich innerhalb seiner gesammelten Korrespondenz finden, (vgl. u.a. 107. FN an Carl von Gersdorff, 07.11.1870; in **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 3*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.154ff und 214. FN an Carl von Gersdorff, 01.05.1872; in: **EBD.**, S.315ff) sondern auch die Spuren intensiver Lektüre, die sich in den in Nietzsches eigener Bibliothek befindlichen Werken Burckhardts finden lassen. Im Detail handelt es sich bei den Büchern Jacob Burckhardts in der Bibliothek Nietzsches um zwei Exemplare „Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch.“ Zweite durchgesehene Auflage, Leipzig: E.A. Seemann, 1869, 464 Seiten. Wovon eines mit der persönlichen Widmung Burckhardts versehen war. Daneben fand sich ebenfalls ein Exemplar der „Griechische Culturgeschichte“, von 1875, 224 Seiten mit Louis Kelterborns Nachschriften der Vorlesung Jacob Burckhardts und eine Ausgabe des „Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“. Zweite Auflage unter Mitwirkung von mehreren Fachgenossen bearbeitet von Dr. A. Zahn. Leipzig E.A. Seemann, 1869, Band I-III.(Vgl. **CAMPIONI, G; D'IORIO, P; FORNARI, MC; FRONTEROTTA, F; ORSUCCI, A; MÜLLER-BUCK, R** (2003): *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Berlin; New York: de Gruyter, S.161ff)

201 Vgl. 107. FN an Carl von Gersdorff, 07.11.1870; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 3*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.155

202 264. FN an Carl von Gersdorff, 18.10.1872; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 4*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.68

203 **BURCKHARDT, J** (1860): *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, S.144

Für Burckhardt standen die „Poeten-Philologen“ in der Nachfolge des Dichters Dante Alighieri, der mit seiner *divina commedia* nicht nur ein literarisch herausragendes Werk schuf, sondern darüber hinaus die Sprache und Kultur seines Landes maßgeblich prägte. Als herausragende Vertreter dieser Spezies nannte Burckhardt unter anderem Albertinus Musattus von Padua und Francesco Petrarca.

Nietzsche lokalisierte in der Denkweise dieses Personenkreises ein besonderes Verständnis von Wissenschaft: deren direkter Bezug zum alltäglichen Leben. Philologisches Wissen sollte in diesem Verständnis „lange nicht bloß wie heute der objektiven Kenntnis des classischen Weltalters, sondern einer täglichen Anwendung auf das tägliche Leben dienen [...]“²⁰⁴ eine Formulierung, die die Programmatik der semper'schen Kulturtheorie erneut in Erinnerung ruft.

Die Vereinigung von wissenschaftlicher und künstlerischer Sphäre, die für die modernen partikularisierten Wissenschaft des 19. Jahrhunderts unvorstellbar erscheinen musste, in einer Person und die, durch diesen Prozess freigesetzten, künstlerisch-kreativen Energien, durch die einer gesellschaftlichen Höherentwicklung Vorschub geleistet werden konnte, wurde zur bestimmenden Vorstellung, mittels derer Nietzsche einen Ausweg aus der nihilistischen Realität seiner Gegenwart suchte.

Aus seinem umfangreichen philologischen Wissen heraus begann Nietzsche zunehmend seine philosophische Gesellschaftskritik zu destillieren, in dem er den engen Weg der Wissenschaftlichkeit mehr und mehr zugunsten eines künstlerischen Umgangs mit dem vorhandenen Stoff erweiterte. Die Kenntnis und das Wissen über die Sprache, ihrer Geschichte, Herkunft und Bedeutung dienten dabei als wirkmächtige intellektuelle Grundlage, die es für Nietzsche überhaupt erst möglich machte, eine Kritik des zeitgenössischen *mind-sets* zu entwickeln.²⁰⁵

Die in Nietzsches Bibliothek nachgewiesenen Exemplare der „Cultur der Renaissance in Italien“ enthielten zahlreiche Vermerke und Anstreichungen, die als deutlicher Hinweis auf eine intensive Lektüre gesehen werden müssen. Besonders vier Abschnitte fanden dabei besondere Beachtung: „Der Staat als Kunstwerk“, „Ent-

204 EBD., S.138

205 Die gesellschaftskritische philosophische Praxis, die Nietzsche aus der Philologie heraus entwickelte, wirkt als Modus der Ideologiekritik bis in die heutige Zeit nach. Vgl. „The ‚critique of ideology‘ precedes and determines the discovery of ‚philology‘, and makes it both possible and necessary. Think about this: once no veil any longer exists, all that remains is to study, understand and represent the mechanisms of reality, for which one should refinedly use the instruments of an inquiry that is (clearly within certain limits), objective.“ (ASOR ROSA, A (1995): *Critica dell'ideologia ed esercizio storico*. Casabella (33), S.619-620)

wicklung des Individuums“, „Die Wiedererweckung des Altertums“ und „Die Geselligkeit und die Feste“.²⁰⁶

Zentrales Thema für Burckhardts Renaissancebild bildeten die, den Epochengeist prägenden, Individuen und deren Unternehmung der „Vollendung der Persönlichkeit“.²⁰⁷ Nietzsche übersetzte das Konzept einer bis zum Äußersten gesteigerten Individualität in die Forderung dem eigenen Charakter „Stil geben“ zu müssen, ein Vorhaben, das für ihn eine ebenso „grosse“ wie „seltene Kunst“ bedeutete. Dabei sah er nicht im Endergebnis den maßgeblichen Erfolgsfaktor, sondern den Prozess der Höherentwicklung an sich.

Als Grundlage für die Herausbildung dieser herausragenden Individualität, die für Nietzsche einmal als „Poeten-Philologen“, als „dithyrambische Dramatiker“ oder als „große Baumeister“ die Bühne der Weltgeschichte betreten hatten, war eine Persönlichkeit vonnöten, die „Alles übersieht, was seine Natur an Kräften und Schwächen bietet, und es dann einem künstlerischen Plane einfügt, bis ein Jedes als Kunst und Vernunft erscheint und auch die Schwäche noch das Auge entzückt.“²⁰⁸ Erst hierdurch konnte es gelingen innerhalb der künstlerischer Gebundenheit eines Epochenstils der

206 Markierte Passagen und Kapitel *en detail*: 1. Abschnitt: Der Staat als Kunstwerk: Die Republiken S.61ff; Florenz als Heimat der Statistik; die Villani S.77f; Das Papstthum und seine Gefahren 102ff; Sixtus IX. als Herr von Rom S.106 ; Pläne des Kardinals Pietro Riario S.107;Der Nepotenstaat in der Romagna S.108; Die Kardinäle aus Fürstenhäusern S.109; Innozenz der VIII. und sein Sohn S.110; Verhältnis zum Ausland und Simonie S.112 / 2. Abschnitt: Entwicklung des Individuums: Die Vollendung der Persönlichkeit S.136ff; Der moderne Ruhm S.142ff; Cultus der berühmten Männer des Alterthums S.147f; Literatur des örtlichen Ruhmes; Padua; S.148f; Der Ruhm von den Schriftstellern abhängig S.151f; Der moderne Spott und Witz S.154ff; Sein Zusammenhang mit dem Individualismus S.154; Der Sohn der Florentiner; die Novelle S.155; Die Witzmacher und Buffonen S.156f; Die Späße Leo's X S.158f; Die Parodie in der Dichtung S.160f; Die Lästerung S.161; Die Medisance von Rom S.162f; Seine Publizistik S.166; Sein Verhältnis zu Fürsten und Celebritäten S.167; Seine Religion S.169 / 3. Abschnitt: Die Wiedererweckung des Altertums: Ausdehnung des Begriffes Renaissance S.171; Lateinische Poesie des XII. Jahrhunderts S.174f; Die alten Autoren S.187ff; Pico's Stellung zum Alterthum S.197; Der Humanismus im XIV. Jahrhundert S.198ff; Theilnahme des Dante, Petrarca und Boccaccio S.200; Die Förderer des Humanismus 210ff; Mannetti: die frühern Medici S.212f / 5. Abschnitt: Die Geselligkeit und die Feste: Weltliche Trionfi S.417ff

(Vgl. CAMPIONI, G; D'IORIO, P; FORNARI, MC; FRONTEROTTA, F; ORSUCCI, A; MÜLLER-BUCK, R (2003): *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Berlin; New York: de Gruyter, S.161ff)

207 BURCKHARDT, J (1860): *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, S.136ff

eigenen Individualität dergestalt Ausdruck zu verleihen, einerseits das Typische – im Sinne des Allgemein-Menschlichen – als Grundlage des eigenen Schaffens zu nutzen und es durch die individuelle künstlerische Potenz gleichzeitig auf ein herausragendes kulturelles Niveau zu heben. Nietzsches elitärem Menschen- und Gesellschaftsbild entsprechend, konnten es nur „die starken, herrschsüchtigen Naturen sein, welche in einem solchen Zwange, in einer solchen Gebundenheit und Vollendung unter dem eigenen Gesetz ihre feinste Freude geniessen [...]“²⁰⁹

Die Spuren jener Menschen, die für Burckhardt Grundlage für das Wirken des Renaissancegeistes bildeten und für Nietzsche zur unabdingbaren Voraussetzung für eine gelingende Gesellschaftsentwicklung angesehen wurden, fand der Philosoph während seines Aufenthalts in Italien, wodurch sich Nietzsches Ahnung, im Süden Europas die physiologischen Voraussetzungen für die Aktualisierung des dramatischen Modus in der Gegenwart gefunden zu haben, bestätigte.

Nicht nur die klimatischen Voraussetzungen waren es, die den Denker in den Süden zogen, sondern die Zeugnisse der Renaissancekultur. In den Architekturen der Genueser Fürstenhäuser – der *Brignoles* und der *Grimaldis* – erkannte Nietzsche nicht weniger als „die Abbilder kühner und selbtherrlicher Menschen“. Für Nietzsche Vertreter jener „Poeten-Philologen“, deren epochenmachende, überhistorische Wirkung sie auch zu jenen „grossen Baumeistern“ adelte, in deren Nachfolge sich der Philosoph selbst sah.

Die von ihnen in Auftrag gegebenen Bauten erschienen Nietzsche als Stein gewordenen Zeugnisse, jenes aus der Masse des Gewöhnlichen herausragenden Willens, der es ihren Erbauern erlaubte, die Realitäten ihrer Gegenwart nach eigenen Vorstellungen umzugestalten. Die Architektur der Paläste erhielt durch diese Betrachtungsweise eine Bedeutungsaufladung, die weit über die eigentliche baukünstlerischer Ausgestaltung hinausreichte. Als Abbild herausragender Persönlichkeiten und architektonischer Manifestation ihres gesamten Tuns, das „für Jahrhunderte und

208 Die fröhliche Wissenschaft, §290; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3. Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.530f

nicht für die flüchtige Stunde [...]“ errichtet worden war, erlaubten diese Architekturen im Sinne eines Kommunikationsmediums epochenmachender Persönlichkeiten jenen „grossen Baumeistern“ sich mit den Menschen, die sich als ihre geistigen Nachfolger erkannten, über die Zeitläufte hinweg zu kommunizieren.

Nietzsche identifizierte in diesen Gebäuden „den Bauenden, wie er mit seinen Blicken auf allem fern und nah um ihn her Gebauten ruht und ebenso auf Stadt, Meer und Gebirgslinien, wie er mit diesem Blick Gewalt und Eroberung ausübt [...]“ – für ihn bemächtigte sich jede dieser historisch herausragenden Persönlichkeiten einer „Heimat noch einmal für sich, indem er sie mit seinen architektonischen Gedanken überwältigte [...]“.²¹⁰

Jene, ihre eigene Individualität aus sich selbst heraus „bauenden“, Persönlichkeiten, wurden für Nietzsche zur Grundlage seines menschlichen Ideals des die gesellschaftlichen Realitäten umformende, sich aus sich selbst heraus entwickelnden Menschen, „der das Meer, das Abenteuer und den Orient kennt, einen Menschen, welcher dem Gesetze und dem Nachbar wie einer Art von Langeweile abhold ist und der alles schon Begründete“.²¹¹

Als Endpunkt dieser Entwicklung muss das 1888 vollendete Werk „Ecce homo“ gesehen werden, das die Forderung nach Persönlichkeitsentwicklung im Sinne einer gelingenden Individualität bereits durch die Wahl ihres Titel repräsentiert: „Wie man wird, was man ist“.²¹² Die bereits im jungen Nietzsche vorhandene Grundannahme des „tragischen Modus“, als Keimzelle seiner utopischen Gesellschaftsvision, gewann im Verlauf der 1880er Jahre an Kontur. Tragisches Altertum, Renaissance und mediterraner Geist formten gemeinsam ein Menschen- und Gesellschaftsbild, dass geistige Freiheit, Intellektualität, Interdisziplinarität und den Drang zu steten Persönlichkeitsentwicklung verband.

210 Die fröhliche Wissenschaft, §291; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3. Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.532

211 Die fröhliche Wissenschaft, §291; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3. Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.531f

Ebenso erkannten Burckhardt und Nietzsche im Komödiantischen einen essentiellen Modus des Renaissancemenschen. In der Möglichkeit zu Spott und verbaler Auslassung gegenüber den Kontrahenten im Kampf um die literarische, poetische und intellektuelle Deutungshoheit verortete Burckhardt das notwendige Korrektiv „nicht nur des Ruhmes und der modernen Ruhmbegier, sondern des höher entwickelten Individualismus überhaupt“. Erst durch die Kunst der Komödie wurde es möglich den Wettstreit der Individuen auf eine Ebene zu translozieren, auf der nicht die physische, sondern die intellektuelle Vernichtung des Opponenten im Vordergrund stand und die durch die Möglichkeit zum verbalen Gegenschlag immer auch eine stete Verfeinerung der eigenen Fähigkeiten erforderte. Das Komische Element, als konstituierender Teil des Spots, bildet für den „Philologen-Poeten“ der Renaissance ein maßgebliches intellektuelles Werkzeug geistige Welten zu imaginieren die Gegenentwürfe zur herrschenden Moralität darstellten oder diese zumindest in Frage stellten. Dieses bot ihnen Möglichkeit die Dinge „auf den Kopf“²¹³ zu stellen und kraft ihrer eigenen Individualität eben jene „Umwertung der Werthe“ ins Werk zu setzen, der sich auch Nietzsche durch Werk und Leben verpflichtet hatte.

212 Trotz seiner Fertigstellung durch Friedrich Nietzsche 1888, und der herausragenden Stellung des Werkes für den Philosophen und das Vorhaben der „Umwertung“ selbst, (Vgl. 1143. FN an Franz Overbeck, 13.11.1888; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.470) erschien „Ecce homo“ durch die selektive Veröffentlichungspraxis Elisabeth Förster-Nietzsches erst 1908 in großer Auflage. Durch eine frühe Veröffentlichung hätte die ausufernde Mythenbildung und Zuschreibungspraxis, der Nietzsches philosophisches Werk in den Jahren um 1900 ausgesetzt war, wirksam unterbunden werden können, ein Umstand der jedoch kaum im Interesse der Nietzsche-Schwester gewesen wäre, die den ausufernden Mythenkult und die Vereinnahmung ihres Bruders durch die nationalistische Bewegung ihrer Zeit nicht nur tolerierte, sondern auch aktiv förderte. (Vgl. **KAUFMANN, WA; SALAQUARDA, J** (1982): *Nietzsche: Philosoph, Psychologe, Antichrist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S.4)

213 Von Nietzsche nachweislich gelesene Abschnitte: „Das Correctiv nicht nur des Ruhmes und der modernen Ruhmbegier, sondern des höher entwickelten Individualismus überhaupt ist der moderne Spott und Hohn, womöglich in der siegreichen Form des Witzes.“ **BURCKHARDT, J** (1860): *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, S.154 „[...] das Komische liegt dann in dem schreienden Gegensatz dieser wahren oder scheinbaren Naivetät zu den sonstigen Verhältnissen der Welt und zur gewöhnlichen Moralität; die Dinge stehen auf dem Kopf.“ (**EBD.**, S.155)

Als herausragender Vertreter dieses Seins-Modus der intellektuell-komödiantischen Gesellschaftskritik galt Friedrich Nietzsche der italienische Philosoph Giovanni Pico della Mirandola, der „im Besitz eines kräftigen, durchaus nicht unschönen Lateins und einer klaren Darstellung [...] den pedantischen Purismus und die ganze Überschätzung einer entlehnten Form“ verachtete.²¹⁴ Della Mirandolas Position innerhalb des Pantheons herausragender Individuen des Quattrocento erhielt ihre Einzigartigkeit ebenfalls durch den Umstand, dass er die einseitige Bevorzugung des klassischen Altertums hinsichtlich dessen Wissenschafts-, Kunst- und Gesellschaftsverständnis zugunsten eines eklektizistischen Wissensmodells erweiterte, dass alle Epochen und Kulturen der Menschheitsgeschichte und deren geistig-intellektuelle Fortschritte als gleichwertig erachtete.

Im Gegensatz zum geistig bedürftigen Mensch, der sich ängstlich an Begriffe und Moralvorstellungen seiner Zeit klammerte, dienten diese dem Machtmenschen der Renaissance und seinem „freigewordenen Intellekt nur als Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegensten Kunststücke“. Er versetzte sich selbst in die Lage aus seiner Individualität heraus die Fähigkeit zur Re- und Neukombination der Begriffe und Moralvorstellungen zu entwickeln, indem er „zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend“, wodurch offenbar wurde, dass „er jene Notbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht, und dass er jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird“.²¹⁵ Nur der intuitive Mensch war in Nietzsches Verständnis durch die Kraft seiner Persönlichkeit in der Lage, die Herrschaft der Kunst über das Leben zu etablieren und dadurch die vorgefundenen – und in Nietzsches Augen falschen – Moralvorstellungen der Gegenwart zu hinterfragen und zu verwerfen. Das Mediterrane – in dem sich Nietzsches Vorstellungen von tragischem Lebensmodus und deren Aktualisierung im Quattrocento mit einer Kultur des Wagnisses und der Sehnsucht nach Entdeckung

214 EBD., S.197

215 Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, §2; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.888

verband – stand als Chiffre nicht nur für den Kulturraum des klassischen Altertums und der Renaissance, sondern für die Möglichkeit die als falsch empfundenen Wert- und Moralvorstellungen seiner Heimat hinter sich lassen und durch die Aktualisierung ebener jener im südlichen Europas entwickelten Lebens- und Geisteshaltungen zu korrigieren.

I.II.III Das Erbe Griechenlands – physiologisch informierte Kunst

Während die literarische Tätigkeit Nietzsches immer wieder durch, sich in ihrer Heftigkeit und Häufigkeit steigernde, Krankheitsschübe unterbrochen wurde, läutete das Jahr 1888 und die damit verbundene Umsiedlung nach Turin eine zunehmende Verbesserung des Gesundheitszustandes und eine Phase reger literarischer Produktion ein. Innerhalb von nur sechs Monaten gelang es Nietzsche die Werke „Der Fall Wagner“, „Götzen Dämmerung“, „Der Antichrist“ und „Ecce Homo“ zu vollenden und teilweise auch zu publizieren. Durch diese „enorme Steigerung der Arbeitskraft“ erhoffte sich Nietzsche eine letzte Chance, die kaum noch für möglich gehaltene Vollendung seiner „Umwertung der Werthe“ ins Werk zu setzen.²¹⁶

Parallel dazu begann der Philosoph in dieser Lebensphase die Architektur als künstlerisches Zentrum seiner „Umwertung“ zu formulieren. Als Kunst, die ihre Rezipienten nicht nur auf intellektueller Ebene, sondern primär physiologisch anspricht, wurde sie zum Symbol seiner zunehmenden Hinwendung zu einer Philosophie des Leibes. Die Bewegung hin zur Architektur als Leitkunst erlaubte es Nietzsche eine intellektuelle Verbindung von der Kritik an der historistischen Kunst mit ihrem akademischen Formenverständnis und der Konzeption einer physiologisch geprägten Raumkunst zu formulieren.

Die ersten Gedanken, die sich in der Konzeption einer „Physiologie der Kunst“ verdichteten, entwickelte Nietzsche bereits in seiner Basler Zeit zu Beginn der 1870er Jahre. Jedoch zweifelte Nietzsche zu jener Zeit noch an der philosophisch-theo-

216 1112. FN an Elisabeth Förster, 14.09.1888; in: **EBD.**, S.428 und 1175. FN an Emily Fynn; 06.07.1888; in: **EBD.**, S.507

retischen Potenz jenes Ansatzes, war er sich doch noch nicht vollständig bewusst „wie tief und hoch die Physis reicht.“²¹⁷

Während der Vorbereitung zu seinem geplanten Hauptwerk „Der Wille zur Macht“, dessen Realisierung Nietzsche Ende der 1880er Jahre zugunsten der „Umwertung der Werthe“ aufgab, widmete sich Friedrich Nietzsche im zweiten Kapitel des dritten Buchs mit dem Titel „Kampf der Werthe“ erneut der „Physiologie der Kunst.“²¹⁸ Diese Betonung der Leiblichkeit unterstrich die Abkehr vom Kunst- und Lebensmodus Wagners und der romantischen Kunst zugunsten eines „unzeitgemässen“ und damit antimodernen Kunstverständnisses, das sich durch „Lust und Kraft im Erfassen des Typischen“ auszeichnete. Nicht mehr das spielerisch Individuelle, jene sogenannte „Nüance“, durch die sich die moderne Kunstproduktion charakterisierte, bildete dabei den programmatischen Mittelpunkt, sondern das „Feste, Mächtige, Solide, das Leben, das breit und gewaltig ruht und seine Kraft birgt,“ als Ausdruck der Repräsentation des Typischen und allgemein Menschlichen in der Kunst.

Nietzsches Ahnungen, die herausragende Rolle der menschlichen Physis betreffend, mündeten in jenem Lebensabschnitt in der Erkenntnis, dass eine Fokussierung auf ästhetische Urteile die Grundannahmen seiner Philosophie unscharf werden ließ. Mit der Konzentration auf das Physische und die Betonung des Leibes, als eigentlichem Resonanzraum der menschlichen Erkenntnis, unternahm Nietzsche den finalen Versuch dieses Mißverständnis zu korrigieren, um doch noch die Aktualisierung jener, das Typische im Gegensatz zum Individuellen zum Ausdruck bringenden, Kunst der tragischen Epoche ins Werk zu setzen.²¹⁹

217 Nachgelassene Fragmente Sommer 1871 — Frühjahr 1872, §16[42]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 7. Nachlaß 1869 - 1874*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.408

218 Nachgelassene Fragmente Ende 1886 — Frühjahr 1887, §7[7]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12. Nachlaß 1885 - 1887*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.284

219 Nachgelassene Fragmente Ende 1886 — Frühjahr 1887, §7[7]; in: **EBD.**, S.285

Nietzsche gelangte zu der Grundannahme, dass erst durch die Adressierung an die menschliche Physis Kunst überhaupt in der Lage sei, das Typische und damit die grundlegenden Konstanten der menschlichen Existenz auf artistische Weise zum Ausdruck zu bringen. Im Leib erkannte Nietzsche den Ort menscheitsgeschichtlicher Kontinuität, der im Gegensatz zur rein ästhetischen Rezeption der Kunstwerke sich nicht in steter Gefahr befand den Rezipienten durch „unwahre“ Erscheinungen und Urteile zu täuschen.

Wahrhaftige Kunstwirkung setzte Nietzsche von nun an mit physiologischer Wirkung gleich, wodurch die Architektur, die als Kunst in der Lebensrealität des Menschen nicht nur ästhetisch, sondern vor allem durch ihre physische Präsenz wirkte, die Bühne der nietzscheanischen Philosophie betrat. Für diese Verschiebung dürften die bereits erörterten Stadterfahrungen Nietzsches eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben. Neben dem lebens- und produktivitätsfördernden Klima seiner Aufenthaltsorte wirkte sich vor allem die Architektur, als essentieller Bestandteil der wahrgenommenen Umgebung, steigernd auf die Lebensaktivität Nietzsches aus. Diese Eindrücke verdichteten sich während seiner Turiner Zeit zu einer euphorischen Grundstimmung, die Nietzsche am Ende seines produktiven Lebens noch einmal in die Lage versetzte seine literarische Produktion in ungeahnter Weise zu steigern.

Daneben erkannte Nietzsche in der Architektur das Medium, jener von ihm so verehrten epochenmachenden Naturen, sich über die Zeitläufte hinweg mitzuteilen. Diese Möglichkeit, die immer eine Wirkung abseits aktueller Geistes- und Moral-konzepte beinhaltete, – eine Wirkung die trotz der fortschreitenden gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung erhielt und nicht abschwächte – unterstrich das Potential der Architektur, sich zu einem genuinen künstlerischen Ausdruck einer Philosophie des Leibes zu entwickeln.

Nietzsches Wende zum Physiologischen ging soweit, die Existenz eines psychologischen Seins-Zentrums im Menschen als Ganzes zu hinterfragen. Die Kongruenz von geistigem und leiblichen Zentrum, „Alles, was als Einheit ins Bewußtsein tritt“, habe lediglich „einen Anschein von Einheit.“ Im Gegensatz zum Intellekt erschien ihm der Leib, als das „reichere, deutlichere, faßbarere Phänomen“. Eine Deutung, die Nietzsche zu dem Schluß führte, dass wenn „das Centrum des ‚Bewußtseins‘ auch

nicht mit dem physiologischen Centrum zusammenfällt, so wäre doch möglich, daß dennoch das physiologische Centrum auch das psychische Centrum“ sei.²²⁰

Ästhetik erschien Nietzsche mehr und mehr als „angewandte Physiologie,“²²¹ wodurch er die Annahme unterstrich, dass der Urgrund des ästhetischen Empfindens immer im Leib des Rezipienten verortet werden musste. In jenem lokalisiert der Philosoph auch jene bisher unbeachtete und mit dem dionysischen Naturzustand untrennbar verknüpfte „große Vernunft“ des Leibes, die über die „kleine Vernunft“ des Intellekts triumphiere.²²²

Die tragende Rolle, die die Musik als Mutter der Künste und als dem Menschen nächste künstlerische Ausdrucksform in Nietzsches Philosophie eingenommen hatte, sah sich in jener Lebensphase ebenso einer immer heftiger werdenden Befragung durch den Philosophen ausgesetzt. Dies führte dazu, dass Nietzsche die für die Konzeption des „Ton-Dramas“ bis dato als elementar betrachtete Kombination von Text und Musik und die sich aus dieser Verbindung konstituierende „Harmonie,“ als Höhepunkt der dramatischen Dichtung als programmatisches Leitbild seines Kunst- und Lebenskonzepts verwarf.

Nietzsche konstatierte 1888 ernüchert: „Was geht mich das Drama an! Was die Krämpfe seiner sittlichen Ekstasen, an denen das ‚Volk‘ seine Genugthuung hat!“ Und auch die Musik und deren „leichte kühne ausgelassne selbstgewisse Rhythmen“, die lediglich das „bleierne“ Dasein der Menschen „vergolden,“ erschienen dem Philosophen nun als Antithese zum Kern der tragischen Kunst, die sich der Umwer-

220 Nachgelassene Fragmente Sommer 1886 — Herbst 1887, §5[56]; in: **EBD.**, S.206

221 Nietzsche contra Wagner: Wo ich Einwände mache; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.418

222 „Der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar und nichts außerdem und Seele ist nur ein Wort für etwas am Leibe. Der Leib ist eine große Vernunft, eine Vielheit mit einem Sein. Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du Geist nennst.“ (Also sprach Zarathustra I: Von den Verächtern des Leibes; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 4. Also sprach Zarathustra*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.39f)

tung des Individuellen zu einem allgemeinen Epochenausdruck und einer damit verbundenen künstlerischen Steigerung des menschlichen Daseins verpflichtet hatte – 1888 hatte für Nietzsche die zeitgenössische Musik nur noch den Zweck, die Abgründe des Daseins oberflächlich zu kaschieren.²²³

Mit der Konzeption einer „physiologischen Kunst“ vollführte Nietzsche, der selbsternannte „Kritiker der modernen Seele“²²⁴ am Ende seines produktiven Lebens eine Rückkehr hin zur Betonung der Ausnahmestellung der tragischen Kultur Griechenlands. Zog diese Epoche ihre lebenssteigernde Kraft doch eben aus jenem Faktum, dass sie die Wirkung ihrer künstlerisch-kreativen Erzeugnisse an den Leib des Menschen adressierte und damit in Nietzsches Verständnis an „der rechten Stelle“ begann. Aus genau diesem Grunde wurden die Griechen für Nietzsche erneut „das erste Kultur-Ereigniss der Geschichte,“ im Gegensatz zum „Christenthum, das den Leib verachtete [...]“.²²⁵

Im Kapitel „Von der Herkunft der Werte“²²⁶ plante Nietzsche jenen elementaren, durch einen Prozess kultureller Degeneration verursachten Gegensatz von erfundener und wahrer Welt zu illustrieren. Zur ersten zählten die Abschnitte „Philosophie als *décadence*“ und „Gedanken über das Christenthum,“ zur zweiten „Die Realitäten hinter der Moral“ und die „Physiologie der Kunst.“²²⁷

223 Nietzsche contra Wagner: Wo ich Einwände mache; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.419

224 Nachgelassene Fragmente Frühjahr — Sommer 1888, §16[68]; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13. Nachlaß 1887 - 1889*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.508

225 Götzen-Dämmerung: Streifzüge eines Unzeitgemässen, §47. Die Schönheit kein Zufall; in: EBD., S.149

226 Nachgelassene Fragmente Ende 1886 — Frühjahr 1887, §7[4]; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12. Nachlaß 1885 - 1887*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.259

Auf dieser Gegenüberstellung aufbauend, versuchte Nietzsche in den folgenden Jahren eine „Kritik der Modernität“²²⁸ zu entwickeln, die sich dadurch charakterisierte, dass für Friedrich Nietzsche „Modernität“ die Gesamtheit aller künstlerischen Erzeugnisse beinhaltete, die nach dem Untergang der dramatischen Epoche entstanden war und deren Werte für Nietzsche lediglich „Scheinwerthe, verglichen mit den physiologischen“ darstellten.²²⁹

Für Nietzsche war auch die Architektur jener historischen „Degenereszenz“ ausgesetzt. Durch den Jahrhunderte andauernden „Entwöhnungsprozess“, der von den Gestaltungsprinzipien der antiken Griechen fortführte, seien die Menschen aus „der Symbolik der Linien und Figuren hinausgewachsenen“, die die Architektur als kulturellen Informationsträger historisch auszeichnete. Bedeutete ursprünglich an den Gebäuden des Altertums – Nietzsche schloß in diesem Zusammenhang noch die ersten christlichen Gebäude mit ein – „Alles Etwas“, waren diese also in ihrer Gesamterscheinung und durch das Zusammenklingen ihrer Einzelelemente als kultureller Ausdruck insgesamt wirksam, verschob sich der Fokus der Wahrnehmung im Laufe der Geschichte hin zum primär ästhetisch wirksamen Element des „Schönen“ als Mittel kultureller Rezeption.

Kam das Element des Schönen zu Beginn lediglich „nebenbei in das System hinein“, übernahm es am Ende des von Nietzsche geschilderten Degenerationsprozesses die Deutungshoheit über das gesamte System des architektonischen Kunstwerks. Dieser Vorgang muss parallel zur Formulierung der gesamtgesellschaftlich

227 Nachgelassene Fragmente Frühjahr — Sommer 1888, §16[71]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13. Nachlaß 1887 - 1889*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.508

228 Vgl. *Ecce homo. Jenseits von Gut und Böse*, §2; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.350

229 Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888, §14[104]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13. Nachlaß 1887 - 1889*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.282

wirksamen Moralentwicklung gesehen werden, der in der Folge die Wirkung von Architektur auf die menschliche Physis in einem positiven und produktiven Sinn der eigenen Erkenntnis als Mensch unmöglich machte. Nietzsche stellte in diesem Zusammenhang die Frage, was heute die Schönheit eines Gebäudes sei? Für ihn das „Selbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes“.²³⁰

Aus dieser Argumentation heraus zeichnet sich – als Antithese zu dem von Nietzsche skizzierten Zustand der modernen Architektur – das Bild einer gelingenden Baukunst ab, die sich neben der Stimulierung des menschlichen Leibes und der Möglichkeit zur epochenübergreifenden Kommunikation ihrer Erbauer, durch die Kongruenz der Individualität des Baumeisters und des architektonischen Ausdrucks charakterisierte. Während sich eine Architektur die sich dem Scheinwert des Schönen verpflichtete über eine dekorative Ebene – hier zeigen sich Parallelen zur Musik Wagners, welche die Abgründe des Lebens nur oberflächlich „vergoldet“ – nicht hinausreichen kann.

Eine gelingende „Architektur der Erkennenden“, die aus dem Gestaltungswillen der „großen Baumeister“ entspringt, beinhaltet für Nietzsche „stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen langen Hallengängen für schlechtes oder allzu sonniges Wetter, wohin kein Geräusch der Wagen und der Ausrufer dringt und wo ein feinerer Anstand selbst dem Priester das laute Beten untersagen würde: Bauwerke und Anlagen, welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seitegehens ausdrücken.“²³¹ In dieser Definition wurde erneut deutlich, dass Nietzsche keinesfalls ein stilistisches Interesse an der Architektur hatte, sondern ganz im Gegenteil gelingende Architektur als die Möglichkeit ansah, dass Denken des Menschen und seinen im innewohnenden Drang zu Erkenntnis und Geistesaktivität durch eine stimulierende Lebensumgebung zu fördern.

230 Menschliches, Allzumenschliches I, §4. Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2. Menschliches, Allzumenschliches*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.178f

231 Die fröhliche Wissenschaft, §356; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3. Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.524f

I.II.IV Die Person des Architekten als künstlerisches Leitbild

Durch die Rückkehr zum Physiologischen, als Schlüsselbegriff des nietzscheanischen Denkens, rückte bei der Bewertung des Architektonischen neben der körperlich erfahrbaren Ebene der Baukunst, die Person des Baumeisters selbst in den Fokus der Betrachtung. Für Nietzsche lag in der Einheit von Bau und Erbauer, die einer lediglich oberflächliche Dekoration des Lebens durch Architektur entgegenstand und im Gegensatz dazu ein Sich-Abbilden der bauenden Persönlichkeit durch Architektur postulierte, der Schlüssel zu einer gelingenden Baukunst und damit einer gelingenden Lebensumgebung überhaupt.

Eine Verkörperung jenes Ideals fand Nietzsche ebenfalls in den Schriften Jacob Burckhardts. Die Lektüre von „Die Cultur der Renaissance“ weckte in Nietzsche das Interesse an jenem Modus des Daseins, der durch die Aus- und Weiterbildung der menschlichen Individualität den verlorengegangenen Geist der tragischen Antike neu entstehen lassen wollte.

Herausragender Repräsentant dieses Menschenbildes war der 1404 in Genua geborene Leon Battista Alberti, der über die „Vielseitigen“ der damaligen Epoche als „wahrhaft Allseitiger“ noch weit herausragte. Seine Charakterisierung in Burckhardts Werk liest sich in weiten Teilen wie eine Blaupause zur Konzeption von Nietzsches „Übermenschen“, durch dessen Herausbildung es möglich werden sollte die „Umwertung der Werthe“ Realität werden zu lassen.²³²

Leon Battista Alberti verkörperte das Ideal des sich aus sich selbst heraus entwickelnden Wesens, das in „allem was Lob“ brachte „von Kindheit an der Erste war“. In seiner Person verbanden sich herausragender Intellekt und enorme Physis auf einzigartige Weise. Es wurde nicht nur von „seinen allseitigen Leibesübungen und Turnkünsten [...] Unglaubliches berichtet“, sondern er lernte auch die Musik „ohne Meister, und doch wurde seine Komposition von Meistern des Faches bewun-

232 Ecce homo, Warum ich ein Schicksal bin, §5; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 369f

dert.“ Neben Physik und Mathematik eignete er sich „alle Fertigkeiten der Welt“ an, indem er – motiviert durch einen inneren Willen zur umfassenden Erkenntnis – „Künstler, Gelehrte und Handwerker jeder Art bis auf die Schuster um ihre Geheimnisse und Erfahrungen befragte.“ Dabei ging das „Malen und Modellieren [...] nebenein.“ Doch neben dieser erstaunlichen Fähigkeit zur persönlichen Entwicklung verschloss sich Alberti niemals gegenüber seiner Umwelt oder seinen Mitmenschen, im Gegenteil: „was andere schufen, erkannte er freudig an und hielt überhaupt jedes menschliche Hervorbringen, die irgend dem Gesetze der Schönheit folgte, beinahe für etwas Göttliches.“ Nebenbei entwickelte er eine rege schriftstellerische Tätigkeit, die „zunächst über die Kunst selber, Marksteine und Hauptzeugnisse für die Renaissance der Form, zumal der Architectur“ formulierte. Der Urgrund und damit ausschlaggebende Motivation aber für all diese Begeisterung an der Welt lag in einem „fast nervös zu nennendes, höchst sympathisches Mitleben an und in allen Dingen“:

„Beim Anblick prächtiger Bäume und Erntefelder mußte er weinen; schöne, würdevolle Greise verehrte er als eine ‚Wonne der Natur‘ und konnte sie nicht genug betrachten; auch Thiere von vollkommener Bildung genossen sein Wohlwollen, weil sie von der Natur besonders begnadigt seien; mehr als einmal, wenn er krank war, hat ihn der Anblick einer schönen Gegend gesund gemacht [...] Es versteht sich von selbst, daß eine höchst intensive Willenskraft diese Persönlichkeit durchdrang und zusammenhielt; wie die Größten der Renaissance sagte auch er: ‚Die Menschen können von sich aus Alles, sobald sie wollen.‘“²³³

Verband sich im Architekten Leon Battista Alberti die ideale Verkörperung des Renaissancemenschen und nietzscheanische Übermenschkonzeption, überrascht es nicht, dass sich Nietzsches ideales Menschenbild in den „großen Baumeistern“ seinen prototypischen Ausdruck fand, die als Chiffre zum Begriff des Übermenschen gesehen werden müssen. In ihnen fielen der innere Drang zur Persönlichkeitsentfaltung, ein intensives Wahrnehmen von Geschichte und Gegenwart mit dem

233 BURCKHARDT, J (1860): *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch.* Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, S.139ff

Willen zur künstlerisch wirksamen Umformung der eigenen Umwelt in Eins. Gleichzeitig erlaubte Nietzsche die Konzeption des „Baumeisters“ den gesellschaftlichen Zuständigkeitsbereich des Philosophen in die Sphäre der Kunst hinein zu erweitern: In den Augen Nietzsches konstituierten sowohl die Architektur, wie auch die Philosophie ihre historische Relevanz dadurch, dass sie durch die Produktion geistiger und baukünstlerischer Artefakte den Menschen eine Möglichkeit zur Verfügung stellten die Errungenschaften menschlicher Kultur durch die Geschichte hindurch zu kommunizieren.

Architekt und Philosoph erscheinen als Vertreter zweier wesensverwandter Formen herausragende menschlichen Geistesaktivität. Sie sind durch ihre Tätigkeit in der Lage okkultes Wissen in eine Form zu überführen, die nur von anderen Vertretern ihrer Gattung dechiffriert werden kann, wobei innerhalb dieser Kommunikation die Gleichzeitigkeit der Existenz nur ein untergeordnete Rolle spielt. Dieses Wissen, das nur von Eingeweihtem zu Eingeweihtem, beziehungsweise der Erkenntnis im Sinne Nietzsches fähiger Menschen, weitergegeben werden konnte, bildete wiederum selbst die Grundlage auf der jede neue Generation von Baumeistern oder Philosophen ihr individuelles Werk schaffen konnte. Mit jeder neuen Generation kann der, die menschliche Realität transformierende „Sprung des Achilles“²³⁴ aufs Neue gewagt werden, wodurch die Grenzen des bis dahin Mach- und Denkbaren immer wieder erweitert werden konnten – dieses jedoch immer auf der Basis und dem kritisch-historischen Verständnis für das Vorangegangene.

Die Grundzüge dieses Konzepts formulierte Nietzsche im Aphorismus „Von der Bestimmung des Philosophen.“ Nietzsche beleuchtete hierin die gesellschaftliche Relevanz seiner Disziplin und erkannte dabei Parallelen zum Denk- und Arbeitsmodus des „Baumeisters“. Ebenso wie der Philosoph, adressiert der Baumeister den Gehalt seines Werks an eine gesellschaftliche Elite. Hierin zeigte sich, dass nicht die gesamtgesellschaftliche Wirkung, die „Repercussion in vielen Seelen“ jene Baumeister zu ihrem Werk bewog, sondern Vorbild zu werden „für den nächsten grossen Bau-

234 Sokrates und die griechische Tragödie, §1; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.636

meister“⁴. Denn jedes Kunstwerk dieses überhistorischen Ranges „sucht weiter zu zeugen und sucht nach empfänglichen und zeugenden Seelen umher. So der Philosoph.“²³⁵

Für die, durch die Zeiten der Menschheitsgeschichte reichenden Verbindungen zwischen den Philosophen und den Baumeistern bildete das „was Schopenhauer im Gegensatz zu der Gelehrtenrepublik eine Genialen-Republik genannt hat“ die Vorlage, „ein Riese ruft dem anderen durch die öden Zwischenräume der Zeiten zu und ungestört durch muthwilliges lärmendes Gezwerge, welches unter ihnen wegkriecht, setzt sich das hohe Geistergespräch fort.“²³⁶

235 Nachgelassene Fragmente, Sommer-Herbst 1873, §29[223]; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 7. Nachlaß 1869 - 1874*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.719f

236 Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen, §1; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.807f

Die Vorstellung, dass die Philosophen des Altertums ihr Werk stets für nachfolgende Generationen konzipierten und dadurch die geistige Entwicklung vorantrieben, formulierte Nietzsche bereits 1873: Thales von Milet erweiterte als Erster die empirischen Beobachtungen seiner Vorgänger ins Spekulative und formulierte Philosophie als Gegensatz zur Wissenschaft. Ebenso brach er die Heterogenität der Lebensmaximen auf ein Prinzip herunter. Sein Schüler Anaximander erweiterte diesen Denkansatz, in dem er die Ursachen der Vielheit im Angesichts der ewigen Einheit thematisierte, doch seine Antworten erschöpften sich im Mystizismus. Erst Heraklit lüftete den mythischen Schleier, indem er kein metaphysisches Sein, sondern ein ewiges Werden erkannte („pantha rei“) Wodurch die Realität als Ergebnis des menschlichen Wirkens und darin zum Ausdruck kommender rivalisierender Prinzipien gesehen werden konnte. Parmenides entwickelte parallel dazu die Lehre vom Sein, als dualistisches Prinzip von positiven und negativen Eigenschaften der Stoffe. Xenophanes wiederum verortete die Wahrheit des Seins in der Tautologie A=A, in dem er das Nichtseiende als nicht existent definierte. Er war der erste, der den sinnlichen Erkenntnisapparat in Frage stellte, das intuitive Abstraktionsvermögen diskreditierte und dadurch die Unterscheidung von Geist und Körper ermöglichte, die „seit Plato, wie ein Fluch auf der Philosophie liegt.“ (Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen, §10; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.843) Anaxagoras wiederum wandte sich gegen die Axiome des parmenidischen Denkens. Für ihn verband eine einheitliche Materie alle Dinge miteinander. Deren Bewegungsursache führte ihn zur „Entdeckung“ des Leibes. Das aktivierende *Nous* entwickelte sich zur ordnenden Kraft der Vorstellungswelt Anaxagoras'. Dieses repräsentierte sich im Bild des Wirbels. Aus den einfachsten Mitteln entstand Komplexität und das Vorhandene transformiert sich durch die Kraft des *Nous* in künstlerischem Sinne. Das hier skizzierte geistige Fortschreiten nahm für Nietzsche alleine durch „königliches Besitzthum die höchste Kraft der intuitiven Vorstellung“ ihren Ausgang. (Die Philosophie im tragischen Zeitalter der

Die Verwandtschaft von Philosoph und Architekt enthob den Baumeister aus der Sphäre der übrigen Künste. Er stellt in Nietzsches Verständnis „weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar“, denn in seinem Werk manifestiert sich „der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt“ und dadurch das Streben des Menschen kraft seiner Persönlichkeit aus sich selbst heraus Neues zu schaffen:

„Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht sichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloss befehlend. 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 verschmäht, 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. —,“²³⁷

Griechen, §5; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemässe Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.823)

237 Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemässen, §11; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.118f

ARCHITEKTONISCHER NIETZSCHEANISMUS –
PERSÖNLICHE BEGEGNUNG UND
INDIVIDUELLE REZEPTION

II.I Der Architekt als Instrument. Das Weimarer Nietzsche-Archiv als geistesgesellschaftliches Ereignis der Jahrhundertwende

II.I.I Nietzsche-Kult um 1900. Ein Überblick

Die Jahrhundertwende, in der die Nietzschebegeisterung im Deutschen Reich ihren ersten Höhepunkt erreichte, charakterisierte sich gesellschaftlich durch den prägenden Einfluss bürgerlicher Schichten. Deren Vordringen zu den Schaltstellen gesellschaftlicher Macht erzeugte nicht nur ein genuin bürgerliches Selbstbewusstsein, sondern ebenfalls die Furcht vor einer unmittelbar bevorstehenden Marginalisierung durch eine wachsende und immer organisierter auftretende Arbeiterschaft. Macht, Einfluss und jenes, zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer deutlicher hervortretende, Krisenbewusstsein bildeten die Pole zwischen denen der bürgerliche *mind-set* in jenen Tagen oszillierte.

Dem Krisenbewusstsein jener Epoche gaben neben Friedrich Nietzsche zahlreiche Persönlichkeiten des öffentlichen und geistigen Lebens Ausdruck²³⁸. Der Gesellschaft attestierten sie, trotz der immensen technischen und wirtschaftlichen Fortschritte, die zwischen den 1860er und den 1900er Jahren erzielt werden konnten, auf geistiger Ebene „ein Sinken des Lebens ins Profane, Säkuläre, Ordinäre“²³⁹.

238 Neben Friedrich Nietzsche repräsentierten unter anderen Paul de Lagarde, Julius Langbehn und Arthur Moeller van den Bruck das Spektrum konservativ-nationalistischer Reformbewegungen. (Vgl. zur Rolle dieser Personen für die gesellschaftliche Entwicklung des wilhelminischen Deutschlands im ausgehenden 19. Jahrhundert **STERN, F** (1963): *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Bern: Scherz). Ein anderes Beispiel bildet der Philosoph und spätere Literaturnobelpreisträger Rudolf Eucken, der als Anhänger der Lebensphilosophie dem Akademismus seiner Zunft eine Absage erteilte und sich für ein schöpferisches Dasein aussprach. (Vgl. **RINGER, F** (1983): *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933*. Stuttgart: Klett-Cotta)

239 **RINGER, F** (1983): *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933*. Stuttgart: Klett-Cotta, S.230 zitiert aus: Eucken, R (1918): *Die geistigen Forderungen der Gegenwart*. Berlin: Reichel

Ebenso vollzog sich die Industrialisierung der Güterproduktion derart abrupt, dass ökonomische und soziale Auseinandersetzungen im politischen Leben der Nation einen ungewöhnlich großen Raum einnahmen.²⁴⁰ Die Auswirkungen, die diese Entwicklung entfaltete, stießen bereits kurz nach ihrem Einsetzen auf erheblichen Widerstand in den intellektuellen Kreisen. Sie erkannten in der sich steigernden Nachfrage nach den industriell produzierten Gütern des täglichen Bedarfs den Ausdruck „einer geschmacklich unerzogenen und verdorbenen Bevölkerung, die ein Sklavenleben in Schmutz und Dürftigkeit führte.“²⁴¹

Große Teile des intellektuellen Milieus vertraten die Überzeugung, dass die Spezialisierung und Ausdifferenzierung, die sich des Daseins bemächtigt hatte zu einer „Vernachlässigung des Wesentlichen“ geführt hätte.²⁴² Von diesem subjektiv empfundenen Verlust ausgehend, formulierten sie die Idee, dass in der Kunst ein Ausweg aus der zunehmenden Vereinzelung und Individualisierung der industrialisierten Massengesellschaft gefunden und ein neues nationales Gemeinschaftsgefühl erzeugt werden könne.

Durch die in diesem Zusammenhang formulierte Kritik an Historismus und Positivismus sah sich wiederum das Bildungsbürgertum in seiner gesellschaftlichen Vormachtstellung in Frage gestellt. Auf den drohenden Verlust der kulturellen Deutungs- hoheit reagierte es mit einem Instrumentarium „diskursiver Taktiken“ – der Ablehnung der als dekadent empfundenen Moderne im Gegensatz zur „wahren Kunst“, der semantische Anpassung alter, als positiv gewerteter Diskurselemente, wie „Gemeinschaft“ und der Selbstidealisierung, als moralisch und intellektuell überlegene moderne Bewegung.²⁴³

240 EBD., S.48

241 PEVSNER, N (1957): *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*. Hamburg: Rowohlt, S.12

242 Vgl. RINGER, F (1983): *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933*. Stuttgart: Klett-Cotta, S.231

243 Vgl. PARR, R (2000): *Interdiskursive As-Sociation: Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik*. Tübingen: Niemeyer, S.153

Nahm das Ringen um die Deutungshoheit über den kulturell-gesellschaftlichen Diskurs seinen Ausgang in den intellektuellen Zirkeln des Landes, waren die Auswirkungen der Debatte bis in den städtischen Raum hinein spürbar. Ihm kam als Bühne jenes Ringens, um die Deutungshoheit der Lebens- und Gesellschaftsentwürfe, eine elementare Bedeutung zu. So führte die sich intensivierende Inszenierung des Bürgerlichen innerhalb des Städtischen zu dessen Umformung im Sinne bürgerlicher Ästhetik- und Gesellschaftskonzepte.²⁴⁴

Im Gegensatz zur Vermassung der Gesellschaft, die sich in den Massenorganisationen der Zeit und in der Großstadt als Arbeits- und Wohnort der industrialisierten Gesellschaft manifestierte, vollzog sich in einem dialektischen Prozess die zunehmende philosophische und intellektuelle Aufladung des „Individuellen“ als Ausgangspunkt gesellschaftlicher Reform.²⁴⁵

Die vielfältigen Kritikmodelle am historistischen Gesellschafts- und Ästhetikverständnis kulminierten in einer ephemeren „Theorie der Dekadenz“,²⁴⁶ deren herausragendsten Vertreter Friedrich Nietzsche werden sollte, der das latente Unbehagen seiner Zeitgenossen an der Kultur der Gegenwart sprachlich prägnant zum Ausdruck brachte. Für Nietzsche bedeutete der bürgerliche Bildungsimpervativ, jenes „Wissen und Gelernthaben [...] weder ein notwendiges Mittel der Kultur noch ein

244 In ihrer Studie über das gesellschaftsprägende Potential des Bürgerlichen bezeichnete die US-amerikanische Historikerin Maiken Umbach den „German bourgeois modernism“ als prägendes gesellschaftliches Leitbild des Wilhelmismus. Erst durch dessen gestaltgebendes Potential konnte die Modernisierung aller Lebensbereiche letztlich ins Werk gesetzt werden. Für Umbach entfaltet sich die Bedeutung des Bürgertums vor allem durch dessen ostentativ zur Schau gestellten Lebensstil, für sie eine „dominant social, administrative and political praxis.“ (UMBACH, M (2009): *German cities and bourgeois modernism, 1890-1924*. Oxford, New York: Oxford University, S.1) Bürgerliche Selbstwahrnehmung und der damit verbundene gesellschaftliche Gestaltungsauftrag hatten maßgeblichen Anteil daran, dass die historischen Avantgardebewegungen sich nur innerhalb des Raumes bürgerlicher Lebenspraxis entfalten konnten und letztlich nur als dessen Bestandteil zu begreifen sind. (vgl. MÜLLER, M (1984): *Architektur und Avantgarde: ein vergessenes Projekt der Moderne?* Frankfurt am Main: Syndikat, S.49)

245 Vgl. HAMANN, R; HERMAND, J (1977): *Gründerzeit*. Frankfurt am Main: Fischer, S.48

246 RINGER, F (1983): *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933*. Stuttgart: Klett-Cotta, S.234

Zeichen derselben“, ganz im Gegenteil vertrug es sich in seinem persönlichen Verständnis „nötigenfalls auf das beste mit dem Gegensatze der Kultur, der Barbarei, da heißt: der Stilllosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile.“²⁴⁷

Die Beschäftigung mit dem Werk und Person und Werk Nietzsches beschränkte sich um 1900 keinesfalls – wie die Haltung des Philosophen der zeitgenössischen Gesellschaft und besonders dem Konzept des Bürgerlichen mit seinem Werte- und Normenverständnis gegenüber vermuten ließe – auf antibürgerliche Milieus. Der Nietzscheanismus erfuhr vor allem in bürgerlichen Kreisen des Kaiserreichs eine enorme Resonanz, wodurch dieser auch innerhalb der deutschen Architektenschaft – die trotz einer teilweisen persönlichen Annäherung an antibürgerlich-bohemische Zirkel bürgerlichen Habitus und Stand bewahrte – wirksam werden konnte.

Die Aufwertung der Nietzsche-Rezeption um 1900 zum sogenannten „Nietzsche-Kult“, gründete auf den individuellen Anstrengungen Einzelner, die sich im besonderen Maße um die Verbreitung des nietzscheanischen Werkes und der Formulierung einer auf Nietzsches Philosophie fußenden Lebensprogrammatisch verschrieben hatten. Eine herausragende Rolle bei der Übersetzung nietzscheanischer Gedanken in wirkmächtige Leitbilder für Kunst und Leben kam unter anderem den Autoren Georg Fuchs, Wilhelm Uhde, Kurt Breysig und Anthony Mario Ludovici zu, die noch während der Hochphase der sogenannten „Nietzsche-Panegyrik“ um die Jahrhundertwende den Versuch unternahmen, die bis dato stark von individuellen Beweggründen geprägte Anhängerschaft zu Nietzsches Werk in eine für die Gesellschaft verbindliche Kunst- und Kulturpolitik zu überführen.²⁴⁸

Die Verbreitung des Werks erfolgte neben der individuellen Rezeption vor allem durch organisierte Vorträge und Lesungen, die das Leben und Werk des Philosophen

247 David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller 1; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.163

248 Vgl. KRAUSE, J (1984): „Martyrer“ und „Prophet“: *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*. Berlin, New York: De Gruyter, S.155

Im Kontext der Vermittlung nietzscheanischer Gedanken in Künstler- und Architektenkreise nahm vor allem der Historiker Kurt Breysig eine entscheidende Rolle ein, auf die im Laufe dieser Untersuchung noch detailliert eingegangen werden soll.

thematisierten und im Sinne einer Leben und Kunst befruchtenden Programmatik nutzbar zu machen versuchten.

Beispielhaft für die Vermittlung von Nietzsches Leben und Werk in bürgerlich-künstlerischen Kreisen fand am 18. September 1900 im Architektenhaus in der Wilhelm-Straße 92 des Architekten- und Ingenieur-Vereins zu Berlin, dessen Mitgliederverzeichnis mit so bekannten Namen, wie Peter Behrens und dem Wertheim-Architekten Alfred Messel, aufwarten konnte, ein Vortragsabend zum Thema Nietzsche statt.²⁴⁹ Thema des von Rudolf Steiner und des Nietzsche-Rezitators Kurt Holm gehaltenen Vortrags war die „Unzeitgemäßheit“ Nietzsches, der für Steiner „andere Wege gehen musste als die ganze Zeitgenossenschaft“²⁵⁰ und dadurch als fruchtbaren Quelle für die persönliche künstlerische Produktion und ein gelingendes Leben durch die Kunst nutzbar gemacht werden sollte.

Erfasste Nietzsche um 1900 als Epochenphänomen beinahe alle Lebensbereiche, schien die Beziehung zwischen dem Philosoph einer projektierten künstlerisch-ästhetischen Kultur und der bildenden, respektive angewandten Kunst nicht ohne Dissonanzen. Bereits unter den Zeitgenossen Nietzsches dominierte die Sichtweise,

249 Aus der Ankündigung der Veranstaltung: 18. September 1900: „Nietzsche's einsame Geisteswanderung“, innerhalb des „1. Modernen Vortragsabend von Kurt Holm: Nietzsche-Feier, veranstaltet von Dr. Rudolf Steiner und Kurt Holm“ im Berliner Architektenhaus, nach dem Vortrag Rudolf Steiners folgten „Dichtungen von Friedrich Nietzsche gesprochen von Kurt Holm“. Weder Autoreferat noch Nachschrift vorhanden. (Vgl. STEINER, R (1989): *Gesammelte Aufsätze zur Kultur- und Zeitgeschichte #31*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, S.486 (Abb.III))

250 EBD., S. 468

Für Rudolf Steiner war Friedrich Nietzsche ein gesellschaftlicher Seismograph, der die epochalen Veränderungen des 19. Jahrhunderts intensiver als jeder andere gespürt hatte, woraus sich in Steiners Augen die herausragende Stellung seiner Philosophie gründete. (vgl. HOFFMANN, D (2011): *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Kögel, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente*. Berlin, Boston: De Gruyter, S.727) Steiner arbeitete 1896 im Weimarer Nietzsche-Archiv. Dort ordnete er die Bibliothek Nietzsches und beteiligt sich an der Erstellung eines ersten Kataloges von dessen Werk. Ebenso nahm er das Angebot der Archivleiterin Elisabeth Förster-Nietzsches an, diese in der Philosophie ihres Bruders zu unterrichten. Steiner verließ das Weimarer Archiv schließlich aufgrund persönlicher Differenzen zur Archivleiterin, die versucht hatte Steiner gegen den bis dahin tätigen Herausgeber der Nietzsche-Gesamtausgabe Fritz Kögel auszuspielen. (vgl. EBD., S.23)

dass Nietzsches persönliches Verhältnis der bildenden Kunst gegenüber als nicht relevant zu betrachten sei, dem Philosoph der zur Bewertung dieser Kunstgattung notwendige Sachverstand fehlte, wodurch sich die allgemeine Vorstellung verfestigte, dass die Formulierung einer, die Felder der bildenden und angewandten Kunst beinhaltenden, Theorie nicht im Interesse des Philosophen gelegen haben dürfte.²⁵¹

Die Bevorzugung der Tonkunst im Leben und Werk Nietzsches hinderte die bildenden Künstler jedoch nicht daran in Friedrich Nietzsche – sowohl hinsichtlich seiner Person, als auch seines philosophisches Werkes – eine fruchtbare Inspirationsquelle zu finden. Wobei sich der Einfluss, den Nietzsche auf diesen Bereich der Kunst ausübte, kaum auf den ersten Blick erschloß, da er – in seinen eigenen Worten – nicht direkt, sondern vor allem zum Ende seiner aktiven Geistestätigkeit „unterirdisch“ wirkte.²⁵² So bekundete der Maler Sascha Schneider stellvertretend für die verdeckte Wirkung Nietzsches die Einflüsse zu seinem Werk „Um die Wahrheit“, das er anlässlich einer Ausstellung 1902 präsentierte:

„Mein König, der in dem Bilde kniet, soll Nietzsche selbst sein. Sein Porträt freilich habe ich nicht bringen wollen, da es mir mit dem Schnurrbart und den Haaren nicht paßte.[...] Es ist aber Nietzsche – der König, der vor der Wahrheit anbetet und von seinem Dichterthron herab gestiegen ist.“²⁵³

Wie dieses Beispiel exemplarisch illustrierte, wurde Nietzsche zum Idol der Generation der um 1870 geborenen Künstler und Intellektuellen, die für die Entwicklungen der modernen Kunst und Kultur einen entscheidenden Beitrag leisteten. Der

251 Vgl. SEIDL, A (1901): *Nietzsche-Bildwerke*. in: Seidl, A (Hrsg.): Kunst und Kultur. Aus der Zeit – für die Zeit – wider die Zeit. Produktive Kritik in Vorträgen, Essays, Studien. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, S.390

252 820. FN an Franz Overbeck; 24.03.1887; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.46

253 Der Maler Sascha Schneider zitiert in: SEIDL, A (1901): *Nietzsche-Bildwerke*. in: Seidl, A (Hrsg.): Kunst und Kultur. Aus der Zeit – für die Zeit – wider die Zeit. Produktive Kritik in Vorträgen, Essays, Studien. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, S.395

für die Nietzsche-Rezeption bedeutsame Essayist Josef Hofmiller sah in den Vertretern dieser Generation eine Grundhaltung wirksam werden, die das tagespolitische Geschehen und die religiösen und weltanschaulichen Debatten jener Tage „verachtete“ und insgesamt Abneigungen gegen die Intellektualismus und Akademismus der Gegenwart insgesamt hegte. Die Mitglieder jener Generation hatten erkennen müssen, dass die eigentliche Instanz mit der sie die elementaren Fragen des Lebens verhandeln müssten, nur ihre eigene Persönlichkeit selbst sein konnte. Das wesentliche Merkmal erkannte Hofmiller jedoch darin, dass sie im Gegensatz zu den Generationen vor ihnen „ihre Sinne weit aufgetan“ hätten für das „Wirkliche“ und ein tiefes Interesse „an Allem, was schön ist [...]“ entwickelt hatten. Wobei sie in dieser alternativen und neuartigen Auffassung von einem gelingenden Leben am „nachhaltigsten“ von Friedrich Nietzsche angeregt wurden.²⁵⁴

Dem Interesse an Nietzsche um die Jahrhundertwende ging die weitgehende gesellschaftliche Nichtbeachtung zu seinen Lebzeiten voraus. Als Reaktion auf diese, von Nietzsche selbst als persönliche Kränkung erfahrene Ablehnung seines Werkes und seiner Person, kokettierte der Philosoph bereits zu Lebzeiten mit der eigenen „Unzeitgemäßheit“, die er mehr und mehr zu seinem persönlichen Markenkern erhob. Nietzsche selbst war davon überzeugt, dass er, wie so viele ihrer Zeit intellektuell und moralisch enthobene Persönlichkeiten, „posthum geboren“ werde und dadurch seine Wirkung sich erst in einer zukünftigen Gesellschaft entfalten könne.²⁵⁵ Vor allem die verhaltenen bis ablehnenden Reaktionen seiner deutschen Landsleute und der akademischen Kollegenschaft verletzen Nietzsche, hatten es diese doch „in fünfzehn Jahren noch nicht zu einer einzigen auch nur mittelmäßig gründlichen und ernsthaften Recension irgend eines meiner 12 Bücher gebracht“.²⁵⁶

254 HOFMILLER, J (1902): *Nietzsches Testament*. In: Die Gesellschaft, XVIII, S.5-15, S.14f

255 1096. FN an Carl Fuchs, 26.08.1888; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.403

256 EBD., S.15

Gegen Ende der 1880er Jahre, in den Wochen und Monaten vor seinem endgültigen Zusammenbruch in Turin, begann sich jedoch das Interesse an Nietzsches Philosophie mehr und mehr zu steigern. Der Philosoph erhielt in dieser Zeit nicht nur „eine hübsche Gattung von Briefen“, deren auffälliger „Verehrungs-Stil“ ihn beinahe verlegen machten²⁵⁷, ebenfalls konnten ab Ende der 1880er Jahre die nun bei C.G. Naumann in Leipzig verlegten Werke in immer größerer Stückzahl verkauft werden. Für Nietzsche bedeutete diese erste spürbare Anerkennung einen späten Triumph. Ihm erschien es „als ob ein Bann von meinen Büchern genommen“ sei.²⁵⁸ Ganz besonders begeisterte sich der Philosoph über die zunehmende Anerkennung seiner Thesen in französischen und skandinavischen Intellektuellenkreisen. 1888 erhielt er in seiner Turiner Wohnung einen Zeitungsausschnitt übermittelt, der ihn darüber unterrichtete, dass der dänische Philosoph Georg Brandes an der Kopenhagener Universität eine Vorlesungsreihe über den „tyske Filosof Friedrich Nietzsche,“ gehalten hatte,²⁵⁹ wodurch die sich immer weiter verstärkende Anerkennung seiner Philosophie – auch über die Grenzen des Deutschen Reichs hinaus – erkennbar wurde.

Nach seinem Zusammenbruch in Turin 1889 verstärkte sich das gesellschaftliche Interesse an seiner Person und Werk. Vor allem durch die beharrliche Propagandarbeit seiner Schwester Elisabeth, die sich seit 1889 um den zumeist apathisch vor sich hindämmernden Bruder kümmerte, begann Nietzsches Stern gegen die Jahrhundertwende hin zu steigen. Im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts gründeten sich zahlreiche Kreise und Gesellschaften die sich exklusiv mit dem Philosoph und dessen Werk beschäftigten, so zum Beispiel in Wien 1897 und Berlin 1891. Par-

257 504. FN an Franz Overbeck, 07. 04.1884; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.495

258 741. FN an Bernhard und Elisabeth Förster, 02.09.1886; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 7. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.239

259 1016. FN an Franz Overbeck, 10.04.1888; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.292

allel dazu erschienen ab den 1890er Jahren auch die Schriften Nietzsches in literarischen Zeitschriften und Magazinen wie „Die Gesellschaft“.²⁶⁰

Die vorherrschenden Rezeptionsströmungen jener Zeit lassen sich in zwei große Hauptrichtungen unterteilen: während vor 1900 vor allem die Lektüre von „Also sprach Zarathustra“ und dessen Sprachduktus den Kern des Nietzschekultes prägten, beherrschten ab 1900 ausgewogener und differenziertere Töne den Diskurs.²⁶¹ Diese zweite Rezeptionswelle verschob den Fokus von dem durch Georg Brandes formulierten Konzept des „aristokratischen Individualismus“, hin zu einer Lesart, die in dem Philosophen den Verkünder einer „künstlerischen Weltanschauung“ erkannte und dadurch einen gesamtgesellschaftlich wirksam werdenden Reformimpuls in den Vordergrund stellte.²⁶² Auch innerhalb der Wissenschaft wurde Nietzsche um 1900 nun verstärkte Aufmerksamkeit zuteil, so hielt ab dem Wintersemester 1901/1902 der Philosoph Georg Simmel an der Berliner Humboldt-Universität Vorlesungen, über die „Philosophie des 19. Jahrhunderts, von Fichte bis Nietzsche“.

Erkannte man in Nietzsche noch um 1890 noch „die bête noir aller offiziellen Persönlichkeiten in der deutschen Wissenschaft“,²⁶³ wandelte sich das Nietzschebild zugunsten gesamtgesellschaftlicher Affirmation. In Künstler- und Intellektuellenkreisen errang Nietzsche in diesen Jahren eine herausragende Rolle als Vordenker individueller Persönlichkeitsentwicklung und einer kommenden „künstlerischen Kultur“.

Nietzsche brachte nicht nur durch seine Formulierung einer kommenden „Geistesaristokratie“ die Tendenzen der Zeit, die den großen Einzelnen im Vorteil gegenüber den Massen der Gesellschaft sahen, pointiert zum Ausdruck, sondern er formulierte

260 Vgl. **ASCHEIM, S** (1996): *Nietzsche und die Deutschen: Karriere eines Kults*. Stuttgart: J. B. Metzler, S.53f

261 Vgl. **VALK, T** (2009): *Friedrich Nietzsche. Musaget der literarischen Moderne*. In: Valk, T (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Berlin: De Gruyter, S.1-21, S.8

262 Vgl. **FISCHER, O** (2013): *Nietzsches Schatten: Henry van de Velde - von Philosophie zur Form*. Berlin: Mann, S.12 und **MEYER, T** (1993): *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen: Francke, S.162

263 **REUTER, G** (1921): *Vom Kinde zum Menschen: die Geschichte meiner Jugend*. Berlin: Fischer, S.453

besonders durch seine Zarathustradichtung einen Leitfaden zur Überwindung des gesellschaftlichen *status quo*, dessen reformerischer Enthusiasmus und Grundstimmung der Auserwähltheit, Begeisterung vor allem unter der Künstlerschaft des Kaiserreichs hervorrief, die Nietzsche zu einem verbindenden Erlebnis und zum Patron der künstlerischen Kultur werden ließen.²⁶⁴

In der erstarrten Kultur der Zeit, ihrer Epigonenhaftigkeit, „Heerden-Moral“ und ihrem „Bildungsphilisterthum“ erkannte der Philosoph die Symptome einer im Niedergang begriffenen Gesellschaft. Für Nietzsche bestand in der Offenlegung und Kritik dieser Missstände seine eigentliche Aufgabe als Philosoph, dabei war ihm seine grundlegende Erkenntnis „daß die Welt des Guten und Bösen nur eine scheinbare und perspektivische Welt ist, [...] eine solche Neuerung“, daß ihm selbst „bisweilen dabei Hören und Sehen“ verging.²⁶⁵ In der „Trostrede des desperaten Fortschritts“ formulierte Nietzsche beispielhaft jene für seine Gegenwart prägende Geisteshaltung einer Zeit, die den Traditionen ihrer Vorgängergenerationen bereits abgeschworen hatte, ohne dabei eine ihr eigene Haltung und Kultur zu entwickeln zu haben:

„Unsere Zeit macht den Eindruck eines Interim-Zustandes; die alten Weltbetrachtungen, die alten Kulturen sind noch teilweise vorhanden, die neuen noch nicht sicher und gewohnheitsmäßig und daher ohne Geschlossenheit und Konsequenz. Es sieht aus, als ob alles chaotisch würde, das Alte verlorenginge, das Neue nichts taugend und immer schwächer werde. Aber so geht es dem Soldaten, welcher marschieren lernt: er ist eine Zeitlang unsicherer und unbeholfener als je, weil die Muskeln bald nach dem alten System, bald nach dem neuen bewegt werden und noch keins entschieden den Sieg behauptet. Wir schwanken, aber es ist nötig, dadurch nicht ängstlich zu werden und das

264 „Was Nietzsche an Schopenhauer als dem Befreier aus dieser engbrüstigen Welt, vertrockneten Welt rühmt, das werden wir in höherem Maße an Nietzsche selbst preisen; er wird der kommenden Zeit der Führer sein zu jener künstlerischen Kultur, die als tiefe Sehnsucht in vielen Männern und Frauen lebt, an deren Verwirklichung von vielen Seiten intensiv gearbeitet wird, eine Sehnsucht, die in den bedeutendsten Künstlern unserer Zeit zum herrschenden Instinkt geworden ist [...]“ (KÜHN, P (1904): *Das Nietzsche Archiv zu Weimar*. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.9)

265 521. FN an Franz Overbeck, 23.07.1884; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.514

Neu-Errungene etwa preiszugeben. Überdies können wir ins Alte nicht zurück, wir haben die Schiffe verbrannt; es bleibt nur übrig, tapfer zu sein, mag nun dabei dies oder jenes herauskommen. [...] ²⁶⁶

Durch die aphoristische Struktur seiner Veröffentlichungen, dem Fehlen einer stringenten argumentativen Linie, zugunsten eines offenen Systems der Kritik, entwickelte sich die Nietzsche-Rezeption zu einem Spiegel der partikularisierten Gesellschaft des Wilhelminismus. Nietzsches Schriften wurden parallel von Anarchosozialisten, radikalen bürgerlichen Frauen, Lebensreformern, Jugendbewegten und Völkischen rezipiert, wobei sich jede dieser Gruppen eine ihr spezifische Meinung von Philosoph und Werk bildete. Die Art des individuellen Umgangs mit dem Werk Nietzsches ließ immer auch Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der einzelnen Bewegungen zu. Nietzsche selbst führte die Heterogenität der Rezeptionsmuster und die kultische Überhöhung auf den Umstand zurück, dass er als „posthumer Mensch“ immer „schlechter verstanden“ werden würde als „zeitgemäße, aber besser gehört. Strenger: wir werden nie verstanden - und daher unsre Autorität...“ ²⁶⁷

Der Wirkung seiner Philosophie auf gesellschaftliche Randgruppen, Eiferer und Sektierer erkannte Nietzsche bereits zu Lebzeiten. Gegenüber seinem Freund Franz Overbeck räumte er ein: „Bei allen radikalen Parteien (Socialisten, Nihilisten, Antisemiten, christl Orthodoxen, Wagnerianern) genieße ich eines wunderlichen und fast mysteriösen Ansehens.“ Ein Umstand, der das Rezeptionsphänomen Nietzsche stets begleiten sollte, wird er doch bis in die Gegenwart immer wieder als Fürsprecher gesellschaftlich marginalisierter Positionen instrumentalisiert.

266 Menschliches Allzumenschliches I, §248; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2. Menschliches, Allzumenschliches*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.206

267 Götzen-Dämmerung: Sprüche und Pfeile, §15; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.61

Auch die Architektenschaft des deutschen Reiches brachte das Unbehagen gegenüber der Kultur des Historismus zum Ende des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck, in dem sie Nietzsches Kritikmodelle in einen künstlerisch-kreativen Kontext übersetzten, was sich vor allem durch die Kritik an der akademischen historistischen Architektur des 19. Jahrhunderts und der Forderung nach einem neuen, der Zeit entsprechenden Stil äußerte.

Stellvertretend für die in dieser Gruppe wirksamen Denkmodelle formulierte der Architekt und spätere Werkbund-Gründer Hermann Muthesius die Geschichte der Kunst als eine Geschichte des Niedergangs, der seit dem Untergang der antiken Kultur unaufhaltsam voranschritt. Verantwortlich für das Verschwinden des ästhetischen Bewusstseins und der damit verbundenen Möglichkeit einer gelingenden Kultur spiegelte in den Augen Muthesius „die Praxis der Saison-Neuheiten“, die sich vor allem aus der „Spekulation auf das Abwechslungsbedürfnis“²⁶⁸ der Konsumenten speiste, ohne dabei einen sinnstiftenden Zusammenhang im Blick zu haben.

Die Ansicht, dass „unechtes Material und unechte Technik“ die gesamte Industrie des 19. Jahrhunderts beherrschten,²⁶⁹ und der damit verbundenen Forderung nach Materialgerechtigkeit und funktionaler Gestaltung, kurz künstlerisch-technischer Authentizität, entwickelte zur prägenden Idee der modernen architektonischen Bewegung, zu deren wirkmächtigstem Vertreter der sich 1907 gründende Deutsche Werkbund werden sollte.

Die moderne Architekturproduktion postulierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Zurückweisung mimetischer Bautraditionen zugunsten eines schöpferisch-kreativen Gestaltungsansatzes, die sich erstmals beispielhaft in den Formen des Jugendstils Bahn brach. Aus diesem für die Moderne konstituierendem Denkmodell heraus leitete sich die programmatische Grundausrichtung des Deutschen Werkbundes ab, der seine Aufgabe darin erkannte eine der gesellschaftlichen Realität der Gegenwart

268 MUTHESIUS, H (1908): *Kunst und Volkswirtschaft*. Dokumente des Fortschritts, 1-6, S.115-120, S.117

269 PEVSNER, N (1957): *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*. Hamburg: Rowohlt, S.11

entsprechende Formensprache zu entwickeln. Das Formenrepertoire des Historismus wurde demgegenüber zunehmend als maskenhaft wahrgenommen, als Teil jener von Nietzsche kritisierten „Scheinkultur“, die die wahren Äußerungen und Forderungen des Lebens überlagerte.

Zentrum der künstlerischen Reformbewegung bildete das Konzept des „Neuen Stils“, das als bestimmendes kunsttheoretisches Narrativ des ausgehenden 19. Jahrhunderts wirkte.²⁷⁰ Der „Neue Stil“, der an die Stelle der kanonisierten akademischen Architekturauffassung trat, sollte in zweierlei Hinsicht wirksam werden, in dem sich in ihm einerseits nicht nur ein „wahrer“ künstlerischen Ausdruck der zeitgenössischen Lebenswirklichkeit manifestieren, sondern die Gegenwart künstlerisch transformieren sollte.

Die Faktoren die es bis zur Jahrhundertwende verhinderten, dass sich ein solcher Gestaltungsansatz realisierte, lokalisierte Muthesius am Festhalten der Künstlerschaft an den formalen Elementen der historischen Stile, besonders darin durch ihre Kunst „auf äußere Merkmale statt auf innere Werte“ abzielen. Für Muthesius erschien als Grundvoraussetzung einer künstlerischen Neuorientierung essentiell, „das Wort Stil grundsätzlich von der Tagesordnung zu verbannen“, sei die Forderung nach einem neuen Stil nicht „vernünftiger als etwa die, statt des klassischen Stils den gotischen anzunehmen“.²⁷¹ In seinen Augen erfolgte die Erneuerung der Kunst nicht auf formalem Wege, sondern musste zwingend aus einer alternativen künstlerischen Programmatik heraus entwickelt werden, deren In-Werk-Setzung einen neuen formalen Ausdruck begründen sollte. In Muthesius Gedanken lässt sich die Grundkonzeption des sieben Jahre später gegründeten Deutschen Werkbundes bereits schemenhaft

270 Das prominenteste Beispiel für die zeitgenössische Diskussion, die das künstlerische Problem des „Neuen Stils“ im Kontext der Architektur thematisierte, formulierte der Architekt und Weinbrenner-Schüler Heinrich Hübsch in seinem Vortrag „In welchem Style sollen wir bauen“ bereits 1828 (Vgl. **HÜBSCH, H** (1828): *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe: Müller). Kristallisierte sich unter den Architekten der Jahrhundertwende mehr und mehr die Einsicht heraus, dass ein neuer Stil auf einer spezifischen künstlerischen Programmatik gründen musste, argumentierte Hübsch noch rein formalistisch, in dem er den Rundbogenstil zum künstlerischen Leitmotiv erklärte.

271 **MUTHESIUS, H** (1900): *Architektonische Zeitbetrachtungen. Ein Umblick an der Jahrhundertwende. Festrede gehalten im Architekten-Verein zu Berlin zum Schinkelfeste am 13. März 1900*. Berlin: Wilhelm Ernst und Sohn, S.18

erkennen, der in der Negierung eines formalen Stiles zugunsten architektonischer Programmatik, die sich der Abbildung und Höherentwicklung des menschlichen Alltagslebens verpflichtet sah, seine herausragende architekturgeschichtliche Funktion entfalten sollte.

Die Idee des neuen Stiles im Sinne einer modernen architektonischen Programmatik mündete für die reformorientierten Architekten jener Zeit jedoch nicht nur in der Forderung der historicistischen „Altertümelei“ zu entsagen, sondern einen kritisch-produktiven Umgang mit den historischen Architekturen zu entwickeln und „die alten Beispiele nach den Ursachen ihrer herrlichen Wirkungen befragen“.²⁷² Das Bauen sollte – und hier hallte die von Nietzsche und Semper postulierte Forderung nach einem unakademischen Umgang mit der Historie überdeutlich nach –, „vom Empfundnen her“ verstanden werden, dessen gestaltgebendes Element „das Leben“ selbst sei und „nicht die Geschichtlichkeit eines Schulschemas.“²⁷³ Die Fokussierung auf das Lebens als Urgrund aller künstlerischer Betätigung entwickelte sich zum programmatischen Leitmotiv jener im Deutschen Werkbund sich verbindenden Künstler- und Architektengeneration. Der Architekt und spätere Werkbundgründer Theodor Fischer erkannte die Dinge in jener Zeit „ringsum in Bewegung“. Für ihn bedeutete es einen grundlegenden Irrtum „die Kunst als etwas abseits vom Leben Bestehendes und Verharrendes, als etwas Zuständliches anzusehen, in dem man mit Behagen und ewigem Genießen sich auf die Dauern hinlagern könnte.“²⁷⁴

272 **FISCHER, T** (1901): *Über Städtebau, Vortrag an der Technischen Hochschule*, veröffentlicht in *Münchener Neueste Nachrichten* 27, 28. Februar 1901 zitiert in: Nerdinger, W (Hrsg.): *Theodor Fischer: Architekt und Städtebauer*. Berlin: Ernst, S.332

273 **BONATZ, P** (1950): *Leben und Bauen*. Stuttgart: A. Spemann, S.45

274 **SCHICKEL, G** (1992): *Theodor Fischer als Lehrer der Avantgarde*. In: Magnago Lampugnani, V; Schneider, R; Deutsches Architekturmuseum (Hrsg.): *Reform und Tradition*. Stuttgart: Hatje, S.55-68, S.66 zitiert aus: *Ansprache zur Eröffnung des Ledigenheims*. In: *Die Bauzeitung*, 1927, S.226-227

II.I.II „Der Wille zur Macht“ – Elisabeth Förster-Nietzsche als Initiatorin des Nietzsche-Kultes

Eine herausragende Stellung in der Verbreitung von Nietzsches Werk nahm die Schwester des Philosophen Elisabeth Förster-Nietzsche ein. Durch ihre Initiative wurde es möglich, das Andenken ihres Bruders in Form des von ihr gegründeten Nietzsche-Archivs in eine zentral gesteuerte Organisation zu überführen, die die Deutungshoheit über das Werk Nietzsches zu erlangen versuchte und diesen Anspruch durch publizistische und gesellschaftliche Initiativen postulierte.

Zu Nietzsches 59. Geburtstag am 15. Oktober 1903 eröffnete das, durch den belgischen Architekten Henry van de Velde umgebaute, Nietzsche-Archiv auf dem Weimarer Silberblick. Unter der Ägide von Elisabeth Förster-Nietzsche entwickelte es sich in den folgenden Jahren zum Zentrum der Nietzsche-Gemeinde und der Weimarer Gesellschaft. Bis zu ihrem Tod 1935 verwaltete die Schwester des Philosophen an diesem Ort das Erbe ihres Bruders durch Lesungen, Vorträge, Konzerte, Empfänge und Diners.²⁷⁵

In ihrer Rolle als offizielle Nachlassverwalterin, vor allem hinsichtlich der durch das Archiv betriebenen Unterdrückung unliebsamer Meinungen und alternativer Rezeptionsmodelle, erschien Elisabeth Förster-Nietzsche bereits ihren Zeitgenossen als

275 Vgl. **HOFFMANN, D** (2011): *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Kögel, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente*. Berlin, Boston: De Gruyter, S.57

Mit dem Umzug des Archivs von Naumburg nach Weimar 1897 und dem Umbau des Archivgebäudes unternahm Elisabeth Förster-Nietzsche den Versuch einen Treffpunkt der Weimarer und mittelfristig der gesamten intellektuellen Elite des wilhelminischen Deutschlands zu etablieren. Aus diesem Grunde konstituierte sich am 6 Mai 1908 die „Stiftung Nietzsche-Archiv“, deren Aufgabe es neben „wissenschaftlichen und gemeinnützigen Zwecken“ war, das Nietzsche-Archiv als „Zentrum für die gesamte Nietzsche-Forschung und als Sammelpunkt für alle geistig-schöpferischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen im Sinne meines Bruders Friedrich Nietzsche dauernd zu erhalten.“ (EBD., S.80, aus der Satzung des Nietzschearchivs. Zitiert aus: GSA 72/1576; Gast Archiv Nr. 776) Zur finanziellen Sicherung dieses Vorhabens erging anlässlich des 70. Geburtstages des Philosophen der Aufruf zur Bildung eines „Nietzsche-Fonds“, um die finanzielle „Sicherstellung der Stiftung Nietzsche-Archiv“ zu gewährleisten und die für die Errichtung eines geplanten „Nietzsche-Denkmal“ notwendigen Mittel einzuwerben. Zu den Unterzeichnern dieses Aufrufes zählten unter anderem Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal, Hans Olde und Richard Strauss.

ambivalente Figur. Empfanden ihre Gäste sie einerseits als Person „von liebenswürdigster Aufmerksamkeit“, trug ihr Wirken erheblich zu den Debatten um die Deutungshoheit über Nietzsches Werk bei, die vermutlich nicht in jener Schärfe geführt worden wären, wenn sich „der Nachlass in neutraleren Händen“ befunden hätte.²⁷⁶

Die Kritik an Elisabeth Förster-Nietzsche entzündete sich nicht nur an der autokratischen Rolle, die sie im Umfeld des Archivs spielte, sondern ebenfalls an ihrem Laitentum in philosophischen Fragen. Stellvertretend für diese Form der Kritik müssen die Schilderungen Rudolf Steiners gesehen werden, der nach der Entlassung des ersten Herausgebers der Nietzsche-Gesamtausgabe Fritz Kögel der Favorit Elisabeth Förster-Nietzsches für die Herausgeberposition der Nietzsche-Gesamtausgabe geworden war. Zur Sicherung ihres Einflusses kam für Elisabeth Förster-Nietzsches der Kenntnis des Gesamtwerks ihres Bruders eine entscheidende Rolle zu. In diesem Zusammenhang bat sie Steiner „ihr Privatstunden über die Philosophie ihres Bruders“ zu geben. Während dieser Zusammenkünfte wurden Steiner die intellektuellen Defizite der Archivleiterin offensichtlich. Förster-Nietzsche erschien ihm als Person, die „in allem, was die Lehre ihres Bruders angeht, vollständiger Laie ist.“ Ebenso zweifelt Steiner insgesamt an ihrer persönlichen Eignung das Erbe ihres berühmten Bruders zu verwalten, fehle ihr doch der „Sinn für feinere, ja selbst für gröbere logische Unterscheidungen [...]“.²⁷⁷

276 SCHEFFLER, K (1946): *Die fetten und die mageren Jahre: ein Arbeits- und Lebensbericht*. Leipzig: List, S.32

Im Laufe von Nietzsches Leben nahm die Distanz stetig zu, bis das Verhältnis schließlich in offener Ablehnung mündete. (Vgl. 456a. FN an Elisabeth Nietzsche, 25/26.08.1883; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.434 und 981. FN an Elisabeth Förster, vermutlich Ende Januar 1888; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.238)

277 KAUFMANN, WA; SALAQUARDA, J (1982): *Nietzsche: Philosoph, Psychologe, Antichrist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S.3. Zitiert aus: „Zur Charakteristik der Frau Elisabeth Förster-Nietzsche“, in: Das Magazin für Litteratur vom 10. Februar 1900

Von Beginn ihrer Tätigkeit, als Hüterin des geistigen Erbes ihres Bruders, unternahm Förster-Nietzsche den Versuch, die Deutungshoheit über die Philosophie ihres Bruders zu erlangen. Dabei verfolgten ihre Bestrebungen vor allem das Konzept Nietzsches philosophisches Oeuvre als intellektuell-philosophisch konsistentes Gesamtwerk zu präsentieren. Dieses Vorhaben ließ sie Veränderungen, Umschreibungen und Auslassungen am nietzscheanischen Textkorpus nicht nur in Kauf nehmen, sondern sie als produktive Instrumente der ideologisch geprägten Nachlassverwaltung anwenden.²⁷⁸

Die Archivleiterin versuchte ein Nietzschebild zu konzipieren, dass sich in den Dienst nationalistischer und rassistischen Bewegungen stellte. Dieses Vorhaben, auch gegen die Widerstände der intellektuellen Kreise, – die „ihren“ Nietzsche durchaus anders interpretierten – eine spezifische, vom Nietzsche-Archiv autorisierte Lesart der nietzscheanischen Philosophie durchzusetzen und die darauf folgende jahrzehntelange Debatte um die wahre und einzig richtige Interpretation, trug nicht unwesentlich dazu bei die bis heute vorherrschende Deutung von Nietzsches Denken als „zusammenhanglos, zweideutig und widersprüchlich“ zu institutionalisieren.²⁷⁹

Zur Verbreitung der offiziellen Archivmeinung versuchte Förster-Nietzsche nicht nur die Ausfertigung der Nietzsche-Gesamtausgaben in ihrem Sinne zu beeinflussen, sondern scharte ab den 1890er Jahren zahlreiche führende Persönlichkeiten des wilhelminischen Geistes- und Kulturlebens um sich, die sie für ihre propagandistischen Tätigen dienstbar zu machen versuchte. Die hieraus entstandene wirkmächtigen

278 Beispielhaft für die Manipulationen Förster-Nietzsches kann der Versuch gesehen werden die Rolle Lou Salomés für das Leben Nietzsches zu marginalisieren. Der Verleger Eugen Diederichs unternahm 1908 durch die Veröffentlichung von „Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche. Eine Freundschaft“ seines Autors C.A. Bernoulli den Versuch eine positive Deutung des Lou-Bildes für die Nachwelt zu schaffen. Diederichs stellte klar, dass „das Salomé Lou-Erlebnis von Nietzsche, seine einzige tiefere Beziehung zu einer Frau“ gewesen war. Deren elementare Wirkung sollte in Diederichs Augen „von den Entstellungen der Schwester-Biographie gereinigt“ werden, weil es das Schaffen des Philosophen „aufs tiefste befruchtete“ (DIEDERICHS, E (1908): *Im Bannstrahl des Nietzsche-Archiv*. Typoskript 5 Seiten. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Diederichs Eugen-Diederichs-Verlag/Nietzsche-Prozesse. HS.1995.0002)

279 Vgl. KAUFMANN, WA; SALAQUARDA, J (1982): *Nietzsche: Philosoph, Psychologe, Antichrist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S.7

Verbindungen zwischen Nietzsche-Archiv und den Repräsentanten einer künstlerischen Kultur im Kaiserreich prägten nicht nur das gesellschaftlich wirksam werdende Nietzschebild jener Tage, sondern trugen dazu bei die persönliche Legende der Archivleiterin zu verbreiten, die Leitung des Archivs lediglich widerwillig und nur zu Ehren ihres zu Lebzeiten verkannten Bruders übernommen zu haben.²⁸⁰

In den Jahren nach dem Umzug des Nietzsche-Archivs nach Weimar konnte Elisabeth Förster-Nietzsche in der Stadt an der Ilm eines der einflussreichsten Zentren des wilhelminischen Geisteslebens etablieren, dessen Ausstrahlungskraft dem Weimarer Hof in Nichts nachstand:

„Weimar besaß nun noch einen zweiten, den geistigen und künstlerischen Menschen ungleich wichtigeren Hof, zu dem nicht Adel und Ahnenschaft, sondern Leistung, erworbene Anerkennung, allenfalls gute Empfehlung den Eingang verschafften. Ich meine die Hofhaltung auf dem Silberblick

Sie hatte das mit einem richtigen monarchischen Hof gemeinsam, daß auch hier der Mittelpunkt, die Sonne, um die der Sterne Schar bewundernd sich stellte, ein legitimer Erbe war, eine Erbin, wie Frau Cosima die Erbin von Bayreuth: Elisabeth Förster-Nietzsche [...] Jetzt war das Nietzsche-Archiv auf dem Silberblick der Mittelpunkt geistiger Menschen für Weimar; war es ebenfalls weit über Weimar hinaus ... Allwöchentlich war ein ‚jour fix‘, ein Nachmittag, an dem die Frau des Hauses ihre Freunde empfing, sie mit auswärtigen Gästen von Bedeutung bekannt machte oder, in stillen besuchtsarmen Zeiten, mit den Getreuen allein hofhielt - den Hof hielt, an den die große geistige Weimarer Tradition nun übergegangen war ... Als ich wegen irgendeiner besonderen Sache einmal unangesagt und nicht am Tage des ‚Jours‘ zu Frau Förster-Nietzsche kam, fand sich sie in Gesellschaft einiger Pastorenfrauen und einer Lehrersgattin aus Naumburg; statt bei Tee und Hohlhippengebäck bei Kaffee uns Streuselkuchen! Ohne

280 Gleichzeitig wollte Förster-Nietzsche in der öffentlichen Wahrnehmung als Person erscheinen, die durch ihre persönliche Verbindung und „all die tausend Einzelheiten und Beziehungen, all die verschiedenen Aufenthalte, geschäftlichen Voraussetzungen und buchhändlerischen Verbindungen aus dem Leben Nietzsches“ ein allumfassendes und dadurch möglichst realistisches Nietzschebild rekonstruieren konnte. (SEIDL, A (1900): *Rudolf Steiner'sche Masken und Mummenschänze eine Demaskierung von Dr. Arthur Seidl*. In: *Die Gesellschaft*, II(3), S.133-147, S.137f)

Philosophie, Ästhetik, Schrifttum, in Gesprächen aus dem Umkreis der kleinen Stadt und des Standes. ²⁸¹

Zum konstituierenden Projekt entwickelte in den Jahren um die Jahrhundertwende die Kompilation des sogenannten „Willens zur Macht,“ der als Zusammenstellung des Nietzsche-Nachlasses, der Jahre 1885-1888 erstmals 1901 in Band XV der „Gesammelten Werke“ herausgegeben wurde. Zu jener Zeit umfasste diese Publikation etwas weniger als 500 Aphorismen. Bereits 1906 erschien als Band 9 und 10 der „Taschenausgabe von Friedrich Nietzsches Werken“ eine erweiterte Fassung, deren Umfang auf insgesamt mehr als die doppelte Aphorismenanzahl (1067) im Vergleich zur Erstausgabe angewachsen war. Das neu hinzugekommene Material wurde dem Bestand jedoch nicht nur angefügt, sondern mit dem bereits vorhandenen Textkorpus vermengt.²⁸²

Die Idee einer systematische Zusammenstellung des Nachlasses zu einem vierteiligen Hauptwerk entstand bereits 1893 während der ersten Herausgabe des „Antichrist“. Der Herausgeber Köselitz ahnte in der Folge zwar „eine ideologische und editorische Katastrophe voraus“,²⁸³ dennoch übergab er die fehlenden Teile des Nietzsche-Nachlasses an das Weimarer Archiv, um 1901 Nietzsches „systematisches, philosophisch-theoretisches Hauptwerk“ Realität werden zu lassen.²⁸⁴

Im Vorwort der Publikation stellte Förster-Nietzsche fest, „daß das ungeheuer complicirte Gewebe des Lebens am besten im Willen zur Macht zusammenzufassen sei, scheint ihm [Friedrich Nietzsche – Anm. d. Verf.] von Jahr zu Jahr immer

281 **KRUMMEL, RF** (1983): *Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum vom Todesjahr bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Berlin: De Gruyter, S.52. Zitiert aus: Wilhelm von Scholz, An Ilm und Isar. Lebenserinnerungen, 1939 S.97-104

282 Vgl. **KAUFMANN, WA; SALAQUARDA, J** (1982): *Nietzsche: Philosoph, Psychologe, Antichrist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S.5

283 **EBD.**, S.15f

284 Vgl. **HOFFMANN, D** (2011): *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Kögel, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente*. Berlin, Boston: De Gruyter, S.49

deutlicher geworden zu sein.²⁸⁵ Hiervon ausgehend erschienen alle folgenden Veröffentlichungen des Nietzsche-Archivs als zwangsläufig und folgerichtig, die Friedrich Nietzsche – wäre er nicht dem Schicksal der Geisteskrankheit anheim gefallen – auch eigenhändig ins Werk gesetzt hätte. Es muss jedoch angenommen werden, dass es der falsche „Wille zum System“ der Archivleiterin war, der die aphoristischen Denkstrukturen ihres Bruders niemals vollständig erfassen konnte und diese aus eben jenem Grunde schlußendlich ablehnen musste.²⁸⁶

Unwiderlegbar ist der Fakt, dass der Philosoph selbst eine Veröffentlichung eines Werkes unter dem Namen „Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe“ plante,²⁸⁷ doch muss dieses Vorhaben als Bestandteil eines stetig voranschreitenden und sich selbst transformierenden Prozesses verstanden werden, der durch die plötzlich ausbrechende Geisteskrankheit Nietzsches ein jähes Ende fand. Die Skizzenhaftigkeit der Überlegungen zu Struktur und Umfang des „Willens zur Macht“ äußerte Friedrich Nietzsche gegenüber seiner Schwester in einem Brief vom 02.09.1886, in dem er „für die nächsten 4 Jahre [...] die Ausarbeitung eines vierbändigen Hauptwerks“ ankündigte, schon dessen Titel sei „zum Fürchten-Machen: ‚Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe‘“²⁸⁸

Hiervon ausgehend folgte Förster-Nietzsche noch 1921, dass Nietzsche Ende der 1880er Jahre den endgültigen Entschluss zu seinem Hauptwerk fasste, dessen vier

285 **NIETZSCHE, F** (1921): *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe. Aus dem Nachlaß 1884/1885 von Friedrich Nietzsche*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, S.VIIIff / Vorwort EFN

286 Vgl. **HOFFMANN, D** (2011): *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Kögel, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente*. Berlin, Boston: De Gruyter, S.49

287 Vgl. Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1888, §14[156] in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13. Nachlaß 1887 - 1889*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.340 und Nachgelassene Fragmente Frühjahr–Sommer 1888, §16[86]; in: **EBD.**, S.515f

288 741. FN an Bernhard und Elisabeth Förster, 02.09.1886; in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 7. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.239ff

Bücher „Die Gefahr der Gefahren (Darstellung des Nihilismus als der notwendigen Consequenz der bisherigen Werthschätzungen)“, „Kritik der Werthe (der Logik usw.)“, „Das Problem des Gesetzgebers (darin die Geschichte der Einsamkeit)“, „Der Hammer. Wie müssen Menschen beschaffen sein, die umgekehrt werthschätzen?“, die Essenz seines Denkens repräsentieren sollten.²⁸⁹

Mit Hilfe zahlreicher prominenter Unterstützer versuchte Förster-Nietzsche das Bild Nietzsches als Systematiker zu etablieren, der im Laufe seines Lebens „immer systematischer die großen Fragen des menschlichen Lebens betrachtete, in immer umfänglicheren Kreisen seine Interessen ausdehnend, bewußter stets und präziser mit seinen philosophischen Ahnen sich auseinandersetzend, vorsichtiger im Prüfen, strenger in der Selbstkritik und meisterlicher in der Anwendung seiner Methode“ geworden sei.²⁹⁰

Im Zuge der Verbreitung nietzscheanischer Gedanken in künstlerischen und intellektuellen Kreisen und einem sich mehr und mehr manifestierenden „Nietzsche-Kult“ unternahm Elisabeth Förster Nietzsche, parallel zu ihrer Herausgeberarbeit und der Hegemonisierungsbemühungen der Nietzsche-Interpretation, den Versuch, die gesellschaftliche Wirkung ihres Bruders durch die Inszenierung einer speziellen Nietzsche-Ikonographie zu steuern. Die Nähe Nietzsches zu den Künsten sollte im Zuge dieses Vorhabens nutzbar gemacht werden, wodurch Friedrich Nietzsche als Person und die markantesten Sprach-Bilder seines Werks selbst zum Gegenstand künstlerischer Produktion werden konnten. Auf Betreiben der Archivleiterin fertigen beispielsweise die im Umfeld des Nietzsche-Archivs tätigen Künstler Kurt Stoeving und Hans Olde zahlreiche Büsten und Portraits Nietzsches an, die einen nachhaltigen Einfluss auf das Nietzschebild jener Tage entwickelten, waren doch im Zuge der Vermarktung und Verbreitung der Werke Nietzsches reproduzierbare Bilder des Philosophen von elementarer Bedeutung.²⁹¹

289 **Nietzsche, F** (1921): *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe. Aus dem Nachlaß 1884/1885 von Friedrich Nietzsche*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, S.XVIf

290 **Hofmiller, J** (1902): *Nietzsches Testament*. Die Gesellschaft, XVIII, S.5-15, S.9

Zu diesem Zwecke instrumentalisierte Förster Nietzsche in erster Linie die Sprachbilder der Nietzscheschrift „Also sprach Zarathustra“, die bis heute als wirkmächtigstes und meistrezipiertes Werk des Philosophen gilt. Die Erzählung von Zarathustra charakterisiert sich durch ihre zahlreichen allegorischen Bilder. Besonders dem Nebeneinander von Schlange und Adler, die an der Seite Zarathustras friedlich vereint sind kam dabei ein Schlüsselrolle zu.²⁹² Den Gedanken, die Werke ihres Bruders mittels einer spezifischen Tiersymbolik zu veranschaulichen, fasste die Schwester des Philosophen bereits in den Tagen nach ihrer Rückkehr nach Deutschland nach im Herbst 1893.²⁹³

Das Vorhaben Förster-Nietzsches, durch die Förderung der Nietzschebegeisterung das Nietzsche-Archiv zu einer kulturellen Pilgerstätte von nationaler Bedeutung werden zu lassen, erhielt durch die Berufung des belgischen Architekten Henry van de Velde als Kunstsachverständiger und Direktor der Weimarer Kunstgewerbeschule durch Wilhelm Ernst, Großherzog von Sachsen Weimar, im Jahre 1902 einen entscheidenden Schub. In enger Zusammenarbeit mit dem ebenfalls in Weimar tätigen Kunstmäzen und bekennendem Nietzscheaner Harry Graf Kessler entwickelte dieser Personenkreis die Vision des „Neuen Weimar“, als geistig-kulturelles Zentrum des Kaiserreichs im Geiste Friedrich Nietzsches.²⁹⁴

Vor allem die Person Harry Graf Kesslers war untrennbar mit der Kunstreform und Nietzsche Rezeption im deutschen Kaiserreich verbunden. Für ihn bedeutete die Anhängerschaft zu Nietzsches Ideen nicht weniger als ein „geheimer Messianismus“,

291 Vgl. **WESENBERG, A** (2001): „...um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske.“ *Bildnisse Friedrich Nietzsches von Stoeving bis Munch*. In: Wolbert, K; Gräser, GA; Buchholz, K; Latocha, R (Hrsg.): *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Darmstadt: Häusser, S.35-42, S.35

292 Unter Nietzsches zahlreichen Werken war und ist „Also sprach Zarathustra“ sicher das bekannteste und meist rezipierte. Dabei beschränkte sich das Interesse keinesfalls auf intellektuelle Kreise, als sogenannte „Tornister-Ausgabe“ der Deutschen Wehrmacht fand es seinen Weg in die Schützengräben des ersten Weltkriegs.

293 **KRAUSE, J** (1984): „Märtyrer“ und „Prophet“: *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*. Berlin, New York: De Gruyter, S.79

durch den es möglich wurde, dass über der „Wüste,“ die ein jeder in seinem Herzen trug, der „Meteor Nietzsche“ den Weg in eine hoffnungsvollere Zukunft anzeigte.²⁹⁵ Kessler repräsentierte prototypisch das für die Nietzschebegeisterung jener Tage individuell-persönlich geprägte Rezeptionsmodell. Er begriff wie viele andere auch Nietzsche nicht ganzheitlich, sondern konzentrierte sich auf einzelne Abschnitte seines Werks, die er frei interpretierte und persönlich weiterentwickelte. Aus den Werken des Philosophen leitete er die persönlichen Forderung nach einem „neuen Menschen“ ab, der aus einem „neuen geistigen Klima“, das auf der zunehmenden Nietzschebegeisterung fußte, entstehen sollte. Die geistigen Grundlagen hierfür erkannte Kessler in den Kernthemen der nietzscheanischen Philosophie, die mit dem nationalistische Chauvinismus brachen und stattdessen ein paneuropäisches, aufklärerisches, friedensstiftendes, auf einem in der Gegenwart aktualisierten griechischen Kultur fußenden Ideal verkörperten.

Noch in seiner Tätigkeit als Herausgeber der Zeitschrift *Pan* trat Kessler 1895 mit Elisabeth Förster-Nietzsche in Kontakt, womit einer erster Schritt unternommen wurde eine Verbindung zwischen den kulturell aktiven Kreisen des Kaiserreiches und der Nietzsche-Propagandistik herzustellen. Das erste gemeinsame Projekt bildete eine Luxusausgabe von „Also sprach Zarathustra“, die jedoch durch zahlreiche Unstimmigkeiten mit den zuständigen Verlagen erst elf Jahre nach der ersten Konzeption 1908 erscheinen konnte.²⁹⁶

294 Die Zusammenarbeit entwickelte sich zu einer intensiven persönlichen Beziehung und ließ Nietzsches Schwester in van de Velde die prototypische Verkörperung des „guten Europäers“ erkennen. Seinen 50 Geburtstag beging Henry van de Velde im Frühling 1913 in den Räumen des Nietzsche-Archivs. Zur Feier hatte Elisabeth Förster-Nietzsche persönlich geladen. (Vgl. SCHEFFLER, K (1946): *Die fetten und die mageren Jahre: ein Arbeits- und Lebensbericht*. Leipzig: List, S.32) Die Bezeichnung „Neues Weimar“ lässt sich auf eine Formulierung Hans Rosenhagens in der Zeitschrift „Der Tag“ vom 15. Juli 1903 zurückführen

295 KESSLER, HG (1962): *Gesichter und Zeiten : Erinnerungen*. Berlin: Fischer, S.229

296 Vgl. WOLLKOPF, R (1990): *Das Nietzsche-Archiv im Spiegel der Beziehungen Elisabeth Förster-Nietzsches zu Harry Graf-Kessler*. In: Martini, F (Hrsg.): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. Internationales Organ für neuere deutsche Literatur. Stuttgart: Kröner, S.125-167, S.125ff

Für Förster-Nietzsche bedeutete der in der Gesellschaft des Kaiserreiches wie kein anderer vernetzte Kessler ein Schlüsselkontakt für der Etablierung eines eigenen Netzwerkes. Im literarischen Salon der Meyerbeertochter Cornelia Richter trat Förster-Nietzsche durch die Vermittlung Harry Kessler mit dem belgischen Architekten Henry van de Velde in Kontakt, der zu einem engen Vertrauten Förster-Nietzsches und Berater in künstlerisch-architektonischen Fragen werden sollte und 1902 mit dem Umbau des Nietzsche-Archivs beauftragt wurde.²⁹⁷

Im Gegensatz zur Vorstellung, dass der Aufstieg des Nietzsche-Archivs im Zeichen „Neu-Weimars“ auf die Initiative van de Veldes und Harry Kesslers zurückzuführen sei, wurden die wesentlichen Impulse, die Reformbestrebungen im Sinne einer durch Nietzsche inspirierten Programmatik voranzutreiben, von der Archivleiterin selbst gesetzt, die sich bewusst für eine moderne künstlerische Interpretation des Nietzschekultus durch Henry van de Velde entschied, während sie den Interpretationsansatz konservativer Architekten wie Paul Schultze-Naumburg zu Beginn der 1900er Jahre verwarf.²⁹⁸

Gemeinsam versuchten die drei Kunstreformer ihre Vision, einer auf Nietzsches Philosophie fußenden Kultur, Realität werden zu lassen, die sich ästhetisch in dem von van de Velde initiierten „neuen Stil“ manifestieren sollte. In diesem Zusammen-

297 Die enge Verbindung zwischen der Archivleiterin und dem belgischen Architekten fand auch in den Lebenserinnerungen Van de Veldes ihren Niederschlag, hierin unter anderem die Schilderung einer gemeinsamen Kutschfahrt am ersten Todestag Nietzsches zu dessen Grab nach Röcken. Der Auftrag für die Umgestaltung der Archivräume erschien dem bekennenden Nietzscheaner van de Velde besonders ehrenvoll, stellte die Lektüre des Zarathustra für ihn doch ein lebens-„erschütterndes“ Erlebnis dar. (Vgl. VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper, S.188ff)

298 Vgl. KRAUSE, J (1984): „Märtyrer“ und „Prophet“: *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*. Berlin, New York: De Gruyter, S.143

Nach dem hoffnungsvollen Beginn folgte jedoch bald Ernüchterung, ein Umstand der vor allem der mangelnden politischen Unterstützung des Großherzogs geschuldet war, mit dessen Engagement die drei Kunstreformer gerechnet hatten. Somit verkörpert Weimar nicht nur der hoffnungsvollen Beginn auf ein neues, mit der Kunst verknüpftes Leben, sondern ebenso das Scheitern dieser Konzepte. Mit dem Ende der Weimarer Republik hatte sich der Kreis, der sich um Förster-Nietzsche und der „Villa Silberblick“ versammelte von progressiven Kunst- und Gesellschaftsreformern endgültig zum reaktionären Zirkel transformiert.

hang unternahm der belgische Architekt und Kunstreformer auch den Versuch eine Wiederbelebung des Kunsthandwerks und der industriellen Kunst ins Werk zu setzen und dadurch den „Weg für einen architektonischen Stil und eine Ästhetik unserer Zeit“ freizumachen.²⁹⁹ In diesem Postulat van de Veldes wurde erstmals ein direkter Zusammenhang zwischen seiner persönlichen künstlerischen Arbeit im Sinne einer durch Nietzsche beeinflussten Kunstreform und der Programmatik, die einige Jahre später die Gründung des Deutschen Werkbundes maßgeblich beitrug, offenbar. Eine Kunstreform im Sinne Nietzsches bedeutete für van de Velde immer auch Reform der Gesellschaft als Ganzes und der damit direkt zusammenhängenden Produktionsverhältnisse, da nur hierdurch ein wahrhaft neuer Stil Realität werden konnte.

Um die Visionen des „Neuen Weimar,“ als Nukleus einer durch Nietzsche inspirierten Gesellschaftsreform Wirklichkeit werden zu lassen, galt es van de Velde die eigenen „Ideen zu konsolidieren und bei den Handwerkern und Industriellen möglichst rasch bekannt zu machen“. Er beabsichtigte ein „Institut zur Unterstützung der Arbeit von Kunsthandwerk und Industrie“ zu gründen, das als „eine Art Laboratorium“ jedem Handwerker und Fabrikanten kostenlose Beratung in ästhetischen und kunstgewerblichen Fragestellungen anbieten sollte. In diesem Vorhaben wurden zum ersten Mal die Umrisse der späteren Werkbundprogrammatik erkennbar, die dem Grundgedanken folgte „die Industrien und das Kunstgewerbe im thüringischen Lande binnen kurzer Zeit einen unerhörten Aufschwung nehmen“ zu lassen.³⁰⁰

Die grundlegenden Ideen, der in Weimar ins Werk gesetzten Kunstgewerbereform prägten für Kessler und van de Velde nicht nur – wie für viele seiner Zeitgenossen – das Schaffen des britischen Kunstgewerbepioniers William Morris, vielmehr gelang es zum Beispiel Kessler durch die „freie Aufarbeitung einiger Gedanken Nietzsches [...] eine tiefgreifende Veränderung der ästhetischen Dimension der Moderne intuitiv

299 VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper, S.196

300 EBD., S.196ff

An dem von Henry van de Velde in Weimar gegründeten Institut für Kunstgewerbe und Kunstindustrie verbanden sich die nietzscheanische Forderung nach Erneuerung der Kultur und den Bestrebungen nach Hebung des handwerklichen und industriellen Fertigungsniveaus. 1906 erhielt Van de Velde die offizielle Bewilligung der Gelder für den Bau einer großherzoglichen Kunstgewerbeschule. (vgl. EBD., S.291)

zu erfassen“.³⁰¹ Eine Erfahrung, die Nietzsche auch für Neu-Weimar zum Sprachrohr einer künstlerisch informierten Reformströmung werden lies, die sich anschickte die rationalisierten Gegenständen des Alltagslebens durch einen ästhetischen Reinigungsprozess zu adeln. In Nietzsches Werk erkannte Kessler nicht nur die Forderung nach einem neuen Menschen, „der der immer schneller rasenden Zeit mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten und unerprobten Versuchungen aus sich selbst, ohne äußere, weltliche oder religiöse Stützen, gewachsen wäre“, sondern ebenso die Forderung nach künstlerischer Umgestaltung der eigenen Lebensumgebung. Durch seine künstlerische Potenz sollte der neue Menschen in die Lage versetzt werden den „Abgrund der Wirklichkeit“ durch den „Schleier des Heroismus“ seiner Kunst zu verbergen und dadurch ein neues „geistiges Klima“ schaffen.³⁰²

Die Vorstellungen Kesslers machen deutlich, wie die Lektüre der Nietzschewerke nicht nur den Anspruch einer individuellen Höherentwicklung formulierte, sondern parallel dazu die Forderung nach einer Transformation der kompletten Lebenswelt erhob, die sich direkt aus dem von Nietzsche formulierten Vorhaben der „Umwertung der Werthe“ herleitete. Die Konzeption einer neuen Kunst und Architektur im Geiste Nietzsches korrespondierte für Harry Kessler zwingend mit dem Vorbild der tragischen griechischen Kunst.³⁰³ Gleiches lässt sich bei Henry van de Velde beobachten, den die Orientierung an der Kultur der griechischen Antike als Inspirationsquelle seiner persönlichen künstlerischen Arbeit nachhaltig prägte. Für ihn

301 VENTURELLI, A (1997): *Die Enttäuschung der Macht. Zu Kesslers Nietzsche-Bild*. In: Neumann, G; Schnitzler, G (Hrsg.): Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne. Freiburg im Breisgau: Rombach, S.109-135, S.126

302 KESSLER, HG (1962): *Gesichter und Zeiten : Erinnerungen*. Berlin: Fischer, S.242f

303 Bereits 1899 erschien in der Zeitschrift Pan ein Aufsatz Harry Graf Kesslers „Kunst und Religion. Die Kunst und die religiöse Menge.“ Kessler skizzierte hierin die Idee einer ästhetisch erneuerten Gesellschaft, deren konstituierendes Element der Rhythmus sei. In diesem Rhythmus, durch den sich der durchgeistigte Zustand der archaischen Gesellschaft ästhetisch äußerte, erkannte Kessler die Bedingung für eine reformierte Lebensumwelt. (Vgl. VENTURELLI, A (1997): *Die Enttäuschung der Macht. Zu Kesslers Nietzsche-Bild*. In: Neumann, G; Schnitzler, G (Hrsg.): Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne. Freiburg im Breisgau: Rombach, S.109-135, S.113)

bestand im Produktionsmodus eines in ästhetisch-künstlerischen Maßstäben relevanten Kunstwerkes kein Unterschied zwischen den Epochen. Seine Gestaltungsgrundsätze leitete er nach eigenem Bekunden aus jenen elementaren Prinzipien ab, die bereits in der Antike ein gelingendes Kunstwerk charakterisierten und deren Gültigkeit sich in seinen Augen niemals verloren hatte. Diese theoretische Grundannahme führte van de Velde zu einer Ablehnung des Stilgedankens an sich. Einzig das künstlerische Produkt eines Stils „der sich bemüht, vernünftig zu konzipieren“ erschien ihm modern und damit überzeitlich, war doch „die Konzeption der Antike“ keine andere gewesen.³⁰⁴

Um den Artefakten jener „vernünftigen Konzeption“ nachzuspüren und dadurch die Grundlagen des modernen Gestaltens durch eigenes Erleben nachvollziehen zu können, zog es van de Velde auch persönlich mehrmals „hin zur Antike und hin nach Griechenland“. Euphorisch schilderte er in seinen Reiseerinnerungen den Anblick der griechischen Küste, die sich „funkelnd inmitten der Masse von Blau“ emporhob. Für van de Velde symbolisierte dieser „Krystall, der Kristall der Kultur der Griechen!“ die Epochen überdauernden Bedeutung dieses Landstriches für die Entwicklung der europäischen Kunst und Gesellschaft.³⁰⁵

Die persönlichen Nietzsche-Erfahrungen van de Veldes³⁰⁶ und die Idee einer für das zeitgenössische künstlerische Schaffen vorbildhaften Epoche des griechischen Altertums verstärkten sich wechselseitig und kulminierten in der Konzeption einer Epoche kulturell-künstlerischer Höhenentwicklung, die den Geist Nietzsches und der antiken griechischen Kultur in sich vereinigte. Die elementare Aufgabe für jenen, dieser kommenden Kultur verpflichteten Künstler bestand für van de Velde darin unter

304 VAN DE VELDE, H (1905): *Notizen von einer Reise nach Griechenland, [1]*. In: Kunst und Künstler, 3, S.286-289, S.287

305 VAN DE VELDE, H (1905): *Notizen von einer Reise nach Griechenland, [2]*. In: Kunst und Künstler, 3, S.322-323, S.322

306 Vgl. hierzu die umfassende Studie Ole Fischers zum Einfluss des nietzscheanischen Werkes auf die Architekturproduktion Henry van de Veldes besonders hinsichtlich der Gestaltung der Weimarer Archivräume. (FISCHER, O (2013): *Nietzsches Schatten: Henry van de Velde - von Philosophie zur Form*. Berlin: Mann)

Zuhilfenahme der Begriffs-Trias von „Adel, Kraft, Vernunft,“ das in den Fesseln der christlichen Unterdrückung leidende Erbe der griechischen Kultur zu heben und für die Gegenwart fruchtbar werden zu lassen.³⁰⁷

Durch die programmatische Verknüpfung van de Veldes von modernem künstlerischen Ausdruck und der Anknüpfung an die Gestaltungsgrundsätze der antiken griechischen Kunst verbanden sich für die zeitgenössischen Kritiker in seiner Person eine herausragende Künstlerindividualität und eine erstrebenswerte Kunstauffassung. Die aus diesen Grundannahmen abgeleitete „eiserne Logik und Gesetzmäßigkeit, die unerbittlich bis zu den letzten Konsequenzen durchgeführte Gedankenarbeit,“ führte den Künstler van de Velde in ihren Augen „vom Konstruktionsmechanismus zu einer so feinen Individualisierungskunst“ wie sie sonst nur in den griechischen Tempeln zu finden sei.³⁰⁸

In Weimar erreichte van de Veldes künstlerisches Werk seinen Zenit. In jener Schaffensphase hatten seine Arbeiten „ohne Einbußen an Originalität, alles Provokante, alles Barocke verloren“³⁰⁹ und sich dadurch zu einer Kunst weiterentwickeln können, die im Bewusstsein ihrer eigenen Größe nicht mehr den effekthaschenden Moden der Zeit entsprechen wollte, sondern im Gegenteil, jene Kraft und Ruhe gewonnen hatte, durch die sich eine ihrer kreativen Potenz bewusst gewordene Kunst charakterisierte. Dieses künstlerische Höhenniveau mit seiner „schlichten, vornehmen und heiteren

307 Die Herrschaft des Christentums über die Antike symbolisierte für van de Velde die Kirche San Giovanni in Syrakus, in deren Außenmauern drei dorische Säulen des antiken Minervatempels eingliedert wurden. („Wie drei Helden sind sie mir erschienen. Wie das Dreigestirn: Adel, Kraft, Vernunft [...] Gefangen und gefesselt ist in dem Leben unserer Tage die Vernunft, wie die dorischen Säulen in jener Kirche San Giovanni in Syrakus.“ VAN DE VELDE, H (1905): *Notizen von einer Reise nach Griechenland*, [1]. In: *Kunst und Künstler*, 3, S.286-289, S.289) Seine Griechenland-Erfahrung ließ van de Velde die Vorbildfunktion der antiken Artefakte für die Moderne postulieren. Den berühmten Vergleich Le Corbusiers des Parthenons mit einer Maschine vorwegnehmend, erklärte er ihre Gestaltungsgrundlagen zu den Vorbildern der modernen technisch-künstlerischen Produktion, wären doch „in dieser Schöpfung [...] genau die Gesetze wirksam, die unsere Ingenieure leiten bei dem Bau ihrer Maschinen, ihrer Gerüste, ihrer Ozeandampfer.“ (EBD., S.289)

308 KÜHN, P (1904): *Das Nietzsche Archiv zu Weimar*. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.28

309 VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper, S.248

Schönheit“ und der „Klarheit der Absicht und Reinheit des Ausdrucks“ illustrierte van de Veldes Versuch eine überzeitlich gültige künstlerische Form zu schaffen, die einer kommenden, in der Nachfolge der klassischen Kunst der Antike stehenden Kunst, den Weg bereiten sollte. In dieser Bewertung der Arbeit van de Veldes zeigte sich exemplarisch, dass der Rückgriff auf den Begriff des Klassischen, als Kategorie ästhetisch-künstlerischer Bewertung in der Zeit um die Jahrhundertwende einer durchweg positiven Konnotation unterlag und als programmatisch-moralischer Gegenentwurf zu den Stilexperimenten des Historismus wirkte.

Die Umgestaltung der Haupträume, der von Förster-Nietzsche 1897 bezogenen Villa Silberblick, zum Nietzsche-Archiv bildete den Auftakt zu jener Hochphase künstlerischer Produktion van de Veldes (Abb. IV). Die Wirkung dieser – in ihrem baulichen Umfang bescheidenen – architektonischen Aufgabe³¹⁰ für ihren Architekten kann rückblickend kaum zu hoch bewertet werden, bot sich van de Velde darin doch die Möglichkeit seiner Anhängerschaft zu den Lehren Nietzsche in einem einzigartigen architektonisches Monument zu manifestieren. Es gelang ihm „aus einer an sich nicht sehr glücklichen architektonischen Anlage“ eine Raumkomposition zu schaffen, die in ihrer Charakteristik an ihren berühmten Namensgeber erinnern sollte, der in den Worten van de Veldes „durch ruhigen Ernst an seine Bedeutung mahnt, dabei aber nichts aufdringliches Sakrales hat, [...] das verdient, aufrichtig bewundert zu werden.“³¹¹

Van de Velde Wirken im Umfeld des Nietzsche-Archivs erschöpfte sich jedoch nicht nur in der Entwicklung einer Nietzsche verpflichteten Architektursprache, ebenso fertigte er Entwürfe für Typographie und Einbandornamente von Nietzsches posthum veröffentlichten Werk „Ecce homo,“ das 1908 auf Betreiben des Archivs erschien. Der in dieser Arbeit sichtbar werdende Anspruch nicht nur die Architektur, sondern sämtliche Gegenstände des menschlichen Alltagslebens zu gestalten, illustrierte das Vorhaben van de Veldes, Nietzsches Ideal der „harmonischen Kultur“, als

310 Die Arbeiten umfassten lediglich das Portal, das Vestibül, den Hauptsaal und das anschließende kleinere Arbeitszimmer im Erdgeschoss der Villa Silberblick.

311 VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper, S.249

deren Grundlage „die Einheit des Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes“³¹² wirkte, im Umfeld des Nietzsche-Archiv Realität werden zu lassen. Diese für die nietzscheanische Philosophie prägende Vorstellung einer Hochkultur, die der Philosoph direkt aus der von ihm imaginierten Realität der tragischen Epoche ableitete, prägte Arbeiten und Denken des Jugendstilkünstlers van de Velde, der sich dementsprechend Zeit seines Lebens vehement gegen die Bezeichnung seiner Kunst als „Jugendstil“ wandte. Sah er in seinen Arbeiten jenen künstlerischen Anspruch verwirklicht, der jeglicher Zuordnung zu einem bestimmten Stil bereits entwachsen war.³¹³

Das Vorhaben durch die Kunst nicht nur die eigene Persönlichkeit, sondern die gesamte Gesellschaft im Sinne einer ästhetischen Höhenentwicklung umzuwandeln, entlehnte van de Velde seiner individuellen Nietzsche-Rezeption. Maßgeblich trugen hierzu die Lektüre der „Götzendämmerung“ und „Menschliches allzu Menschliches“ bei, worin sich Nietzsche zur Person des Architekten und dem Wesen der Architektur und seinen Gefühlen angesichts der antiken Stätten von Paestum explizit äußerte. Nietzsches Gedanken zur Architektur als eine „Macht-Beredsamkeit in Formen“, dem „Schönen an sich“ und der Frage nach der „Entmaterialisierung des Stoffes“ übten eine ungeheure Faszination auf den belgischen Architekten aus und bestätigten letztlich seine „eigenen Empfindungen“. Den frühen Tod des geistigen Lehrmeisters empfand van de Velde in diesem Zusammenhang als besonders tragisch, hätte er doch in den Menschen seiner Generation „die Schüler gefunden, nach denen sich sein ungeduldiges Genie zeit seines Lebens gesehnt hat.“³¹⁴

312 Die Zeitgenossen erkannten einen direkten Zusammenhang zwischen dem Werk Nietzsches und van de Velde: „In Ruskin, Morris, van de Velde ist ein Künstlertypus wieder emporgekommen, der seine Parallele findet in dem Philosophen Nietzsche [sic!], der kein Systematiker, kein Spezialist ist, sondern ein Organisator, ein Lebensgestalter, ein Erkennender und ein Liebender, ein Schaffender und ein Prophet [...]“ (KÜHN, P (1904): *Das Nietzsche Archiv zu Weimar*. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.34, Aphorismus "gegen die Kunst der Kunstwerke")

313 Vgl. SCHUBERT, D (1980): *Nietzsche und seine Einwirkungen in die Bildende Kunst ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?* In: Nietzsche-Studien: internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Berlin: De Gruyter, S.374-382, S.379

314 VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper S.352

Für die Architektur des Nietzsche-Archivs entwickelte van de Velde das Konzept einer architektonischen und ornamentalen „Transkription“ philosophischer Motive, woraus er eine, auf Nietzsches Philosophie aufbauende, programmatische Architektur abzuleiten suchte.³¹⁵ Wobei sich in diesem Kontext die Frage aufdrängt, ob es im spezifischen Kontext des Nietzsche-Archivs überhaupt möglich gewesen wäre eine nicht-nietzschische Architektur zu realisieren. Für die Zeitgenossen van de Veldes waren die Bezüge und Parallelitäten zwischen Nietzsches Wort und van de Veldes Architektur dennoch evident, deckten sich in ihr doch „Nietzsches Menschenideal und van de Veldes Kunstideal“, eine Bewertung, die vor allem auf dem im Umbau des Nietzsche-Archivs realisierten „Fundamentalansatz der Ästhetik van de Veldes“ resultierte, der, auf die Kraft der Vernunft und der Logik bauend und darin den Kunstmodi der antiken Lehrmeister folgend, den kommende Kunst-Stil der Gegenwart begründen sollte.³¹⁶

Um sich auf diese besondere Bauaufgabe vorzubereiten, lebte van de Velde während der Planung der Archivräume nicht nur „im Geiste des Philosophen“, sondern versuchte über den persönlichen Kontakt mit den verbliebenen persönlichen Gegenständen Nietzsches, die er wie Reliquien verehrte, eine körperliche und geistige Verbindung zu Nietzsche herzustellen. Er berührte Nietzsches Manuskripte, blätterte in ihnen, las den ersten Abschnitt von „Also sprach Zarathustra“ in Originalhandschrift und ebenfalls das Manuskript von „Ecce homo“.³¹⁷ Diese Verbundenheit mit dem Namensgeber des Archivs, seine ostentativ zur Schau gestellte Anhängerschaft zu dessen Lehren und die, der Würde des Ortes entgegengebrachte Demut führte zu einer wohlwollenden Aufnahme seiner Arbeit im Umfeld des Archivs. Van de Velde hatte in den Augen jener Zeitgenossen einen paradigmatischen architektonischen Ausdruck von Nietzsches Werk und Person realisieren können, der in den Besucher den Eindruck erweckte Friedrich Nietzsche „nahe zu sein, aus seinem Munde seine

315 FISCHER, O (2013): *Nietzsches Schatten: Henry van de Velde - von Philosophie zur Form*. Berlin: Mann, S.615

316 Vgl. KÜHN, P (1904): *Das Nietzsche Archiv zu Weimar*. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.13f bezugnehmend auf Van de Veldes „Laienpredigten“, S.142

317 Vgl. VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper, S.244

Lehren zu hören [...] in diesen Räumen, die von lebendiger literarischer Arbeit erfüllt sind, die ganz und mit nie ermattender Liebe dem Dienste des Genius Nietzsches gewidmet“ waren.³¹⁸

Den Gästen bot sich in den umgebauten Archivräumen eine Möglichkeit „Nietzsche selbst in seiner geistigen Werkstatt belauschen“ und zu erfahren „wie die Empfindungen, die Gedanken und Probleme flüchtig auftauchen, festere Formen gewinnen oder wieder zurücksinken, um später neu, in funkelnder Klarheit als herrschende Mächte zu erstehen.“³¹⁹

Van de Veldes Arbeit stand exemplarisch für den Versuch einer philosophisch inspirierten Architektur, die nicht nur durch formale Zitate – die jedoch im umgebauten Nietzsche-Archiv dennoch zu finden sind³²⁰ – eine Verbindung zu ihrer geistigen Quelle herstellte, sondern durch die Übertragung der nietzscheanischen Gedanken in Form und Ornament zu wirken suchte. Der Schlüssel zum Geheimnis des von van de Veldes orchestrierten „Kunstgenusses“ lag denn auch nicht im statischen Betrachten von Nietzsche-Devotionalien, sondern in jenem dort realisierten „Bewegungsprinzip“, durch das die „Einzelheiten eines Kunstwerkes“ in den Hintergrund traten und stattdessen die allgemeine Anordnung der verwendeten Elemente an Einfluss gewann und das Erleben prägten.³²¹ Diese architektonischen-entwerferischen Grundannahmen sollten nicht nur die Architektur der Moderne im beginnenden 20. Jahrhundert prägen, sondern sie illustrierten die Ausnahmestellung van de Veldes

318 KÜHN, P (1904): *Das Nietzsche Archiv zu Weimar*. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.2 Diese euphorische Schilderung erstaunt umso mehr, wenn man bedenkt, dass Nietzsche die Villa Silberblick in Weimar erst im Jahre 1897 zum ersten Mal betreten hat, und zu jener Zeit bereits vollständig der Geisteskrankheit anheim gefallen war. Es zeigt sich, wie sorgfältig die historischen Spuren untersucht werden müssen, um nicht der damals grassierenden Nietzscheapologetik und ihren retrospektiven Zuschreibungen uneingeschränkten Glauben zu schenken.

319 EBD., S.3

320 Exemplarisch hierfür steht vor allem das stilisierte „N“ über dem Kamin des zentralen Bibliothek- und Versammlungsraumes. (Abb. V)

321 Vgl. KÜHN, P (1904): *Das Nietzsche Archiv zu Weimar*. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.20

unter den Künstlern der damaligen Zeit, gleich den Künstlern, „die die griechischen Tempel, die gotischen Dome, das Pantheon in Rom schufen“.³²² Van de Veldes Arbeit bedurfte „nicht der Opiate“, oder des „Nervenreizes der Seltsamkeit“, sondern zeichnete sich durch eine gestalterische Einfachheit aus, die sie in die Tradition der antiken griechischen Kunst erscheinen lies. Erst durch die Entscheidung des Künstlers sich eigenmächtig die „Fesseln der Logik und Konstruktion“ anzulegen und trotz dieser Gebundenheit einen einzigartigen künstlerischen Ausdruck zu schaffen, „gelangte van de Velde zu jener in sich ruhenden, gelassen heiteren Kunst,“ die im Sinne Nietzsches „als die Kunst des besten Stiles erscheint [...] für die Stimmungen des von Herzensgrund bewegten, geistig freien, hellen und aufrichtigen Menschen, der die Leidenschaft überwunden hat.“³²³

Bedeutete die Umgestaltung der Archivräume den Beginn der durch den Kreis um Elisabeth Förster-Nietzsche, Harry Graf Kessler und Henry van de Velde initiierten Reformvorhaben im Geiste Friedrich Nietzsches, sollte durch die Errichtung eines „Nietzsche-Denkmal“ 1911 dem Anspruch einer gesamtgesellschaftlich wirksam werdenden Kunstreform Nachdruck verliehen werden. Hierzu begannen Harry Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche mit der Konzeption einer Denkmalanlage unterhalb des eigentlichen Archivs und das „Komitee für den Bau eines Nietzsche-Denkmal“ unter dem Vorsitz von Harry Graf Kessler wurde mit der Koordinierung und Öffentlichkeitsarbeit betraut.

Van de Velde schilderte in seiner Autobiographie, dass Kessler Ideen eines Denkmals zu Ehren Nietzsches mit ihm als Architekt, sowohl bei Elisabeth Förster-Nietzsche, als auch den Förderern und Finanziers des Vorhabens zu Beginn ausgesprochen wohlwollend aufgenommen wurden. Die Ansprüche, die an eine solche Weihestätte gestellt wurden, einerseits Raum für öffentliche Ereignisse zu schaffen und andererseits einen kontemplativen Ort der Andacht zu realisieren, ließen van de Velde ein architektonisches Konzept entwickeln, das nicht versuchte diese Widersprüchlichkeit aufzulösen, sondern abbildete. In einer gewaltigen hufeisenförmigen Stadionanlage,

322 EBD., S.15

323 EBD., S.37

– deren Konzeption auf Kessler zurückging – in der Feste und Spiele zu Ehren Friedrich Nietzsches abgehalten werden sollten, platzierte van de Velde als zentralen Kraft-Ort einen Nietzsche-Tempel, den er als Raum stiller Andacht und innerer Einkehr konzipierte (Abb. VI).

Für Kessler symbolisierte die Architektur des geplanten Nietzschedenkmals die Manifestation seiner persönlichen Vorstellung einer aktualisierten antiken griechischen Kunst im Geiste Nietzsches. In seiner Architektur sollte sich „Kunst und Natur [...] vereinigen, wie es die Griechen [...] getan haben“. Um diesen Anspruch Realität werden zu lassen, favorisierte Kessler als Ort des Denkmals eine „Berglehne, die eine Aussicht über Weimar“ bot. Hier sollte in seiner Vorstellung eine „Art von Hain“ – der an die Tempelbezirke des antiken Griechenlands erinnern sollte – geschaffen werden „durch den eine ‚Feststraße‘, eine feierliche Allee hinaufführt zu einer Art von Tempel“. Für die Gestaltung des Tempelinneren hatte Kessler ebenfalls genaue Vorstellungen, die selbst architektonischen Details nicht unberücksichtigt ließen. Auf einer „Bühne“ am Stirnende der Tempelhalle sollte als zentrales Element „eine große Nietzsche Herme“ dem in diesen Räumen Angebeteten Gestalt verleihen.³²⁴

Auch das für Nietzsches Philosophie elementare Konzept der Dualität von Dionysischem und Apollinischem sollte in der Architektur des Denkmals ablesbar werden. Im Innern des Tempels sollten nach dem Entwurf van de Veldes die dort angebrachten Reliefs das dionysische, die Aussengestaltung wiederum das apollinische Element zum Ausdruck bringen. In direkter Nähe zur zentralen Tempelanlage sah der Plan Kesslers ein Stadion vor, „in dem jährlich Fußrennen, Turnspiele, Wettkämpfe jeder Art“ würden stattfinden können. Für den nietzschebegeisterten Grafen ein Ort an dem die „Schönheit und Kraft des Körpers, die Nietzsche als erster moderner Philosoph wieder mit den höchsten, geistigen Dingen in Verbindung gebracht hat, sich offenbaren“ würde.³²⁵

324 **KRUMMEL, RF** (1983): *Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum vom Todesjahr bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Berlin: De Gruyter, S.446. Zitiert aus: Harry Graf Kessler / Hugo von Hofmannsthal, Briefwechsel 1898 - 1929, 1968, S.323 ff

325 **EBD.**

Doch die Kesslersche Idee, die Kunstreform im Namen Nietzsches an den Idealen der Antike zu orientieren, führte bereits von Beginn ihrer Zusammenarbeit zu Differenzen mit der Archivleiterin, die während der Planungen für das Nietzsche-Denkmal schließlich offen zu Tage traten und sich durch die Debatte um die Rolle van de Veldes, im zunehmend von nationalistischen und xenophoben Stimmen bestimmten Umfeld des Nietzsche-Archivs, verstärkten. Denn im Gegensatz zu Kessler vertrat die Archivleiterin eine gänzlich andere Auffassung die ästhetische Gestaltung und Bedeutungsverknüpfung des gebauten Nietzschekultes betreffend. Für sie war „die Nachäfferei des Griechentums durch dieses reiche, müßiggängerische Gesindel aus ganz Europa [...] ein Greuel.“³²⁶

Trotzdem weigerte sich Kessler bis zuletzt den Unmutsbekundungen der Nietzschechwester besonderen Wert beizumessen. Gemeinsam mit den übrigen Mitglieder des Ausschusses zum Bau des Nietzsche-Denkmal traf er am 9. Juni 1912 die Entscheidung den Entwurf Henry van de Veldes zu realisieren. Dennoch blieb Elisabeth Förster-Nietzsche in ihrer Ablehnung standhaft. Schließlich überzeugte eine Delegation deutscher Künstler Elisabeth Förster-Nietzsche 1913 mit den bisherigen Konzepten zu brechen, ein Schritt der Angesichts ihrer lauen Begeisterung für Kesslers Idee, die Idee eines Nietzsche-Tempel um einen Stadionneubau zu erweitern nicht weiter verwundern kann.³²⁷

II.I.III Architekten im Kreise des Nietzsche-Archivs

Neben Henry van de Velde, der durch den Umbau der Archivräume eine herausragende Stellung innerhalb der nietzscheaffinen Künstler einnahm, waren im Umfeld des Archivs weitere namhafte Architekten vertreten, die einen bedeutenden Stellen-

326 ASCHHEIM, S (1996): *Nietzsche und die Deutschen: Karriere eines Kults*. Stuttgart: J. B. Metzler, S.49. Zitiert aus: von Hofmannsthal, H (1968): Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898-1929. Burger, H (Hrsg.) Frankfurt a.M.: Insel, S.546

327 Brief von Harry Graf Kessler an Henry van de Velde, 14.04.1911; in: VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper, S.350

wert in der Verbreitung der kunst- und gesellschaftsreformerischen Gedanken im Sinne Nietzsches einnehmen sollten.

Einerseits Treffpunkt der gehobenen Weimarer Gesellschaft, stellten die Aktivitäten des Nietzsche-Archivs bei genauerer Betrachtung den Protagonisten der modernen Kunstreform einen „Denk-Raum“ zur Verfügung, innerhalb dessen sich eine Gruppierung von Künstlern herausbildete, die in der Übertragung und Transformation nietzscheanischer Leitmotive in Architektur einen Weg erkannten, die künstlerisch-ästhetische Reform der damaligen Gesellschaft ins Werk zu setzen. Unter ihnen befanden sich unter anderen ein Kreis von Kunstreformern, die 1907 zu den Gründungsvätern des Deutschen Werkbundes zählen sollten, der auf die Entwicklung der modernen Architektur in Deutschland entscheidenden Einfluss nehmen sollte.

Die Bedeutung Weimars als Fixpunkt auf der Landkarte jener Orte, die das kulturelle Geschehen des Kaiserreichs entscheidend prägten, speiste sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in erster Linie durch seine Geschichte als Wirkungsort Johann Wolfgang von Goethes und der damit verbundenen Phase kultureller Blüte. Auf einer Rundreise durch das Kaiserreich machte beispielsweise der Kunstgewerbler, Architekt und spätere Werkbundgründer Richard Riemerschmid 1908 Station in Weimar und besuchte Goethehaus, Schillerhaus und Goethes Gartenhaus, das unter den Baukünstlern seiner Epoche als Archetyp einer gelungenen Architektur angesehen wurde.³²⁸

Der durch die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie bekannt geworden Architekt und Kunstgewerbler Joseph Maria Olbrich war in jener Zeit Gast im Nietzsche-Archiv, wo er neben Förster-Nietzsche ebenfalls mit dem Philosophen persönlich vertrauten Heinrich Köselitz, den Schriftstellern Michael Georg Conrad und Detlev von Liliencron, sowie dem in Fragen der künstlerischen Propagandistik des Nietzsche-Archivs besonders engagierten Harry Graf Kessler zusammentraf.³²⁹

328 **RIEMERSCHMID, R** (1908): *Tagebuch 1.5.1908-31.12.1911*. München. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Riemerschmid, Richard, I,B-3. ZR DKA 3759

329 Vgl. **KRUMMEL, RF** (1983): *Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum vom Todesjahr bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Berlin: De Gruyter, S.268. Zitiert aus: Gustav Hillard, *Herren und Narren der Welt*, 1954, S.186-191

Ebenso verkehrte im Weimarer Archiv der Musiker Aloys Obrist, ein Bruder des Schweizer Kunstreformers und Werkbundmitglieds Hermann Obrist. Zum festen Kreis um Elisabeth Förster-Nietzsche zählte daneben der Architekt und späteres Werkbundmitglied Curt Stoeving, der gemeinsam mit den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbundes Peter Behrens, Paul Pankok und Fritz Schumacher als Teilnehmer auf zahlreichen Kunstgewerbe- und Architekturausstellungen unter anderem in Turin 1902 und St. Louis 1904 vertreten war. Stoeving, der als Maler maßgeblich an der ästhetischen Ausgestaltung des durch das Archiv vermittelte Nietzsche-Bild beteiligt war – unter anderem durch dessen Bildnis „Friedrich Nietzsche in der Gartenlaube des Hauses Weingarten 18 zu Naumburg“ von 1894 und einer Portrait-herme des verstorbenen Philosophen 1902³³⁰ – entwarf für den Historiker und bekennenden Nietzscheaner Kurt Breysig, der in der Vermittlung nietzscheanischer Gedanken in den Künstlerkreise jener Zeit eine zentrale Rolle einnahm, das Haus „Ucht“ in Potsdam-Rehbrücke. Hierin fanden sich von Stoeving entworfene, aber heute in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr rekonstruierbare, sogenannte „Nietzsche-Fenster“.³³¹

Parallel zu diesen hier skizzenhaft illustrierten Kontakten fand sich im Umfeld des Archivs eine Gruppe von Kunstreformern zusammen, deren Beziehung zum Archiv, seiner Leiterin und den Lehren Nietzsches über das damals zeittypische Bekenntnis zum Nietzscheanismus hinausging und deren Leben und Arbeiten in den Jahren um 1900 von Werk und Person Nietzsches nachweislich persönlich oder theoretisch beeinflusst waren. Dieser Kreis umfasste neben anderen die Architekten Peter Behrens, Paul Schultze-Naumburg und Fritz Schumacher, die 1907 zur Gründung des Deutschen Werkbundes maßgeblich beitrugen.

Herausragendstes Beispiel dieser Verbindung zwischen einem kunstreformerisch orientierten Architekten und der Person Friedrich Nietzsches, neben dem bereits er-

330 Eine ausführliche Auflistung der durch Curt Stoeving und anderer Künstler angefertigten ikonographischen Werke Nietzsches vgl. **KRAUSE, J** (1984): „Märtyrer“ und „Prophet“: *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*. Berlin, New York: De Gruyter, S.236ff

331 Vgl. **BREYSIG, K** (1967): *Ein Bild des Menschen*. Heidelberg: Stiehm, S.151

wähnten Henry van de Velde, stellte Peter Behrens dar. Behrens, der seine Arbeit als Jugendstilmalers im Laufe der 1890er Jahre zunehmend zugunsten von Kunsthandwerk und Architektur aufgegeben hatte, begann durch seine Bekanntschaft mit dem Historiker und Nietzscheaner Kurt Breysig eine intensive Korrespondenz mit der in Weimar residierenden Archivleiterin.

Fand der erste Kontakt zwischen den beiden Personen bereits in den späten 1890er Jahren statt, intensivierte sich dieser im Rahmen von Behrens' Tätigkeiten für die in Darmstadt 1901 stattfindende Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“³³² – auf der er durch die Architektur seines eigenen Wohnhauses Friedrich Nietzsche und seiner tragenden Rolle für eine künstlerisch informierte Gesellschaftsreform ein baukünstlerisches Denkmal zu errichten suchte. Eine bereits geplante Zusammenkunft zwischen Peter Behrens und Elisabeth Förster-Nietzsche konnte jedoch aus heute nicht mehr zu rekonstruierenden Gründen nicht realisiert werden und der Kontakt mit Förster-Nietzsche und dem Nietzsche-Archiv blieb für den Künstler Behrens lediglich Episode. Diese unglückliche Verkettung von Umständen regte bereits die Autoren vergangener Untersuchungen zu Nietzsches Einfluss auf die kunstreformerische Bewegung jener Zeit zu Spekulationen darüber an, welche künstlerische Richtung die Arbeit Peter Behrens' durch eine engere Kooperation mit dem Nietzsche-Archiv und

332 Kurt Breysig besuchte Peter Behrens im Vorfeld der Darmstädter Ausstellung insgesamt dreimal, wobei in diesen Zusammenreffen vor allem die Errichtung des Darmstädter Wohnhauses thematisiert worden war, dessen zeitgeschichtliche Bedeutung Breysig in seinem programmatischen Aufsatz „Das Haus Peter Behrens mit einem Versuch über Kunst und Leben von Kurt Breysig“ formulierte. Peter Behrens und Kurt Breysig lernten sich noch zu Behrens' Tätigkeit als Maler und Kunsthandwerker in München kennen, wo zu jener Zeit auch die späteren Werkbundmitglieder August Endell, Paul Schultze-Naumburg und Fritz Schumacher residierten. Verbunden waren sie ebenfalls über die gemeinsamen Freunde Richard Dehmel und Otto Erich Hartleben. Im Oktober 1898 verfasste Breysig für seinen Freund Behrens ein Empfehlungsschreiben an Elisabeth Förster-Nietzsche, in dem er darum bat Behrens und seine Frau in Weimar zu empfangen. Durch eine überstürzte Rückkehr des Ehepaars Behrens nach München kam dieser persönliche Kontakt jedoch nicht zustande. (Vgl. BUDDENSIEG, T (1980): *Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens*. In: Schuster, P.; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.): Peter Behrens und Nürnberg: Geschmackswandel in Deutschland: Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriearchitektur. München: Prestel, S.38) Kurt Breysig war ebenfalls an der Einführung seines Cousins und späteren Werkbundmitglieds August Endell in den Kreis des Nietzschearchivs, der dort unter anderem einen Titelblattentwurf zu Nietzsches „Sprüchen und Liedern“ präsentierte. (vgl. KRAUSE, J (1984): „Martyrer“ und „Prophet“: Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Berlin, New York: De Gruyter, S.167)

der durch dieses choreographierte Ikonographie des Philosophen hätte nehmen können.³³³

Trotz dieses unausgereizten Potentials einer intensiveren Beziehung zum Archiv und seiner Leiterin blieben Person und Werk Friedrich Nietzsches und der hieraus von Behrens abgeleitete kulture reformerische Imperativ, eines durch die Kunst geadelten Lebens für Peter Behrens in der frühen Phase seines architektonischen Schaffens, zwischen seinem Darmstädter Wohnhaus 1901 und dem Beginn seiner Tätigkeit für die AEG 1907, eine Quelle kontinuierlicher Inspiration.

Während Behrens sich vor allem intellektuell mit dem Nietzsche-Archiv in Weimar verbunden fühlte, war das Leben des Architekten Paul Schultze-Naumburgs auch auf persönlicher Ebene eng mit der Stadt Weimar verknüpft. An der dortigen Kunstschule hatte Schultze-Naumburg – der ebenso wie Peter Behrens seine Karriere als Maler begann, um dann seine Tätigkeit in das Feld der Architektur hinein auszudehnen – nicht nur seit 1901 einen Lehrauftrag inne, sondern trug ab dem 04. April 1903 den Titel eines ordentlichen Professors, der ihm durch den Großherzog Wilhelm Ernst verliehen wurde.³³⁴

Für Schultze-Naumburg, dem die Vermittlung und Weitergabe seiner künstlerischen Grundsätze Zeit seines Lebens ein elementares Bedürfnis war, bedeutet die Lehrtätigkeit in Weimar eine besondere Auszeichnung, die er trotz der „1000 anderen Arbeiten, die immer nebenher gingen“ angenommen hatte, und in diesem Zusammenhang mehrmals pro Woche von seinem Wohn- und Arbeitsplatz Saaleck nach Weimar pendelte. Gegenüber Hermann Muthesius bekräftigte Schultze-Naumburg seine Verbundenheit mit „Weimar“ als Ausgangsort einer sich manifestierenden Unternehmung, deren Ziel darin bestand eine in die ganze Nation ausstrahlende Kunst- und Lebensreform ins Werk zu setzen, als er sich bei Muthesius in beinahe verschwörerischen

333 Für Jürgen Krause hätte hierin eine Möglichkeit bestanden den von der Philosophenschwester kuratierten Kult mit modernen und Kunst- und Gestaltungsströmungen eng zu verknüpfen und dadurch eine künstlerisch-progressive Nietzsche-Ikonographie zu entwickeln. (vgl. **EBD.**, S.88f)

334 Vgl. **PINKWART, RP** (1991): *Paul Schultze-Naumburg: ein konservativer Architekt des frühen 20.Jh.; das bauliche Werk*. Halle-Wittenberg, S.51

Unterton, der die Übereinstimmung in punkto reformerischen Bestrebungen der beiden Künstler beispielhaft illustrierte, erkundigte, ob Muthesius denn ebenfalls „Weimaraner“ – und damit überzeugter Anhänger der hier formulierten kunstreform-erischen Ansätze – sei.³³⁵

Zur Archivleitung pflegte der Maler und Kunstreformer ein freundschaftliches und enges Verhältnis, wovon seine Korrespondenz mit dem Archiv bereitetes Zeugnis ablegt.³³⁶ Für Förster-Nietzsche war der Professor der Weimarer Akademie nicht nur durch seine gesellschaftliche Stellung und der durch seine Präsenz verbundenen Aufwertung des Weimarer Archiv-Kreises von Bedeutung, sondern er verkörperte darüber hinaus eine jener Personen, „die so treulich um die Pflege der Kunst in Weimar“³³⁷ bemühten und dem Geist ihres Bruders durch ihr eigenes Werk und Handeln in der Gegenwart Ausdruck verliehen.

Hatte Friedrich Nietzsches Werk zum Zeitpunkt seines Todes am 25. August 1900 bereits begonnen seine Wirkung in der intellektuellen Gesellschaft des Kaiserreiches zu entfalten und war die Beschäftigung mit seiner Person bereits zu jenem „Nietzsche-Kult“ stilisiert worden, der Mythos und Wahrheit zu einem diffusen posthumen Portrait des Philosophen vermengte, wurden Begräbnis und Trauerfeier dennoch nicht als Massenveranstaltungen, sondern als intimes Abschiednehmen ausgesuchter Teilnehmer durch die Archivleitung inszeniert. An der Trauerfeier und der Beisetzung Nietzsches in Röcken nahmen neben den bereits erwähnten Harry Graf Kessler,

335 **SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1902): *Brief von Paul Schultze-Naumburg an Hermann Muthesius, Saaleck, 30.10.1902*. Werkbund-Archiv Berlin: D102-05751

336 Der Hauptteil des im Deutschen Kunstarchiv in Nürnberg aufbewahrten Nachlasses Paul Schultze-Naumburgs ist bis heute für die wissenschaftliche Bearbeitung gesperrt. Ein Teilnachlass findet sich jedoch im Deutschen Literaturarchiv in Marbach der auch die hier zitierte Korrespondenz Schultze-Naumburgs mit Elisabeth Förster-Nietzsche enthält. (Vgl. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Signatur: A:Schultze-Naumburg)

337 **FÖRSTER-NIETZSCHE, E** (1903): *Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Paul Schultze-Naumburg, Weimar, 11.11.1903*. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Schultze-Naumburg. 69.187,1-2

Henry van de Velde, Curt Stoeving und Kurt Breysig unter anderen der junge Architekt Fritz Schumacher teil.³³⁸

Diese besondere Ehre verdankte Schumacher einem bereits 1898 angefertigten Entwurfes für ein „Nietzsche-Denkmal“ (Abb. VII), – Teil eines Zyklus von Kohlezeichnungen, die unter anderem auch einen Entwurf für die Gralsburg „Montsalvat“ enthielten – der anlässlich einer Ausstellung im Leipziger Kunstverein präsentiert wurde und in den Weimarer Archiv-Kreisen intensives Interesse erregte, wodurch ein persönlicher Kontakt zwischen Schumacher und dem Nietzsche-Archiv hergestellt werden konnte. Im Zuge der ersten Planungen für eine Kultstätte im näheren Umfeld des Archivs, hegten der Kreis um die Archivleiterin Elisabeth Förster-Nietzsche den Plan jenen Entwurf Schumachers zur Ausführung kommen zu lassen, dessen tempelartige Grundkonzeption ästhetisches Vorbild für die von Kessler und van de Velde konzipierte Nietzsche-Kultstätte werden sollte.

Ein hieraus resultierender Besuch im Weimarer Archiv 1898 bedeutete für den jungen Architekten Schumacher ein epochales Lebensereignis, wurde es ihm im Zuge seines Besuchs möglich den im Obergeschoss des Archivs ruhenden Philosophen *in persona* gegenüberzutreten. Trotz der Degeneration, der Geist und Körper Nietzsches seit dem Zusammenbruch in Turin 1889 ausgesetzt waren, glaubte Schumacher im Innern des Kranken noch geistige Aktivität zu erkennen, auch wenn lediglich „noch die einfachsten Formen, in denen Menschliches sich äußert – die geheimnisvollen Wellen innerer Sympathie und die geheimnisvollen Wellen des Rhythmus“ dorthin drangen, symbolisierten diese für ihn „zugleich doch die mächtigsten, die das Leben durchziehen“.³³⁹

Im Gegensatz zu dieser ersten Begegnung entwickelte sich die Teilnahme an der Trauerfeier, die im noch nicht umgebauten Archivgebäude stattfand, zu einen zwiespältigen Erlebnis. Ursächlich hierfür wirkte für Schumacher die Rede Kurt Breysigs, der während der Trauerfeier „erbarmungslos eine kunsthistorische Zergliederung der

338 Vgl. **DIEDERICHS, E** (1967): *Mein erster Autor*. In: Diederichs, U (Hrsg.): Eugen Diederichs: Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Düsseldorf u.a.: Diederichs, S.27-32, S.10f

339 **SCHUMACHER, F** (1935): *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt, S.199f

Erscheinung Nietzsches“ verlas und dadurch eine dem geistigen Erbe des Philosophen entsprechende Würdigung maximal konterkarierte. Für Schumacher ein Sakrileg, das zu Lebzeiten Nietzsches dazu geführt hätte, dass Nietzsche selbst den Redner und die gesamte Trauergemeinde „längst zum Fenster hinausgeworfen und [...] aus dem Tempel gejagt“ hätte.³⁴⁰

Behrens, Schultze-Naumburg und Schumacher, allesamt Protagonisten der modernen architektonischen Bewegung einte nicht nur die Nähe zu Nietzsche als Philosoph und Person und die persönlichen Beziehungen zum Weimarer Nietzsche-Archiv, 1907 gründeten sie gemeinsam mit neun weiteren Künstlern und 12 Industriellen den Deutschen Werkbund. Bereits im Vorfeld dieser architekturhistorisch bedeutsamen Zusammenkunft überschritten sich die Lebenswege der dreien im Rahmen ihres Engagements für die Kunstreform im Kaiserreich mehrmals. Besonders eine Person spielte in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle als organisatorischer Dreh- und Angelpunkt: der Verleger Eugen Diederichs. Diederichs verlegte in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg nicht nur die Publikationen Peter Behrens, Paul Schultze-Naumburgs und Fritz Schumachers,³⁴¹ sondern trug durch seine engen persönlichen Kontakte zum Nietzsche-Archiv und dessen Leiterin zur aktiven Förderung des Nietzschekultes im Kaiserreich bei. Darüber hinaus übernahm er als Verleger der Werkbundpublikationen – dessen Gründungsmitglied er ebenfalls war – einen entscheidende Positionen in der Vermittlung der Werkbundprogrammatik. Besonders in der Frühphase des Deutschen Werkbundes nach seiner Gründung 1907 trug der reformerische Eifer und die Nähe Diederichs, zum Beispiel zum Initiator des Werkbundes Hermann Muthesius, entscheidenden Anteil daran, die kunst- und lebensreformerische Programmatik des Werkbundes zu formulieren.

II.II Begegnung mit Friedrich Nietzsche und die Idee kultureller Renaissance

In der Person des Verlegers Eugen Diederichs erhielt die Verwendung nietzsche-anischer Motive für die Forderung nach einer künstlerischen geprägten Kultur im Kaiserreich eine prototypische Ausprägung. In der programmatischen Ausrichtung seines 1896 gegründeten Verlages erkannte Diederichs das Mittel die Strömungen, die sich der geistigen und kulturellen Erneuerung der wilhelminischen Gesellschaft verschrieben hatten, abzubilden und zu bündeln. Der Verlag wurde für Diederichs

341 Unter anderem verlegte Diederichs für Peter Behrens, der für den Eugen-Diederichs-Verlag ebenfalls als Künstler für Umschlaggestaltungen engagiert war, dessen programmatischen Aufsatz „Feste des Lebens und der Kunst“ 1900. Ebenso ließ Eugen Diederichs die Publikation zu dem bei der Eröffnungsfeier der Darmstädter Künstlerkolonie uraufgeführten Schauspiel „Das Zeichen“ auf Behrens Anfrage hin verlegen. Die Briefwechsel zwischen Behrens und Diederichs thematisieren unter anderem typographische Fragen und Fragen der Buchgestaltung allgemein: (Vgl. **DIEDERICHS, E** (1967): *Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Mit einer Vorrede von Rüdiger R. Beer. Zusammenstellung und Erläuterungen von Ulf Diederichs*. Düsseldorf: Diederichs, S.111ff) Mit Verweis auf seine eigene Type – vermutlich Behrens Antiqua – beklagt er Diederichs gegenüber das Unverständnis seines Umfeldes, das zukunftsweisende Potential seiner Schrift zu würdigen, bei der es sich nicht darum handelt „eine gute alte Type zu rekonstruieren, sondern eine neue, unserm heutigen Empfinden und Styl angepasst, zu finden.“ In Zusammenarbeit mit Paul Schultze-Naumburg verlegte Diederichs „Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung“ 1901, sowie „Kunst und Kunstpflege“ 1901 und „Häusliche Kunstpflege“ 1902 und für Fritz Schumacher „Streifzüge eines Architekten“ 1907. Vor allem über den, in Kultur und Reformkreisen bestens vernetzten Paul Schultze-Naumburg, der in den ersten Jahren des Verlages einer der meistgelesenen Autoren gewesen war, verschaffte sich Diederichs Verbindungen ins kulturell-ästhetische Milieu. Schultze Naumburg und sein „lieber Diederichsleben“ verband ein kollegiales und freundschaftliches Verhältnis, das soweit ging, dass sich Schultze-Naumburg auch zu programmatischen Gestaltungspunkten der Verlagspublikationen äußern konnte. (**SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1900): *Brief Paul Schultze-Naumburg an Eugen Diederichs, Bad Kösen, 21.11.1900*. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Diederichs. HS.1995.0002) Durch die Vermittlung Paul Schultze-Naumburgs entstand Kontakt zu Hermann Muthesius, dem Diederichs bereits 1903 vorschlug, seine gesammelten Aufsätze in seinem Verlag zu veröffentlichen, da er Muthesius als Teil der Bewegung sah, die „positiv an der neuen Kultur mitarbeiten.“ (**DIEDERICHS, E** (1903): *Brief an Hermann Muthesius, 23. Oktober 1903*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.88) Diederichs schärfte durch die individuelle Auswahl seiner Autoren das reformistische Profil seines Verlages und kam in punkto Muthesius schnell zur Überzeugung, dass er „in demselben eigentlich nicht fehlen sollte“. (**SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1903): *Brief von Paul Schultze-Naumburg an Hermann Muthesius, Saaleck, 16.10.1903*. Werkbund-Archiv Berlin: DD102-05737)

zum Repräsentant jener Kräfte, „die Deutschland nach dem Zusammenbruch und nach dem Versagen der Revolution verjüngten“.³⁴²

Basis der Verlagsarbeit bildete ein Konglomerat individueller Einflüsse, dessen Fundament das Projekt kultureller Wiederanknüpfung an Antike und Renaissance bildete, das Friedrich Nietzsche durch seinen Versuch der Aktualisierung der „tragischen Kultur“ eine Dekade zuvor intellektuell vorbereitet hatte. Diederichs erkannte im „Antäusgefühl“ Nietzsches³⁴³ – die Gewissheit der eigenen Überlegenheit und Kraft und Verbundenheit mit der persönlichen Lebensumwelt – den Antrieb seiner Verlegertätigkeit.

Auch der sprachliche Duktus der Verlagspublikationen fand sein Vorbild in Friedrich Nietzsche. Der Verlag hatte es sich in den Worten seines Gründers zur Aufgabe gemacht einen Gegenentwurf zum „einseitigen Fachmenschentum“, zur „Arroganz des Fassadenmenschen“ und des „philisterhaften Ruhebedürfnisses“ zu formulieren und durch die Auswahl seiner Autoren und Schriften aktiv eine Gegenbewegung zu fördern.³⁴⁴ Das Vorbild Nietzsches als Ideengeber der Verlagsarbeit und der eigenen persönlichen Überzeugungen bemühte Diederichs stets aufs Neue, führte er den eigenen Individualismus als geistige Basis seiner persönlichen Entwicklung direkt auf Nietzsche zurück.³⁴⁵

Der im selben Jahr wie Walter Rathenau 1867 geborenen Diederichs war im Gegensatz zu vielen anderen Protagonisten der Kunstreform, die sich in großer Zahl aus den Abkömmlingen des Bürgertum und des Adels rekrutierten, von kleinbürgerlicher

342 **DIEDERICHS, E** (1920): „*Lebensaufbau*“. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.89

343 **EBD.**

Obwohl er selbst nie die Schriften Nietzsches verlegte, publizierte Diederichs unter der Überschrift „Bücher die Nietzsche liebte“ ausgewählte Werke von insgesamt acht Autoren und 20 Titeln von unter anderem Blaise Pascal, Ralph Waldo Emerson, Hippolyte Taine und Stendhal

344 **DIEDERICHS, E** (1938): *Aus meinem Leben*. Jena: Diederichs, S.71

345 Vgl. **DIEDERICHS, E** (1920): „*Lebensaufbau*“. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.214

Herkunft. Seine Vorfahren hatten als Kleinbauern an der sächsisch-thüringischen Grenze gelebt, doch der Aufgabe die landwirtschaftliche Tradition der Familie fortzuführen entsagte Diederichs bereits in jungen Jahren, um im benachbarten Halle, später in Würzburg und Karlsruhe eine Buchhändlerausbildung zu beginnen. Parallel dazu führte der sich immer mehr den böhemischen Milieus der Großstadt zuwendenden Diederichs das Leben eines Studenten, besuchte Vorlesungen an den hiesigen Universitäten, verkehrte mit Studenten und besuchte deren Treffpunkte.³⁴⁶ Dieser Anschluß an intellektuelle gesellschaftliche Kreise wurde für Diederichs zur Initialzündung für den auf einer – ebenfalls im Geiste der bildungsbürgerlichen Wissensakkumulation angetretenen – Italienreise 1896 in Florenz gegründeten Verlag.

Als Verleger und Kulturreformer pflegte Diederichs ebenfalls eine intensive Beziehung zum Weimarer Nietzsche-Archiv und dessen Leiterin. Jedoch kühlt die zu Beginn herzliche und freundschaftliche Atmosphäre in den Jahren nach 1900 ab, um sich zunehmend zu einem öffentlich geführten Streit um den richtigen Umgang mit dem geistigen Erbe Friedrich Nietzsches auszuweiten.

Bereits im Vorfeld dieser Auseinandersetzung war das quasi offizielle, durch das Weimarer Nietzsche-Archiv vermittelte Nietzsche-Bild zunehmender Kritik ausgesetzt. 1900 kam es durch eine geharnischte Broschüre des Archivmitarbeiters Ernst Horneffer, bezüglich der durch den ehemaligen Nietzsche-Herausgeber Fritz Kögel publizierten Ausgabe der „Ewigen Wiederkunft“, zu einem literarischen Schlagabtausch, dessen Höhepunkt Rudolf Steiners Artikel „Zum Kampf um die Nietzscheausgabe“ markierte, in dem dieser die Archivleiterin Elisabeth Förster-Nietzsche scharf attackiert und ihre persönliche und fachliche Eignung zur Führung des Nietzsche-Archives öffentlich in Frage stellte.³⁴⁷

Als Hauptgrund für die Entfremdung mit der Archivleiterin muss die Zusammenarbeit Diederichs mit dem Nietzsche-Vertrauten Franz Overbeck und dem durch

346 Vgl. **VIEHÖFER, E** (1988): *Der Verleger als Organisator Eugen Diederichs und die bürgerliche Reformbewegungen der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, S.8ff

347 Vgl. **HOFFMANN, D** (2011): *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Kögel, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente*. Berlin, Boston: De Gruyter, S.338ff

diesen im schweizerischen Basel initiierten „Gegen-Archiv“ gesehen werden. Eine Entwicklung die schließlich in den sogenannten „Nietzsche-Prozessen“ endete, deren juristischer Kern die Behauptung des Weimarer Archivs bildete, dass durch die Nachlassverwaltung Franz Overbecks, der sich nach dem Zusammenbruch Nietzsches in Turin die dort verbliebene Habe und Manuskripte des Philosophen durch dessen ehemaligen Vermieter aushändigen ließ und in seinen Wohnort Basel überführte, wesentliche Bestandteile des geplanten Hauptwerks „Die Umwerthung aller Werte“ verloren gegangen seien. Eine Behauptung, gegen die sich Overbeck gemeinsam mit Diederichs gerichtlich zur Wehr setzte.³⁴⁸

Doch auch in den Jahren davor herrschte um die Deutungshoheit über die Herausgeberschaft der unveröffentlichten Werke Friedrich Nietzsches ein beständiges Ringen: Ernst Horneffer – Mitarbeiter des Weimarer Archivs, Herausgeber der ersten Ausgabe des „Willens zur Macht“ und wie bereits geschildert um 1900 noch Verfechter der offiziellen Archivpolitik, entwickelte sich 1907 mit der Veröffentlichung von „Nietzsches letztes Schaffen“ ebenfalls zum öffentlichen Kritiker. Horneffers Kritik entzündete sich an der Praxis der Archivleitung manipulativ in die Entwürfe

Durch einen Prozess wollte der Herausgeber der Nietzsche-Gesamtausgabe und ehemaliger Gefährte Nietzsches Heinrich Köselitz verhindern, dass in dem von C.A. Bernoulli geplanten Werk „Franz Overbeck und Nietzsche“ Auszüge abgedruckt werden sollten, in denen dieser diskreditierende Details über das Verhältnis von Elisabeth Förster-Nietzsche zu ihrem Bruder preisgab. Köselitz erwirkte vor Gericht eine einstweilige Verfügung, die auch in zwei nachfolgenden Berufungsprozessen Bestand haben sollte und dafür sorgte, dass die Neuauflage im September 1908 geschwärzt erschien. Doch auch die Verbreitung dieser Ausgabe untersagt das großherzogliche Landgericht in Weimar und verhängte gegen Bernoulli eine Geldstrafe von 500 Mark und gegen Diederichs eine Geldstrafe von 1500 Mark. Diese Strafen wurden nach eine Beschwerde der Verurteilten auf 100 beziehungsweise 300 Mark abgemildert. Im Laufe der Prozesse stellte sich heraus, dass die betreffenden Korrespondenzen, die bereits in Zeitschriften veröffentlicht worden waren, nicht im Nachlass verzeichnet waren. Dieser Umstand gab der von Heinrich Köselitz vorgebrachten Vermutung Nahrung, dass es sich bei diesen Briefen um fingierte Korrespondenz gehandelt hatte. Auf diesen Vorwurf hin äußerte Diederichs öffentlich die Vermutung, dass die betreffenden Briefe aufgrund ihres kompromittierenden Inhalts absichtlich und mit dem Wissen der Archivleiterin vernichtet worden waren. (DIEDERICHS, E; SELZER, H; BERNOULLI, CA (1908): *Zum Kampf um Nietzsche*. In: Thüringer Warte, Bd. 5, S.92-94, S.93f)

348 Vgl. ERDMANN (1906): *Vom Monopol auf Nietzsche (Zu Ernst Horneffer, Nietzsches letztes Schaffen)*. In: Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben, 2(20), S.294-299, S.296f

und Skizzen Nietzsches einzugreifen um daraus einen stringenten Text zu kompilieren:

„Es gibt nämlich nur eine Möglichkeit, den Nachlass Nietzsches zu editieren [...]: man muß die Manuskripte Nietzsche unter jedem Verzicht der eigenen Anordnung und Zusammenstellung, Wort für Wort genau so herausgeben wie sie vorliegen. [...] Jeder Versuch des Herausgebers hier nachzuhelfen, dem Leser and die Hand zu gehen, etwas Übersichtliches zu bieten, kann nur zu einer Fälschung des Tatbestandes führen.“³⁴⁹

Hierin muss ebenfalls die Ursache der diederichs'schen Kritik an der Haltung des Archivs gesehen werden. Diederichs versuchte die von ihm geforderte Reform des Alltagslebens möglichst wahrhaftig durch die eigene Person vorzuleben und in der Auswahl seiner Autoren und Publikationen abzubilden. Dass er hierbei nicht an einer autoritären Doktrin interessiert war, sondern im Gegenteil den Versuch unternahm, ein möglichst heterogenes Abbild der unterschiedlichen reformerischen Strömungen wiederzugeben, wurde durch die Wahl der im Kontext dieser Untersuchung relevanten Autoren Behrens, Schumacher, Schultze-Naumburg und Muthesius manifest. Agierten alle Genannten zwar im weiteren Kontext von Gestaltung, Kunsthandwerk und Architektur, unterschieden sich deren hierfür maßgeblichen programmatischen Leitsätze bezüglich der ästhetisch und ideologischen Realisierung der angestrebten Kunst- und Lebensreform grundlegend.

Diese Heterogenität seiner Autorenschaft auszuhalten und darüber hinaus produktiv zu nutzen, resultierte nicht zuletzt aus der gedanklichen Nähe der diederichs'schen Reformkonzepte mit dem von Nietzsche postulierten Konzepten artistischer und aristokratischer Individualität, als deren Katalysator Diederichs seinen Verlag verstanden haben wollte.

Die Verbindung Diederichs zu Friedrich Nietzsche gründete dabei auf der thüringischen Herkunft der beiden Personen. Das Elternhaus Eugen Diederichs befand sich, wie jenes Paul Schultzes' und das von Nietzsches Mutter Franziska, in der Stadt Naumburg. In diesem Umfeld begegnete Diederichs in den frühen 1890er Jahren dem

349 HORNEFFER, E (1907): *Nietzsches letztes Schaffen*. Jena: Diederichs, S.51

geistig umnachteten Philosophen bei Spaziergängen mit dessen Mutter. War der geistige und körperliche Verfall des Idols bereits offensichtlich, hegte der junge Verleger angesichts der geistigen Potenz seines Gegenüber die innere Hoffnung auf eine mögliche Genesung des Kranken. Aus diesen Zusammentreffen, deren scheinbar zufälliges Zustandekommen Diederichs aktiv herbeiführte,³⁵⁰ resultierte eine tiefe innere Bindung, die Diederichs Zeit seines Lebens zu Nietzsche und dessen Werk empfand. Die Idee der Auserwähltheit spielte dabei eine tragende Rolle, war doch die Kenntnis um Nietzsche und dessen Philosophie in jenen Jahren nur wenigen Eingeweihten ein Begriff. Vor allem unter Nietzsches Naumburger Landsleuten erkannte sich Diederichs als einzig Wissender, der sich dem Wert des nietzscheanischen Werks bereits bewusst geworden war – Naumburg für ihm bereits zu jener Zeit zur „Stadt Zarathustras“ geworden.³⁵¹

Über den geographischen Kontext hinaus waren Diederichs persönliche Verbindungen zu Nietzsches Person und Werk zahlreich: neben einer der ersten Zarathustra-Ausgaben von 1887, die in Diederichs Besitz nachweisbar ist, wurde die innige Beziehung zu seinem Idol als Ratgeber und Stütze für die Bewältigung der eigenen Lebensentscheidungen durch einen Aufenthalt im Juli 1906 im schweizerischen Sils-Maria erkennbar. Diederichs verbrachte insgesamt vier Wochen im Hotel „Alpenrose“, die bereits Friedrich Nietzsche in den Jahren seines Engadin-Aufenthaltes zu seiner Sommerresidenz erhoben hatte. Dort arbeitete Diederichs nicht nur an der Konzeption einer Kunstzeitschrift im Geiste Nietzsches unter dem Titel „Die Dioskuren“, sondern versuchte – wie bereits bei seinen konstruierten Begegnungen während Nietzsches Naumburger Spaziergängen – eine persönliche Beziehung zu seinem Idol herzustellen. Diederichs wollte durch seinen Aufenthalt im Engadin nicht nur erfahren, was Nietzsche an dieser „Natur anzog“, sondern darüber hinaus den Konflikten seines eigenen Lebens in der geistigen Nachfolge Nietzsches begegnen.³⁵²

350 Vgl. **DIEDERICHS, U** (1994): *Eugen Diederichs und Friedrich Nietzsche. Auf Spurensuche in Naumburg*. In: Palmbaum. Literarisches Journal aus Thüringen 2, 1994, S.6-23, S.8

Der Aufenthalt im Engadin hinterließ nicht nur literarische Spuren, die Diederichs als unter dem Titel „Sils-Maria und Friedrich Nietzsche“ im Berliner Tagblatt veröffentlichte³⁵³, ebenso überführt Diederichs aus dem Engadin auch die „wertvolle Reliquie“ im Angedenken an Friedrich Nietzsche in die deutsche Heimat: die Arbeitsdecke Friedrich Nietzsches aus Sils-Maria „nebst seidenen grünen Streifen und der Engadiner Borte“.³⁵⁴

Kam Diederichs seinem Vorbild Nietzsche durch seinen Aufenthalt auf der Ebene einer individuellen-geistigen Verbindung näher, so verstärkte sich parallel dazu die Kluft zwischen dem Verleger und dem Nietzsche-Archiv. Die Veröffentlichung des bereits angesprochenen Artikels, in dem Diederichs den ehemaligen Wirt Nietzsches Durisch als Kronzeuge gegen den Vorwurf der Schwester ins Felde führte, durch die nachlässige Verwahrung Overbecks seien zur Erfassung des nietzscheanischen Gesamtwerks notwendige Dokumente vernichtet worden, mündete angesichts des bereits angespannten Verhältnisses zur Archivleiterin im endgültigen Zerwürfnis. Gegen den Inhalt des Artikels reicht Förster-Nietzsche gegen Diederichs Klage wegen Beleidigung ihrer Person ein.

Das Ringen um das Erbe des Philosophen und die In-Werk-Setzung jener von Nietzsche imaginierten künstlerischen Kultur wurde zum wesentlichen Moment der diderichs'schen Verlagsarbeit. In seinem Verlag versuchte Diederichs die Keimzelle einer kunstreformerischen Bewegung zu schaffen, die durch die Verlagsveröffentlichung in das Alltagsleben hinausgetragen werden sollten. Diederichs versuchte jene „Gemeinschaft freier Geister“ Realität werden zu lassen, die bereits Nietzsche als Zentrum einer neuen Kultur und Gesellschaftsordnung imaginiert hatte. Die Vorstel-

352 **DIEDERICHS, E** (1920): „*Lebensaufbau*“. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.156

353 **DIEDERICHS, E** (1906): *Sils-Maria und Friedrich Nietzsche*. In: Berliner Tageblatt, Jg. 35, Nr. 399, Abendausgabe 08.08.1906

354 **DIEDERICHS, E** (1920): „*Lebensaufbau*“. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.276

lung einer Gemeinschaft von herausragenden Individuen sollte konstitutiv für die kunstreformerischen Aktivitäten des Verlegers werden, der sich in zahlreichen Vereinigungen und Bündeln – so letztlich auch im Deutschen Werkbund – engagierte. In seiner Heimat Thüringen hoffte Diederichs einen „Kreis von Männern“ zu gründen, die in Fragen der Volkserziehung sich „nicht begnügen, fertige Wissensbrocken oder endgültige Urteile hinzuwerfen, sondern die das Schöpferische im Menschen wecken, indem sie seine Phantasie lebendig gestalten lassen.“³⁵⁵

Bestand das mittelfristige Ziel für Eugen Diederichs und seinen Verlag der Kunstreform, das für ihre Realisierung notwendige theoretische Rüstzeug zu liefern, um ihren Position gesamtgesellschaftliche Wirkung zu verschaffen, bildete das Vorhaben der Etablierung einer „künstlerischen Kultur“ die langfristige Perspektive seines Wirkens. Versuchte Diederichs zu Beginn seiner Verlegerlaufbahn dieses Konzept noch unter dem Schlagwort der sogenannten Neuromantik zu etablieren, musste er erkennen, dass die Wirkmächtigkeit dieses Begriffes begrenzt war und auf seine Leser „bereits abgegriffen“ wirkte.³⁵⁶ Diederichs ersetzte diesen in der Folge sukzessive durch das Konzept der „Neuen Renaissance“, die im weiteren Verlauf der reformerischen Tätigkeit im allgemeinen Begriff der „Kultur“ aufgehen sollte.

Durch diese programmatische und begriffliche Ausrichtung vereinigte Diederichs in seiner Verlagsarbeit das Ideal der tätigen und herausragenden Individuen, das Bestreben zur maximalen Ausweitung des künstlerischen Elements im Alltagsleben der Menschen und das Primat der Künstlerischen über das Politische – oder exakter formuliert, die Umwertung des Politischen durch das Künstlerische mit dem Ziel gesellschaftlicher Weiterentwicklung.

Diese Grundhaltung spiegelte sich in der Auswahl seiner Autoren wider, besonders jener, die in der Verlagssektion „Künstlerische Kultur“ tätig werden sollten. Diese verband, dass ihr persönliches Wirken für die Reform in Kunst und Gesellschaft über

355 Auszug aus dem Diederichs Gesamtkatalog von 1904; in: **DIEDERICHS, E** (1938): *Aus meinem Leben*. Jena: Diederichs, S.30

356 **DIEDERICHS, E** (1920): „*Lebensaufbau*“. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.74

die Tätigkeit als Autor hinausging. Im Gegenteil leiten sie ihre Reputation als Autoren direkt aus ihrer Tätigkeit als Kunstreformer ab. Zum Zeitpunkt ihrer Arbeit für den Eugen-Diederichs-Verlag war der überwiegende Teil von ihnen bereits Teil einer publizistisch und persönlich wirkenden Künstler-Avantgarde. Einer der ersten Autoren die zusammen mit Diederichs an der Verwirklichung eines künstlerisch durchdrungenen Alltagsleben arbeiteten war Peter Behrens, mit einem, wie Diederichs es in seiner Autobiographie bezeichnete, „Buch über Feste“ womit aller Wahrscheinlichkeit nach die Veröffentlichung „Feste des Lebens und der Kunst“ von 1900 gemeint sein dürfte. Daneben Paul Schultze-Naumburg mit seinem „bahnbrechenden Buch“ über die „Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung“ und ebenso Hermann Obrist, Hermann Muthesius und Fritz Schumacher.³⁵⁷

Die Autoren, die Diederichs unter dem Dach seines Verlags versammelte, bildeten für den Verleger die Basis einer künstlerischen Bewegung, die nicht nur die Kunstreform der Jahrhundertwende entscheidend prägten, sondern von der Kunstgewerbe und Architektur auch in den darauf folgenden Jahrzehnten „befruchtet“ werden sollten.³⁵⁸ Ebenso wie für Diederichs individuelle Entwicklung spielte die Person und das Werk Nietzsches für die im Kontext dieser Arbeit relevanten Autoren, hinsichtlich ihres eigenen Engagements in der Kunstreform und ihrer persönlichen Haltung als Künstler, eine elementare Rolle. So wurde für den 1869 als Sohn eines Diplomaten in Bremen geborene Fritz Schumacher die Begegnung mit Friedrich Nietzsche ebenso wie für seinen späteren Verleger Diederichs zu einem Schlüsselerlebnis seiner individuellen künstlerischen Entwicklung.

Gründet Schumachers Bedeutung für die Gegenwart bis heute vor allem auf seiner Tätigkeit als Städtebauer und Architekt, der als Baudirektor und Leiter des Hochbauwesens das Antlitz der Stadt Hamburg formte, kam ihm als Protagonist der Kunstreform um 1900 und Initiator des Deutschen Werkbundes eine tragende Rolle zu, die die Vision eines künstlerischen und von der Kunst durchdrungenen Lebens durch seine Arbeit ins Werk zu setzen.

357 EBD., S.76f

358 DIEDERICHS, E (1938): *Aus meinem Leben*. Jena: Diederichs, S.32

Die erste Station auf diesem Weg war nach dem Abschluß des Gymnasiums in Bremen 1889 die bayrische Landeshauptstadt München, zu jener Zeit eines der Epizentren der kunstreformerischen Bewegung im Kaiserreich. Schumacher immatrikulierte sich in den Fächern Mathematik und Naturwissenschaften an der Universität München, bevor er 1890 ins Fach Architektur an die hiesige Technische Hochschule wechselte. Nach einem Gastjahr an der Technischen Hochschule Charlottenburg legte Schumacher seine Diplomprüfung 1893 ebenfalls in München ab, um anschließend im Büro des Architekten Gabriel von Seidl zu arbeiten.

Die erste Begegnung mit dem Phänomen Friedrich Nietzsche fiel für Schumacher vermutlich in diese Zeit, war einer seiner Stubengenossen ein junger Hamburger Philosoph, dem die Thesen Nietzsches geläufig gewesen sein mussten, vor allem vor dem Hintergrund, dass dieser in allen „möglichen und unmöglichen Lebenslagen Kraftstellen“³⁵⁹ aus dem Werk Schopenhauers rezitierte und über Schopenhauer eine direkte Verbindung zu Nietzsches Philosophie bestand. Zwar gründete sich in München eine offizielle Nietzsche-Gesellschaft erst im Jahre 1919, doch dürften die Mitglieder der Künstler- und Literatenszene des Münchner Stadtteil Schwabing in Nietzsche eine bedeutende Inspirationsquelle für ihre Kunst gesehen, oder zumindest dessen Postulat einer „künstlerischen Kultur“ als Wegweiser für ihr eigenes Tun verstanden haben. So war das München des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht nur die Heimat Fritz Schumachers, sondern ebenso die des späteren Architekten und Nietzscheaners Peter Behrens, der in München noch als Kunstmaler tätig war, des Philosophen und späteren Architekten und Werkbundbruder August Endells, über den durch seinen Cousin Kurt Breysig ebenfalls ein direkter familiärer Kontakt zur Nietzscheschwester Elisabeth und dem im Entstehen begriffen Nietzsche-Archiv bestand³⁶⁰ und Paul Schultze-Naumburgs, der 1894 in München eine Mal- und Zeichenschule gründete.

359 SCHUMACHER, F (1935): *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt, S.94

360 Vgl. KRAUSE, J (1984): „Märtyrer“ und „Prophet“: *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*. Berlin, New York: De Gruyter, S.167

Es waren unter anderem diese Münchner Architektur- und Kunsterfahrungen, die Schumacher in seinen bereits angesprochenen „Studien“ verarbeitete und im Rahmen derer er jenes Nietzsche-Denkmal entworfen hatte, das zum Ausgangspunkt seiner Beziehungen zum Weimarer Nietzsche-Archiv wurde.

War für Fritz Schumacher das persönliche Nietzsche-Erlebnis vor allem durch den individuellen künstlerischen Werdegang und das persönliche Umfeld während seines Studiums geprägt, besaß die Beschäftigung mit Friedrich Nietzsche, als Person und mit dessen philosophischen Werk für den 1869 in Almrich nahe Naumburg geborenen Paul Schultze, der sich später zu Ehren seines Geburtsortes Schultze-Naumburg nennen sollte, einen starken persönlichen Bezug.

Der junge Paul Schultze besuchte bereits während seines Studiums der Malerei an der Karlsruher Kunstakademie aus eigenem Antrieb heraus regelmäßig Architekturvorlesungen, deren Inhalt bei ihm jedoch nicht Interesse, sondern – verursacht durch den in seinen Augen „üblen Stande der Architektur“³⁶¹ – auf Ablehnung stieß. Dennoch muss diese erste Begegnung von Schultze-Naumburg mit der Architektur als Initialzündung für eine lebenslange Suche nach einer alternativen architektonisch-künstlerischen Sprache gesehen werden. Deren programmatische Grundlagen entwickelte Schultze-Naumburg direkt aus seiner Tätigkeit als Landschaftsmaler heraus, in dem er durch seine Entwürfe versuchte eine symbiotische Beziehungen zwischen Landschaft und dem künstlerischen Artefakt Architektur, im Sinne einer „malerischen“ landschaftsräumlichen Komposition, herzustellen.

Daneben entwickelte sich Schultze-Naumburg durch seine Autorentätigkeit zu einem der einflussreichsten Publizisten des deutschsprachigen Kulturlebens der Jahrhundertwende. In den „Kulturarbeiten“, die sich zu einer der einflussreichsten kulturtheoretischen Schriften des beginnenden 20. Jahrhunderts entwickelten sollten, thematisierte er die zunehmende Zerstörung der organisch gewachsenen Kulturlandschaft durch Technik und Architektur der Gegenwart. Durch das Stilmittel der Gegenüberstellung von Beispiel und Gegenbeispiel, die der Autor durch eigene Foto-

361 VON BODE, W (1908): *Paul Schultze-Naumburgs Bauten*. In: *Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Bd. 16, S.233-256, S.237

graphien illustrierte, gelang es Schultze-Naumburg ein komplexes Problem für seine Leser anschaulich aufzubereiten, worauf der immense Erfolg der „Kulturarbeiten“ fußte.

Darüber hinaus galt Schultze-Naumburg als einer der bestvernetzten Protagonisten der Kunstreform, der vor allem über seinen Freund und Weggefährten Ferdinand Avenarius und dessen die Debatten der Zeit bestimmende Publikation „Der Kunstwart“ einen enormen gesellschaftlichen Einfluss entfaltete.

Im Gegensatz zu den Vertreter der progressiv orientierten Reformströmungen repräsentierte Schultze-Naumburg eine konservative Tendenz, die sich der Wiederbelebung traditioneller Bauweisen verschrieben hatte. Für den Architekten symbolisierte die „in Jahrhunderten entstandene“ Tradition eines maßvollen und den Ansprüchen des Ortes genügenden Bauens und Denkens, jenes „organische Ganze, aus dem die Zukunft lebendig herauswachsen“ sollte.³⁶² Ebenso betonte Schultze-Naumburg die essentielle Bedeutung des Ortes, wodurch er vor allem in den 1920er Jahren eine entschiedene Gegenposition zu den Vertretern eines utilitaristischen Funktionalismus einnehmen sollte.

Vorbildhaftes Bauen im Sinne eines intakten Organismus von Bauen, Umwelt, Gesellschaft und Architekt, Handwerker und Bewohner erkannte Schultze-Naumburg in der Zeit des Übergangs zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert. Der Rekurs auf jene Epoche, die untrennbar mit der Wirkung Johann Wolfgang von Goethe verbunden war, stellte am Ende des 19. Jahrhunderts eine verbreitete Methode der Kulturkritik dar, durch die einerseits die aktuell herrschenden Strömungen in Kunst und Gesellschaft in Frage gestellt werden konnten, während parallel dazu auf ein kulturell-programmatischen Anknüpfungspunkt der geplanten Kultur- und Gesellschaftsreform verwiesen wurde.³⁶³

Schultze-Naumburg verband mit der angestrebten Renaissance jener kulturellen Epoche mit einer ethischen Komponente. Er verband die Begriffe des „Schönen“ und des „Guten“ zu einem untrennbaren Begriffspaar, wodurch sein persönlichen Vorstellungen eines harmonischen Verhältnisses von Umgebung und Artefakt eine Art

362 SCHULTZE-NAUMBURG, P (1905): *Biedermeierstil?* In: Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen ; Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben, 19(3), S.130-137, S.133

„ethischen Funktionalismus“ formulierten.³⁶⁴ Die „schöne“ Form war gleichzeitig „gute“ Form, die nicht nur einen visuellen Gefallen stiftete, sondern elementarer Bestandteil des gesellschaftlichen Erziehungsauftrags jedes formschaffenden Künstlers – und insbesondere Architekten – werden sollte.

In seinen Vorlesungen erinnerte sich der Architekturhistoriker Julius Posener an den prägenden Einfluss der Kulturarbeiten auf die Bildung seines persönlichen künstlerischen Geschmacks.³⁶⁵ Die als Maler erworbenen Fähigkeiten, besonders die Aspekte der Bildkomposition betreffend, erlaubten es Schultze-Naumburg ein Gebäude nicht nur als autonomes Gebilde zu betrachten, sondern es in einem weiteren räumlichen Zusammenhang zu denken. Erst in der programmatischen und visuellen Übereinstimmung von architektonischem Artefakt und umgebender Landschaft konnte in seinen Augen eine gelingende Architektursprache realisiert werden.³⁶⁶

363 Die Stilisierung der sogenannten „Goethezeit“ als Idealzustand der deutschen Kultur fand um 1900 breite Zustimmung unter jenen Architekten, die sich eine Reform durch eine kulturelle Wiederanknüpfung an verlorengegangene – genuin deutsche – Traditionen versprachen. Eines der einflussreichsten Beispiele dieser Denkhaltung nimmt neben dem Werk Paul Schultze-Naumburgs die Schrift „Um 1800“ des Berliner Architekten Paul Mebbes ein. Das zweibändige Werk versuchte unter seinen Leser ein Bewusstsein für die kulturellen Leistungen jener Epoche zu schaffen, in dem es beispielhafte Bauten jener Zeit dokumentierte. (Vgl. **MEBES, P** (1908): *Um 1800. Strassenbilder, öffentliche Gebäude und Wohnhäuser, Kirchen und Kapellen, Freitreppen, Haustüren, eiserne Gitter, Denkmäler*, Bd. 1, München: Bruckmann und **MEBES, P** (1908): *Um 1800. Palais und städtische Bürgerhäuser, Land- und Herrenhäuser, Gartenhäuser, Tore, Brücken, Innenräume und Hausgerät*, Bd. 2, München: Bruckmann)

364 **SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1912): *Hausbau*. München: Callwey, Kunstwart-Verlag, S.5

365 **POSENER, J** (1983): „Kulturarbeiten“ von Paul Schultze-Naumburg. Arch+(72), S.35-39, S.35

366 Während der Zeit seiner Architektentätigkeit konnte Schultze-Naumburg ungefähr dreihundert Bauten realisieren, wobei sich sein Oeuvre fast ausschließlich auf Wohnbauten und davon vornehmlich auf dessen repräsentative Seite, auf Land- und Gutshäuser und Schlösser, beschränkte. Im Hinblick auf den Umfang seiner Bautätigkeit darf davon ausgegangen werden, dass er in der Phase nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert „der, Architekt für diese Bauaufgabe in Deutschland gewesen sein muss. (Vgl. **BORRMANN, N** (1989): *Paul Schultze-Naumburg, 1869-1949: Maler, Publizist, Architekt : vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich : ein Lebens- und Zeitdokument*. Essen: Bacht, S.69)

Scheint eine programmatische Verbindung von Schultze-Naumburg zu Friedrich Nietzsche, von ihrer gemeinsamen thüringischen Herkunft einmal abgesehen³⁶⁷, auf den ersten Blick nicht erkennbar, finden sich in den „Kulturarbeiten“ Hinweise, die eine Kongruenz kunsttheoretischer Grundannahmen wahrscheinlich werden lassen. Die von Schultze-Naumburg imaginierte architektonische Kultur gründete nicht nur auf dem Primat des malerischen Elements und der landschaftsräumlichen Kontextbezogenheit, sondern auf der Formulierung einer baukünstlerischen Alternative zu den als artifiziell betrachteten Stilen des Historismus, die sich durch Einfachheit und Zweckgebundenheit von Konstruktion und Gestalt charakterisierte. Die Herkunft jenes grundlegenden Gestaltungsprinzips wiederum verortete Schultze-Naumburg in der antiken Kunst. Wie Friedrich Nietzsche die Fehlentwicklungen der Gegenwart durch die Aktualisierung der tragischen Ideale zu korrigieren suchte, untermauerte Schultze-Naumburg sein Reformprojekt durch die Vorbildfunktion des klassischen Altertums, wobei er wie sein geistiges Vorbild Nietzsche den Versuch unternahm, jenes erstrebenswerte „klassische“ Element im Sinne seiner persönlichen Reformagenda umzudeuten.

Dabei machte sich Schultze-Naumburg ein Prinzip zu eigen, das unzweifelhaft Parallelen zu Nietzsches Konzept des apollinisch-dionysischen Dualismus aufwies. Definierte Nietzsche das Dionysische als ursprünglich Fremdes, von außen in die griechische Kultur hineingelangte Element, sollte die deutsche Baukunst in einem Analogschluss Schultze-Naumburgs durch den „antiken“ Geist vitalisiert werden. Die hieraus entstehende Verbindung von „nordischem“ und „antikem“ Geist sollte den Weg zu einer Kultur ebnen, die für Schultze-Naumburg eine zeitgenössische Aktualisierung des „Klassischen“ bedeutete, dass wie „alle grossen Kultur-Entwick-

367 Doch es ist nicht nur die Idee eines überzeitlichen Stiles, die Erneuerung des Lebens durch die Kunst und die Dualität zweier sich befruchtender Systeme, die Schultze-Naumburg mit dem Werk Nietzsches verband, sondern auch die geographische Nähe beider Personen, die dazu führte dass zur Zeit als der Vater Schultze-Naumburgs das elterliche Wohnhaus in Naumburg übernahm, dort häufiger der junge Friedrich Nietzsche verkehrte (Vgl. **EBD.**, S.15) Ebenso gründet Schultze-Naumburg in Zusammenarbeit mit dem ehemaligen Mitarbeiter des Nietzsche-Archivs Fritz Kögel, der Zuge der sogenannten „Archivkrise“ von 1897 gekündigt wurde, die „Saalecker Werkstätten G.m.b.H.“ im thüringischen Saaleck und damit in unmittelbarer Nähe zu dem in Weimar beheimateten Nietzsche-Archiv.

lungen [...] aus der Befruchtung zweier an sich entgegengesetzten Prinzipien“ entstehen sollte.³⁶⁸

Neben diesen Hinweisen auf das Vorhandensein eines „klassischen“ – im Sinne eines überzeitlich wirkenden – künstlerischen Ideals, muss die kulturelle Welt des Altertums als prägender Faktor von Schultze-Naumburgs künstlerischem Selbstverständnis gesehen werden, wie die zahlreichen zahlreichen Artefakte mit Bezug auf das griechischen Altertum in seinem Nachlass illustrieren.³⁶⁹ Sah die Nachwelt in Schultze-Naumburg primär einen Ideologen einer konservativ-nationalistischen Architektursprache, der sich entschieden gegen mediterran-informierte Einflüsse in Architektur und Kunst wandte³⁷⁰, muss – vor allem für die Schaffensphase an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – angenommen werden, dass das Vorbild einer mediterran informierten oder zumindest inspirierten Architektur prägend für die Arbeit und das Denkmodell des Architekten wirkte.

Ein weiterer Hinweis auf die einflussreiche Rolle der Philosophie Friedrich Nietzsches für die künstlerische Vorstellungswelt Schultze-Naumburgs muss eine auf den ersten Blick unscheinbare Skizze gesehen werden, die augenscheinlich von Schultze-Naumburg selbst angefertigt wurde (Abb. VIII). Sie zeigt eine zierliche Person – eventuell ein Kind – inmitten einer Schlucht oder Höhle, die von Eis bedeckt ist. Die

368 **SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1901): *Hausbau*. München: Callwey, Kunstwart-Verlag, S.29

369 **SCHULTZE-NAUMBURG P**: 2 *Schuber mit Kunstdrucken und Fotografien*. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: ZR DKA 3942 / Nachlass Paul Schultze Naumburg / 2 Schuber mit Kunstdrucken / Fotografien

Szenen und Figuren, die eine thematische Nähe zu Dionysos als Gott, aber auch zu den mit ihm zusammenhängen Kulthandlungen konstruieren, lassen sich nachweisen. Beispielsweise ein Motiv „Bakchischer Zug“ Sarkophagenrelief unbekannter Meister, aus: *Klassischer Skulpturenschatz Nr.271* Verlagsanstalt F. Bruckmann Berlin Kgl. Museum Nummeriert mit 31.9.8, ein Motiv „schlafende Ariadne“ Nummeriert mit 30.8.3, ein Motiv „Ovaler Sarkophag mit Bacchischen Szenen“ Vatikan, Rom Nummeriert mit 31.9.9, ein Motiv „Tanzende Bakchantin“ Hellenistische Marmorskulptur Villa Albani in Rom in: Hirth's Formenschatz Nummeriert mit 30.4.5 und besonders hervorstechend: Ein Motiv „Thronender Dionysos“, Nummeriert mit 1164 eventuell 11.6.04.

370 Vgl. u.a. **GUTSCHOW, K** (2010): *The anti-Mediterranean in the literature of modern architecture: Paul Schultze-Naumburg's „Kulturarbeiten“*. In: Lejeune, J; Sabatino, M (Hrsg.): *Modern architecture and the Mediterranean*. London; New York: Routledge, S.148-173

Düsternis dieses Ortes wird nur durch ein am oberen Rand der Gebirgsformation erkennbaren Lichtquelle durchbrochen, die das wahrscheinlichste Ziel des Wanderers darstellt. Diese Skizze zu einem Gemälde weckt direkte Assoziationen an die wohl bekannteste Nietzsche-Dichtung „Also sprach Zarathustra“ in der die allegorischen Bilder des Berges, des Wanderers und des Kindes als zentrale Handlungsmotive wirkten. Nimmt man an, dass dieses Bild noch während der Zeit Schultze-Naumburgs als Maler entstanden ist, könnte es sich hierbei um eine bildkünstlerische Verarbeitung jenes Nietzsche-Werkes und damit einen direkten Verweis auf eine die eigene künstlerische Arbeit stimulierende Lektüre handeln.³⁷¹

Im Gegensatz zu den untergründigen Spuren des nietzscheanischen Einflusses bei Schultze-Naumburg erscheinen seine Wirkungen auf die Person Peter Behrens offensichtlicher. Behrens nahm bei der Überführung einer nietzscheanisch inspirierten Programmatik in architektonischen und künstlerischen Ausdruck für die damalige Zeit eine Schlüsselrolle ein. Dabei erfüllte er nicht die Rolle eines denkenden Kunsttheoretikers, der sich des philosophischen Textes zu Nutze machte, sondern die des Künstlers, der durch seine gesellschaftliche Funktion als Seismograph des Zeitgeistes, die zeitgenössischen Geistesströmungen in seine Werke einfließen ließ und dadurch über deren eigentliches literarisches Medium hinaus erweiterte.³⁷²

Für Behrens bedeutete künstlerisch zu arbeiten immer auch „unser allgemein menschliches und persönliches Verhältnis zu den gesamten Erscheinungen unseres Lebens, zur Struktur der Zeit“ zu untersuchen und abzubilden. Es war für ihn nicht

371 Auch in der Spätphase seines Schaffens erlangte das Thema Nietzsche für Schultze-Naumburg erneut Bedeutung in Form eines Entwurfs für eine Nietzsche-Gedächtnishalle (Abb. IX). Die Initiative zu diesem Bau ging auf die Initiative Hitlers aus dem Jahre 1934 selbst zurück, der aus persönlichen Mitteln 50000 Reichsmark als Grundlage für einen „Nietzsche-Gedächtnisfond“ zur Verfügung stellte. Im Jahre 1936 legte Schultze Naumburg erste Pläne für die Umsetzung vor, die im April 1937 genehmigt wurden. Doch kurz nach dem Beginn der Bauarbeiten erlahmte das Interesse Hitlers an diesem Bauvorhaben, wohl auch weil sich das Werk und die Person Nietzsches nicht auf zufriedenstellende Weise in die nationalsozialistische Ideologie eingliedern ließ. (Vgl. **HOFFMANN, D** (2011): *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Kögel, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente*. Berlin, Boston: De Gruyter, S.111f)

372 Vgl. **OSTHAUS, KE** (1908): *Peter Behrens*. In: *Kunst und Künstler*, 6, S.116-124, S.117

denkbar, „daß wir uns ganz abseits der Begebenheiten unserer Tage stellten und uns in romantischer Anwendung abschlossen von allem um uns her.“³⁷³ Bei diesem Vorhaben spielte die Vernetzung Behrens mit anderen Protagonisten der zeitgenössischen Kunst- und Lebensreform eine zentrale Rolle. Als Mitglied und Gründer der Münchner Sezession kam Behrens bereits ab den 1890er Jahren als Maler in Kontakt mit deren Protagonisten Otto Julius Bierbaum und Richard Dehmel, besonders mit Zweitem verband Behrens eine lebenslange Freundschaft. Ebenso pflegte Behrens intensiven Kontakt mit Harry Graf Kessler den er beispielsweise anlässlich der Darmstädter Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ in seinem dort errichteten Wohnhaus empfing.³⁷⁴

Ebenso wie für seine Zeitgenossen besaß die Lektüre der Philosophie Nietzsches in den Jahren am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert einen festen Platz im Leben von Peter Behrens. Besonders die Inspiration der Schrift „Also sprach Zarathustra“ beeinflusste seine architektonische und künstlerische Arbeit. Rückblickend bedeutete für den Maler, Designer und Architekten die Epoche um 1900 eine für sein Leben und Werk maßgeblich prägende Phase, für Behrens eine „herrliche Zeit“.³⁷⁵

Die Beschäftigung des Künstlers mit Friedrich Nietzsches Person und Philosophie zeigte sich beispielhaft bei einem Zusammentreffen von Behrens und Friedrich Naumann im Hause des späteren Werkbundvorsitzenden Ernst Jäckh. Der kleine Kreis erörterte die Frage zu welchem Zeitpunkt Nietzsches Schaffen sich in der Irrationalität verlöre und „anfängt, unannehmbar, weil umnachtet zu werden“. Erklärte Friedrich Naumann das letzte Kapitel des Zarathustra „als zu rein poetisch, künstlerisch und mit dem Verstande unfaßlich“, repräsentierte die Irrationalität der Zarathustradichtung für Peter Behrens dagegen die eigentliche Qualität des Werkes. Behrens erkannte alle künstlerischen Ideen in einem „halbwachem Zustand geboren, in einer

373 **BEHRENS, P** (1922): *Stil?* In: Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit(1), S.5-8, S.6

374 **BEHRENS, P** (1901): *Brief von Peter Behrens an Harry Graf Kessler, Darmstadt 27.06.1901.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Kessler. HS.1971.0001

375 **HEUSS, T**: *Notizen zur Geschichte des Deutschen Werkbundes.* Typoskript 28 Blatt mit eigenhändigen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A:Heuss/Deutscher Werkbund, S.4f

Art Traum, in dem Verstand ausgeschaltet und nur das Gefühl lebendig wäre“. Erst dadurch würden sie ihre eigentliche Kraft erlangen und „reißen [...] den ganzen Menschen mit“. Für Behrens repräsentierte dieser in Nietzsches Werk sich manifestierende Schaffensmodus, in dem sich das Irrationale zum Quell künstlerischer Arbeit emporhob, eine „Verbindung von höchstem Seelischen mit höchstem Sinnlichen, oder besser, um eine Übersetzung von seelischem Erlebnis ins Materielle, Sinnliche“, wobei dadurch nicht nur der Intellekt des Menschen angeregt wurde, sondern der „ganze Mensch in Bewegung versetzt“ werden konnte.³⁷⁶

Diese Episode vermittelt einen Einblick vom künstlerischen Produktionsmodus des Architekten und Kunstgewerblers Behrens, der die Irrationalität des Lebens nie als Hindernis für seine Arbeit, sondern stets als Inspiration betrachtete, durch die er sich selbst in die Lage versetzte einen individuellen und radikalen künstlerischen Ansatz zu realisieren und der ihm eine Möglichkeit bot, die nur auf Abstraktion und Intellektualität basierenden akademische Kunst des 19. Jahrhunderts durch seine Arbeit zu überwinden.

Die hieraus sich entwickelnde Programmatik ließ sich an den Theaterplanungen, die Behrens gemeinsam mit seinem Freund Richard Dehmel und dem Schriftsteller Georg Fuchs konzipierte exemplarisch ablesen. Für Dehmel und Fuchs symbolisierte die Erneuerung des Theaters einen wesentlichen Baustein für die geplante Reform von Kunst- und Gesellschaft in ihrer Gesamtheit. Gemeinsam mit Behrens entwickelten sie das Konzept eines Theaters in dem durch die programmatische Verschränkung von Handlung und Theaterraum für den Zuschauer ein Kunsterlebnis geschaffen werden sollte, das nicht nur passiv konsumiert, sondern durch die aktive Teilnahme an der Handlung innerhalb des von Behrens entworfenen Raumes ein persönliches Miterleben inszeniert wurde. Das Theaterkonzept verfolgte die Idee, dass durch die totale künstlerische Durchdringung der schauspielerischen Handlung ein wirkmächtiges Symbol der künstlerischen Lebens und überhistorischer Schönheit geschaffen werden könne, das durch die direkte Ansprache an die Besucher in deren Alltagsleben selbst ausstrahlen könne. Um dieses Ziel zu erreichen, setzten die drei

376 JÄCKH, H (1952): *Tagebuch*. Berlin: Weiss, S.19

Kunstreformer auf die Wirkung des visuellen Effekts und der ästhetischen Überwältigung.³⁷⁷

In „Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchstes Kultursymbols“³⁷⁸, das 1900 im Eugen-Diederichs-Verlag erschien (Abb. X), propagierte Behrens gemeinsam mit Fuchs und Dehmel jenes neue Theaterideal, das als programmatische Keimzelle seines kunstreformerischen Konzepts wirken sollte. In diesem Text zeigte sich in komprimierter Form und stets mit Bezug auf das Theater jene alternative kunstreformerische Programmatik, die von der Darmstädter Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ ausgehen sollte. In ihm manifestierte sich die Opposition zu Intellektualität und Rationalität und die Anhängerschaft der Autoren an ein Kunstverständnis, das durch seine visuelle, akustische und dramaturgische Komposition seine programmatische Botschaft an das individuelle Fühlen und Erleben der Zuhörerschaft adressierte. Die hierin durchscheinende Tendenz hin zu künstlerischer Totalität, die bereits die Kunstkonzepte Richard Wagners und Friedrich Nietzsches charakterisierte, manifestierte sich in einem Aufführungskonzept, das Rezitation, Musik und architektonische Szenographie zu einem künstlerischen Akkord verband.

Sprachlich wies der Text der Inszenierung deutliche Parallelen zur Sprache Friedrich Nietzsches auf. Dessen Postulate von schöpferischer Individualität, aristokratischer Auserwähltheit und künstlerischer Durchdringung des Alltagslebens fanden in Formulierungen wie „Die Kunst starker Seelen will nur dies Eine: das Erheben“³⁷⁹, „Der Mensch soll Kulturschöpfer auf der Bühne werden, ein Künstler, der selbst sein Material ist, aus sich heraus und durch sich edleres schafft“, „Der Schauspieler stehe über seine Rollen, er verdichte sie, bis alles Pathos ist und Pose.“ wieder, die teilweise wortwörtlich aus Nietzsches Werken entlehnt waren.³⁸⁰

377 Zu den Details der Theaterkonzepte von Dehmel, Fuchs und Behrens vgl. **ANDERSON, SO** (1990): *Peter Behrens's Highest Kultursymbol, The Theater*. In: *Perspecta*, 26, S.103-134

378 **BEHRENS, P** (1900): *Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*. Leipzig: Diederichs

379 **EBD.**, S.16

Der geistigen Tradition Nietzsches folgend, grenzte sich die in „Feste des Lebens und der Kunst“ illustrierte „kultische Handlung“ nicht nur durch ihre alternative Bezeichnung vom bis dato etablierten Konzept des Schauspiels ab. Seine Initiatoren waren „des Spielens mit alten Zeiten“ überdrüssig und forderten als Alternative die Neuausrichtung des Theaters als Medium einer künstlerisch informierten Lebensreform, wodurch die Grundlage dafür bereiten werden sollte letztlich „einer – unserer Kultur entgegen“ gehen zu können. Das Vehikel hierzu bildete das gemeinschaftliche Kunsterleben, dass sich bis zu einem Zustand steigern sollte, in dem alle Beteiligten, ob Künstler oder Zuschauer „Teilnehmer an einer Offenbarung des Lebens“ werden konnten. Diese Offenbarung deklarierte das Künstlerische zum maßgeblichen Faktor kulturellen Fortschritts. Die sich hieraus entwickelnde Kunst sollte den Weg ebnen „über die Natur hinaus,“ hin zu einer neuen „Geisteskultur“ zu gelangen.³⁸¹

Hierfür entwarf Peter Behrens ein Theater „in amphitheatrischer Anordnung“ mit „flacher Bühne“ und „vorspringendem Proscenium“, das die tradierten Theaterarchitekturen mit ihrer strikten Trennung von Bühne und Zuschauerraum zugunsten eines in seiner Gänze bespielbaren Raumes auflöste (Abb. XI). Dabei sollten die Sitzreihen derart organisiert werden, dass während der Inszenierung „der Verkehr zwischen allen Plätzen“ möglich bleiben sollte. Gleichzeitig sollte die strikte Trennung von Innen- und Außenraum aufgelöst werden, Tageslicht sollte „durch gedämpfte Scheiben“ in den Zuschauerraum dringen und mit dem dort entzündeten künstlichen Licht zu einem harmonischen „Akkord“ zusammenfinden. Die gesamte Inszenierung sollte

380 EBD. ,

S . 2 2

Referierten die beiden ersten Fragmente indirekt an Nietzsches Konzept des Übermenschen, der sich aus sich selbst heraus aus der Masse der Übrigen erhebt, erscheint Fragment drei mehr oder weniger wortwörtlich aus dem Werk *Sokrates und die griechische Tragödie* entlehnt (Vgl. Nachgelassene Schriften, Sokrates und die griechische Tragödie; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.624f), in diesem skizzierte Nietzsche die Mechanismen des tragischen Schauspiels, in deren Zentrum nicht die szenische Handlung, sondern die Erzeugung des schauspielerischen Pathos stand, durch das ein gemeinschaftliche Kunsterleben von Darstellenden und Rezipienten realisiert werden sollte.

381 BEHRENS, P (1900): *Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*. Leipzig: Diederichs, S.24f

durch die eigentliche Handlung selbst und nicht durch Kulissen und Staffage ihre Wirkung entfalten. Sie sollte im Teilnehmer „ein herrliches Bild durch seine teilnehmende Phantasie“ evozieren, dass im Gegensatz zu „Leinwand oder Bretterverschlägen“ des tradierten Theaters ein ganzheitlich wirksames Kunsterleben ermöglichen sollte.³⁸²

Die in die „Feste des Lebens und der Kunst“ skizzierte Theatervision bildete den Rahmen für die Eröffnungsfeier der Darmstädter Künstlerkolonie am 15. Mai 1901. Zu diesem Anlass inszenierte Behrens gemeinsam dem bereits erwähnten Georg Fuchs und dem niederländischen Komponisten Willem de Haan eine „Festliche Handlung“ unter dem Titel „Das Zeichen“.

Nicht nur der Titel dieser Aufführung verwies, ebenso wie das Libretto der Lebensmesse, direkt auf nietzscheanische Sprachmotive, die Metaphorik des „Kristalls“ und des „Verkünders“, muss als direkter Verweis auf Nietzsches Werk „Also sprach Zarathustra“ gelesen werden. Die an den Text der Aufführung sich anschließende Dankagung an den Darmstädter Grossherzog Ernst Ludwig – dem Initiator und Förderer der Darmstädter Ausstellung – repräsentierte den Geist der in Darmstadt tätigen Künstlerschaft, in dessen Mittelpunkt die Verschmelzung von Leben und Kunst im Gesamtkunstwerk stand.³⁸³

Behrens betonte die Einzigartigkeit der zeitgenössischen Reformbewegung und die Überlegenheit der eigenen Reformkonzepte, die sich nicht nur in der Imitation vergangener Formen erschöpften, sondern durch die projektierte Verschmelzung von

382 EBD., S.14ff

Der in die „Feste des Lebens und der Kunst“ skizzierte Theaterentwurf konnte durch Behrens nicht realisiert werden. Dennoch scheint die Beschäftigung mit diesem Thema in der Zeit um 1900 prägend für den Architekten gewesen zu sein. In der Zeitschrift „Die Rheinlande“ (Vgl. BEHRENS, P (1900): *Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel*. In: Die Rheinlande, 1(4), S.28-40) publizierte Behrens im Zusammenhang mit der geplanten Inszenierung von Richard Dehmels Dichtung „Lebensmesse“ den Plan für jenes Theater, das in „Feste des Lebens und der Kunst“ bereits beschrieben wurde (Abb. XI). Die durch Behrens vorgenommene Neuorganisation des Theaterraumes wirkte auch den Plänen seines ehemaligen Angestellten Walter Gropius für ein „Totaltheater“ von 1927 nach nach.

383 Vgl. BEHRENS, P; HAAN, WD; FUCHS, G (1901): *Das Zeichen: festliche Handlung ; dargestellt am 15. Mai 1901* Offenbach am Main: Rudhard

Kunst und Leben ein neues und bis dato noch nie dagewesenes Kunsterleben möglich machen sollten. Für Behrens repräsentierten Schauspiel und Tanz die Ursprünge des Theaters, deren elementaren Wert er durch die Inszenierung der „Lebensmesse“ und des „Zeichens“ im zeitgenössischen Schauspiel wieder zu ihrem Recht verhelfen wollte.³⁸⁴ Gleichzeitig nutzt Behrens die für das Theater entwickelten Reforminstrumente Ästhetisierung, Aktualisierung antiker Modi der Kunstproduktion und die Übersetzung nietzscheanischer Reformprogrammatis in das künstlerischer Alltagsleben, als programmatischen Ausgangspunkt für die gestalterische Formulierung seines architektonischen Werkes ab 1900, das im Rahmen dieser Arbeit genauer untersucht werden soll.

Charakterisierten sich die Verbindungen Schumachers, Schultze-Naumburgs und Behrens zu Friedrich Nietzsches Leben und Werk durch die Ablesbarkeit des nietzscheanischen Einflusses in deren künstlerischer Produktion, repräsentierte Hermann Muthesius, der ebenfalls zum Autorenkreis von Eugen Diederichs zählte, eine Form der Aneignung philosophischer Motive, die „unterirdisch“ erfolgte.³⁸⁵ Im Gegensatz zu den übrigen im Rahmen dieser Untersuchung ausgewählten Künstler lässt sich für Muthesius eine persönliche Begegnung mit der Nietzscheschwester und Weimarer Archivarleiterin Elisabeth Förster-Nietzsche nicht nachweisen, wiewohl die Möglichkeit eines Kontaktes durchaus bestanden hätte. Der Bruder des in der intellektuellen Gesellschaft des Kaiserreichs bestens vernetzten Muthesius – der Schulrat Karl Muthesius – wohnte in den Jahren um die Jahrhundertwende zeitweise in der Wei-

384 Vgl. ANDERSON, SO (1990): *Peter Behrens's Highest Kultursymbol, The Theater*. In: *Perspecta*, 26, S.103-134, S.123

385 Diesen Begriff nutzte Nietzsche selbst in einem Brief an seinen Freund Franz Overbeck, um die Wirkung seiner Philosophie auf verschiedene gesellschaftliche Strömungen der damaligen Zeit zu verdeutlichen, die sich nicht direkt auf Nietzsche beriefen, aber die Motive seiner Philosophie für ihre Zwecke instrumentalisierten. (Vgl. 820. FN an Franz Overbeck, 24.03.1887; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.49)

marer Bismarckstraße 15 (heute Schubertstraße), von wo aus es nur eines kurzen Fußmarsches bedurfte, um zum Nietzsche-Archiv zu gelangen.³⁸⁶

Muthesius' Wirken als Protagonist der Kunst- und Architekturreform stand stets im Schatten der herausragenden künstlerischen Persönlichkeiten wie zum Beispiel Peter Behrens und Henry van de Velde. Bildete bei Behrens und van de Veldes künstlerisches Wirken das Zentrum der kunsthistorischen Rezeption, war und ist es bei Muthesius vor allem seine Rolle als Beamter, dessen eigentliches Lebensprojekt es gewesen sei, die Kunstreform für die hegemonialen Phantasien der Staatsführung nutzbar zu machen. Dabei zeigen Lebensweg und die Persönlichkeit Muthesius, dass eine derartige Verkürzung nach heutigen Maßstäben unzulässig erscheint.

Bereits vor seinem Architekturstudium hatte der damals 21-jährige Muthesius 1882 an der Friedrich-Wilhelm Universität in Berlin sich für ein Studium der Kunstgeschichte und Philosophie eingeschrieben.³⁸⁷ In eben diesem Jahr wurde mit Wilhelm Dilthey ein Vertreter der antinaturalistischen Lebensphilosophie an die Universität berufen, der nicht nur einen enormen Einfluss auf das Geistesleben der damaligen Zeit entwickelte, sondern auch mit Nietzsches Werken nachweislich vertraut war.³⁸⁸

Muthesius – der bevor er sich als Architekt etablierte, als Schriftsteller bereits eine anerkannte Autorität gewesen war – machte sich mit der Forderung nach einer „harmonischen Kultur“³⁸⁹ ein grundlegendes Konzept Nietzsches zu eigen, der hierin das Ziel der von ihm imaginierten Gesellschafts- und Kunstreform erkannte, das durch die „Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes“ realisiert werden sollte. Mit dieser Deutung des nietzscheanischen Kultur- und

386 MUTHESIUS, H (1910): *Brief von Hermann Muthesius an Eugen Diederichs, Berlin, 19.12.1910*. Werkbund-Archiv Berlin: D102-00180

387 ROTH, F (2001): *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur: Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes*. Berlin: Mann, S.53

388 Vgl. KRUMMEL, R F (1974): *Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr*. Bd. 1. Nietzsche und der Deutsche Geist. Berlin: De Gruyter, S.14

389 Vgl. MUTHESIUS, H (1907): *Probleme des Kunstgewerbes*. Maschinenschriftliches Vortragsmanuskript, 31 Blatt, mit handschriftlichen Korrekturen. Werkbund-Archiv Berlin: D103-14

Kunstverständnisses, die sich vor allem auf die ästhetische Komponente der gesellschaftlichen Umgestaltung durch die Aktualisierung des „tragischen Modus“ in der Gegenwart fokussierte und dadurch die programmatische Ausrichtung des Deutschen Werkbundes maßgeblich prägen sollte, bezog Muthesius bereits früh Opposition zu der um das Jahr 1900 populären individualistische Deutung von Nietzsches Leben und Werk.

Muthesius verwehrt sich vehement gegen den „wilden Individualismus“³⁹⁰ jener Zeit und postulierte stattdessen eine künstlerische Kultur, deren Erzeugnisse sich am Stil der Epoche orientieren und deren Form die „den allgemeinen Zeitcharakter der Gegenwart“ widerspiegeln sollte.³⁹¹

In dem vordergründigen Widerspruch zwischen der Forderung nach einer harmonischen Kultur und der Individualität des künstlerischen Ausdrucks spiegelte sich eine grundsätzliche Problematik des damaligen Kunstverständnisses, dass schon Nietzsche, der einerseits den Anspruch erhob die „schöpferische Emanzipation des (genialen) Individuums im großen Werk“ zu vollziehen, andererseits Kultur „als Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes,“ betrachtete, aufzulösen versuchte, in dem er in der individuellen Verarbeitung und Fortentwicklung des gebundenen Stiles der jeweiligen Epoche einen gelingenden Kunsta Ausdruck verortete.³⁹²

Muthesius repräsentierte, ebenso wie die Architekten Schumacher, Schultze-Naumburg und Behrens und der Verleger Diederichs, die Heterogenität der Nietzsche-Rezeption um 1900. Gemeinsam war allen der Wunsch nach der Realisierung einer neuen Kultur, in der sich die Alltagskultur der Gegenwart durch eine aus den Zwängen des Akademismus befreite Kunst veredelt werden sollte.

390 **MUTHESIUS, H** (1908): „*Die Einheit der Architektur: Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe*“. Vortrag gehalten am 13. Februar 1908 im Verein für Kunst in Berlin. Berlin: Curtius 1908, S.56

391 **MUTHESIUS, H** (1914): *Die Werkbundarbeit der Zukunft*. In: Posener, J (Hrsg.): *Anfänge des Funktionalismus: von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin: Ullstein, S.203

392 Vgl. **ROTH, F** (2001): *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur: Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes*. Berlin: Mann, S.273

II.III Zeitgenössische Strategien architektonischer Nietzsche-Ikonographie

Wirkte Nietzsche größtenteils indirekt auf die Künstler und Architekten der Jahrhundertwende, indem er ihrem kunstreformerischen Anliegen eine theoretische Unterbau verlieh, wiesen architektonische Werke, wie beispielsweise der Umbau des Nietzsche-Archivs in Weimar durch Henry van de Velde, einen direkten Bezug zur Person und dem Wirken Nietzsches auf. Stellte van de Veldes Arbeit den Versuch dar eine abstrakte und rein architektonische Übertragung des Nietzsche-Themas durch seine Technik der ornamentalen Transkription, im Sinne einer nietzschisch geprägten Programmkunst, zu realisieren,³⁹³ entstanden weitere, in ihrem Ausdruck bildhaftere Ansätze einer nietzschanisch inspirierten Architektur.

Beispielhaft hierfür stehen das von Peter Behrens errichtete Wohnhaus auf der Mathildenhöhe von 1901 und das – zwar unrealisiert gebliebene, doch in seine Bildsprache ungemein einflussreiche – Nietzsche-Denkmal Fritz Schumachers aus dem Jahr 1898. Für beide Architekten repräsentierten diese Arbeiten den Beginn ihrer baukünstlerischen Laufbahn und die in ihnen thematisierten Fragen ästhetischer Gestaltung sollten die Grundlage für ihre Arbeiten und künstlerische Programmatik in der folgenden Dekade bilden.

Nietzsches Werk diente den Künstlern als Inspirationsquelle und Selbstbestätigung ihrer Tuns. Als Anhänger seiner Konzeption einer künstlerischen Lebensführung fühlten sie sich dazu berufen die Gesellschaft durch die Kraft ihrer Kunst zu erneuern. In seinem Aufsatz Stilarchitektur und Baukunst formuliert Hermann Muthesius stellvertretende für die Innensicht der Künstler jener Zeit den Anspruch dieser „geistigen Aristokraten“, die im Geiste Nietzsches eine künstlerisch informierte Reform von Kultur und Gesellschaft anstrebten:

„Als Träger der neuen Ideen ist eine Geistesaristokratie im Entstehen begriffen, die diesmal aus den besten bürgerlichen und nicht aus geburtsaristokratischen Elementen

393 Vgl. FISCHER, O (2013): *Nietzsches Schatten: Henry van de Velde - von Philosophie zur Form*. Berlin: Mann, S.615

*besteht und schon dadurch das neue und erweiterte Ziel der Bewegung deutlich kennzeichnet: die Schaffung einer zeitgemässen bürgerlichen Kunst: Eine starke, vor zehn Jahren nicht für möglich gehaltene künstlerische Strömung durchflutet die deutschen Herzen, und eine tiefe Sehnsucht nach reineren Kunstzuständen bewegt ganz Deutschland.*³⁹⁴

Für Peter Behrens stand die künstlerische Übertragung seines persönlichen Nietzschebildes in gebauten Raum am Beginn der architektonischen Karriere. Ein erstrebenswertes Leben bedeutete für den Architekten – und in dieser Hinsicht orientierte sich seine Weltsicht an der Nietzsches – immer auch ein künstlerisches. 1901 versuchte Behrens dieses Vorhaben, das bereits seine Tätigkeit als Maler maßgeblich beeinflusste, in die architektonische Sphäre zu überführen.³⁹⁵ Durch seine Berufung als Teilnehmer der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ vollzog er den Schritt von der Malerei zur Architektur. Die Konsequenz dieser Transformation und die in dieser sichtbar gewordene Verbindung von kreativer Persönlichkeit und künstlerischem Ausdruck ließen Behrens in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts zu einem herausragenden Vertreter der wilhelminischen Künstlerschaft werden, in der die Hoffnung seiner Zeitgenossen auf eine ästhetische Erneuerung von Architektur und angewandter Kunst kulminierten.

Die Begeisterung für den Künstler Behrens begründete sich in dessen Anspruch dem menschlichen Alltagsleben durch seine Arbeit in Gänze ein neuartiges ästhetisch-künstlerisches Antlitz zu verleihen. Dieser Idee einer umfassenden und das menschliche Leben insgesamt transformierenden Kunst, sollte „als Gesamterscheinung im einheitlichen Zusammenwirken all ihrer Intentionen“ in seinem Darmstädter Haus erstmalig sichtbar werden.

394 **MUTHESIUS, H** (1902); *Stilarchitektur und Baukunst*. in: Posener, J (Hrsg.): *Anfänge des Funktionalismus: von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin: Ullstein, S.174f.

In diesem Zusammenhang muss angemerkt werden, dass dieser Wortlaut in der eigentlichen Veröffentlichung des Aufsatzes von 1902 selbst nicht aufzufinden ist – vermutlich existieren unterschiedliche Versionen, Posener bezog sich auf den Aufsatz aus dem Jahre 1903.

395 **BEHRENS, P** (1900): *Über Ausstellungen*. In: *Die Rheinlande*, 1(1), S.33-34, S.34ff

Behrens erschien seinen Zeitgenossen als grundsätzlich neuer „Künstler-Typus“, der gegenüber der „Specialisierung die Einheit aller zertrennten Elemente dekorativer Wirkung“ betonte und dadurch als einer der ersten den Versuch unternahm, die Grenzen zwischen den künstlerischen Einzeldisziplinen zugunsten einer gesamt-künstlerischen Orientierung zu überwinden. Dabei spielte die Architektur eine maßgebliche Rolle, da es für Behrens erst durch sie möglich wurde die Lebensrealität der Menschen in einem künstlerischen Sinne aktiv umzugestalten. Die Architektur stellte in Behrens Ideen-Kosmos nicht nur die Erfüllung menschlicher Bedürfnisse nach Behausung dar, sondern war vielmehr „Kulturaufgabe“, durch deren Gestaltung das „Niveau unserer täglichen Umgebung“ derart gesteigert werden könne, dass für das Leben der Menschen selbst die Möglichkeit geschaffen würde in der Kunst aufzugehen.³⁹⁶

Gemeinsam mit sieben anderen Künstlerhäusern bildete das Wohnhaus Peter Behrens, das wie die übrigen Gebäude der Ausstellung ihren Architekten oder mit ihnen assoziierten Künstlern als Präsentationsräume der eigenen Erzeugnisse diente, einen Teil der Darmstädter Ausstellung von 1901. Behrens verantwortete nicht nur die architektonische Struktur und äußere Erscheinung seines eigenen Hauses, sondern gestaltete ebenso Außenanlagen und Innenausstattung – Möbel, Wandverkleidungen, Türen – bis hin zu den im Haus befindlichen Gegenständen des täglichen Gebrauchs, worin das Vorhaben seines Erbauers ein künstlerischer Gesamtkunstwerk zu schaffen exemplarisch sichtbar wurde.³⁹⁷

396 SCHUMACHER, F (1901): *Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie*. In: *Dekorative Kunst*, Bd. 8, S.417-431, S.417ff

Für Richard Dehmel reichte die künstlerische Bedeutung Peter Behrens für seine Zeit noch weiter. Er war überzeugt, dass dessen Werk in Deutschland eine noch tiefgreifendere Wirkung auf die „Kunst für Leben“ bedeuten sollte, als es jenes von William Morris und Walter Crane für England getan hatte. (Vgl. Brief von Richard Dehmel an Harry Graf Kessler; 09.09.1899; in: DEHMEL, R (1923): *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*. Berlin: Fischer, S.335)

397 Das ursprüngliche Arrangement des Interieurs und der Haushaltsgegenstände kann heute nur noch in Teilen anhand von Fotos rekonstruiert werden, da das Gebäude im Verlauf des zweiten Weltkriegs stark beschädigt wurde und danach lediglich die Gebäudehülle rekonstruiert wurde.

Hauptelement der Aussengestaltung (Abb. XII) bildeten die Lisenen aus grün la-
 siertem Klinker. Durch diese rhythmisierte Behrens die weißen Putzflächen der Fas-
 sade und betont gleichzeitig das vertikale Element seines Entwurfs. Ebenso nutzte
 der Architekt das Relief der Halbsäulen im Zusammenspiel mit den unterschiedlichen
 Höhen der Fassadenöffnungen und der Modellierung des Grundstücks, um eine
 Architektur ohne erkennbare symmetrische Ordnung und Stockwerkshöhen zu reali-
 sieren. Durch dieses Gestaltungsprinzip brach Behrens mit den aus dem akade-
 mischen Bauen bekannten Mustern der Fassadengliederung und gelangte, ähnlich
 wie später Muthesius bei seinen Landhausentwürfen, zu einer organischen Archi-
 tektur, die sich aus der internen Organisation heraus entwickelte und diese in ihrer
 Fassadengestaltung nach Außen hin abbildete. Für Behrens Architekturverständnis
 war der Zusammenhang zwischen innerer und äußerer architektonischer Gestaltung
 elementar. Aus einer Grundrissorganisation „die von einer geistigen und verfeinerten
 Lebens-Anordnung diktiert“ sei, mussten sich in seinem architektonischen Leitbild
 zwingend „Facaden ergeben, die einen solchen edleren und also tieferen Genuss des
 Lebens in künstlerische Gestaltung der Verhältnisse nach Aussen kehren.“³⁹⁸

Bildete für Behrens die Vorstellungen eines durch die Architektur wirksam werd-
 enden und dadurch die Gesamtheit des menschlichen Alltags transformierenden
 Kunstverständnisses, die grundlegende Konzeption für sein Darmstädter Wohnhaus,
 bediente sich der Architekt bei der baukünstlerischen Ausgestaltung einer Formen-
 sprache die direkte Bezüge zu Friedrich Nietzsches Werk aufwies. Behrens griff da-
 bei auf jene innerhalb des „Nietzsche-Kultus“ der 1890er-Jahre bereits verwendeten
 ikonografischen Symbole des nietzscheanischen Œuvres wie Adler, Schlange und
 Kristall zurück, die er durch gestalterische Reduktion und Geometrisierung zur Ba-
 sis der im Innern seines Wohnhauses verwendeten Ornamentierung machte (Abb.
 XIII).³⁹⁹ Die effektiv inszenierte Türe des Haupteingangs zierte beispielsweise ein
 stilisiertes Adlerornament, das sich ebenfalls auf dem Vorhang des Musikzimmers
 und dem Fußboden des Eingangsbereich wiederfand (Abb. XIV).

398 **BEHRENS, P** (1901): *Haus Peter Behrens: Katalog*. Darmstadt, S.4

Bewegte sich Behrens durch die Übernahme der nietzscheanischen Symbolsprache einerseits in direkter Nähe des damals herrschenden Zeitgeistes, – der Nietzschekult erreichte um 1900 seinen ersten Höhepunkt – versuchte er durch die Vermengung von philosophischen Motiven und künstlerischem Ausdruck einen Gestaltungsansatz zu realisieren, der sich im Gegensatz zu den stilistischen Experimenten des Historismus durch seinen „klassischen“ Ausdruck, im Sinne einer überzeitlichen artistischen Relevanz charakterisieren sollte. Dieses Konzept proklamierte Behrens im parallel zur Ausstellungseröffnung erschienenen Katalog, in dem er auf seine persönlichen gestalterischen Grundsätze verwies, die „hoch über allen neuzeitlichen Moden“ stünden. Die Aufgabe dieser „klassischen“ Architektur erkannte Behrens darin, die neuen Lebensgewohnheiten jener Menschen, die ihr Leben bereits der künstlerisch-geistigen Erneuerung verschrieben hatten, abzubilden und in einem weiteren Schritt „architektonisch zu steigern.“⁴⁰⁰ Der Architekt versuchte in Darmstadt durch seine im Rahmen der Ausstellung realisierten Theater- und Architekturkonzeption einen Ort zu schaffen, an dem sich der kulturüberwindende Imperativ der nietzscheanischen Philosophie in gebautem Raum manifestieren sollte und durch diese geistig-gestalterische Präsenz, die in Darmstadt versammelten Menschen an deren täglich zu vollbringendes Überwindungswerk erinnerte, jener Feier der Individualität und des Strebens nach Erfüllung durch die Kunst.

Wurde die Darmstädter Ausstellung, von einigen Ausnahmen abgesehen, in der zeitgenössischen Presse durchaus wohlwollend besprochen, ragte das publizistische Interesse an Behrens Haus deutlich über die Arbeiten der übrigen Teilnehmer heraus.⁴⁰¹ Dem „Aristokrat“⁴⁰² Behrens war es durch die Architektur seines Darmstädter Hauses gelungen einen „seltenen Bund“ von „nachhaltig loderndem Ernst deutscher Art“ und dem „Drang zur reinen Form“ zu realisieren. Für die Kunstkritik manifestierte sich durch die „der Wucht der Durcharbeitung“ und die „assyrisch abgeschrägte

399 Vgl. BUDDENSIEG, T (1980): *Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens*. In: Schuster, P; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.): Peter Behrens und Nürnberg: Geschmackswandel in Deutschland: Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industrieform. München: Prestel, S.37-47

400 BEHRENS, P (1901): *Haus Peter Behrens: Katalog*. Darmstadt, S.25ff

Linienführung“ eine architektonische Komposition, die der Lebenssteigerung seiner Bewohner im Sinne einer künstlerischen Höherentwicklung Vorschub leisten konnte.

Maßgeblich wirkte hierbei vor allem die geometrisch-abstrakte Ornamentik, durch die Behrens eine Alternative zu den organischen Formen des Jugendstils formulierte. Diese „mystisch anmutende, geometrisierte Ornamentwelt“ beeindruckte auch Behrens' Kollegen Fritz Schumacher, der beim Betreten des Hauses bereits einen „geheimnisvollen Unterton“ wahrzunehmen glaubte. Für Schumacher hatte Behrens in Darmstadt trotz der aufwendigen Ornamentierung des Innenraumes „sein Ziel ohne jeden Coulisseneffekt erreicht“ und in einem organischen architektonischen Konzept die „Zweckmäßigkeit des Ineinandergreifens aller Teile bis zur Reife geführt“.⁴⁰³

Die Verbindung zu Friedrich Nietzsche als künstlerische Referenz des Hauses Behrens war für seine Zeitgenossen ein Faktum. Der Historiker Kurt Breysig spürte innerhalb des Hauses einen „optimistischen Egoismus im besten Sinne, der künstlerisch viel fruchtbarer ist als der ganze Altruismus mit seiner deskriptiven Wehmut“. Für Breysig verbanden sich in ihm die von Nietzsche erhobenen Forderungen nach einem künstlerischen Leben und der Aktualisierung eines „klassischen“ Gestaltungsmodus zu einer Kunst, in der nichts mehr von „nachchristlicher Opferfreudigkeit und Märtyrerstimmung“ zeuge, sondern im Gegenteil von „hellenistische[r] Daseinsluft“, die „kühn eine freie Schöpfung ins Getriebe unserer Tage“ stellte, grüßte doch „ein starker Geist [...] von Giebel und Wand, als wohne dort ein Herrschender über frohe, starke Menschen.“⁴⁰⁴

401 Vgl. in diesem Zusammenhang vor allem die Aufsätze **SCHEFFLER, K** (1902): *Das Haus Behrens: mit einem Essay von Karl Scheffler*. In: *Dekorative Kunst*, Bd. 9, S.1-49 und **BREYSIG, K** (1901): *Das Haus Peter Behrens mit einem Versuch über Kunst und Leben von Kurt Breysig*. In: Koch, A (Hrsg.): *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.329-392

402 **SCHEFFLER, K** (1902): *Das Haus Behrens: mit einem Essay von Karl Scheffler*. In: *Dekorative Kunst*, Bd. 9, S.1-49, S. 21

403 **SCHUMACHER, F** (1901): *Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie*. In: *Dekorative Kunst*, Bd. 8, S.417-431, S.428ff

404 **SCHEFFLER, K** (1902): *Das Haus Behrens: mit einem Essay von Karl Scheffler*. In: *Dekorative Kunst*, Bd. 9, S.1-49, S.48

Gelang es Peter Behrens eine mit Nietzsches Werk verbundene Ikonographie in gebauten Raum zu übertragen, blieb der Entwurf für ein Nietzsche-Denkmal von Fritz Schumacher unrealisiert (Abb. VII). Dieser entstand 1898 als Teil eines Zyklus von Kohlezeichnungen⁴⁰⁵, die einem zu jenem Zeitpunkt noch „unbestimmten Fühlen“ Schumachers entsprungen waren. Die Auswahl der gestalterischen Sujets, die einen Querschnitt der architektonischen Kultur jener Zeit darstellten, kann dabei als ein Hinweis verstanden werden, dass es sich bei der Idee zu einem solchen Denkmal für die Zeit um 1900 durchaus um ein verbreitetes Motiv gehandelt haben musste. Schumacher selbst war von der Wirkung seiner Zeichnungen überrascht, hatte er doch – entgegen des damals herrschenden Zeitgeistes – versucht, die sich darin selbst gestellten Aufgaben „ohne die Hilfsmittel der historischen Stile [...] architektonisch zu meistern.“⁴⁰⁶

Sein Entwurf sah die Errichtung eines Rundtempels auf einer Anhöhe vor, der – flankiert von einer Baumreihe – durch einen architektonisch aufwändig inszenierten Zugang betreten werden sollte. Bekrönt von der Statue eines „Menschheitsgenius“ und den für die Nietzscheikonographie so typischen Adlermotive, zeichnete sich das geplante Denkmal vor allem durch seine monumentale und stereometrische Formensprache aus, die als ausschlaggebend für das gesteigerte Interesse an Schumachers Entwurf gesehen werden muss. Für die Zeitgenossen Schumachers verkörperte die „seltsam-strenge - um nicht zu sagen: starrsinnig-fremdartige Formenwelt dieses ‚Meisters in Stein‘, mit ihren bald romantischen, bald wieder ägyptischen, teils chaldäisch anmutenden, teils nahezu zyklologisch berührenden Anklängen,“ die Vorstellungen, die sie mit der Person und dem Werk Friedrich Nietzsches verbanden auf kongeniale Weise. Durch Ornamentlosigkeit, dem Verzicht auf historisierende For-

405 Vgl. SCHUMACHER, F (1900): *Studien: 20 Kohlezeichnungen*. Leipzig: Baumgärtner's Buchhandlung.

406 SCHUMACHER, F (1935): *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt, S.198f

Noch 50 Jahre nach der Veröffentlichung der „Studien“ äußerte sich Gottfried Benn über Schumachers Denkmalentwurf. (Vgl. BENN, G (1950): *Nietzsche - nach 50 Jahren*. In: *Monologische Kunst - ? Ein Briefwechsel zwischen Alexander Lernet-Holenia und Gottfried Benn*. Im Anhang: *Nietzsche - Nach 50 Jahren*, von Gottfried Benn. Wiesbaden: Limes Verlag, S.29-44, S.35)

men, Monumentalität und die Reduktion der Kubatur auf eine klare und stereometrische Formensprache schien „das ganze Gebilde überraschend gut auf den dichterisch-prophetischen Zarathustra-Ton mit parsischen Ursprünge gestimmt zu sein.“⁴⁰⁷

Erschien Schumacher die Zeichnungen der Studien einerseits pathoshaft und durch die „Grobschlächtigkeit der Formen“ geprägt, wiesen sie durch eine Architektursprache, die eine Alternative zum akademischen Historismus formulierte, was in der „kunstgewerblich durchtränkten Zeit nicht viele“⁴⁰⁸ taten, den Weg zu einer zukünftigen Baukunst.

Durch eine Architektur, die sich vor allem durch ihre formale Reduktion und die Fokussierung der architektonischen Anlage auf ihre Wirkung hin auszeichnete, formulierte Schumacher das Konzept einer zukünftigen Architektur, die durch eine möglichst „unwissenschaftliche“ Betrachtung der architektonischen Parameter, nicht das „antiquarische, sondern das Allgemeingültige ihres Gedankengangs recht hart zum Vorschein [...] bringen“⁴⁰⁹ sollte.

Hinter diesem Anspruch verbarg sich die Vorstellung durch die Reduktion und Abstraktion zum Kern der Dinge vorzudringen. Wie auch Friedrich Nietzsche die eigentlichen Wahrheiten des Lebens im Leib des Menschen verortete hatte, versuchte Schumacher als Vertreter jener Architektengeneration durch eine auf physiologische Wirkung abzielende Formensprache den Menschen auf einer Wahrnehmungsebene des Fühlens und der Innerlichkeit anzusprechen.

Fritz Schumacher selbst formulierte das Konzept seiner Architektur der Massenorganisation unter der Prämisse zum eigentlichen Kern menschlicher Wahrnehmung vorzudringen:

407 SEIDL, A (1901/02): *Nietzsche-Bildwerke*. In: Seidl, A (Hrsg.): *Kunst und Kultur. Aus der Zeit – für die Zeit – wider die Zeit. Produktive Kritik in Vorträgen, Essays, Studien*. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, S.397

408 SCHUMACHER, F (1935): *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt, S.198.

409 EBD., S.217

„Die tiefsten Empfindungen der Menschheit, die tiefste Ehrfurcht des Glaubens, der tiefste Schmerz des Todes, der tiefste Stolz nationalem Empfindens, die tiefste Freude an Macht und Größe einer genialen Persönlichkeit - sie lassen sich nur ausdrücken in einer abstrakten Sprache der Harmonien in Tönen und der Harmonien der Masse.“⁴¹⁰

Die im Nietzsche-Denkmal sichtbar gewordene architektonische Konzeption Schumachers prägte sein Wirken in den kommenden Jahren auf vielerlei Weise. Sie beeinflusst nicht nur die Formensprache seines ersten öffentlichen Bauauftrags 1907, – ein Krematorium im heutigen Dresdner Stadtteil Tolkewitz (Abb. XV), dessen monumentale Gestalt und Massenarchitektur eine direkte bauliche Übertragung des in den Studien projektierten Denkmals gesehen werden muss⁴¹¹ – sondern ebenso seine theoretischen Grundannahmen das Wesen der Architektur betreffend. So plante Schumacher in den folgenden Jahren unter anderem die Veröffentlichung einer Biographie des Renaissancekünstlers und Architekten Filippo Brunelleschi, der mit dem Palazzo Pitti in Florenz das historische Vorbild für die Architektur der Massenorganisation geschaffen hatte.⁴¹² Die gewaltigen Abmessungen der Straßenfassade, die formale Reduktion der Kubatur und die ausschließliche Verwendung grob behauenen Mauerwerks hatten bereits Friedrich Nietzsche derart beeindruckt, dass er im Palazzo Pitti die steingewordene Inkarnation des „weltverachtenden Gewaltmenschen“ der Renaissance erkannt haben wollte⁴¹³. Für Nietzsche bedeutete die Anlage des Palazzo die Manifestation jenes „großen Stiles“, den er als Gegenkonzept zum „Decadenz-

410 SCHUMACHER, F (1907): *Streifzüge eines Architekten: gesammelte Aufsätze*. Jena: Diederichs, S.110

411 Vgl. HIPP, H (1992): *Fritz Schumachers Hamburg: Die reformierte Großstadt*. In: Magnago Lampugnani, V; Schneider, R; Deutsches Architekturmuseum (Hrsg.): *Reform und Tradition*. Stuttgart: Hatje, S.151-183, S.152 und KRAUSE, J (1984): „Märtyrer“ und „Prophet“: *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*. Berlin, New York: De Gruyter, S.169

412 Vgl. PEHNT, W (1998): *Reformwille zur Macht. Der Palazzo Pitti und der Zyklopenstil*. In: Schneider, R; Wang, W; Deutsches Architekturmuseum (Hrsg.): *Macht und Monument*. Ostfildern: Hatje, S.52-60, S.55

Geschmack“ seiner Zeitgenossen postulierte,⁴¹⁴ worin sich deutliche Parallelen zur Arbeit Schumachers offenbaren, der durch die Reduktion und Monumentalität seines Denkmalentwurfs ebenfalls dem – von Nietzsche angekündigten – zukünftigen, und den Moralvorstellungen der Gegenwart entthobenen, Menschenideal huldigte.

Die architektonische Tendenz, die noch während der Hochphase des Jugendstiles um 1900 eine Rückkehr zu reduzierteren und elementarerer Formen propagierte und zu der Schumachers Entwurf zu zählen ist, orientierte sich formal an Vorbildern des alten Ägypten, der geometrischen Kunst Griechenlands und der oberitalienischen Renaissance. Sie zeichnete sich also keineswegs durch eine Ablehnung der tradierten Stile aus, sondern durch eine alternative Verwendung historischer Vorbilder, denen sich die Architekten – wie Schumacher es formulierte – durch das Fühlen und nicht durch den Verstand und Wissenschaft zu näherten.⁴¹⁵

Die monumentalen Entwürfe der Reformarchitektur jener Jahre imaginierten Orte, an denen sich das Leben der zukünftigen Gesellschaft auf kultische und festliche Weise vollziehen sollte. Die festlichen Handlungen in diesen „Tempelbauten“ der Neuzeit sollten einen elementaren Beitrag dazu leisten die Gesellschaft zu einer neuen Kulturstufe emporzuheben.

Dieses Vorhaben, das Schumacher in seinen Entwürfen lediglich imaginierte, manifestierte sich in den zwischen 1898 und 1914 innerhalb des Reichsgebietes entstandenen Bismarcktürmen. Durch diese vollzog sich die Mittel der architektonischen Abstraktion die Transformation des Denkmal-Typus von der Personifizierung

413 Nachgelassene Fragmente Frühjahr–Herbst 1881, §11[197]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 9. Nachlaß 1880 - 1882*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.520

414 688. FN an Carl Fuchs, Mitte April 1886: in: **NIETZSCHE, F** (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 7. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.177

415 Stellvertretend für diese Tendenz stand die Veröffentlichung der Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer aus dem Jahre 1907. Worringer betrachtete die Kunst als Produkt der kulturellen Verfasstheit eines Volkes oder einer Epoche, die sich von der abstrakten Kunst der primitiven Völker zur einführenden Kunst der Renaissance entwickelt hatte und in ihr ihren Höhepunkt erreichte. (Vgl. **WORRINGER, W** (1908): *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Neuausg. 1959, München: Piper)

zum Träger einer abstrakten Idee – die im Falle der Bismarcktürme das Vorhaben nationaler Erneuerung verkörperte⁴¹⁶ – und die in den Bereich der übrigen Architektur hineinwirken sollte.

Hauptvertreter dieses sogenannten „Zyklopenstils“ war neben den Architekten und Bildhauern Bruno Schmitz, Hugo Lederer, Frantz Metzner, Johannes Bosshard, German Bestelmeyer, der Architekt und Werkbundgründer Wilhelm Kreis, der in der Zeit im 1900 durch den Gewinn zahlreicher Wettbewerbe für Denkmäler jeglicher Art und Form nationale Bekanntheit erlangt. Für Schumacher, der Kreis in seiner Leipziger Zeit persönlich begegnete, repräsentierte der junge Architekt einen der entschiedensten Vertreter jenes neuen „Raumgedankens“, der für die Architektur des beginnenden 20. Jahrhunderts elementar werden sollte.⁴¹⁷

Der von Kreis formulierte „Zug zur Vereinfachung des Architektonischen“⁴¹⁸ vereinigte ebenso wie Schumachers Entwurf für ein Nietzsche-Denkmal die Betonung der Baumassen, Reduktion der Stilelemente und die Erhöhung der Flächenwirkung. In diesem Zusammenspiel der Elemente, mit dem Ziel jene „ernste hohe Würde“ einerseits und eine Betonung des architektonischen Raumes andererseits zu schaffen, erschien diese architektonische Tendenz den Zeitgenossen Schumachers als „der höchste und eigentliche Ausdruck der Kultur einer Zeit“, wobei ihre eigentlichen

416 Vgl. **MAI, E** (2001): *Bismarcktürme. Verstumte Zeugen von Nation, Jugend und Vaterland*. In: Wolbert, K; Gräser, GA; Buchholz, K; Latocha, R (Hrsg.): *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Darmstadt: Häusser, S.279-282, S.282

417 Vgl. **SCHUMACHER, F** (1935): *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt, S.247

Kreis studierte Architektur an den Technischen Hochschulen in München, Karlsruhe, Berlin und Braunschweig. Noch während seines Studiums erhielt er 1896 den ersten Preis im Wettbewerb für das Leipziger Völkerschlachtdenkmal, der jedoch unausgeführt blieb. Nach seinen Plänen wurden auf dem Gebiet des Deutschen Reichs zwischen den Jahren 1900 und 1911 mehr als 50 Bismarcksäulen und -türme errichtet.

418 **KREIS, W** (1927): *Die Baukunst vor dem Kriege und heute*. in: Kreis, W; Klapheck, R; Meyer, R (Hrsg.): *Dokument deutscher Kunst, Düsseldorf 1926: Anlage, Bauten und Raumgestaltungen der Gesolei, Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen*. Düsseldorf: Schwann, S.54

Abmessungen „belanglos“ seien, wenn die „Einzelheiten des Stimmungsausdrucks“ zugunsten „einer großlinigen Gesamtwirkung“ wirksam werden konnten.⁴¹⁹

419 Vgl. NAUMANN, F (1900): *Pariser Briefe 1900. I. Versailles*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906*. Basel: Birkhäuser, S.46ff

DIE DURCHGEISTIGUNG DER DEUTSCHEN ARBEIT

III.I Künstlerassoziationen als Zentren der Reform und Nietzsche Rezeption

Die Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 muss als Ausdruck des gesamtgesellschaftlich wirksamen Phänomens der Gelehrten- und Künstlerassoziation begriffen werden. Die im ausgehenden 19. und dem beginnenden 20. Jahrhundert entstandenen Bünde und Kreise schufen einen geschützten Raum für die Diskurse der Kunst- und Lebensreform. Gleichzeitig bildete ihre Vernetzung untereinander die Grundlage für den Austausch reformerischer Ideen, auch über Landesgrenzen hinweg. In einer Zeit in der die Positionen der Künstlerschaft gerade erst begannen sich einen Zugang zur öffentlichen Wahrnehmung zu verschaffen, um dadurch, dienten die Assoziationen als Sprachrohre, Katalysatoren und „Regulierungsinstanzen“ der künstlerischen Debatte.⁴²⁰

Von Beginn des 19. Jahrhunderts an wurden Vereine, Bünde und Gruppen zur maßgeblichen Organisationsform der bürgerlichen Gesellschaft des Kaiserreichs. Besonders die Phase nach der Revolution von 1848 führte als Ausdruck eines gesamtgesellschaftlichen Ausdifferenzierungs- und Spezialisierungsprozesses zu einer „Differenzierung und Spezialisierung“ des Vereinswesens. Wobei die Rolle der in diesen Organisationen tätigen Personen für das literarische und künstlerische Leben von der Forschung bis heute weitestgehend unbeachtet geblieben ist.⁴²¹

Der sogenannte „Künstler-Kreis“ war nach dem einzeln in seinem Milieu operierenden Künstler die nächstgrößere Einheit künstlerischer Organisation – vielleicht die für den Künstler bis heute einzig mögliche Art der Organisation – und Grundlage

420 Vgl. **PARR, R** (2000): *Interdiskursive As-Sociation: Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik*. Tübingen: Niemeyer, S.16

421 Vgl. hierzu die grundlegenden Arbeiten von Rudolf Parr u.a. **PARR, R; WÜLFING, W; BRUNS, K** (1998): *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825 - 1933*. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, S. XI

des künstlerischen Aktivismus, der aus dem Umfeld der Künstler- und Literatenwelt gesamtgesellschaftlich wirksam werden wollte.⁴²²

Exemplarisch für ein ganzes Netzwerk von Künstlerkreisen, die sich wechselseitig durchdrangen und gedanklich befruchteten, bildete am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert der Münchner Stadtteil Schwabing. Hier trafen nicht nur Künstler und Intellektuelle aus ganz Europa in einem räumlich eng begrenzten Gebiet aufeinander, die dort vertretenen Meinungen und Doktrinen bildeten das gesamte lebens- und kunstreformerische Spektrum der damaligen Zeit, wie unter einem Brennglas ab.⁴²³ Für Fritz Schumacher war diese Gemengelage wesentlich für die Herausbildung jener „dionysischen Stimmung, aus der aller werdender Kunstsinn erst seine innere Kraft und Füller erhalten kann“.⁴²⁴

Die vielfältigen Verbindungen der Künstler untereinander schilderte der Architekturhistoriker Julius Posener – der als Kind stets darüber staunte, „wen die Eltern kannten“ – in seinen Lebenserinnerungen. Poseners Vater, der Maler Moritz Posener, war mit zahlreichen Personen aus dem regionalen und internationalen Kunst- und Kulturmilieu bekannt, unter anderem mit dem ebenfalls in Berlin wohnenden Architekten Hermann Muthesius. Daneben war er Mitglied des von Otto Erich Hartleben initiierten „Ethischen Klubs“, in dem er die Bekanntschaft mit Peter Behrens machte.⁴²⁵

Bildeten Architekten von Beginn an einen festen Bestandteil der Künstlerbünde, blieben reine Architektenassoziationen jedoch die Ausnahme. Zwar gründete sich bereits 1824 der Architektenverein von Berlin, doch über das eigene Metier hinaus wirksam werdenden Vereinigungen entstanden erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts

422 Vgl. **KREUZER, H** (1971): *Die Boheme: Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler, S.171

423 Vgl. **EBD.**, S.179

424 **SCHUMACHER, F** (1935): *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt, S.129

425 Vgl. **POSENER, J** (1990): *Fast so alt wie das Jahrhundert*. Berlin: Siedler, S.25

mit dem am 21. Juni 1903 in Frankfurt gegründeten Bundes Deutscher Architekten und dem vier Jahre später in München gegründeten Deutschen Werkbund.

Als Teil der geistigen und bürgerlichen Eliten des Landes waren die Architekten des Kaiserreichs für die Verhältnisse der damaligen Zeit maximal mobil und bestens untereinander vernetzt. Die geistig-intellektuelle Verwurzelung in zumeist konservativ orientierten bürgerliche Milieus trug dazu bei, dass Architekten im kunst- und sozialreformerischen Milieu der Großstädte eine Randerscheinung blieben und sich – wie sich im weiteren Verlauf dieser Arbeit zeigen soll – ihre Konzeption einer künstlerischen Gesellschaftsreform von den antibürgerlichen Tendenzen der bohemischen Kreise wesentlich unterschied.

Die Künstler-Assoziationen waren Orte an denen sich ihre Mitglieder zu Lesungen, Vorträgen und regelmäßigen Zusammenkünften versammelten. Unter den Vortragenden fanden sich neben zeitgenössischen Künstlern und Intellektuellen auch immer wieder Architekten. Beispielsweise referierten für den in Berlin ansässigen „Verein für Kunst“ unter anderem die Architekten Hermann Muthesius, Adolf Loos, Peter Behrens, Alfred Messel und Henry van de Velde über ihr Werk und entwerferische Programmatik.⁴²⁶

Beispielhaft für die vielfältigen Vernetzungen der Architektenschaft untereinander stehen die Werkbundmitglieder Wilhelm Kreis, Richard Riemerschmid und Fritz Schumacher, die neben ihrer tragenden Rolle als Mitglieder des Deutschen Werkbunds im Gesamtvorstand des Dürerbundes wirkten, und darüberhinaus Mitglieder im ebenfalls 1907 gegründeten Werdandibund und zahlreichen weiteren Vereinigungen waren.⁴²⁷

426 Vgl. KRATZSCH, G (2001): *Ferdinand Avenarius und die Bewegung für eine ethische Kultur*. In: Wolbert, K, Gräser, GA; Buchholz, K; Latocha, R (Hrsg.): *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Darmstadt: Häusser, S.97-102, S.101

Der Veranstaltungskalender desselben Vereins für das Jahr 1905 wiederum wies auf einen Nietzschegedenkabend in Weimar hin. Ein besonderer Umstand, vor allem vor dem Hintergrund, dass es sich dabei um die einzige Veranstaltung handelte, die der Verein außerhalb seiner Heimatstadt Berlin organisierte. (Vgl. PARR, R; WÜLFING, W; BRUNS, K (1998): *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825 - 1933*. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, S.467)

In diesem Zusammenhang muss besonders auf die Rolle Peter Behrens eingegangen werden, der nicht nur durch seine herausragende architektonische Leistung und deren thematische Nähe zu Nietzsches Werk eine Sonderstellung innerhalb dieser Studie einnimmt, sondern der durch seine vielfältigen Verbindungen zu Künstlern, Intellektuellen, Politikern, Industriellen und weiteren auf geistesgesellschaftlichem Gebiet einflussreichen Personen die Rolle eines Ideenkatalysator einnahm, wodurch er seine kulturelle Programmatik an eine Vielzahl von Empfängern weitertrug. Diese katalytische Funktion verstärkte sich durch Behrens Mitgliedschaft in zahlreichen Bünden und Kreisen. Er war Mitglied unter anderem im „Ethischen Klub“, der von 1888 bis Ende des 19. Jahrhunderts im Keller des alten Münchener Hofbräuhauses an der heutigen Behrenstraße in Berlin zusammenkam und ebenso in der, durch den Literaten Otto Julius Bierbaum gegründeten, „Halkyonischen Akademie für unangewandte Wissenschaften zu Salò“, mit unter anderem dem Initiator der Folkwangbewegung Karl Ernst Osthaus und dem ehemaligen Mitarbeiter des Nietzschearchiv Rudolf Steiner.

Die in diesen Kreisen gepflegte kunstreformerische und antirationale Tendenz übte einen maßgeblichen Einfluss auf die Arbeits- und Denkweise des Architekten aus, die er auch den Mitarbeitern seines Berliner Büros vermittelte, in dem er sie in die mythischen Geheimnisse der mittelalterlichen Steinmetzgilden und des geometrischen Systems der Kunst der griechischen Antike einweihte.⁴²⁸

Anders als sein Zeitgenosse Behrens, dessen Vernetzungen vor allem das Vorhaben einer künstlerisch-ästhetischen Erneuerung der Gesellschaft durch die Inszenierung des eigenen Lebens als Kunstwerk zum Ausdruck bringen sollten, zeigte bereits die Analyse der Vernetzungs-Struktur Paul Schultze-Naumburgs einen alternativen Weg

427 Vgl. PARR, R (2000): *Interdiskursive As-Sociation: Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik*. Tübingen: Niemeyer, S.118

428 Gropius selbst schrieb „He [Behrens] drew my attention to the stereometric secrets of the medieval mason guild and to the geometry of the greek architects. We often went together to see the buildings of Friedrich Schinkel in and around Potsdam, in whom he saw his artistic ancestor“ (GROPIUS, W (1960): *Una testimonianza diretta*. In: Casabella, Nr. 240, Juni 1960. Zitiert in: Anderson, SO (2000): *Peter Behrens and the new architecture of Germany, 1900-1917*. New York: MIT Press, S.343)

der Kulturerneuerung an. Schultze-Naumburg stand in der Gesellschaft des Kaiserreiches wie kaum ein anderer für ein Denken, das der räumlich-ästhetischen Tradition der deutschen Landschaft, ihrer Architektur und Kultur verpflichtet war.

Die Sensibilisierung seiner Zeitgenossen für den drohenden Verlust der über Jahrhunderte gewachsenen landschaftsräumlichen Zusammenhänge trieb Schultze-Naumburg einerseits durch seine „Kulturarbeiten“ voran, als deren primäres Ziel er es ansah „der entsetzlichen Verheerung unseres Landes auf allen Gebieten sichtbarer Kultur entgegenzuarbeiten“⁴²⁹, daneben initiierte er 1904 die Gründung des Deutschen Bundes Heimatschutz, um dieser anhaltenden negativen Entwicklung entgegenzuwirken, dessen erster Vorsitzender er ebenfalls wurde. Daneben fungierte Schultze-Naumburg als Gründer, Mitglied und Meinungsführer zahlreicher weiterer einflussreicher reformorientierter Vereinigungen, wie dem 1902 gegründeten Dürerbund, der Münchner Sezession – zu deren Mitgliedern Peter Behrens ebenfalls zählte – und der deutschen Gartenstadtgesellschaft,⁴³⁰ wodurch er die kulturelle Debatte jener Tage maßgeblich mitgestaltete.

Während Peter Behrens und Paul Schultze-Naumburg sich jeweils in Kreisen und Assoziationen bewegten, die ihre kulturellen und reformerischen Programmatik widerspiegeln – auf der einen Seite das beinahe ins bohemisch-antirationale kippende Milieu der Literaten, Maler und Kunstreformer in dem Behrens verkehrte, andererseits die Kreise einer traditionsbewussten Reformbewegung, die eine stark nationalistische Färbung erkennen ließ, bei Schultze-Naumburg – wiesen die Vernetzungen Eugen Diederichs ein vielschichtigeres Bild auf. Seine Mitgliedschaften waren ebenso zahlreich, wie heterogen und reichten vom „Nationalsozialen Verein“⁴³¹, über „Dürerbund“ und „Deutsche Gartenstadtgesellschaft“ bis zur Künstler-

429 **BORRMANN, N** (1989): *Paul Schultze-Naumburg, 1869-1949: Maler, Publizist, Architekt : vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich : ein Lebens- und Zeitdokument*. Essen: Bacht, S.25

430 Vgl. **GUTSCHOW, K** (2010): *The anti-Mediterranean in the literature of modern architecture: Paul Schultze-Naumburg's 'Kulturarbeiten'*. In: Lejeune, J; Sabatino, M (Hrsg.): *Modern architecture and the Mediterranean*. London; New York: Routledge, S.148-173, S.168

vereinigung „Neue Gemeinschaft“⁴³². Neben seinen Mitgliedschaften war Diederichs selbst Initiator zahlreicher – auch informeller – Kreise und Verbindungen. Hierin zeigte sich ein Charakteristikum der Diederichs'schen Persönlichkeit, die von der Vorstellung einer auf vielen Ebenen wirkenden Reform von Kunst und Gesellschaft überzeugt war. Seine Tätigkeit als Verleger verstärkte diese Tendenz, verfolgte er durch seine Verlagsarbeit das Ziel die Vielfältigkeit der Reformbestrebungen in ihrer Ganzheit abzubilden. Diederichs' Autoren Fritz Schumacher und Hermann Muthesius waren ebenfalls Mitglied in mehreren Künstlervereinigungen und Bänden. Schumacher unter anderem bei den Leipziger „Stalaktiten“ , gemeinsam mit dem Bildhauer Max Klinger und den Architekten Bruno Eilbo und Reinhold Lange im Hamburger „Zwölfer Club“.⁴³³

Neben dem Austausch der Kulturreformer untereinander, der Entwicklung gemeinsamer kulturreformerischer Programme, etablierten Künstlervereinigungen geschützte Bereiche des Denkens, in denen die Vision eines durch die Kunst in seiner Gesamtheit geadelten Lebens möglich werden sollte. Wir erinnern uns an Behrens' Darmstädter Wohnhaus, das der Architekt als Heimstätte dieses zukünftigen, in seiner Kunst völlig aufgehenden, Menschen entworfen hatte.

Als Ausdruck dieses Denkens rückte die Person und das Werk Friedrich Nietzsches zunehmend in den Fokus bündischer Aktivitäten. Im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts gründeten sich beispielsweise in Wien 1897 und Berlin 1891 erste Nietzschegesellschaften, die das Werk des Philosophen diskutieren und seiner Popularität Vorschub leisteten. Nietzsche spielte innerhalb der Debatte und Programmatik der Künstlervereinigungen ab 1890 eine immer einflussreichere Rolle, ab 1900

431 **BREUER, S** (1999): *Kulturpessimist, Antimodernist, Konservativer Revolutionär*. In: Ulbricht, J; Werner, M (Hrsg.): *Romantik, Revolution und Reform: der Eugen Diederichs Verlag im Epochenkontext 1900-1949*. Göttingen: Wallstein, S.56

432 **PARR, R; WÜLFING, W; BRUNS, K** (1998): *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825 - 1933*. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler, S.367

433 Vgl. **EBD.**, S.425

wurde in ihnen „natürlich Nietzsche verhandelt“.⁴³⁴ Im Zustand der wilhelminischen Gesellschaft, ihrer „Vermassung“, Zentralisierung und dem Glauben an die Wissenschaft erkannten die Künstler die drängendsten Probleme der Epoche. In Gemeinschaften großer Individualitäten sollte sich dagegen in der Kunst ein kreativer Wettbewerb der Ideen entzünden, dränge diese doch „zur aristokratischen Auslese der Besten.“⁴³⁵

Als maßgeblich für den steigenden Einfluss innerhalb des künstlerisch-intellektuellen Milieus muss die katalytische Wirkung seiner skandinavischen Leserschaft gesehen werden, unter welcher die Schriftsteller August Strindbergh und Ola Hansson, sowie der Philosoph Georg Brandes eine herausragende Position einnahmen. Der Einfluss dieser Denker auf die geistesgesellschaftliche Landschaft des Kaiserreichs wiederum eröffnete den Deutschen, die dem Werk Friedrich Nietzsches bis dahin ablehnend gegenüber standen, einen Zugang zu dessen Philosophie. Besonders Georg Brandes und dessen Konzept des „geistigem Aristokratismus“ war von kaum zu unterschätzender Wirkung für die Wahrnehmung Nietzsches innerhalb der Künstlerschaft der 1890er Jahren, spiegelte sich in dieser wirkmächtigen Formel das Selbstverständnis der Künstler und der Auserwähltheitsgedanke der Philosophie Nietzsches auf besonders pointierte Weise wider. Nietzsches provokative Bevorzugung der „Herrenmoral“ gegenüber der „Sklavenmoral“ bereite den Boden für jenen „Nietzsche-Kult“ um 1900, den der Philosoph Ende der 1880er Jahre bereits prophetisch weissagte.⁴³⁶

Im einflussreichen Friedrichshagener Dichterkreis wurden die Schriften Nietzsches vermutlich durch den direkten Einfluss Georg Brandes früh diskutiert.⁴³⁷ Aus den

434 HARTLEBEN, OE (1906): *Tagebuch. Fragment eines Lebens*. München: Albert Langen, S.117ff

435 KOEGEL, F (1900): *Aus der Barmer „Ruhmeshalle“*. In: *Die Rheinlande*, 1, S.47-48, S.47f

436 Vgl. 845. FN an Malwida von Meysenbug, 12.05.1887; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.69f

437 Vgl. MILLER-LANE, B (2000): *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, S.141

Mitgliedern dieser Vereinigung – unter anderen der Dichter und Weggefährte Peter Behrens' Richard Dehmel – gründete sich wiederum die Vereinigung „Das schwarze Ferkel“ in Berlin. Jener Kreis von „Nietzsche-Verehrern“⁴³⁸ umfasste mit Harry Graf Kessler und Eberhardt von Bodenhausen zwei, für die Kunstvermittlung jener Epoche maßgebliche Persönlichkeiten, die aus den Zusammenkünften des „Schwarzen Ferkels“ heraus die Gründung der sogenannten „Pan-Genossenschaft“ initiierten, die ab 1894 die gleichnamige Kunstzeitschrift publizierte. Der „Pan“ – für den sowohl Peter Behrens als auch Fritz Schumacher tätig waren – stellte durch sein Programm, Exklusivität und Machart nicht nur eine neue Entwicklungsstufe in der medialen Vermittlung von Kunst dar, sondern nahm darüber hinaus für die Formulierung einer Nietzsche-Ikonographie im Kaiserreich eine maßgebliche Rolle ein.⁴³⁹

438 FISCHER, O (2013): *Nietzsches Schatten: Henry van de Velde – von Philosophie zur Form*. Berlin: Mann, S.11

439 Die erste Ausgabe des Pan eröffnete mit dem Nietzsche-Text „Zarathustra vor dem Könige“ und zwischen 1895 bis 1900 erschienen zahlreiche Beiträge mit Nietzsche-Bezug: „Zarathustra vor dem Könige von Friedrich Nietzsche“ (Fragment), Pan. Jahrgang 1, 1895/96 Heft 1, S.1; „Der Riese. Friedrich Nietzsche“, Pan. Jahrgang 1, 1895/96 Heft 2, S.95; Curt Stoeving, „Friedrich Nietzsche“, Pan. Jahrgang 1, 1895/96 Heft 3, S.VI; Nietzsche, „Aus den Sprüchen Zarathustras“ (Fragmente), Pan. Jahrgang 2, 1896/97 Heft 2, S.85-88; „Die junge Fischerin“. Gedichtet und componirt von Friedrich Nietzsche, Pan. Jahrgang 2, 1896/97 Heft 2, S.120; „Jugendgedichte von Friedrich Nietzsche“, Pan. Jahrgang 3, 1897/98 Heft 2, S.103; Friedrich Nietzsche, „Noch einmal eh ich weiterziehe“, Pan. Jahrgang 3, 1897/98 Heft 2, S.102; „Fünf Freundesbriefe von Friedrich Nietzsche“, Pan. Jahrgang 4, 1898/99 Heft 4, S.167-170; Hans Olde, „Radierung von Friedrich Nietzsche“, Pan. Jahrgang 5, 1899/1900 Heft 4, lose Beilage; Elisabeth Förster-Nietzsche, „Einiges von unseren Vorfahren“, Pan. Jahrgang 5, 1899/1900 Heft 4, S.233-235. (Vgl. RESCHKE, R; BRUSOTTI, M (2012): „*Einige werden posthum geboren*“: Friedrich Nietzsches Wirkungen. Berlin: De Gruyter, S.454f)

III.II Kunstausstellungen in den Jahren vor der Werkbundgründung – Motoren der Kunstreform

III.II.I Das Ausstellungswesen um 1900

Boten die Künstlerassoziationen ihren Mitgliedern einen geschützten Raum der Kommunikation untereinander, in denen die okkulte Praxis der Nietzsche-Rezeption wachsen und in das gesamtgesellschaftliche Bewusstsein transzendieren konnte, etablierten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Kunst- und Kunstgewerbeausstellung als Orte, an denen die Künstlerschaft ihre Produkte und Programmatik nach außen kommunizierten. Neben dem Zeitschriftenwesen erwiesen sich Ausstellungen als maßgeblich, innerhalb der Vermittlung künstlerischer und kunstgewerblicher Produktion in der Zeit um 1900. Übernahmen Kunstausstellungen seit der Gründung der Akademien im 18. Jahrhundert die Hauptrolle innerhalb gesellschaftlicher Kunstvermittlung, verschob sich diese Funktion ab 1876 zunehmend in Richtung des Kunstgewerbes.

Doch der allgemeine Bedeutungszuwachs der Kunstgewerbeausstellung stand in den ersten beiden Dekaden ihres Wirkens in krassem Missverhältnis zum stagnierenden künstlerischen und handwerklichen Niveau, der dort präsentierten Erzeugnisse. Erst am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert führte die Zunahme herausragender individueller künstlerischer Leistungen zu einer allgemein wahrnehmbaren Qualitätssteigerung kunstgewerblicher Produkte,⁴⁴⁰ worin der Werkbundgründer Fritz Schumacher ein wesentliches Merkmal jener Epoche erkannte, deren Dynamik durch die Gründung des Deutschen Werkbundes genutzt werden sollte, dass Alltagsleben in einem künstlerischen Sinne umzugestalten.

Beschritten wurde dieser Weg für Schumacher mit der Dresdner Kunstausstellung 1899, auf der bereits „deutlich einzelne wagemutige Männer ihren Weg“ zu einer Reform von Kunst und Leben suchten. Diese Tendenzen konkretisierten sich während der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ auf der Darmstädter Ma-

440 Vgl. FUCHS, G (1902): *Deutsche Zukunfts-Architektur in Turin*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 10, S.599-622, S.600

thildenhöhe 1901 und dem deutschen Beitrag zur 1. internationalen Ausstellung für moderne Kunst in Turin 1902. Für Schumacher hatte zu jenem Zeitpunkt sich das künstlerische Niveau der Beitragenden insgesamt gesteigert und die in Dresden begründete neue kunstgewerbliche Bewegung begann endgültig „nach Außen hervorzutreten“.⁴⁴¹

Verdichtete sich diese Entwicklung durch die Beiträge zur Louisiana Purchase Exposition 1904 in St. Louis, kulminierte sie 1906 in der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden, aus deren kunstpolitischer Dynamik der Deutsche Werkbund hervorgehen sollte. Die Notwendigkeit einer kunstgewerblichen Reform resultierte für Schumacher, dem Organisator der Dresdner Ausstellung, aus der Wirkung des Kunstgewerbes auf das „unmittelbare Leben des Einzelmenschen“, wodurch sich in ihm eben auch das „künstlerische Elend der Zeit“ manifestierte.⁴⁴²

Die entscheidenden Impulse erhielt die Bewegung dabei von einer Gruppe kunstgewerblicher Dilettanten: Es waren ehemalige Maler, wie Peter Behrens, Henry van de Velde und Paul Schultze-Naumburg, die die Erneuerung des Kunstgewerbes vorantrieben⁴⁴³ und es in einem, die Grenzen der Disziplin sprengenden Prozess, den sie zuvorderst an ihrer eigenen Künstlerpersönlichkeit vollzogen, zur Architektur hin erweiterten.

Die Entwicklung von reinen Kunstgewerbeausstellungen, wie der in München 1888 stattfindenden 1. Deutsche Kunstgewerbeausstellung, hin zu einer Ausstellungs-gestaltung mit einem Schwerpunkt auf architektonischen und räumlichen wirksamen Arbeiten, illustrierte die Hierarchieverschiebung innerhalb der Kunstgattungen vom Kunstgewerbe hin zur Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

441 SCHUMACHER, F (1906): *Zur Geschichte und zum Programm der Ausstellung „Das Deutsche Kunstgewerbe 1906“*; in: Fischer, W (Hrsg.): *Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund*. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, S.34f

442 SCHUMACHER, F (1935): *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*. Leipzig: E. A. Seemann, S.106

443 Vgl. VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper, S.154

In der Werkbund-Programmatik hatte sich die kunstgewerbliche Bewegung schließlich vollständig dem Primat der Architektur untergeordnet, war selbst ein Teil der Architektur geworden, als „Architektur in jenem allgemeinen Sinne des gesamten sichtbaren Gestaltens des Menschen,“⁴⁴⁴ wie es Hermann Muthesius formulierte. Für Muthesius bedeutete die Zusammenführung der verschiedenen Kunstbereiche zum „System der geschlossenen Vorführung“ den Abschluss seiner persönlichen Bestrebungen, die gesamte kunstreformerische Bewegung, die ja erst eine kunstgewerbliche gewesen war, unter dem Dach der Architektur zu bündeln und in finaler Konsequenz zu einem allgemeinen Epochenausdruck zu harmonisieren. Erst durch die Betonung des Architektonischen als Grundprinzip künstlerischer Gestaltung wurde es für die Werkbundgründer überhaupt möglich den deutschen Geschmack auf jene neue und im Vergleich zu den Stilexperimenten des 19. Jahrhunderts „bemerkenswerte Höhe“ zu heben.⁴⁴⁵

Symbolisierte die Indienstnahme der Architektur den Versuch der Harmonisierung des künstlerischen Gesamtausdrucks, muss sie gleichfalls als Medium eines, durch eine ästhetisch gebildete Elite formulierten, Kunstverständnisses gesehen werden, das mit der Gründung des Werkbundes seinen Höhepunkt erreichte. Für die Dekade, die der Gründung des Deutschen Werkbundes voranging, erscheint es notwendig die Bedeutungsverschiebung, der sich die Begriffe Kunstgewerbe und Architektur ausgesetzt sahen, näher zu untersuchen, um die Bruchlinien und Entwicklungssprünge, im Einzelnen nachvollziehen zu können, die schließlich in der Vorstellung von der Architektur als Leitkunst gipfelten. Durch diese transformierte sich die, seit der Veröffentlichung von Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ in den deutschen Künstlerkreisen, wirkmächtige Idee des Gesamtkunstwerks dahingehend, als jetzt die architektonische Lebensumgebung des Menschen, eine Definition, die die Produkte des

444 MUTHESIUS, H (1908): *Die Architektur auf den Ausstellungen in Darmstadt, München und Wien*. In: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, 12, S.491-495, S.491

445 EBD., S.493f

Kunsthandwerkes selbstverständlich umfasste, Grundlage eines ästhetisch positiv wirksamen Lebens werden konnten.

In der Untersuchung dieser Entwicklung wird die Frage wesentlich, welche Parameter es ermöglichten die Vorrangstellung der Architektur zu proklamieren. Spielte für diese Sichtweise das Selbstverständnis der Architekten, der erste (griech. ἀρχή (arché)) unter den Künstlern (griech. τέκτον (tektōn)) zu sein, historisch schon immer eine maßgebliche Rolle, führte die Ablehnung der akademischen historistischen Stile und der hieraus abgeleiteten Forderung nach einer Architektur, die über die Gestaltung von Fassadenwirkung hinausreichen sollte, zu einer Neuausrichtung der architektonischen Entwurfspraxis an sich. Ebenso wie Friedrich Nietzsche die eigentliche Realität des Daseins in der menschlichen Physis verortete und diese dadurch zum Adressat künstlerischer Wirkungen erklärte, verschob sich in der Dekade vor der Gründung des Deutschen Werkbundes das Zentrum architektonischer Produktion von der Fassade zur Gestaltung des Raumes, als physiologisch wirksamer Lebensumgebung hin. Unter dem Begriff „Raumkunst“, die im Gegensatz zur historistischen Fassadenarchitektur der menschlichen Leiblichkeit verpflichtet sein sollte, unternahm die Architektur den Versuch die philosophischen Postulate Nietzsches in die Realität des Alltagslebens zu überführen.

Diese Tendenzen manifestierten sich 1901 in der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ auf der Darmstädter Mathildenhöhe, die den Auftakt bildeten sollte „zu einer organischen Verschmelzung von Kunst und Leben,“⁴⁴⁶ Im Gegensatz zu den vorangegangenen Kunstgewerbeausstellungen operierten die von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein beauftragten Organisatoren – gemeinsam mit dem Darmstädter Verleger Alexander Koch und dem Autor Georg Fuchs entwickelte Ernst Ludwig, der bereits den englischen Architekten und Kunstreformer Mackay Hugh Baillie Scott mit der Einrichtung eigener Wohnräume betraut hatte, das Konzept der Ausstellung – in Darmstadt mit dem Anspruch, eine Ausstellung zu gestalten, auf der von „von der Monumental-Architektur bis zur Druckschrift, vom Volks- und Massen-

446 SCHMIDKUNZ, J (1901): *Darmstadt die „werdende Kunst-Stadt“*. Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 9, S.72-88, S.86

Fest bis zur fast metaphysischen Vergeistigung⁴⁴⁷ sämtliche Kunstgattungen ihren Widerhall finden sollten.

Sieben ausgewählte Künstler – neben Peter Behrens, Joseph Olbrich, Patriz Huber, Hans Christiansen, Paul Bürck Ludwig Habich, sowie der Bildhauer Rudolf Bosselt – sollten durch ihre Beiträge nicht nur eine „individualistische Rebellion gegen die Konventionen in Architektur, in Möbeln, in Tapeten, in allen Gebrauchsgegenständen“⁴⁴⁸ initiieren, sondern ebenso das Konzept eines durch die Kunst gänzlich durchdrungenen Lebens sichtbar werden lassen.

Neben der kunstreformerischen Programmatik zeigte sich in Darmstadt bereits die im Deutschland Werkbund wirksam werdende Verbindung von Kunst und Wirtschaft, die seit der Jahrhundertwende zunehmend als miteinander in Beziehung stehende Sphären betrachtet wurden, zugunsten eines gesamtgesellschaftlichen Fortschritts. Für den Großherzog waren die wirtschaftlich nutzbaren Potentiale maßgeblich bei der Entscheidung eine Ausstellung dieser Größenordnung ins Leben zu rufen. Die „wirtschaftspolitische Entwicklungsmaßnahme“⁴⁴⁹ machte Darmstadt als „werdende Kunststadt“ europaweit bekannt.

Während der Darmstädter Ausstellung begegneten sich die späteren Wegbereiter des Deutschen Werkbundes, die bereits zu jener Zeit tragende Rollen innerhalb der Kunstreform einnahmen. Der Verleger Eugen Diederichs wurde „zur Eröffnung geladen und erlebte dort nicht nur die offizielle Feier“, sondern traf sich auch in informellen Rahmen mit Peter Behrens und Joseph Maria Olbrich „zum Tee“ gemeinsam mit „all den Menschen, die an künstlerischer Bewegung beteiligt waren“⁴⁵⁰. Vor allem das von Peter Behrens geschaffene Wohnhaus entwickelte sich während der Ausstel-

447 EBD., S.84

448 HEUSS, T (2007): *Theodor Heuss Was ist Qualität?* In: *Ausstellungsbriefe Berlin/Paris/Dresden/Düsseldorf 1896–1906*. Basel: Birkhäuser, S.185-214, S.188

449 ULMER, R (2007): *Die Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ Darmstadt 1901*. In: Nerdinger, W; *Architekturmuseum (Hrsg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907-2007*. München, New York: Prestel, S.22-23, S.22

450 DIEDERICHS, E (1920): *„Lebensaufbau“*. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.84

lung zu einem Treffpunkt der zukünftigen Werkbündler, wie die Analyse der Korrespondenz von Behrens mit Diederichs, Muthesius und Kessler nahelegt.⁴⁵¹

Darmstadt bedeutete für das Ausstellungswesen der Zeit einen radikalen Umbruch und Neubeginn. Dieser Umstand war vor allem dem Verleger und Kunstreformer Alexander Koch zu verdanken, der mit der Organisation der Ausstellung seine Gedanken zur Reform des Ausstellungswesen realisieren konnte. Darmstadt zeigte, wie man „belehrend und anregend zugleich ausstellen könne.“⁴⁵² Ausschlaggebend hierfür war der für die Darmstädter Ausstellung konzipierte Präsentationsmodus, der es den Besuchern möglich machte die Erzeugnisse der kunstgewerblichen Produktion als Teil einer ganzheitlich gestalteten Lebensumgebung zu erfahren.

Durch diese neuartige Praxis, die den fragmentierten intellektuellen Kunstgenuss zugunsten ganzheitlicher Wirkung der Exponate aufgab, markierte das „Dokument deutscher Kunst“ den Übergang zu einem Verständnis von Architektur, das die Lebensumgebung des Menschen in ihrer Gesamtheit künstlerisch durchdringen wollte. Überwiegen in Darmstadt noch die künstlerischen Präsentationsmechanismen des 19. Jahrhunderts, die Verfeinerung des Stils und der Materialität künstlerischer Erzeugnisse, zeigte sich bei genauer Analyse die bereits beschriebene Neuformulierung des Architektonischen, durch die affektive Wirkung von Material und Raum und dem unmittelbaren Effekt auf die Physis des Nutzer. Das „architektonische Gesamtbild“ wurde für die Wirkung der Darmstädter Ausstellung, hinsichtlich der Evolution des Architektonischen und im Gegensatz zu den akademisch geprägten Präsentationsmodi „der üblichen Kunstaustellungen“, elementar.⁴⁵³ Im Darmstädter Wohnhaus von Peter Behrens – und damit einem gestalterischen Kontext mit engen

451 Vgl. **BEHRENS, P** (1902): *Brief von Peter Behrens an Hermann Muthesius, Darmstadt, 01.04.1902*. Werkbund-Archiv Berlin: D102-01174, **BEHRENS, P** (1901): *Brief von Peter Behrens an Harry Kessler, Darmstadt 27.06.1901*. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Kessler. HS.1971.0001

452 **KOCH, A** (1902): *Reformen im Ausstellungs-Wesen und die Vertretung Deutscher Kunst in St. Louis 1904*. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 11, S.305-308, S.305

453 **SCHUMACHER, F** (1902): *Im Kampfe um die Kunst: Beiträge zu architektonischen Zeitfragen*. Straßburg: Heitz, S.114

gedanklichen Verbindungen zu Friedrich Nietzsche – erhielt dieser Vorgang seinen prototypischen Ausdruck.

Blieb Behrens bei der architektonischen Gestaltung seines Wohnhauses in formaler Hinsicht der Gestaltung des Jugendstil verhaftet, ließen sich in ihm bereits die Grundzüge der „Raumkunst“ erkennen. Das Zusammenspiel mit den in der Höhe verspringenden Fassadenöffnungen sorgte äußerlich für das Ineinanderfließen von Raumgrenzen und Stockwerkshöhen. Durch diese gestalterische Setzung überwand der Architekt Behrens die traditionellen architektonischen Hierarchien und emanzipierte sich von der Forderung die äußere Erscheinung des Gebäudes direkt aus der internen Organisation abzuleiten. Für Behrens eine gestalterische Notwendigkeit, sollte sich doch „aus einer Grundrissanlage, die von einer geistigen und verfeinerten Lebens-Anordnung diktiert ist“, sich „Facaden ergeben, die einen solchen edleren und also tieferen Genuss des Lebens in künstlerische Gestaltung der Verhältnisse nach Aussen kehren“.⁴⁵⁴

Das Innere des Gebäudes formte der Architekt zu einem differenziert gestalteten Hausorganismus mit unterschiedlichen Raumhöhen und -größen. Hierin manifestierte sich „[...] ein Prinzip, das gewissermaßen eine indirekte Erweiterung und gegenseitige Entlastung der einzelnen Räume innerhalb einer jeden Raum-Gruppe zur Folge“⁴⁵⁵ hatte und die Forderung nach einer neuen Verbindung der zuvor getrennten künstlerischen Einzeldisziplinen in einen architektonischen Kontext übertrug. Ebenso gelang es Behrens durch ein System von Blickachsen die Räume optisch zu erweitern. Dadurch konnten diese von bestimmten Punkten aus betrachtet als architektonische Einheit wahrgenommen werden, wodurch die bis dahin etablierten starren räumlichen Zuschreibungen zugunsten eines architektonischen Fluidum aufgehoben wurden.⁴⁵⁶ Ein Effekt, den er noch verstärkte, in dem er die Einzelräume derart miteinander verband, dass diese – von zuvor definierten und in der Inszenierung der behrens'schen Architektonik elementaren Punkten aus – als baukünstlerische Einheit wirkten.

454 **BEHRENS, P** (1901): *Haus Peter Behrens: Katalog*. Darmstadt, S.4

455 **EBD.**, S. 5

Die hierfür maßgebliche Programmatik ließ bereits die von Peter Behrens gestaltete Festschrift zu Ehren des Initiators der Ausstellung Großherzog Ernst Ludwig erahnen. Behrens vollzog in Darmstadt nicht nur den persönlichen Übergang von Malerei zu Architektur, sondern sah durch die Ausstellung „den ersten, öffentlichen Schritt zu einer organischen Verschmelzung von Kunst und Leben,„ bereitet.⁴⁵⁷ Mit deutlichen stilistischen Anklängen an den Tonfall von Nietzsches' „Also sprach Zarathustra“ verkündete die Festschrift Behrens' die durch die in Darmstadt sich manifestierende künstlerische Programmatik die Möglichkeit ein von der Kunst vollständig durchdrungenes Leben zu realisieren. Für die Besucher der Darmstädter Ausstellung sollte sich „die Schönheit wieder zum Inbegriff der höchsten Macht“ entwickeln, zu deren Dienste die Darmstädter Künstler im Allgemeinen und Peter Behrens im Speziellen einen „neuen Kult“ begründeten. Diesem zu Ehren errichtete der Architekt „ein Haus [...], eine Stätte, an der sich zur Weihe unseres Lebens alle Kunst feierlich“ entfalten sollte.⁴⁵⁸

Die Transformation des menschlichen Alltags durch die Kraft der Kunst inszenierte die Darmstädter Ausstellung als kultische Handlung eines exklusiven Kreises von Eingeweihten.⁴⁵⁹ Beispielhaft für die Verbindung von reformerischer Absicht und kultischer Handlung muss das ebenfalls von Behrens inszenierte Schauspiel „Das Zei-

456 Nahm Behrens in seinem Darmstädter Haus die Elemente modernen Bauens, wie freie Grundrissorganisation, Blickbeziehungen und individuelle Raumhöhen, bereits 1901 vorweg, schwächte sich seine Einordnung als progressiver Vertreter der architektonischen Moderne im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend ab. Die heute etablierte Sichtweise als Vertreter einer konservativen Moderne führte der amerikanische Architekturhistoriker Stanford Anderson auf das Wirken Philipp Johnsons zurück, der anlässlich der einflussreichen Ausstellung zum dritten Symposiums zur Modernen Architektur der Columbia University im Mai 1966 nicht etwa nur die 1909 in Berlin errichtete Turbinenfabrik der AEG wählte, sondern ebenso die im neoklassizistischen Stil erbaute Botschaft des Deutschen Kaiserreichs in St. Petersburg. (vgl. **ANDERSON, SO** (2000): *Peter Behrens and the new architecture of Germany, 1900-1917*. New York: MIT Press, S.4)

457 **SCHMIDKUNZ, J** (1901): *Darmstadt die „werdende Kunst-Stadt“*. Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 9, S.72-88, S.86

458 **BEHRENS, P** (1901): *Ein Dokument deutscher Kunst: die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt, 1901 ; Festschrift*. München: Bruckmann, S.10f

chen“ gesehen werden, durch das sich Behrens eine Übertragung der in seinem Wohnhaus realisierten Programmatik in eine gesamtgesellschaftlich wirksam werdende Form versprach.⁴⁶⁰

Durch eine Erneuerung des Theaters erkannte Behrens das Mittel „eine Stätte für die heiligste Kunst zu schaffen, für den Kult des Schönen Lebens.“ Im Gegensatz zu den herkömmlichen Theaterdichtungen sollte sich in der neuen dramatischen Dichtung der „Rhythmus des allgemeinen Lebens selber“ zeigen und zwar im „unmittelbaren Ausdruck des Schicksals durch typische Situationen, in der harmonischen Verschlingung figürlicher Lebenslinien, kurz in der Form, in der vom Standpunkt des bildenden Künstlers aus empfundenen und erfundenen Form.“⁴⁶¹ Diese Charakterisierung ist dahingehend aufschlussreich, da sich in ihr nicht nur die Begriffe des Typischen, des Rhythmus, der Harmonie und der Form manifestierten, sondern dass die Betonung des Typischen, im Sinne des Allgemein-Gültigen eine intellektuelle Verbindung zur Philosophie Nietzsches schuf, für den sich in einer gelingenden Kunst allgemeine und überzeitlich wirksame Muster und die künstlerischen Verarbeitung des Gegenwärtigen verbanden.

Bereits ein Jahr nach der Darmstädter Ausstellung sollten 1902, anlässlich der 1. internationalen Ausstellung für moderne Kunst in Turin, die in Darmstadt erzielten Fortschritte in Kunst- und Architekturfragen einem internationalen Publikum präsentiert werden. In der geistigen Nachfolge der Darmstädter Künstlerkolonie, hatte sich der deutsche Beitrag für die Turiner Ausstellung zum Ziel gesetzt, „die junge dekorative Kunst zu Wort kommen [...] zu lassen“.⁴⁶² Das zu diesem Zwecke entworfene Ausstellungsprogramm umfasste drei Abteilungen, die den zunehmenden Be-

459 Den Luxuscharakter der Darmstädter Ausstellung kritisierte auch Friedrich Naumann, der dem gegenüber immer für eine gesamtgesellschaftlich wirksam werdende „Erziehung“ plädierte. (Vgl. NAUMANN, F (1901): *Postkarten vom Künstlerpark in Darmstadt*. in: Die Hilfe, Jg.7, 1901, Nr. 23, S.12)

460 Vgl. ANDERSON, SO (1990): *Peter Behrens's Highest Kultursymbol, The Theater*. In: *Perpecta*, 26, S.103-134, S.116f

461 BEHRENS, P (1900): *Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel*. In: *Die Rheinlande*, 1(4), S.28-40, S.29

deutungszuwachs des architektonischen Elements im Ausstellungswesen sichtbar werden ließen: die „Gestaltung des moderne Hauses“, die „Einrichtung des modernen Zimmers“ und die „Einbindung des Gebäudes in den städtebaulichen Kontext“.

Den Besuchern der Ausstellung bot sich in Turin ein Überblick über die moderne architektonische und kunstgewerbliche Bewegung in den europäischen Ländern und den Vereinigten Staaten. Während die Ausstellung in Darmstadt wohlwollende Anerkennung im In- und Ausland erfahren hatte, erschien das in Turin Gezeigte für die zeitgenössische Kunstkritik als Rückschritt. Alexander Koch – Organisator der Darmstädter Ausstellung – ahnte bereits, dass sich das in Darmstadt gezeigte Niveau durch tradierte Formen der Ausstellungsgestaltung nicht würde aufrecht erhalten lassen und forderte auf nationaler Ebene umfassende „Reformen im Ausstellungswesen“,⁴⁶³ das sich in den Dienst der Kunstreform stellen und dessen Fortschritte abbilden sollte.

Die in Turin präsentierten „widernatürlichen Ausschreitungen“ und „aufdringliche Extravaganzen“ eines Großteils der Landesausstellungen waren nicht in der Lage eine Begeisterung für die Reform des Kunstgewerbes zu entfachen, sondern „den Beschauer von allem Modernen abzuschrecken“.⁴⁶⁴ Einzig der deutsche Beitrag symbolisierte für nationale und internationale Kunstkritik eine lobenswerte Ausnahme. Die Künstler des Deutschen Kaiserreiches hatten „entschieden Fortschritte gemacht auf dem Wege zu einer vernunftgemäßen, den heimischen Bedürfnissen entgegenkommenden Schaffen.“⁴⁶⁵ Zum Symbol dieses neuen nationalen Selbstbewusstseins, nach den positiven Entwicklungen auf dem Feld technisch-industrieller Fertigung, nun

462 **GMELIN, L** (1901): *Die 1. internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. Von L. Gmelin.* In: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München, 52. Jahrgang, S.293-316, S.293

463 **KOCH, A** (1902): *Reformen im Ausstellungswesen und die Vertretung Deutscher Kunst in St. Louis 1904.* In: Deutsche Kunst und Dekoration, 11, S.305-308, S.28

464 **GMELIN, L** (1901): *Die 1. internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. Von L. Gmelin.* In: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München, 52. Jahrgang, S.293-316, S.293

465 **EBD.,** S.300

auch auf im Bereich des Künstlerischen eine globale Vormachtstellung erringen zu können, galt – wie bereits auf der Darmstädter Ausstellung – der künstlerische Beitrag Peter Behrens. Und ebenso wie sich sein Darmstädter Wohnhaus durch eine programmatische Nähe zur Philosophie Friedrich Nietzsches auszeichnete, prägte Friedrich Nietzsche als geistigen Patron auch die Gestaltung der „Hamburger Vorhalle“ (Abb. XVI).

Behrens realisierte in Turin eine Architektur, die eine Variation des in Darmstadt gezeigten „Zarathustrastils“⁴⁶⁶ darstellte. Ebenso wie das dort errichtete Wohnhaus als architektonischer Ausblick auf die Lebensführung einer durch die Kunst geadelten Kultur verstanden werden sollte, konzipierte Behrens die Architektur der in Turin errichteten Vorhalle nicht nur als Vorraum des Deutschen Pavillons, sondern als räumliche und programmatische Initiationszone für den kommenden Kult des Künstlerischen. Die Architektur der Vorhalle prägte eine Ästhetik, die an einen archaischen Kultraum und heiligen Schrein erinnerte. Das Innere des Raumes mit seinen gipsverkleideten Wänden und den stalaktitenhaften Säulen erhellten nur einige wenige, die architektonischen Dramaturgie effektiv unterstützende Oberlichter. Als zentrales Gestaltungselement entwarf Peter Behrens einen mittig im Raum installierten Brunnen, der durch ein gelblich schimmerndes Oberlicht mit stilisiertem Sonnenornament beleuchtet wurde. Dieser Brunnen wurde wiederum von zwei Figuren flankiert, deren metallene Umhänge sie als Priester des in der „Hamburger Vorhalle“ praktizierten Kultes identifizierten. Die Alkoven der umlaufenden Wände beherbergten die Weihegegenstände dieses Tempels künstlerischer Kultur: Eine Gedenktafel mit den Namen der hier vertretenen Künstler, eine Truhe, deren Oberflächengestaltung eine stilistische Parallele zu der durch Behrens geschaffenen und durch Nietzsches Bildsprache inspirierten Adlerornamentik des Darmstädter Hauses darstellte, ein Juwelenschrank

466 Diese Bezeichnung für die Innenraumgestaltung für das Wohnhaus Peter Behrens geht auf den Maler Friedrich Ahlers-Hestermann zurück, der dadurch die „feierlich-stereometrische Ornamentik“ des behrens'schen Entwurfs mit dem „Nietzsche-Kult“ der Künstlerschaft jener Zeit verband. (Vgl. **AHLERS-HESTERMANN, F** (1956): *Stilwende: Aufbruch der Jugend um 1900*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, S.87)

und ein in der Hamburger Buchbinderei Wilhelm Rauch gefertigten Prachtband von Friedrich Nietzsches Werk „Also sprach Zarathustra“ (Abb. XVII).

In der Programmatik der „Hamburger Vorhalle“, die durch die Auswahl der in ihr präsentierten Kultgegenstände und der weihevollen Atmosphäre ihren räumlichen Ausdruck fand, überführte Behrens die bereits in Darmstadt initiierte Erneuerung des Alltagslebens durch die Kunst auf die Ebene nationaler Kulturpolitik. Die Kunst war in diesem Verständnis nicht mehr persönlich-individuell wirksam, sondern sollte auf gesamtgesellschaftlicher Ebene jenes Momentum erzeugen, das zur Grundlage kulturellen Fortschritts werden sollte. Gleichzeitig eröffnete sich dadurch die Perspektive die positive Entwicklung im Feld des Künstlerischen und Kulturellen als Standortvorteils im Wettkampf der Nationen zu nutzen. Der Kronzeuge dieses Anspruchs wurde für Behrens, wie bereits in seinem Darmstädter Wohnhaus, Friedrich Nietzsche. Dabei übersah der Architekt geflissentlich die lebenslange Antihaltung des Philosophen zum Staat im Allgemeinen und zum deutschen Kaisertum im Besonderen und lenkte den Fokus auf die Deutung Nietzsches als Propheten einer kommenden künstlerischen Kultur deutscher Art.

Überwiegt für den heutigen Betrachter der Eindruck des Pathoshaften der Anlage, muss die Bedeutung des behrens'schen Werkes, das ja lediglich einen architektonischen Auftakt zur eigentlichen Ausstellung des Deutschen Reiches darstellte, für die künstlerisch informierten Kreise im Kaiserreich enorm gewesen sein.⁴⁶⁷ Die Reaktion der Architekturkritik trug beinahe hymnische Züge, die die „Hamburger Vorhalle“ gar zur „Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit“ stilisierten. Behrens Werk repräsentierte in diesem Verständnis einen Ausblick auf eine kommende (Bau-) Kunst. Sei das dazugehörige Gebäude für die „Kommenden noch zu bauen“ stelle die „Hamburger Vorhalle“ bereits für die Gegenwart ein wirkmächtiges Zeug-

467 Auch die Reaktionen des persönlichen Umfelds waren euphorisch. Richard Dehmel wünschte dem Freund, dass ihm nach dem „Turiner Wunderwerk“ nichts weniger als „das Größte glücken“ sollte. „Käme nur erst der Milliardär, der Dir von Gottes Gnaden zukommt!“ – ein Wunsch der Angesichts des Engagements Behrens für die AEG beinahe prophetischen Charakter erhalten wird (Brief von Richard Dehmel an Peter Behrens; 18.10.1902; in: **DEHMEL, R (1923):** *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*. Berlin: Fischer, S.429f)

nis für die künstlerische Reife der deutschen Kunst dar, in dem sich in ihr, im Gegensatz zur französisch geprägten akademisch-historistischen Kunst des 19. Jahrhunderts, ein genuin deutsches „schöpferisches Prinzip“ verwirklicht habe.⁴⁶⁸

In einem Beitrag über die Turiner Ausstellung in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ erkannte der Autor Georg Fuchs in Behrens Werk nichts weniger als die „Deutsche Zukunfts-Architektur“. Fuchs, der bereits gemeinsam mit Behrens in Darmstadt das Schauspiel der Eröffnungsfeier inszenierte, rückte die Arbeit des Freundes bewusst in den Kontext des Vorhabens nationaler Erneuerung durch die Kunst. War er sich der Nähe der behrens'schen Programmatik zur Philosophie Nietzsches durchaus bewusst, denn auf nichts anderes verwiesen seine Formulierungen von der „Zukunfts-Architektur“ und der „Vorhalle der Macht und der Schönheit“⁴⁶⁹, unternahm er in seinem Artikel den Versuch, Behrens Arbeit nicht als plumpe Übernahme philosophischer Motive in gebauten Raum darzustellen, – entspräche eine solche Absicht doch auch vielmehr „dem Gebahren gewisser ruhmbegehriger Kultur-Dilettanten“ – sondern dass Behrens im Gegenteil den Versuch unternommen hatte aus der philosophischen Inspiration heraus „ein Stück gute Architektur zu schaffen“.⁴⁷⁰ In dieser Vorgehensweise des in diesem Sinne „beseelten“ Künstlers Behrens wurde in Fuchs' Augen erkennbar, wie „ganz unwillkürlich die Kunst zum Ausdrucke

468 FUCHS, G (1902): *Die Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 11, S.1-44, S.9

469 Fuchs, der sich bereits in den 1890er Jahren mit Nietzsches Einfluss auf die Kunst beschäftigt hatte, (vgl. u.a. FUCHS, G (1895): *Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst*. In: Die Kunst für alle, 11(3), S.33-38) betitelt hiermit seine auf Behrens Werk fokussiert Berichterstattung der Turiner Ausstellung (vgl. FUCHS, G (1902): *Deutsche Zukunfts-Architektur in Turin*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 10, S.599-622 und FUCHS, G (1902): *Die Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 11, S.1-44). Er nahm damit unter anderem Bezug auf die – eigentlich abwertend gemeinte – Erwiderung „Zukunftsphilologie!“ von Ulrich von Wilamowitz-Möllendorfs auf Friedrich Nietzsches „Geburt der Tragödie“. Die sich Nietzsche jedoch zu Eigen machte und in seinem Sinne umdeutete (Vgl. 241. FN an Carl von Gersdorff, 20/21.07.1872; in: NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 4. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.27f

470 FUCHS, G (1902): *Die Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 11, S.1-44, S.7.

eines allgemeinen Macht-Bewußtseins wurde“, wodurch der Autor wiederum eine direkten sprachliche Verbindung zum Aphorismus von der „Architektur als Macht-Beredsamkeit in Formen“ zog.⁴⁷¹

Durch diese Formulierung öffnete Fuchs jene argumentative Klammer, in der sich die künstlerischen Leistung Behrens mit dem Machtanspruch des deutschen Kaisers und der kulturelernerneuernden Philosophie Nietzsches verbanden. In diesem Dreiklang wiederum spiegeln sich bereits die Grundzüge jener Programmatik wider, durch die der Deutscher Werkbund fünf Jahre später in institutionalisierter Form sich anschickte, durch die künstlerisch informierte Transformation des Alltagslebens im Kaiserreich die Grundlage für eine zukünftige globale kulturelle Hegemonie zu schaffen.

Bereitete Turin die Basis für das erwachende nationale Selbstbewusstsein auf künstlerischer Ebene, zeigten sich mit der Louisiana Purchase Exposition in St. Louis 1904 dessen Wirkungen bereits in der Gesamtheit des deutschen Beitrags.⁴⁷² Eine maßgebliche Rolle in der Gestaltung der Ausstellungsgruppe Architektur nahmen in St. Louis bereits viele der späteren Werkbündler – wie der bereits erwähnte Fritz Schumacher, Erich Kleinhempel, Joseph Maria Olbrich, Max Laeuger, Alfred Grenander, Bruno Möhring, Paul Troost und Hermann Billing – ein.⁴⁷³

Im Innern des deutschen Ausstellungspavillons dominierte „planvolle Klarheit und Übersicht, wohltuende Ordnung und Gedicgenheit,“⁴⁷⁴ im Gegensatz zu jener Heterogenität der Stile, die die Kunstgewerbeausstellungen des ausgehenden 19. Jahrhun-

471 Götzen-Dämmerung: Streifzüge eines Unzeitgemässen, §11; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.118f

472 „[...] the German work seen in Turin, which had previously been unprecedented, was mediocre as compared with the St. Louis showing, both in the matter of excellence and of extent.“ (OLIVER, MIG (1905): *German arts and crafts at the St. Louis exposition*. In: *Studio*, 33, S.233-238, S.233)

473 Vgl. LEWALD, T (1906): *Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in St. Louis 1904. Erstattet vom Reichskommissar*. Berlin: Georg Stilke. Werkbund-Archiv Berlin: D312, S.411

474 VON THIERSCH, F (1904): *Architektur und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung in St. Louis, [I]*. In: *Kunst und Handwerk*, 55, S.57-74, S.59

derts auszeichneten. Was sich in Darmstadt und Turin bereits schemenhaft abzeichnet hatte, trat in St. Louis in aller Deutlichkeit hervor: das Streben durch eine progressive, an physiologischer Wirkung orientierter Kunstästhetik und -programmatischer zu internationaler Hegemonie im Bereich des Künstlerischen zu gelangen. Als verspätete Nation im imperialistischen Wettlauf um die Reichtümer der Kolonien, hatte die deutsche Politik die Notwendigkeit „Fortschritte und Eroberungen vornehmlich auf geistigen Gebieten zu machen“,⁴⁷⁵ erkannt, und schuf dadurch ein politisches Klima, das der gesamtgesellschaftlicher Etablierung eines „modernen“ Kunstgewerbes enorm zuträglich war.

Unzweifelhaft erschien es für die Protagonisten der Reform, dass die in St. Louis zu Tage getretenen Fortschritte auf dem Gebiet der Architektur und des Kunstgewerbes ihren Anfang in der Darmstädter Ausstellung genommen hatten. Dort hatte sich die in St. Louis in alle Welt ausstrahlende Verbindung von einer Gesellschaftsreform durch ein künstlerisch geadeltes Leben, progressiver Ästhetik im Sinne einer physiologisch informierten Kunst und wirtschaftlicher Prosperität durch die Förderung einer nationalen Kunstindustrie erstmalig manifestiert.⁴⁷⁶ Hermann Muthesius erkannte im deutschen Beitrag für St. Louis eine Aktualisierung jenes in Darmstadt präsentierten „Dokuments Deutscher Kunst“, das deutlich machte, „dass das Zentrum der kunstgewerblichen Entwicklung heute in Deutschland“⁴⁷⁷ liege. Dabei war es nicht „Größe und Wucht“ des deutschen Beitrags, die überzeugend und anziehend auf die Besucher wirkten, sondern der „Höhenstand in geschmacklicher und technischer Beziehung“.⁴⁷⁸ Zu diesem Eindruck trug maßgeblich bei, dass auch in St. Louis die Gestaltung der allermeisten Ausstellungsräume – ebenso wie zuvor in Darmstadt und Turin

475 VON SEIDLITZ, W (1903): *Die deutsche Kunst in St. Louis*. In: *Die Rheinlande*, 7, S.222-223, S.222

476 „Ich würde mir sehr wünschen, daß die Zeitungsnachricht: Darmstadt sei *le clou* der Weltausstellung in St. Louis, wahr ist.“ (Brief von Eugen Diederichs an Hermann Muthesius; 24.5.1904; in: VIEHÖFER, E (1988): *Der Verleger als Organisator Eugen Diederichs und die bürgerliche Reformbewegungen der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, S.111)

477 MUTHESIUS, H (1904): *Die Wohnungs-Kunst auf der Weltausstellung St. Louis 1904*. In: *Innendekoration*, 15, S.292-293, S.293

– durch die Hand eines ausgewählten Gestalters entworfen wurden und dadurch der Eindruck eines einheitlichen künstlerischen Wirkens entstand. Es war diese hieraus hervorgehende Reduktion und die Konzentration auf wenige Formen, Farben und Stilmittel, die die architektonischen Exponate des deutschen Beitrages auszeichneten und ihn im internationalen Vergleich einzigartig erschienen ließen.⁴⁷⁹

Beispielhaft für die zunehmende Reduktion des formalen Ausdrucks konnte der von Peter Behrens' gestaltete Lesesaal der Stadtbibliothek zu Düsseldorf gesehen werden. Waren in ihm zwar noch einige wenige ornamentale Reminiszenzen an seinen Darmstädter und Turiner „Zarathustrasil“ zu erkennen, zeigt sich in St. Louis bereits die Tendenz des Architekten die Verwendung von strengen und reduzierten geometrischen Formen nicht nur auf die Ornamentik zu beschränken, sondern sie in die räumliche Gestaltung hinaus zu erweitern. Darin beschrift Behrens den Schritt zu jener Architektursprache, die in der Berliner Turbinenhalle der AEG ihren ersten monumentalen Ausdruck erhalten sollte und die ihre Wirkung zunehmend durch ihre stereometrische Körperlichkeit, denn durch ihr geometrisches Ornament erzeugte.⁴⁸⁰

Bildeten die plastischen architektonischen und kunstgewerblichen Arbeiten bei der Bewertung der Ausstellung in St. Louis den Fokus in der Bewertung der künstlerischen Leistungen, fand sich in der Ausstellungsgruppe 12 „Architektur“ ein Beitrag, der – wiewohl er in seiner Größe und Rezeption eine Randnotiz blieb – zu jener Zeit bereits als historisches Dokument gesehen werden konnte, waren seit dem Zeitpunkt seiner Entstehung bereits sechs Jahre vergangen. Unter der Exponatnummer 1380⁴⁸¹ führte der Ausstellungskatalog „10 Studien“ Fritz Schumachers auf. Dabei handelte

478 LEWALD, T (1906): *Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in St. Louis 1904. Erstattet vom Reichskommissar*. Berlin: Georg Stilke. Werkbund-Archiv Berlin: D312, S.276f

479 Vgl. VON THIERSCH, F (1904): *Architektur und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung in St. Louis*, [2]. In: *Kunst und Handwerk*, 55, S.96-110 , S.99

480 Vgl. ANDERSON, SO (2000): *Peter Behrens and the new architecture of Germany, 1900-1917*. New York: MIT Press, S.139

481 LEWALD, T (1906): *Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in St. Louis 1904. Erstattet vom Reichskommissar*. Berlin: Georg Stilke. Werkbund-Archiv Berlin: D312, S.408f

es sich um eben jene Arbeiten die Schumacher 1898 in Leipzig anfertigte und die unter anderem jenen Entwurf zu einem „Nietzsche-Denkmal“ beinhalteten, der nicht nur das Interesse des Weimarer-Nietzsche Archiv weckte, sondern in seiner formalen Gestaltung als geistiger Vorläufer jener zur stereometrischen Reduktion tendierenden Bewegung in Architektur und Kunstgewerbe gesehen werden muss. Es erstaunt, dass auch in St. Louis Friedrich Nietzsche, wie zuvor in Darmstadt und Turin Inspiration, Ideengeber und Ausstellungsobjekt geworden war. Erschien er in Darmstadt und Turin als programmatische Grundlage für die stilistischen Experimente Peter Behrens, der aus dem durch Nietzsche formulierten kultur- und gesellschaftsreformerschen Imperativ heraus eine neuartiges künstlerisches System entwickeln wollte, erschien Nietzsche 1904 durch die Präsentation von Schumachers Zyklus' bereits musealisiert. Seine Rolle war die eines Inspirators jener kunsterneuenden Entwicklung geworden, die sich durch die Indienstnahme politischer Kräfte im Laufe von wenigen Jahren zu einer nationalen Bewegung entwickelt hatte.

II.II.II Entwicklung des Raumkunstkonzepts als Ergebnis eines physiologisch wirksam werdenden Architekturmodells

Die Ausstellung von St. Louis markierte die öffentliche Sichtbarwerdung jener neuen Konzeption von Architektur, die sich von einer repräsentativer Ornamentik hin zu einer raumorientierten Praxis entwickelte. Den programmatischen Ausgangspunkt bildete das bürgerliche Interieur, jener Ort „ästhetischer Totalität“,⁴⁸² durch dessen Umgestaltung es den Nutzern möglich werden sollte, sich „in ihrer eigenen Einrichtung [...] künstlerisch zu steigern“ und dadurch „den Wert ihrer eigenen Lebensführung“ zu erhöhen.⁴⁸³ Die hieraus resultierende „Veredelung des Menschendaseins durch die Kunst“ schuf wiederum einen Rahmen für die begriffliche Neubestimmung

482 HERZOGENRATH, W; TEUBER, D; THIEKÖTTER, A (1984): *Der westdeutsche Impuls 1900-1914: Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet*. Essen: Bacht, S.107

483 NAUMANN, F (1906): *Kunst und Industrie. Ein Vortrag in der Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung 1906*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906*. Basel: Birkhäuser, S.131-142, S.142

einer gelungenen architektonisch-künstlerischen Lebensumgebung, statt Repräsentation rückte „Wohnlichkeit“ ins programmatische Zentrum des Entwurfs.⁴⁸⁴ Durch diesen Perspektivwechsel verschoben sich nicht nur die für den architektonischen Entwurfsprozess relevanten Parameter, von der Gestaltung der architektonischen Hülle hin zur Organisation des menschlichen Leben durch Architektur, sondern es fand eine komplette Neuausrichtung der für die Bestimmung des architektonischen Werts ausschlaggebenden sinnlichen Rezeptionsinstrumente statt. An Stelle einer optisch und intellektuell erlebten Raumerfahrung musealer Bürgerlichkeit, entstand am Beginn des 20. Jahrhunderts eine alternative Möglichkeit architektonischer Praxis, deren programmatisches Zentrum die menschliche Physiologie bildete.

Die Tendenz einer physiologisch informierten Architektursprache und deren Realisierung in einer bürgerlichen Lebensumgebung, wies nicht nur die Richtung jenes deutschen Sonderweges hin zu einer international führenden Rolle im Bereich der Kunst, sondern unternahm – in Abgrenzung zum Historismus des 19. Jahrhunderts – den Versuch einer programmatischen Wiederanknüpfung an die verlorengegangene Kunstmodi der Antike. Zeigten bereits die in dieser Arbeit besprochenen Beiträge der Kunstausstellungen in Darmstadt, Turin und St. Louis das Vorhaben einen alternativen künstlerischen Ausdruck durch Reduktion und Versachlichung der Formen und der Anknüpfung an die Formensprache der antiken Hochkulturen zu entwickeln, leisteten sie daneben einen entscheidenden Beitrag die Grenzen zwischen den künstlerischen Einzeldisziplinen zugunsten eines einheitlichen Eindrucks der Gesamtanlage zu überwinden. Aus dieser Grundannahme des orchestrierten ästhetischen Zusammenklanges wiederum leitete sich jene Kräfteverschiebung innerhalb der Kunstgattungen ab, die die Architektur zum *primus inter pares* erhob, da diese durch ihre physische Präsenz in das Alltagsleben der Gesamtgesellschaft hineinwirken konnte.

Den letzten und entscheidenden Schritt auf dem Weg zur Architektur als Leitkunst und der damit unmittelbar zusammenhängen Gründung des Werkbundes, vollzog sich

484 VON THIERSCH, F (1904): *Architektur und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung in St. Louis*, [2]. In: *Kunst und Handwerk*, 55, S.96-110 , S.110

1906 auf der 3. deutschen Kunstgewerbeausstellung 1906 in Dresden. Diese illustrierte nicht nur die raumkünstlerische Entwicklung seit der Darmstädter Ausstellung, sondern markierte jenen Höhepunkt im Kontext der Kunstgewerbeausstellungen, der entscheidend dazu beitrug die Architektur als gestaltgebende Kraft der kunstgewerblichen Erneuerung anzuerkennen. Durch die Ausstellung brach sich jene „Popularisierung der Gedanken des neuen Kunstgewerbes“⁴⁸⁵ Bahn, die die Agenda der Kunstreformer breiteren Gesellschaftsschichten zugänglich machen sollte.

Die herausragende kunsthistorische Bedeutung der von Fritz Schumacher organisierten Ausstellung resultierte aus dem in ihr erstmals realisierten Prinzip, die Künstler nicht im Auftrag eines Unternehmens oder Geldgebers gestalten zu lassen, sondern dass sich im Gegenteil „der Künstler selbst“ aus einem Tableau möglicher Aufgaben und Auftraggeber mit „dem Drange, die betreffende Aufgabe zu lösen, sich seine Handwerker zusammensuchte, die ihn mutig im Vertrauen auf den Sieg seiner guten Sache unterstützten“.⁴⁸⁶ Dieser von Schumacher selbst konzipierte Planungsmodus bewirkte eine – im Gegensatz zu den vorangegangenen Ausstellungen – allgemeine Hebung des gestalterischen Niveaus, das nun gänzlich „der Moderne verpflichtet“ und von der „gestalterischen Avantgarde Deutschlands geprägt war.“⁴⁸⁷ In Dresden sah die Künstlerschaft die „Freiheit ihrer ästhetischen Konzeptionen durch eine organisatorische Verbindung mit den Unternehmern garantiert“ ohne dabei in ein, die künstlerische Freiheit beschränkendes Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Auftraggeber zu geraten.⁴⁸⁸

485 MUTHESIUS, H (1908): *Kunst und Volkswirtschaft*. Dokumente des Fortschritts, 1-6, S.115-120, S.118

486 SCHUMACHER, F (1907): *Streifzüge eines Architekten: gesammelte Aufsätze*. Jena: Diederichs, S.225

487 HERZOGENRATH, W; TEUBER, D (1984): *Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914 – eine Dokumentation 70 Jahre danach*. In: Herzogenrath, W; Teuber, D; Thiekötter, A (Hrsg.): *Der westdeutsche Impuls 1900-1914: Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet*. Essen: Bacht, S.71

488 MÜLLER, S (1974): *Kunst und Industrie: Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur*. München: Hanser, S.99

Das Programm der Ausstellung, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte „ein Bild künstlerischer Kultur unserer Tage zu geben“⁴⁸⁹ gliederte sich in drei Abteilungen: 1. Kunst, 2. Kunsthandwerk, 3. Kunstindustrie. Neben der gestärkten Rolle der Künstlerschaft, offenbarte diese Liste die zweite epochenmachende Neuerung der Dresdner Ausstellung, fanden in ihr die in industriellem Maßstab gefertigten Produkte erstmals einen gleichberechtigten Platz neben Kunst und Kunsthandwerk. Diese Maßnahme illustrierte Schumachers Versuch „an ausgewählten Erzeugnissen der Kunstindustrie zu zeigen, daß bei der Verarbeitung durch die Maschine die Schönheit des nackten Materials nicht zu verwischen, oder täuschend zu verändern, sondern möglichst ungebrochen zur Geltung zu bringen ist“⁴⁹⁰ – eine Formulierung, die in der Werkbundforderung nach Qualität und Authentizität der kunstindustriellen Erzeugnisse ihren Ausdruck finden sollte. Für Schumacher bedeutete die Schaffung einer tragfähigen Verbindung von Künstlerschaft und Industrie zum Wohle des kulturellen gesellschaftlichen Fortschritts eine der „wichtigsten neuzeitlichen Kulturaufgaben“.⁴⁹¹

Durch die Neuausrichtung des Verhältnisses von Künstlerschaft und Unternehmen fand in Dresden jenes, für die Entwicklung der modernen Architektur wesentliches Konzept einen ersten Höhepunkt – das Konzept der Raumkunst. Bedeutete deren erstes Aufscheinen in Darmstadt 1901 noch ein architektonisches „Experiment“, herrschte in Dresden bereits allgemein ein „neuer Formwille“, der alle Bereiche des Alltagslebens „Möbel und Hausgeräte [...] Textilien, Tapeten und Schmuck [...] profanes und kultisches Bauen“ umfasste.⁴⁹²

Beschränkte sich die Verkörperung jenes Formwillens in der Vergangenheit auf einzelne Individuen innerhalb der Künstlerschaft, äußert er sich in Dresden bereits in

489 **SCHUMACHER, F** (1903): *Programm der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden*. In: Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe I. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart, 15, S.198-200, S.198

490 **EBD.**, S.200

491 **EBD.**, S.199

492 Vgl. **HEUSS, T** (1965): *Erinnerungen 1905-1933*. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer, S.73

den Arbeiten einer „Phalanx junger Künstler, die ihre beste Kraft aus einer allgemein gewordenen Sehnsucht nach Wohnkunst schöpfen [...]“.⁴⁹³ Die Arbeiten dieser Avantgarde schufen aus dem bereits in St. Louis sichtbar gewordenen und zuvor in Darmstadt und Turin entwickelten Konzept der räumlich-physiologisch wirksamen Wohnungskunst die Grundlage für die In-Werk-Setzung einer in Gänze ästhetisch gestalteten Lebensumgebung unter dem Primat der Architektur. Für Schumacher bot sich dadurch die Möglichkeit „alle Einzelleistungen von Kunst, Kunsthandwerk und Kunstindustrie sich zum zweckentsprechenden und stimmungsvollen Raum“ zusammenzufügen,⁴⁹⁴ wodurch eine künstlerisch geadelte Lebensumgebung überhaupt erst möglich werden konnte.

Die Raumkunstabteilung bildete für die zeitgenössische Kunstkritik den Höhepunkt der Dresdner Ausstellung. In ihr manifestierte sich nicht nur eine ästhetische Alternative zur gestalterischen Indifferenz von Historismus und Jugendstil,⁴⁹⁵ sie markierte ebenso den Beginn jener neuartigen architektonischen Programmatik, die durch die Reduktion der räumlichen Komponenten Wirkung erzielte und deren „künstlerische Kultur“ sich „im Maßhalten, in der Beschränkung“⁴⁹⁶ äußerte. Dieser Appell, der die Forderung nach Reform und Rückbesinnung, im Sinne einer Fokussierung auf einige wesentliche Gestaltungsgrundsätze, verband, knüpfte in verklausulierter Form an die bereits durch Nietzsche erhobene Forderung nach Echtheit und Authentizität im Gegensatz zu den durch die Historie zum Maßstab erhobenen Scheinwerten an.

Die damit verbundene Notwendigkeit nach einem alternativen Verständnis von Objekt-Güte, Echtheit, räumlicher und konstruktiver Leistung jenes durch die Dresdner

493 **GRAUL, R** (1906): *Bemerkungen zur dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906*. In: Kunstgewerbeblatt, 17, S.225-227, S.225

494 **SCHUMACHER, F** (1903): *Programm der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden*. In: Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe I. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart, 15, S.198-200, S.198

495 Vgl. **SCHUMANN, P** (1906): *Die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. I.* In: Kunstgewerbeblatt, 9, 1906, S.165-177, S.169

496 **SCHUMANN, P** (1906): *Die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. II. Die Raumkunst*. In: Kunstgewerbeblatt, 10, 1906, S.185-191, S.186

Ausstellung propagierten „Sach- und Stoff-Stils“⁴⁹⁷ stellte die tradierten Bewertungsmaßstäbe künstlerischer Produktion radikal in Frage. Durch das hierfür notwendige Erspüren des verborgenen Gehalts von Material und Komposition durch die Persönlichkeit des Künstlers selbst und den aus diesem Erkenntnisprozess direkt abgeleiteten räumlich-ästhetischen Arrangements, sollte eine Traditionslinie von der in Dresden gezeigten Kunst- und Architekturproduktion zum klassischen Altertum gezogen werden, die – in Abgrenzung zu den Stil-Experimenten des 19. Jahrhunderts – die Möglichkeit einer neuen „Klassik“ im Sinne einer überzeitlich gültigen künstlerischen Programmatik formulierte.

Aus der Ablehnung der tradierten Bewertungsmaßstäbe künstlerischer Produktion entstand eine Kunst „jenseits von Gut und Böse“,⁴⁹⁸ die auf der herausragenden Persönlichkeit des Künstlers fußte. Damit direkt verbunden war die Infragestellung des tradierten Verhältnisses von Ideengeber und Produzent. Für Friedrich Naumann führte dieser Auflösungsprozess zwangsläufig dazu ein neues Vokabular der Kunstform zu entwickeln, das eine Alternative zum „falschen Kunstbegriff“ formulieren sollte. In dem die Reformen durch den künstlerischen Häutungsprozess in den Jahren vor der Dresdner Ausstellung unaufhaltsam „vom Kunstgewerbe zum Werkbund“ vorangeschritten waren, hatten sie sich in die Lage versetzt die historistische und akademische „Kunst der Feierlichkeiten und Künstlichkeiten“ zu verlassen und sich jener, aus der gestalterischen Persönlichkeit des Individuums zehrenden, Kunst zugewandt, die für die Künstler und Adressaten gleichermaßen „keine Fremdsprache“ sei, sondern „Muttersprache, eine einfache, überall und immer verwendbare Sprache“, durch deren Verwendung die Masse der Menschen am kulturellen Fortschritt partizipieren sollte.⁴⁹⁹

Hieraus erwuchs in Naumanns Sicht die Forderung an die Reformbewegung ihren Fokus auf das bildnerische und massenerziehende Potential industrieller Kunstprodu-

497 EBD., S.185

498 PAZAUER, GE (1906): *Die Dresdener Ausstellung: durch die rosige und durch die schwarze Brille gesehen*. In: Kunstgewerbeblatt, 17, S.239-243, S.242

499 NAUMANN, F (1908): *Deutsche Gewerbekunst*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906*. Basel: Birkhäuser, S. 143-184, S.145

ktion zu legen. In dieser Neubesetzung des Industriellen als Terrain des Künstlerischen *per se* lag für Naumann und den übrigen Werkbundgründern der einzig denkbare Weg einer kommenden künstlerischen Gesellschaftsreform, war doch eine „Rückkehr zum Handwerk“ in der Gegenwart unmöglich geworden.⁵⁰⁰

Manifestierte sich diese programmatische Tendenz in der Dekade vor der Dresdner Ausstellung primär im Feld des bürgerlichen Wohnens, repräsentierte Dresden durch die Betonung des künstlerisch nutzbar zu machenden Potentials industriell gefertigter Produkte und der Anerkennung des gesellschaftsformenden Potentials der Industrie den Versuch, das Raumkunstkonzept aus der abgeschlossenen Sphäre des Bürgerlichen heraus als „Kunstindustrie“ in die Gesamtgesellschaft hinein wirksam werden zu lassen. Für Hermann Muthesius stand die Kunstindustrie als notwendiges Vehikel zur künstlerischen Umgestaltung des menschlichen Alltagslebens 1906 „als Neuschöpfung bereits fertig“ da.⁵⁰¹ Deren Produkte bedeuteten am Beginn des 20. Jahrhunderts einen die menschliche Lebenswelt maßgeblich prägenden Faktor. Es lag für den hier besprochenen Personenkreis der Kunstreformer daher nahe, eine Reform der ästhetisch erfahrenen Lebensumgebung unter Zuhilfenahme der industriellen Massenerzeugung zu initiieren und deren Produkte „künstlerisch zu durchgeistigten,“ wodurch in einem finalen Schritt „die Reproduktion der Kunst der Masse zugänglich“ gemacht werden sollte.⁵⁰²

III.II.III Architektur als Leitkunst

Die in Dresden 1906 erkennbar gewordene Synthese von Raumkunst und industrieller Kunstproduktion markierte den vorläufigen Höhepunkt jenes Prozesses, der von Peter Behrens Darmstädter Wohnhaus ausgehend, die Programmatik der deut-

500 EBD., S.146f

501 MUTHESIUS, H (1906): *Die Bedeutung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung*. 3. In: *Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. Ausstellungs-Zeitung*, 1, S.2ff, S.3

502 EBD., S.137

sehen Kunstreform grundlegend transformierte. Durch die Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 wurde das bis dato untergründig wirksame Primat des Räumlich-Physiologischen in den Rang einer künstlerischen Doktrin erhoben und die Architektur zur dominierenden „Leitkunst“.

In dieser Hierarchisierung der künstlerischen Sphäre verbanden sich der künstlerische Anspruch der ästhetischen „Harmonisierung“ aller Bereiche der menschlichen Lebensumgebung und der politische Wille der Kunstproduktion im Kaiserreich einen spezifisch nationalen Ausdruck zu verleihen, durch den es möglich werden sollte, die für die deutsche Reformkunst charakteristischen „Rohheiten“ und das künstlerische „Barbarentum“⁵⁰³ in ein geschlossenes Konzept moderner Kunstproduktion zu überführen. Die bis dato existierende Marginalisierung der Architektur gegenüber den übrigen Künsten erschien den Gründern des Werkbundes als Symptom der kulturellen Armut der Nation.⁵⁰⁴

Erst durch die, die Einzelkünste verbindende und ordnende Kraft der Architektur erschien es möglich zu einen spezifischen kulturellen Ausdruck des Zeitalters zu gelangen. Mit seinem Konzept einer „Vereinigung aller bildenden Künste unter der Führung der Architektur“ trat Hermann Muthesius dem Selbstverständnis jenes „unkünstlerische[n] Jahrhunderts“ entgegen, dass mit einer Fokussierung auf „Verstandesarbeit“ statt auf Leiblichkeit den Menschen und die Kunst entfremdet hatte.⁵⁰⁵ Eine neue Kunst, die in der Lage war das kulturelle Niveau der gesamten Gesellschaft zu heben, musste in seiner Überzeugung in der Lage sein „an die verlorengegangenen Traditionen der Vergangenheit“ anzuknüpfen und „die alte große Linie, die alle guten Kunstzeiten verfolgt haben“ wiederaufleben zu lassen.⁵⁰⁶ Für Muthesius symbolisierte die herausragende Stellung der Architektur in den vergangenen Kulturen

503 **MEIER-GRAEFE, J** (1899): *Epigonen*. In: *Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, 4, S.129-131, S.131

504 **MUTHESIUS, H** (1902): *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mülheim an der Ruhr: K. Schimmelpfennig, S.7

505 **EBD.**, S.9

506 **MUTHESIUS, H** (1915): *Die Zukunft der deutschen Form*. Stuttgart; Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, S.33

der „großen Kunstzeiten“ deren kulturelle Reife und Vollkommenheit. Aus dieser Annahme heraus formulierte er jenes, für die Gründung des Werkbundes fundamentale Anliegen von der „Wiedergewinnung der architektonischen Kultur,“ als Kernforderung der Kunstreform überhaupt. Denn nur aus dieser heraus war es in Muthesius' Überzeugung möglich jenen „allgemein-künstlerischen Regenerationsprozeß“⁵⁰⁷ zu initiieren, an dessen Ende er eine neue kulturelle Blütezeit imaginierte. Diese Sichtweise verband Muthesius mit den übrigen Kräften hinter der Werkbundgründung, auch Peter Behrens vertrat beispielsweise entschieden die Überzeugung, dass die „Idee des gesamt-künstlerischen [...] von der Architektur ausgehen“ muss.⁵⁰⁸

Durch die Orchestrierung der übrigen Künste durch die Architektur formulierten die Werkbundgründer die Hoffnung auf eine von der Kunst vollständig durchdrungenen Gesellschaft. Die Architektur war dabei gleichermaßen wirkmächtiges Medium der Transformation des menschlichen Alltagslebens, als auch gebauter Ausdruck des durch die Reform angestrebten kulturellen Höhenniveaus. Um dieses zu erreichen, erschien es den Kunstreformern notwendig unter Zuhilfenahme der Architektur die Grenzen zwischen den Einzelnen Kunst-Disziplinen einzuebnen. Auch für Aussenstehende war es ab diesem Zeitpunkt nachvollziehbar „das Kunstgewerbe als Architektur zu erkennen“. Architektur beschränkte sich als Begriff nicht mehr nur auf die eigentliche „Raumbildung“, sondern erweiterte sich zum Sammelbegriff für das „gesamte sichtbaren Gestaltens des Menschen“.⁵⁰⁹ Die Bezeichnung „Kunstgewerbe“, das die künstlerische Reform in den vergangenen drei Jahrzehnten maßgeblich prägte, war am Beginn des 20. Jahrhunderts „als Begriff und Wort zu eng geworden“.⁵¹⁰

507 **MUTHESIUS, H** (1912): *Wo stehen wir?* Typoskript 19 Seiten. Werkbund-Archiv Berlin: D24, S.25

508 **BEHRENS, P** (1922): *Stil?* In: Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit(1), S.5-8, S.7

509 **MUTHESIUS, H** (1908): *Die Architektur auf den Ausstellungen in Darmstadt, München und Wien.* In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, 12, S.491-495, S.491

510 **JESSEN, P; ZILCH** (1912): *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit.* Typoskript 11 Blatt. Werkbund-Archiv Berlin: D26 ADK 1-1202/12, S.2

Im Deutschen Werkbund sollte sich unter der Führung der Architektur „Kunstgewerbe, Handwerk und Industrie, Einzelstück und Massenware“⁵¹¹ in den Dienst der Reform stellen. Dabei folgte auf die Forderung nach einer Architektonisierung der Kunst nicht zwangsläufig eine Kunst der Architekten. Vielmehr erkannte Muthesius die fruchtbaren Kräfte der Reform von außerhalb in das Feld der Architektur stoßen⁵¹² – Architektur im Sinne eines tektonischen Bildens der menschlichen Lebensumgebung gründete für ihn mehr auf der Individualität des Künstlers und seiner Persönlichkeit, denn aus der Anwendung eines erlernten Schemas. Dadurch rückte nicht nur die Architektur als künstlerische Praxis, sondern ebenso der Architekt als Person in den Fokus gesellschaftliche Aufmerksamkeit. Die zukünftigen Werkbundmitglieder formulierten ihre herausragende Rolle bewusst in Abgrenzung zu den akademisch ausgebildeten Architekten des Historismus, als kreativ-potente Individualitäten, die aus ihrer schöpferischen Persönlichkeit heraus in der Lage waren den gesellschaftstransformierenden Anspruch einer physiologisch wirksamen Kunst zu realisieren. In diesem Vorhaben knüpften die „Alleskünstler,“ wie Henry van de Velde, Peter Behrens und Fritz Schumacher bewusst an antike Vorbilder an. In der Person des Tektōn (griech.: τέκτων), den Baumeistern des antiken Griechenlands, erkannten sie die Ursprünge einer Tradition, in der sich die künstlerisch-technischen Einzeldisziplinen unter der Ägide einer herausragenden Individualität vereinigten.

Die Tektone Griechenlands erschienen in der Sicht des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht nur als „Baumeister vom Wohnhaus des Fürsten“ sondern ebenso als „Sesselmacher, Stellmacher, Maschinenbauer, [...] Hornarbeiter, Schiffszimmermann, Tischler und Metallschmied.“ In ihrem Schaffen überwandene sie die ursprüngliche „Trennung zwischen Erfindung und Ausführung“ zugunsten einer künstlerischen Praxis, in der nicht nur „jedes Bauwerks auf irgend einem Orte“, sondern auch „jedes Manufact“ welches in der Werkstatt des Tektonen entstand „nach allen seinen

511 JESSEN, P (1912): *Der Werkbund und die Großmächte der Deutschen Arbeit*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*. Jena: Diederichs, S.2-10, S.3

512 Vgl. MUTHESIUS, H (1900): *Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England*. Berlin: Wilhelm Ernst und Sohn, S.12

Theilen als von ihm selbst erfunden“ galt. Die Kunst des griechischen Altertums überwand die Trennungen der einzelnen Spezialdisziplinen durch die Person des Baumeisters, mit dem darüber hinaus „auch der Bildhauer wie der Maler, ursprünglich in einer und derselben Person vereinigt gewesen“ war. Durch die Wiederanknüpfung an dieses künstlerische Ideal sollte auch jene „Höhenstufe geistiger Bildung, materieller Werkfähigkeit und künstlerischer Thatkraft dieses Volkes“ in der Gegenwart aktualisiert werden.⁵¹³

Durch die Renaissance antiker künstlerischer Ideale unternahmen die modernen Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts nicht nur den Versuch verloren gegangene Traditionslinien wiederzubeleben, sie formulierten dadurch einen universellen Anspruch, aus dem eine Kunst erwachsen sollte, die durch die individuelle künstlerische Kraft ihrer Schöpfer überhistorische Wirksamkeit beanspruchen sollte.

III.III Umwerten durch Bejahen. Die Versöhnung von Kunst und Industrie im Deutschen Werkbund

Lud die Anknüpfung an die Modi antiker Kunstproduktion die Arbeit der Reformkünstler ideell auf, erhielt sie mit der Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 ihren institutionalisierten Ausdruck, in dem Raumkunstkonzept und die Nutzbarmachung der industriellen Produktionsmethoden zu einem die Gesamtgesellschaft transformierenden Reformvorhaben verwoben wurden. Bildete für Teil der Reformer, wie beispielsweise Hermann Muthesius, das Wirken der englischen Kunstreform, insbesondere die von William Morris ins Leben gerufenen Arts-and-Crafts-Bewegung, maßgebliches Vorbild für die eigene kunstreformerische Tätigkeit, ging die im Deutschen Werkbund wirksam werdende Programmatik weit darüber hinaus. Dies gründete vor allem der dort vorherrschenden positiven Haltung den industriellen Kunsterzeugnissen gegenüber geschuldet. Im Gegensatz zur Programmatik der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung „fürchtete und hasste“ man im Deutschen

513 BOETTICHER, K (1874): *Die Tektonik der Hellenen*. Berlin: Von Ernst & Korn, S.4

Werkbund „das Maschinenwesen nicht mehr.“⁵¹⁴ Im Gegenteil erkannte beispielsweise Hermann Muthesius in der Ablehnung industrieller Fertigungsmethoden zugunsten eines, auf die Rückkehr zu handwerklichen Traditionen und der Erhöhung menschlicher Handarbeit fokussierten, künstlerischen Ideals den Hauptgrund für das Scheitern der englischen Reformbewegung. Während sich bei John Ruskin und William Morris die „Auseinandersetzung mit der Industrialisierung und der angewandten Kunst [...] auf deren Negation“⁵¹⁵ beschränkte, formulierte Hermann Muthesius im Gegensatz dazu die Forderung nach der Anerkennung der gesellschaftlich und kulturell wirksamen Realitäten., die „Rettung von der Maschine in der Maschine selbst.“⁵¹⁶ Für ihn sollte die Programmatik des Deutschen Werkbundes grundsätzlich „von einem anderen Ende angefangen werden.“ Für Muthesius war es offensichtlich, dass durch die künstlerische Reform des Alltagsleben nur im Zusammenspiel mit der Industrie zu realisieren sei. In der Bejahung der Massenproduktion und nicht in deren Ablehnung lag für Muthesius denn auch das „eigentlich zeitgemäße des Deutschen Werkbundes.“⁵¹⁷

Dadurch wurde es dem Deutschen Werkbund möglich ein Programm zu entwickeln, dass seine Forderungen an die zukünftige Gesellschaftsentwicklung nicht aus einem nostalgisch verklärten Geschichtsbild heraus entwickelte, sondern ganz im Gegenteil die industriellen Realitäten der Massengesellschaft in einem produktiv-künstlerischen Sinne umwerten wollte. Diese programmatische Neuausrichtung trug wesentlich dazu bei den Fokus vom „Kunstgewerbe“ zur „Architektur“ hin zu verschieben,

514 **POSENER, J** (1983): *Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur III*. Aachen: Arch+, S.24

515 **MÜLLER, S** (1972): *Zur Vorgeschichte und Gründungsgeschichte des Deutschen Werkbundes*. In: Frecot, J; Kerbs, D (Hrsg.): *Jahrbuch des Werkbund-Archivs #1*. Berlin: Werkbund-Archiv, S.23-53, S.33

516 **EBD.**, S.17

517 **DEUTSCHER WERKBUND** (1908): *Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk : Verhandlung des Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908*. Leipzig: Voigtländer, S.41

erkannte man in der Architektur ein Medium die Enge des Begriffs Kunstgewerbe in die Realität der Massengesellschaft und -produktion hin zu erweitern.⁵¹⁸ Die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer weiter vorangeschrittene Spezialisierung und Fragmentierung der einzelnen Kunstdisziplinen sollte durch den Werkbund ein Gegengewicht erhalten, in dem dieser – unter dem Primat der Architektur – die Einzelkünste zu einem neuen Ganzen verband und für dessen „neue Aufgaben [...] die alten Namen nicht mehr“ zeitgemäß erschienen.⁵¹⁹

Fritz Schumacher brachte in seiner Rede anlässlich der Gründungsversammlung des Deutschen Werkbundes in München 1907 dieses Vorhaben zum Ausdruck, in dem darauf verwies, dass sich durch den Deutschen Werkbund im Gegensatz zu den traditionellen Kunstgewerbevereinen das geschlossene Zusammenwirken zielbewusster Kräfte in Kunst und Gewerbe zu einer neuen Alltagskultur realisieren sollte.⁵²⁰ Durch dieses Postulat vollzog sich im Deutschen Werkbund endgültig die Abkehr von einem Konzept der Kunstproduktion, das sich durch Stiltreue, Technik und Manier auszeichnete, hin zu einer Auffassung künstlerischer Arbeit in der deren lebenstransformierender Aspekt dominierte. Während noch sieben Jahre zuvor die Frage nach „Geschäft oder Kunst“,⁵²¹ die Debatten der europäischen Kunstreformer und Sezessionisten bestimmte, überwand der Deutsche Werkbund diese Dualität zugunsten eines gemeinsamen Wirken von Kunst und Wirtschaft, das den architektonisch informierten Umbau der Gesellschaft ermöglichen sollte.⁵²²

518 Die durch den Eugen-Diederichs-Verlag versandte Einladung lud noch ausdrücklich zur Gründung eines „eines deutschen Kunstgewerbebundes in München am 5. und 6. Oktober 1907“ ein. (Vgl. **EUGEN-DIEDERICHS-VERLAG** (1907): *Einladung zu der Gründungsversammlung eines deutschen Kunstgewerbebundes in München 1907*. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Diederichs/Eugen-Diederichs-Verlag/Jenaer Anfänge. HS.1995.0002)

519 **JESSEN, P; ZILCH** (1912): *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit*. Typoskript 11 Blatt. Werkbund-Archiv Berlin: D26 ADK 1-1202/12, S.2

520 **SCHUMACHER, F** (1908): *Die Wiedereroberung harmonischer Kultur*. In: *Der Kunstwart*, Januar 1908, Heft 8, S.135-138, S.137

521 **BAHR, H** (1900): *Secession*. Wien: L. Mosner, S.8

Im Deutschen Werkbund trat „die Verschmelzung der entwerfenden und ausführenden Kräfte zu einer vertrauensvollen Arbeitsgemeinschaft“⁵²³ an die Stelle der verlorengegangene Einheit von Entwerfer und Ausführer. Ebenso schuf das Zusammenspiel von Architekt als totalem Kunsthandwerker und dem Unternehmer eine Alternative zu jener bis dato wirkmächtigen Verbindung von bohemischem Künstler und Mäzen.

In dieser Programmatik, die die Realitäten des Alltagsleben der Massengesellschaft für die Kunstproduktion nutzbar zu machen suchte, erkannten die Mitglieder des Deutschen Werkbundes rückblickend jenen epochenmachenden „Wille[n] zur Kunst“⁵²⁴, der die historische Ausnahmestellung ihrer Organisation begründete. Die industriellen Erzeugnisse, Produktionsmechanismen, das Wesen der Industrie selbst sollte als prototypischer Ausdruck der Epoche durch einen Vorgang künstlerischer Umwertung wiederum ästhetisch-kulturell erzieherisch in die Gesellschaft hineinwirken. Durch dieses „Jasagen“⁵²⁵ zu den, die Kultur der Gegenwart bestimmenden

522 Wobei es auch zu dieser Fragestellung innerhalb des Werkbundes konträre Positionen entwickelt wurde, klang doch auch im im Werkbundstreit von 1914 jene Phrase Bahrs nach, wenn man die Argumentation des individualistischen Flügels unter Van de Velde einer genaueren Betrachtung unterzieht. Van de Velde vermerkte zu dieser Fragestellung 1909: „Dem Wesen der Industrie ist es ebenso fremd, sich nach Schönheit zu richten, als mit den Forderungen einer Moral, die sich auf die Ausführung der Produkte stützt, zu rechnen. Die Gewinnsucht, welche die Industrie hervorrief, stempelt ihr Wesen und ihre Mittel. Beide sind rücksichtslos.“ (VAN DE VELDE, H (1910): *Kunst und Industrie*. In: van de Velde, H: *Essays*. Leipzig: Insel, S.137-164, S.139)

523 **DEUTSCHER WERKBUND** (1907): *Denkschrift des Ausschusses des Deutschen Werkbundes*. In: Fischer, W (Hrsg.): *Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund*. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, S.52

524 **JESSEN, P; ZILCH** (1912): *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit*. Typoskript 11 Blatt. Werkbund-Archiv Berlin: D26 ADK 1-1202/12, S.5

525 Für Friedrich Nietzsche bedeutete „Jasagen“ den Begriff „des Dionysos selbst.“ Im Prozess des Bejahens, des „ungeheuren Ja- und Amen-Sagens“ zu den Realitäten des Lebens lag die Kernforderung seiner Philosophie, woraus – hierauf aufbauend – die Produkte authentischer künstlerischer Produktion entstehen sollten. (Ecce homo. Also sprach Zarathustra, §6. in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.343f)

Faktoren als Grundlage künstlerischer Produktion, im Gegensatz zu der noch romantisch informierten Reformabsicht der englischen Kunstgewerbebewegung, charakterisiert sich die kunsthistorische Ausnahmestellung des Deutschen Werkbundes.

Die Umsetzung dieses – innerhalb des kreativen Milieus nicht nur positiv aufgenommenen – Vorhabens⁵²⁶ und den damit verbundenen kulturellen Führungsanspruch legitimierten die Gründergeneration des Werkbundes durch das Bewusstsein den Höhepunkt einer Entwicklung zu repräsentieren, die unter der Künstlerschaft des Kaiserreichs bereits seit den 1890er Jahren ihre Wirkungen entfaltete. Diese „lebhaftere Geisteswelle,“ an deren Ende die Gründung des Deutschen Werkbundes stand, charakterisierte sich durch die Abkehr vom akademischen Intellektualismus und einer Hinwendung zum menschlichen Leib als eigentlichem Rezipienten des künstlerischen Produkts, das – im Sinne des Werkbundes – sich vor allem durch die Gestaltung seiner „Form“ auszeichnete.

Für Hermann Muthesius wurde dabei „jenes krause Buch ‚Rembrandt als Erzieher‘, das den Deutschen die Wichtigkeit der künstlerischen, im Gegensatz zur wissenschaftlichen Kultur ins Gedächtnis rief,“ zum Symbol jener Bewegung. Dessen Autor Julius Langbehn unternahm „auf Lagarde und Nietzsche fußend“ den Versuch, „jenen alten Wahrheiten wieder zum Rechte zu verhelfen, daß die Verstandestätigkeit allein den Menschen weder befriedigen noch die letzte Erfüllung seines Sehens sein könne, daß keinerlei menschliche Tätigkeit ohne den Einschlag der Empfindungswerte ihr Endziel erreiche.“ In der Infragestellung von Rationalismus und Wissenschaftlichkeit und der Betonung der „Empfindungswerte“ verortete Muthesius jenen neuen Geist der Gegenwart, dessen „Geburtswehen“ in der Zeit zwischen 1890 und 1895 – also

526 Stellt sich dieser Schritt in der Rückschau als notwendig und folgerichtig dar, darf er für die damalige Zeit keinesfalls als zwangsläufig angesehen werden, vor allem vor dem Hintergrund jener zeitgenössischen Bewegungen, die sich dieser Tendenz entschieden entgegenstellten. 1899 erschien in der Zeitschrift „Deutsche Bauhütte“ – im Zuge einer immer deutlicher geforderten Interessenvertretung der Architektenschaft, die 1903 in die Gründung des Bundes Deutscher Architekten (BDA) mündete – mehrere Abhandlungen des Architekten R. Vogel, Hannover, er forderte, „daß allen weiteren Schritten zur Hebung des Architektenstandes in materieller und ideeller Beziehung zunächst eine reinliche Scheidung zwischen Architekt und Unternehmer und eine Abkehrung aller minderwertigen bez. künstlerisch nicht befähigten und gebildeten Elemente stattfinden müsse.“ (BAER, J (1906): *Entwicklungsphasen der deutschen Architektenschaft*. In: Kunstgewerbeblatt, 17, S.83-84, S.83)

zu der Zeit der beginnenden Nietzsche-Rezeption im Deutschen Reich – einen Prozess in Gang gesetzt hatten, der 1907 in der Gründung des Werkbundes mündete.⁵²⁷

Durch diesen Versuch eine geistige Tradition zu konstruieren, an deren Ende die Gründung des Deutschen Werkbundes als Zwangsläufigkeit erscheinen musste, zeigte sich, dass der Kreis der Werkbundgründer um Hermann Muthesius einerseits bemüht war sich von den vorangegangenen noch rein kunstgewerblich orientierten Reformbewegungen abzugrenzen, andererseits ganz bewusst eine Tradition im Anschluss an die antirationalen Bewegungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts suchte. In deren Programmatik das menschliche Empfinden und Fühlen gegenüber dem intellektuellen Künstlerleben zu bevorzugen, erkannten die Gründer des Deutschen Werkbundes ein wirkmächtiges Potential die Ausrichtung ihrer Organisation gegenüber dem „verstandesmäßigen“⁵²⁸ Architekturbegriff des Historismus und dessen sich immer weiter ausdifferenzierten Spezialistentum zu positionieren. Dieses Vorhaben kulminierte darin eine „große, allgemeine Wiedererziehung zur Form,“⁵²⁹ als Motor der gesamtgesellschaftlichen Höherentwicklung zu fordern, was sich nicht nur auf die Programmatik des Deutschen Werkbundes, sondern ebenso auf das Selbstverständnis der beteiligten Akteure selbst auswirkte. Das Vorhaben nationaler Erneuerung aus dem Geiste der Kunst schuf einen Künstlertypus, der sich von tradierten

527 MUTHESIUS, H (1912): *Wo stehen wir?* Typoskript 19 Seiten. Werkbund-Archiv Berlin: D24, S.15f

528 EBD.

529 EBD., S.18

„Rembrandt als Erzieher“ erschien 1890 im Leipziger Verlag C.L. Hirschfeld. Die Wahl seines Pseudonyms „Von einem Deutschen“ fachte die Spekulation über die Identität des Autors an. Paul de Lagarde oder Friedrich Nietzsche wurden als mögliche Urheber vermutet, was zur Popularität des Werkes beitrug. Langbehn formulierte seinen Rembrandt als Antithese zur Kultur der Gegenwart, worin vor allem der kulturelle Einfluss Frankreichs und Englands gesehen wurde. Langbehn hoffte durch sein Plädoyer für Volkstümlichkeit ein Umdenken in seinen Landsleuten zu erzeugen und dadurch eine nationale Kunstreform vorzubereiten. Zum seinem Einfluss auf die Kunstreform der 1890er Jahre vgl. DAL CO, F (1990): *Figures of architecture and thought: German architecture culture, 1880-1920*. New York: Rizzoli, S.230 und SCHWARZER, M (1995): *German architectural theory and the search for modern identity*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, S.154

Rollenbildern – dem Herrschaftslegitimator in Staatsdiensten und dem sich bewusst außerhalb der gesellschaftlichen Normen operierenden Bohemien – abgrenzte. Er schafft aus individueller Motivation und Kunstempfinden heraus jenes Momentum zur nationalen Erneuerung, das von der Sphäre der Kunst ausgehend das Wesen der Massengesellschaft transformieren sollte. Um diese Vorstellung ins Werk zu setzen wurde es für das Selbstverständnis der Werkbund-Künstler unerlässlich aus ihrem angestammten und von der übrigen Gesellschaft abgeschotteten Milieu herauszutreten und erzieherisch in die Gesellschaft hinein zu wirken. Durch den Zusammenschluß unterschiedlichster Künstlerpersönlichkeiten sollte im Deutschen Werkbund ein „freier, durch nichts käuflicher Areopag des künstlerischen Werturteils“⁵³⁰ realisiert werden.

Die Legitimation für dieses Vorhaben bildete der Anspruch an eine Auslese der Besten. Der Deutsche Werkbund wurde bewusst als elitäre Gemeinschaft konzipiert, dem – zumindest in den ersten Jahren seiner Entstehung – „aus dem Aspekt der Statistik und des Kasseneingangs, gar nichts an einem Mitgliedszustrom“ lag. Die Sicherung der künstlerischen und persönlichen Eignung oblag dabei den bereits tätigen Mitglieder, die für jedes potentielle Neumitglied „die Bürgschaft für seine künstlerische Qualität und doch auch für seine menschliche Würdigkeit aussprechen“ sollten. Wurde nach außen hin „jenes aristokratische Element der individuellen Verantwortung, das aller künstlerischen Verantwortung zugeordnet ist [...] so wenig plakatiert, wie ein persönlicher Verhaltenskodex,“⁵³¹ so bildete er dennoch jenes, die Gemeinschaft konstituierende Element, das aus einer Ansammlung heterogener Künstlerpersönlichkeiten eine auf gesamtgesellschaftlicher Ebene wirkende Organisation schuf.

Worauf die Erziehungsarbeit des Deutschen Werkbundes hinarbeiten sollte, formulierte der österreichische Architekt Josef Hoffmann in einem Brief an Hermann

530 NAUMANN, F (1908): *Deutsche Gewerbekunst*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe*: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906. Basel: Birkhäuser, S. 143-184, S.166

531 HEUSS, T: *Notizen zur Geschichte des Deutschen Werkbundes*. Typoskript 28 Blatt mit eigenhändigen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A:Heuss/Deutscher Werkbund, S.7

Muthesius, in dem er auf einige Arbeiten seiner Schüler aufmerksam machen wollte, die in seinen Augen vielleicht „nicht sehr reif, aber vielleicht doch lebenswarm“ seien. Hoffmann wies Muthesius darauf hin, dass trotz dieser Qualitäten, die Möglichkeit seine Schüler mit Vertretern der Industrie bekannt zu machen an „der Interessenlosigkeit dieser Kreise“ scheitern würde, wollten diese doch „kein anregendes Material, sondern direkt Benutzbares.“⁵³²

Hoffmanns Schilderungen verweisen auf zwei zentrale Punkte, die die Arbeit der Deutschen Werkbundes prägen sollten, die Implementierung eines gemeinsamen Kommunikationsraumes zwischen Unternehmer und Künstler und die Möglichkeit zur künstlerisch-ästhetischen Erziehung der Unternehmer durch die Künstler. Erst wenn diese erfolgreich vollzogen wäre, könne in einem zweiten Schritt die Erziehung der restlichen Bevölkerung durch die, nunmehr im Sinne der Werkbundprogrammatik gestalteten, Gegenstände des Alltagslebens unter dem Primat der Architektur erfolgen.

Durch das Konzept einer ästhetisch-kulturellen Volkserziehung transformierte sich die Stellung der Architekten zu ihren eigentlichen Auftraggebern in radikaler Weise, sie stellten von nun an nicht mehr die Gegenstände und räumlichen Artefakte her, von denen sie annehmen konnten, dass ihre Abnehmer sie von den Künstlern einforderten, sondern sie versuchten den Konsumenten im Sinne der im Werkbund entwickelten Ästhetik umzuprogrammieren.

Dabei formulieren die Werkbundler einen moralischen Anspruch, der darauf abzielte in der Gesellschaft „die Einsicht zu verbreiten, daß es nicht nur unanständig, sondern auch dumm ist, seiner Hände Arbeit lieblos, auf den Schein hin zu machen“. Nur im „mutigen Bewußt-werden“ ästhetisch-künstlerischer Qualität in jedem einzelnen Konsumenten würde es möglich die Forderung des Deutschen Werkbundes nach einer der Hebung des Alltagslebens verpflichteten künstlerischen Gestaltung Geltung zu verschaffen. Jeder Konsument konnte selbst zum Agenten der Werkbundpolitik erzogen werden, in dem er dazu befähigt wurde, die „Vergeudung von Zeit

532 **HOFFMANN, J** (o.D.): *Brief von Josef Hoffmann an Hermann Muthesius*. Werkbund-Archiv Berlin: D102-03048

und Kraft und Material [...] in der Arbeit an Dingen und Werken, die schlechter sein als scheinen wollen und die also enttäuschen müssen⁵³³ zu erkennen.

Dieses Vorhaben verband sich im Deutschen Werkbund jedoch nicht mit einer ästhetisch definierten Gestaltungsdoktrin. Diese wurde zugunsten eines, die sich transformierenden Realitäten des Lebens repräsentierenden, *Modus operandi* ersetzt, der „sich seine Werturteile bildet und stets umbildet und neu bildet – in dem Sinne, wie alles Lebendige in täglicher Neu- und Umbildung begriffen ist“.⁵³⁴ Das Endziel der Werkbundarbeit war also kein fest definiertes, – vom der ersehnten Hebung des allgemeinen ästhetischen, kulturellen und geistigen Niveaus der Gesellschaft einmal abgesehen – es war dezidiert als ergebnisoffener Prozess konzipiert. Für den Deutschen Werkbund gab es „nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet.“ Als Antrieb wirkte dabei eine „produktive Sehnsucht“ stets „ein neues, besseres Erschaffen“⁵³⁵ Realität werden zu lassen, wodurch sich erneut der elementare Unterschied zwischen der Programmatik des Deutschen Werkbundes zu jenen ihm vorangegangenen Künstlergruppen illustrierte. Im Gegensatz zu diesen formulierte der Deutsche Werkbund ein Programm radikaler Modernität, das sich ganz der gesellschaftlichen Entwicklung verpflichtet sah, an dieses andockte und in einem sich stets erneuernden Prozess künstlerisch umzuwerten versuchte.

III.III.I Die Industrie als lebensformende Macht der Zeit

Der Deutschen Werkbund erkannte im gesellschaftstransformierenden Potential, das die industrielle Revolution in den vergangenen Jahrhunderten entwickelt hatte und

533 **LOTZ, W** (1932): *Aus der Werkbund-Entwicklung. Arbeiten und Gedanken aus den ersten zwanzig Jahren zusammengestellt von W. Lotz.* In: Die Form, 10, S.300-324. Werkbund-Archiv Berlin: D231, S.300

534 **EBD.**

535 **VETTER, A** (1911): *Die staatsbürgerliche Bedeutung der Qualitätsarbeit.* In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): „Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit“ Ein Bericht vom Deutschen Werkbund - Mit 8 Tafeln. Jena: Diederichs, S.10ff. Werkbund-Archiv Berlin: D41, S.5

das zu Beginn des 20. Jahrhunderts das menschliche Leben in seiner Gesamtheit durchdrang, das prägende Charakteristikum der Epoche. Die Industrie erschien als omnipotente Macht, die das Leben der Menschen in ihrem Sinne formte und ihm seine spezifische Gestalt verlieh. Die Industriellen an der Spitze der Großunternehmen – „Borsig, Flohr und ihre Genossen“ – erklärten die Gestalter des Deutschen Werkbundes zu „Kraftmenschen des neuen Zeitalters.“⁵³⁶ In der gesellschaftsformenden Kraft ihrer Produkte erkannte der Werkbund das Medium den technisch-gesellschaftlichen Fortschritt künstlerisch zu überwölben.

Die Verschmelzung von Kunst und Macht zu einem Apparat kulturellen Fortschritts fand ihre historische Vorlage in der Kunstproduktion der italienischen Renaissance. Für Friedrich Nietzsche repräsentierte diese einen letzten Höhepunkt europäischer Kultur, ein letztes Aufbäumen jenes von ihm postulierten künstlerisch-aristokratischen Ideals. Der in der Renaissance – in geistiger Nachfolge der tragischen Epoche – letztmalig unternommene Versuch der Schaffung einer „Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes“⁵³⁷ und den damit verbundenen niveauehebenden Effekt aller kulturellen Leistungen, muss als Blaupause für die im Deutschen Werkbund propagierte Einheit von Kunst und Industrie betrachtet werden. Mit dieser Kooperation verbanden die Werkbund-Künstler die Hoffnung, dass ihr „überökonomischer Wille [...] der Industrie die Tore aufzun“ sollte, die Umgestaltung der Gesellschaft durch das künstlerische Element zu realisieren. Diese Initialzündung durch das Engagement des Künstlers innerhalb der Industriebetriebes sollte dafür sorgen, dass der „Geist der Industrie sich [...] nicht mehr beruhigte, daß er innerlich weit wurde und über seine Grenze zu schauen begann“⁵³⁸ und dadurch die Gestalt seiner gesamten Produktion, im Sinne einer ins Alltagsleben hinein wir-

536 NAUMANN, F (1896): Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. in: Naumann, F (2007): Ausstellungsbriefe: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906. Basel: Birkhäuser, S.22

537 Unzeitgemässe Betrachtungen, David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, §1; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemässe Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.163

538 MANNHEIMER, F (1913): *A.E.G.-Bauten*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Kunst in Industrie und Handel*. Jena: Diederichs, S.33-42, S.34

kenden Kunst, transformierte. Eine derart gestalte Maschine, in der sich künstlerische Individualität und industrielle Kraft verband, repräsentierte für den Werkbundgründer Friedrich Naumann die Verschmelzung von künstlerischer und wirtschaftlicher Kraft, für ihn „eisern gewordener Menschenwille.“⁵³⁹

Die Begeisterung für die gesellschaftsformende Kraft der Industrie fußte jedoch nicht nur auf deren Einfluss auf die menschliche Lebensweise, es waren die Formen der Industrie selbst, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Alternative zum tradierten Architekturverständnis aufzeigten. Von den durch Reduktion und Simplizität geprägten „Getreidesilos [...] Kohlesilos [...] und die modernsten Werkhallen“ ausgehend, offenbarte sich für die im Deutschen Werkbund versammelten Künstler eine Traditionslinie bis zu den Monumentalbauten „des alten Ägyptens.“ Ihr „architektonisches Gesicht“ machte ihrem „Beschauer mit überzeugender Wucht“ den „Sinn des Gehäuses eindeutig begreiflich.“⁵⁴⁰

Die in diesen Architekturen verwirklichte Formensprache bedeute jedoch nicht nur eine alternative Gestaltung der Gebäudehülle, ihre herausragendste Eigenschaft lag vielmehr „auf der geschickten Anordnung des Grundrisses, auf der Proportionierung der Baumassen“ und nicht „auf der Zugabe ornamentalen Beiwerks,“⁵⁴¹ wodurch sich die bereits angesprochene Wende hin zu einer physiologisch wirksamen Raumkunst

539 NAUMANN, F (1896): *Berliner Gewerbeausstellung 1896*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906*. Basel: Birkhäuser, S.15-45, S.22

Als Schlüsselfigur dieser Zusammenarbeit kann der Industrielle Walter Rathenau gesehen werden. In „Der Mann ohne Eigenschaften“ übertrug der österreichische Schriftsteller Robert Musil dessen Wesenszüge auf die Figur des Paul Arnheim. Dieser charakterisierte sich durch „die Vereinigung von Seele und Wirtschaft oder von Idee und Macht“ (MUSIL, R: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, S.108), Er stand stellvertretend für eine Weltsicht, dass „nicht eine Demokratie von Ausschüssen, sondern nur einzelne starke Menschen, mit Erfahrung sowohl in der Wirklichkeit wie im Gebiet der Ideen“, die Geschehnisse des Zeitalters würden lenken können (EBD., S.109) Walter Rathenau charakterisierte sich jedoch nicht nur durch seinen gesellschaftlichem Einfluss, sondern auch durch sein kulturelles Engagement. Henry van de Velde war nach der Begegnung mit Rathenau beeindruckt von diesem Mann, der durch „seine jüdische Herkunft, die Unabhängigkeit seiner Meinungen, die entscheidende Stellung, die er bei der AEG einnahm“ und dessen „enormes Vermögen“ wirkte. (VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper, S.165)

540 GROPIUS, W (1913): *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Kunst in Industrie und Handel*. Jena: Diederichs, S.17-21, S.21f

ankündigte. Durch die neuartigen Möglichkeiten in der Organisation von Grundriss und Gebäudemassen erfuhr die Arbeit des architektonischen Gestalters eine gesteigerte Wertschätzung. Statt baukünstlerischer Dekoration industrieller Anlagen, ersehnte man sich durch „Hand eines begabten Baumeisters“ die Möglichkeit zur Schaffung eines organisch geformten Gebäudekomplexes, der sich zu einem homogenen „Bauganzen von künstlerischer Kraft“ zusammenschließen sollte. In diesem „völlig neue[n] Charakter der Industriebauten“ erkannten die Architekten des Deutschen Werkbundes die geistige Grundkonzeption ihrer gestalterischen Arbeit. Von den Anforderungen der Industriearchitektur ausgehend, wurde es ihnen möglich, eine gänzlich neue architektonische Formensprache zu entwickeln, der „keine überlieferte Form [...] hemmend in die Zügel“⁵⁴² fiel. Dadurch konnte das Raumkunstkonzept mit einer Formensprache verknüpft werden, die sich direkt aus den sich Anforderungen des durch die Industrie geprägten Alltagsleben ableitete.

Im Deutschen Kaiserreich erfuhr die durch den Deutschen Werkbund angestrebte Kooperation von Künstler und Industrieunternehmen durch das Engagement von Peter Behrens, als künstlerischen Beirat für die AEG ab 1907, ihren wirkmächtigsten Ausdruck. Bilden beispielsweise der AEG-Komplex an der Berliner Brunnenstraße und die in diesem Zusammenhang errichtete Turbinenhalle bis heute Marksteine in der Entwicklung einer modernen Architektursprache, symbolisierte die behrens'sche Architektur für seine Zeitgenossen darüber hinaus eine bis dato unbekannte Verschmelzung von architektonischer Form, Monumentalität und der produktiven Umformung des menschlichen Alltagslebens durch die Hand eines Künstlers. Die dort ins Werk gesetzte Vereinigung von Raumkunst, neuartigem formalen Ausdruck und industrieller Produktion symbolisierte in ihren Augen „die stärksten und reinsten Zeugen eines neuen europäischen Baugedankens.“ In Behrens Arbeit wurde die mit seiner herausragenden Künstlerpersönlichkeit verbundene Fähigkeit sichtbar, durch „Umwertung und Neugestaltung veränderter und gänzlich neuer Lebensgedanken der Zeit“ zu einer alternativen und die Kultur der Gegenwart repräsentierenden Formen-

541 EBD., S.19

542 EBD., S.20

sprache zu gelangen. Im Gegensatz zu den Architekten des Historismus, deren Formsprache sich im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr ausdifferenzierte, gelang es Behrens „mit den einfachsten Mitteln elementarer Tektonik“ Gebäude von „wahrhaft klassischer Gebärde“ zu entwerfen, „die souverän ihre Umgebung beherrschten.“ In diesen Bauten realisierte sich erstmals eine Architektur, die die gesellschaftsprägende Kraft der Industrie durch eine neue Formensprache symbolisierte. Dadurch übernahmen Behrens' Gebäude zu Beginn des 20. Jahrhunderts jene Funktion, die bis dahin den sakralen und politischen Repräsentationsbauten zukam. Die neuen Bauten der AEG, jene „Denkmäler von Adel und Kraft“ [...] an denen keiner mehr empfindungslos vorüberwandelt,“ wurden zu Symbolen der Werkbundprogrammatis „der lebendigen Lebensform der Zeit das natürliche Kleid, zu erfinden und die jene bis dato etablierte Architektur „als schwächliche Unwahrheiten streng“⁵⁴³ zurückwies (Abb. XVIII, XIX, XX).

Die zeitgenössischen Reaktionen auf die Berufung Behrens prägte ein euphorischer, beinahe hymnischer Ton. Dem Architekt und seinem „groszügigem, etwas gewaltsamen Stil“⁵⁴⁴ wurde nicht nur zugetraut die verlorenen „Gesetzmäßigkeit der mechanischen Konstruktion“ wiederherzustellen, sondern im Kampfe mit den „beteiligten Zweckfaktoren“ seinen künstlerischen Schöpfungen „im Kleinen wie im Großen seinen persönlichen Kunstwillen“ aufzudrücken.⁵⁴⁵

Dabei wurde nicht nur die Leistung des Künstlers anerkannt, auch die Arbeit des Direktoriums der AEG erfuhr allgemeinen Zuspruch, sahen diese doch ihr Unternehmen „nicht als ein bloßes Institut ‚of money-making‘“, sondern realisierten die im Deutschen Werkbund erhobene Forderung nach einer ästhetisch-architektonischen Erziehung der Massen. Die „großgearteten, stolzen Persönlichkeiten“ an der Schaltzentrale der industriellen Macht, die „erfüllt“ waren „von der Bedeutung und [...] der Schönheit ihres Unternehmens“ wurden zur Blaupause des durch den Deutschen

543 EBD., S.21

544 JAUMANN, A (1908): *Neues von Peter Behrens*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 23, S.343-361, S.352

545 HELLWAG, F (1911): *Peter Behrens und die A.E.G.* In: Kunstgewerbeblatt, Jg. 22(8), S.149-154, S.151

Werkbund imaginierten idealen Unternehmers, die sich der Tatsache bewusst waren, „daß ihr Werk eine nationale und kulturelle Größe darstellt: als Arbeits- und Lebensquelle für ein Volk von Arbeitern, als eine Vereinigung von Tausenden hervorragender Kräfte, als Produktionsstätte wertvollster Wirtschaftsgüter, als finanzielle Macht von gewaltigster Konzentration.“⁵⁴⁶ Die Industriellen als gesellschaftlicher Akteure erfuhren durch ihre Zusammenarbeit mit den Künstlern des Deutschen Werkbundes zur Hebung des kulturellen Niveaus der Gesamtgesellschaft eine weitere Aufwertung ihrer ohnehin bereits herausragenden Position, die in der Verschmelzung von wirtschaftlicher, politischer und kultureller Macht einzigartig war.

Der spätere stellvertretende Geschäftsführer des Deutschen Werkbundes Fritz Hellwag stellte in diesem Zusammenhang fest, dass durch die Zusammenarbeit zwischen der AEG und Peter Behrens „zum ersten Male in durchgreifender Weise die Verknüpfung ästhetischer und wirtschaftlicher Bedürfnisse“ und damit die Realisierung der im Deutschen Werkbund entwickelten Programmatik versucht worden sei.⁵⁴⁷ In der Wahl seiner gestalterischen Mittel verdeutlichte sich, dass Peter Behrens Interesse nicht primär darin lag eine Architektursprache zu finden, die den industriellen Fertigungsprozess – der von Rationalisierung, Ressourcenökonomie und Arbeitsteilung geprägt wurde – in ein adäquates architektonisches Konzept zu übertragen, sondern die gesellschaftsformende Macht der Industrie durch seine künstlerischer Individualität und Schaffenskraft eine kultisch überhöhte Form zu verleihen.⁵⁴⁸

Die in Behrens Werk sichtbar gewordene Verbindung von künstlerisch-architektonischem Wirken und den gesellschaftsprägenden Akteuren der Zeit lässt eine geistige Verbindung Friedrich Nietzsches Aphorismus über die Architektur als „Macht-Beredsamkeit in Formen“ erkennen. Für Nietzsches hatten die „mächtigsten

546 JAUMANN, A (1908): *Neues von Peter Behrens*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 23, S.343-361, S.344

547 HELLWAG, F (1911): *Peter Behrens und die A.E.G.* In: Kunstgewerbeblatt, Jg. 22(8), S.149-154, S.150

548 Vgl. ANDERSON, SO (2000): *Peter Behrens and the new architecture of Germany, 1900-1917*. New York: MIT Press, S.45

Menschen“ schon immer die „Architekten inspiriert; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht“. In den durch das Zusammenspiel von Künstler und Mächtigen gestalten Bauwerken sollte sich „der Stolz, der Sieg über die Schwere“ und der für die Philosophie Nietzsches zentrale Gedanke vom „Wille[n] zur Macht versichtbaren.“⁵⁴⁹ Architektur erschien in Friedrich Nietzsches Diktion als ein, durch ihre fehlende Autonomie, den übrigen Künsten entthobenes Medium der Kunstproduktion. Ihre unmittelbare Nähe zur gesellschaftlichen „Macht“ des Auftraggebers, die architektonisches Schaffen durch ihre finanziellen und politischen Ressourcen überhaupt erst ermöglichte, und gleichzeitig zur persönlichen „Macht“ des Künstlers, die diesen in die Lage versetzten einen überhistorisch wirksamen Kultur Ausdruck zu schaffen, verlieh dieser in Nietzsches Philosophie einer herausragende Stellung.

Gleichzeitig erweiterte diese Vorstellung von architektonischer Produktion das Feld der Baukunst über ihre eigentliche Rolle als künstlerischem Ausdrucksmedium politischer und wirtschaftlicher Macht hinaus, in dem sie in die Gesellschaft hinein auch erzieherisch wirkte. Architektur erschien in diesem Denkmodell nicht mehr nur als Kunst im Sinne eines subjektiven künstlerischen Ausdrucks, sondern im Sinne eines Repräsentationssystems, das aus dem komplexen Beziehungsgeflecht des menschlichen Alltagslebens heraus typische Elemente isolierte und durch die Arbeit des Architekten derart künstlerisch umformte, dass eine Lebensumgebung entstehen konnte, in der eine kulturelle Steigerung der menschlichen Existenz möglich wurde. Diese in der tragischen Kunst Griechenlands realisierte „Umformung der Welt, um es in ihr aushalten zu können“⁵⁵⁰ bildete für Friedrich Nietzsche den Modus einer gelingenden Kunstproduktion und eines hierauf aufbauenden gelingende Lebens. Mit den durch Behrens realisierten Bauten für die AEG erfuhr diese Idee von Architektur

549 Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemässen, §11; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.118f

550 Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1884, §25[94]; in: **NIETZSCHE, F** (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 11. Nachlaß 1884 - 1885*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.33

als Grundlage eines gelingenden Lebens am Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Aktualisierung.⁵⁵¹

Künstlerisches Arbeiten bedeutete für Behrens einen spezifischen Ausdruck des eigenen Zeitalters zu schaffen. Dabei verbanden sich in ihm die „Intuition starker Individualitäten“ und die „unbehinderte Erfüllung physischen Dranges.“ Behrens Arbeitsweise opponierte gegen das Kunstverständnis des *l'art pour l'art*, Kunst entstand nicht aus „Zufälligkeit, sondern als Schöpfung nach dem intensiven und bewußten Willen des befreiten menschlichen Geistes.“⁵⁵² Für Peter Behrens lag in der Transformation des technischen Fortschritts in Artefakte der Kultur die Hauptaufgabe eines jeden Künstlers. Ebenso erschien es ihm von elementarer Bedeutung „die großen technischen Errungenschaften unserer Zeit selbst zum Ausdruck einer reifen hohen Kunst werden zu lassen.“ Dabei sollte die Technik, als typisches Epochenphänomen nicht „als Selbstzweck aufgefasst werden“, sondern „als vornehmstes Mittel zu einer Kultur erkannt“ werden.

Durch diese Praxis sollte es möglich werden, die Kultur der Gegenwart auf ein höheres kulturelles Niveau zu heben, dass auf der epochenprägenden Kraft der technisch-industriellen Entwicklung fußte. Die sich hieraus ableitende Vorstellung einer Kultur, als „Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes,“ schuf eine programmatische Verbindung zu jener von Friedrich Nietzsche postulierten Kunst- und Architekturproduktion der griechischen Antike, in der Kunst sich nicht nur auf individualistischen Ausdruck beschränkte, sondern den Versuch illustrierte, den typischen Charakter eines jeden Zeitalters durch die Kunst sichtbar zu machen. In diesem Verständnis konnte es für Behrens denn auch „keinen individua-

551 Dennoch musste Behrens 1914 ernüchert feststellen, „daß die beiden wichtigen Interessengebiete, das der Kunst und das der Technik, unüberbrückt nebeneinanderliegen und durch diesen Dualismus unsere Zeit nicht die Einheitlichkeit in ihrer Formerscheinung gewinnt, die die Bedingung und das Zeugnis zugleich für einen Stil ist“ denn – hier zeigt sich eine sprachliche Verbindung zu Friedrich Nietzsche – „unter Stil verstehen wir doch nur den einheitlichen Formausdruck, den die gesamten Geistesäußerungen einer Epoche“ ergeben. (BEHRENS, P (1914): *Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Technik*. In: *Kunstwart und Kulturwart*, Bd. 27(3), S.216-223, S.217)

listischen Stil geben.“⁵⁵³ Diese Aussage des Individualkünstlers Behrens erscheint nur auf den ersten Blick widersprüchlich, war er doch davon überzeugt durch seinen persönlichen Stil dem typischen Ausdruck der Epoche nahe gekommen zu sein.

Seinen persönlichen architektonischen Ausdruck entwickelte Behrens nicht aus der Übertragung technisch-industrieller Prinzipien auf die Kunst – dieser Kunstauffassung lag in seinen Augen ein „ästhetischer Trugschluß“ zu Grunde. Für ihn konnte das „Schönheitsmoment“ nicht aus „der äußersten und knappsten Zweckerfüllung allein“ entstehen. Dagegen forderte er „Kunst und Technik zu einer Tat zu verschmelzen“, denn die Technik könne erst „fruchtbringend in kulturellem Sinne sein, wenn sie sich jenen, uns heute noch unbekanntem Dingen anpasst, die wir intuitiv empfinden und in ihrer Wirkung als Rhythmus bezeichnen könnten [...] als Ausdruck bewegten Geisteslebens.“ Diese Anforderungen an eine gelingende Architektur leitete Behrens wiederum direkt aus den Gestaltungsprinzipien des antiken dorischen Tempels ab, die – im Gegensatz zu den modernen Metallskelettbauten wie dem Pariser Eiffelturm – den Raum nicht „enthüllen“, sondern „einzuschließen, zu umkleiden“ versuchten. Architektur bedeutete für Behrens „Körpergestaltung“ die über reinen Funktionalismus hinausreichte.⁵⁵⁴

Da die zeitgenössische Realität anderen Regeln folgte als die Antike, erkannte Behrens die Notwendigkeit eines alternativen architektonischen Ausdrucks. Er forderte die Verbindung von künstlerischer und weltlicher Macht durch eine Zusammenarbeit von Künstler und Industriellen, durch die eine neue monumentale Kunst ins Werk gesetzt werden sollte, als „Ausdruck eines bestimmten Machtkreises seiner Zeit.“⁵⁵⁵

„Wenn man in diesem Sinne im Mittelalter von der Kunst der Kirche, in der Barockzeit von der Kunst der Könige, bei den Formen um 1800 von bürgerlicher Kunst sprechen kann, so glaube ich, daß heute unsere reich erblühte Industrie wieder einen Machtkreis

553 EBD., S.220

554 EBD., S.220ff

555 EBD., S.223

*bildet, der nicht ohne Einfluß auf die Kultur bleiben kann. In einer Synthese des künstlerischen Könnens und der technischen Tüchtigkeit liegt die verlockende Aussicht, nämlich die Erfüllung unserer aller Sehnsucht nach einer Kultur, die sich in der Einheitlichkeit aller Lebensäußerungen als ein Stil unserer Zeit zu erkennen gibt.*⁵⁵⁶

Diese Äußerungen hinsichtlich einer gelingenden architektonischen Produktion rückten Behrens künstlerisches Koordinatensystem – Kunst als typischer Ausdruck eines Zeitalters, gesellschaftliche Totalästhetisierung, Elitendenken und das antike Griechenland als gestalterisches Ideal – in direkte Nähe zu den kulturtheoretischen Postulaten Friedrich Nietzsches.

Während Behrens architektonischer Erstling, das Darmstädter Haus von 1901 und die Bauten für die AEG auf den ersten Blick wenig formale Ähnlichkeiten aufwiesen, repräsentierten sie für die Zeitgenossen des Architekten dennoch den Beginn und das Ende einer organischen Höherentwicklung. Die Architektur der Berliner Turbinenhalle erschien ohne den „Zarathustrastil“ des Darmstädter Hauses nicht denkbar. Dessen geometrische Ornamentik überführte Behrens in den Jahren zwischen 1901 und 1907 sukzessive in eine geometrisch-stereometrische Architektursprache, die durch Tektonik und Monumentalität wirkte.⁵⁵⁷

Durch das Vorhaben einen überzeitlichen, den prägenden Geist der Epoche repräsentierenden, Stil zu finden, orientierte sich Behrens formal an den Renaissancebauten Oberitaliens.⁵⁵⁸ Diese Entwicklung hin zu einer klassizistisch inspirierten Architektursprache und der sich darin äußernde „Zug zur Antike und zur Renais-

556 EBD.

557 Die Idee einer „sprechenden Architektur“ in Behrens Werk formuliert bereits Julius Posener, in dem er einen gestalterischen Zusammenhang zwischen den Bauten des französischen Revolutionsarchitekten Claude-Nicolas Ledoux und Peter Behrens herstellte. Vor allem die architektonische Erscheinung des Hochspannungswerks an der Berliner Brunnenstraße und der Gefängnisentwurf Ledoux' ähneln sich auf frappierende Art und Weise. Allerdings war Posener der Überzeugung, dass Peter Behrens Ledoux' Entwürfe nicht gekannt haben konnte, da deren Publizierung durch den Wiener Architekturhistoriker Emil Kauffmann erst 1933 erfolgte. (Vgl. POSENER, J (1983): *Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur III*. Aachen: Arch+, S.91)

sance⁵⁵⁹ machte deutlich, dass Behrens nach einer Phase des architektonischen Experiments den formalen Ausdruck seiner Bauten zu vereinheitlichen suchte. Ein Umstand, der darauf hinweist, dass er in den Bauten für die AEG eine Stufe der Stilentwicklung erreicht zu haben glaubte, die seine Architektur zu jenem Zeitpunkt als typischen Ausdruck seiner Epoche kennzeichnete.

Für seine Zeitgenossen erschien diese künstlerische Entwicklung stringent, Behrens sei „logisch und geschichtlich vom Linearen, dem Ornament, über die Mathematisierung des Körperlichen, das Tektonische, zur Gestaltung des Raumes, zu Architektur“ gekommen. Durch diese Evolution vollzog der Architekt Peter Behrens „mit schaffensklaren Bewußstein“ jenen „Emporschritt zur Architektur als raumschaffender Kunst“, der zum bestimmenden Modus der modernen Architektur überhaupt werden sollte.⁵⁶⁰

Die durch Behrens verwirklichte Repräsentation des Alltäglichen durch einen künstlerischen Umwertungsprozess in einer Architektur, die durch ihre räumliche Präsenz direkt auf die Physiologie der Menschen wirkte, kann als Übernahme des durch Nietzsche formulierten Ideals von der „Architektur der Erkennenden“ gelesen werden. Architektur bildete den künstlerisch durchdrungenen Hintergrund des Alltagslebens, der wiederum jene, durch die künstlerische Arbeit umgewertete, „Lebensmacht unserer Tage“ repräsentierte, die Behrens in der Industrie verortete. Hierdurch eröffnete sich für den Architekten die Möglichkeit „um für die neuen Produkte, Arbeitsmethoden und Lebensbedingungen Formen zu finden.“

Die hierin sichtbar werdende gedankliche Nähe zwischen dem Architekten Peter Behrens und dem Philosophen Friedrich Nietzsche muss für das zeitgenössische Verständnis von Behrens künstlerischer Arbeit als prägend angesehen werden. 1907

558 Für den Architekten Adolf Behne bildete das Baptisterium San Giovanni in Florenz einen Schlüsselbau zum Verständnis der Behrensen Bauten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Für den Pavillon der AEG auf der Marineausstellung in Berlin 1908 wurde dessen „Form, [...] Aufbau und die Verhältnisse im Großen“ vorbildhaft. (BEHNE, A (1912): *Peter Behrens und die toskanische Architektur des 12. Jahrhunderts*. In: Kunstgewerbeblatt, Jg. 23(3), S.45-50, S.45)

559 Vgl. OSTHAUS, KE (1908): *Peter Behrens*. In: Kunst und Künstler, 6, S.116-124, S.118,

560 NIEMEYER, W (1907): *Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst*. In: *Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Bd. 15(10), S.137-165, S.138f

skizzierte der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer in einem Aufsatz über „Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst“⁵⁶¹ deren geistige Grundlagen.

Niemeyer erkannte im Werk Behrens' nicht nur die allgemeine Tendenz das Konzept einer autonomen Architektur zugunsten eines die kulturellen Realitäten der Zeit abbildendes Zeichensystem aufzugeben, sondern dass das Koordinatensystem von Behrens künstlerischer Programmatik durch die Philosophie Friedrich Nietzsches maßgeblich bestimmt wurde. Ebenso wirkten durch Behrens, wie eben bereits bei Nietzsche zuvor, die Vorbilder der Renaissance, des Griechen- und insbesondere des antiken Dorertums.⁵⁶²

Niemeyer sah Behrens Wiederaneignung der griechischen Kulturproduktion in der Tradition von Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche, die in ihren Werken die fruchtbaren Kräfte von Renaissance und Antike sichtbar gemacht und als Mittel der zeitgenössischen Kunstproduktion nutzbar machen wollten. In der Tradition des Renaissancearchitekten Leon Battista Alberti repräsentiere Behrens' Werk die Suche nach gestalterischer Harmonie durch die mathematischen Gesetzmäßigkeiten der Architektur. Behrens „griechische Kunst“ erschien als „Neuoffenbarung,“ jener verlorengegangenen Tradition. Durch Behrens' herausragende Künstlerpersönlichkeit eröffnete sich die Möglichkeit eine Übertragung von zeitgenössischer Realität zur Form zu vollziehen, vermochte doch nur ein „starker Künstler [...] die Urwucht dieser reinen Elementarformen zu meistern“⁵⁶³ und sie im Sinne einer „monumentalen Optik“ zu Architektur zu verbinden, in der – in Anlehnung an die vitalisierenden Dualität des Dionysischen und Apollinischen – die Pole „des rein Formalen und des Dynamischen“ zu einem Ganzen verbunden worden waren.⁵⁶⁴ Architektur ging in diesem Verständnis weit über die basalen Ansprüche des Nur-Nützlichen hinaus. Sie

561 Der 1903 bei August Schmarsow mit einer Arbeit über Stilwandel von der Spätgotik zur Renaissance promovierte Niemeyer hatte ab 1905 eine Dozentur an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf für Stillehre inne, wohin ihn Peter Behrens als Direktor der Kunstgewerbeschule persönlich berufen hatte.

562 Vgl. **EBD.**, S.140

563 **EBD.**, S.141ff

564 **EBD.**, S.147

kulminierte im Motiv der „Raumdramatik“, in der sich die Erzählstränge der behrens'schen Raumproduktion und die durch Nietzsche formulierte gesellschaftlich-kulturelle Vorbildfunktion der tragischen Epoche zu einer Einheit verbanden.

„In diesem Sinne sind die Räume [...] nicht ein Konglomerat von Einzelzimmern, sondern eine monumentale Gesamtanlage, die festlichem Lebensgefühl architektonische Verkörperung, räumlichen Gegenklang bietet. Das Erlebnis musikalischer Feier ist in den einzelnen Stufen des Vorganges in feste architektonische Formen gebracht und dadurch in künstlerischem Sinne gestaltet.“⁵⁶⁵

Die Formulierung einer programmatisch-geistigen Verbindung zwischen dem Werk Friedrich Nietzsches und Peter Behrens, beschränkte sich jedoch keinesfalls auf Einzelmeinungen. Auch Walter Gropius, zwischen 1908 und 1910 Mitarbeiter im Büro von Peter Behrens, erkannte in Behrens' Arbeiten die „Fähigkeit der Umwertung und Neugestaltung veränderter oder gänzlich neuer Lebensgedanken der Zeit“ wirksam werden. Die durch Behrens entworfenen neuen Fabrikbauten liessen „ein einheitliches architektonisches Fühlen erkennen, das endlich der lebendigen Lebensform der Zeit das natürliche Kleid erfindet und romantische Überbleibsel der Architekturform als schwächliche Unwahrheiten streng zurückweist,“⁵⁶⁶ wodurch Walter Gropius die wirkmächtige Verbindung von Künstlerindividualität und typischem, dem tradierten architektonischen Formenkanon entrückten, dabei die Lebensrealität der Gegenwart ausdrückenden Gestaltungsausdruck betonte:

565 EBD., S.162

566 GROPIUS, W (1913): *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Kunst in Industrie und Handel*. Jena: Diederichs, S.17-21, S.21

QUALITÄT, FORM, HARMONIE – „EINHEIT DES
KÜNSTLERISCHEN STILS IN ALLEN LEBENS-
ÄUSSERUNGEN EINES VOLKES” ALS ZIEL DER
WERKBUNDARBEIT

IV.1 Die Idee der „Harmonischen Kultur“

In der gesellschaftsformenden Kraft der industriellen Produktion erkannten die Gründer des Deutschen Werkbundes den programmatischen Kern ihres Reformvorhabens. Durch die Verbindung von künstlerischer Individualität und industrieller Produktion verbanden sie die Hoffnung die zeitgenössische Kunst und Architektur zum authentischen Ausdruck der Gegenwartskultur umzuwerten und durch die erzieherische Funktion ihrer Organisation gesamtgesellschaftlich wirken zu lassen.

In seiner anlässlich der Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 in München gehaltenen Rede formulierte Fritz Schumacher die „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ als grundlegendes Ziel der Arbeit des Werkbundes. Wie bereits Muthesius erkannte Schumacher die Notwendigkeit, die sich immer weiter vertiefende Kluft zwischen dem „erfindenden und dem ausführenden Geist“ durch die Arbeit der neu gegründeten Organisation zu überbrücken und in eine neuen Einheit von Gestalter und Produkt zu überführen. Für Schumacher konnte dieses Problem jedoch nicht durch die Dämonisierung der Industrie und des industriellen Fortschritts und hieraus abgeleiteten, romantisch inspirierten Reformansätzen gelöst werden. Die reale Gefahr der Entfremdung zwischen Herstellung und Entwurf musste – und hierin herrschte Einigkeit unter den Werkbundgründern – im Zusammenspiel mit der Industrie gelöst werden, denn die Notwendigkeit zur Kooperation „lässt sich nicht verschleiern, auch aus der Welt zu schaffen ist sie nie wieder, solange es eine Industrie gibt, man muß also versuchen, sie zu überwinden, dadurch, daß man die entstandene Trennung zu überbrücken trachtet. Das ist das große Ziel unseres Bundes.“⁵⁶⁷

Schumacher erkannte die Industrie nicht nur als das Alltagsleben formende Realität an, er erklärte sie darüber hinaus zur Grundlage der durch den Deutschen Werkbund angestrebten künstlerisch-ästhetischen Gesellschaftsreform. Die Durchdringung der industriellen Sphäre durch die Mittel der Kunst führte unmittelbar zu einer Stei-

⁵⁶⁷ SCHUMACHER, F (1908): *Die Wiedereroberung harmonischer Kultur*. In: Der Kunstwart, Januar 1908 Heft 8, S.135-138, S.137f

gerung der ästhetisch-künstlerischen Qualität ihrer Produkte und dadurch zu einer Umgestaltung der menschlichen Lebenswelt als Ganzes.⁵⁶⁸

Die Grundlage hierfür verortete der Architekt in der Hebung der künstlerischen und technischen Qualität. Qualität – neben der „Form“ ein wesentlicher Begriff der Werkbundprogrammatik – beruhte nicht nur auf der Verfeinerung des Produktionsprozesses und der Fokussierung auf die Güte des Produktes, sondern war Ergebnis eines künstlerisch-moralischen Prozesses, an dessen Ende die erzeugten Produkte, vom Geist ihres künstlerisch tätigen Erzeugers beseelt, eine neue ästhetische und moralische Art der Qualität erlangten.

Durch die Verknüpfung der bis dato getrennten Sphären der Kunstproduktion postulierte der Deutsche Werkbund nicht nur das Idealbild einer moralisch integren Künstlerpersönlichkeit, die sich ihrer gesellschaftlichen Verantwortung bewusst war, sondern ebenso – und hierin bestand der eigentliche rhetorische Kunstgriff Schumachers, die künstlerisch informierte Gesellschaftsreform in den Dienst des wilhelminischen Staates zu stellen – die Möglichkeit einer Steigerung des künstlerisch-ästhetischen Fertigungsniveaus industrieller Produkte, die zum Ansehen der deutschen Nation in der Welt maßgeblich beitragen sollte. Für den Architekten repräsentierten die „Qualitätswerte“ der künstlerisch-architektonischen Arbeit, die „aus der unnennbaren inneren Kraft einer harmonischen Kultur“ entsprangen, ein Ideal aus dem sich Kunst- und Gesellschaftsreform und wirtschaftliche Stärke gleichermaßen heraus entwickeln konnten.⁵⁶⁹

Die „Harmonische Kultur“ repräsentierte einen utopischen Zustand, in dem künstlerische Tätigkeit und zeitgenössischen Produktionsmethoden durch einen Prozess wechselseitiger Beeinflussung, die Kultur der Gesamtgesellschaft auf jenes Höhenniveau der griechischen Antike heben sollten, das sich im Sinne Nietzsches durch die „Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes“⁵⁷⁰ charakterisierte. Das in Schumachers Rede skizzierte Streben nach „Harmonischer Kultur“ versuchte die kultur- und architektur-reformerischen Experimente der Gründungsväter

568 EBD.

569 EBD., S.138

des Werkbundes auf eine prägnante rhetorische Formel zu bringen. Gemeinsam war Muthesius, Diederichs, Schumacher, Behrens und Schultze-Naumburg die Hoffnung, eine neue Form der Alltagskultur zu begründen, die sich durch deren totale künstlerische Durchdringung charakterisierte. Durch den Zusammenschluß zum Deutschen Werkbund sollte diese programmatische Schnittmenge – der in ihrer individuellen Ausprägung durchaus divergierenden Reformagenden – durch die Kooperation mit der Industrie gesamtgesellschaftlich wirksam werden.

Für Hermann Muthesius wurde die „Idee der Kultur als allumfassenden Epochenstil“ zur Maxime seiner literarischen und baukünstlerischen Tätigkeit.⁵⁷¹ Wie bereits Schumachers Forderung nach „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ gründete sie auf der Vorstellung gesellschaftliche Höherentwicklung durch ästhetische Aufwertung der Produkte industrieller Fertigung zu denken. Basis hierfür wurde die Synthetisierung einer alle Facetten des Lebens umfassende Kunst, die alles „was uns umgibt, alles was fabriziert wird, jedes Erzeugnis der Maschine wie der Hand, jedes menschliche Arbeitsprodukt überhaupt [...] gediegen und schön“ machen sollte,⁵⁷² aus den Spezialdisziplinen Architektur und Kunstgewerbe. Darin erkannte Muthesius eine Möglichkeit, die „Herrschaft der Kunst über das Leben“⁵⁷³, als gesellschaftliches Ideal der griechischen Antike, wiederherzustellen.

Dabei verdeutlichte nicht nur die sprachliche Parallelität zwischen den künstlerisch-ästhetischen Postulaten der Werkbundgründer und der Wortwahl Friedrich Nietzsches dessen Bedeutung für das Gedankengebäude der Kunstreformer, ebenso zeigten sich

570 Unzeitgemässe Betrachtungen, David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, §1; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemässe Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.163

571 Vgl. ROTH, F (2001): *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur: Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäusserungen eines Volkes*. Berlin: Mann, S.10

572 MUTHESIUS, H (1908): *Kunst und Volkswirtschaft*. Dokumente des Fortschritts, 1-6, S.115-120, S.119

573 Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, §2; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemässe Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.887

deutliche Überschneidungen hinsichtlich des von Nietzsche und Deutschem Werkbund imaginierten kulturellen Idealzustand.

Wie bereits Friedrich Nietzsche mit der „Umformung der Welt, um es in ihr aushalten zu können,“⁵⁷⁴ jene von ihm so leidenschaftlich herbeigesehnte „Umwertung der Werte“ manifestiert sah, so schickte sich auch der Deutsche Werkbund an die „Wiedereroberung der harmonischen Kultur“ durch einen Umwertungsprozess der zeitgenössischen Alltagskultur ins Werk zu setzen. Erst durch „jenes Verläugnen der Bedürftigkeit“⁵⁷⁵ in der Realität menschlichen Alltagslebens durch dessen totale künstlerische Umgestaltung, entstünde eine Lebensumgebung in der das menschlichen Leben auf ein neues Niveau gehoben würde.

Für Friedrich Nietzsche lag in der künstlerischen Durchdringung des menschlichen Alltags die Grundlage für ein Modus des menschlichen Daseins, in dem das leibliche Fühlen über die Verstandestätigkeit triumphierte. Diesen Lebensmodus fand er in den Gesellschaften des tragischen Zeitalters verkörpert:

*„Der wache Tag eines mythisch erregten Volkes, etwa der älteren Griechen, ist durch das fortwährend wirkende Wunder, wie es der Mythos annimmt, in der That dem Traume ähnlicher als dem Tag des wissenschaftlich ernüchterten Denkers. Wenn jeder Baum einmal als Nymphe reden oder unter der Hülle eines Stieres ein Gott Jungfrauen weg-schleppen kann, wenn die Göttin Athene selbst plötzlich gesehen wird, wie sie mit einem schönen Gespann in der Begleitung des Pisistratus durch die Märkte Athens fährt — und das glaubte der ehrliche Athener — so ist in jedem Augenblicke, wie im Traume, alles möglich, und die ganze Natur umschwärmt den Menschen, als ob sie nur die Maskerade der Götter wäre, die sich nur einen Scherz daraus machten, in allen Gestalten den Menschen zu täuschen.“*⁵⁷⁶

574 Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1884, §25[94]; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 11. Nachlaß 1884 - 1885*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.33

575 Ueber Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, §2; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.889

576 EBD., S.887

Das Projekt der „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ verknüpften die Werkbundmitglieder mit der Erneuerung der wilhelminischen Gesellschaft und der wirtschaftlichen und politischen Hegemonialbestrebungen der regierenden Klasse. Vom Konzept einer reformierten Raum- und Wohnungskunst ausgehend, sollten sämtliche Bereiche des Alltagslebens mittels der durch den Werkbund formulierten Programmatik der „harmonischen Kultur“ erfasst werden, um jene verlorengegangenen „architektonischen Kultur“ wiederzubeleben, die als Chiffre kulturell hochentwickelter Gesellschaften betrachtet wurde.⁵⁷⁷ Für Hermann Muthesius verlangte dieses Vorhaben die Aufgabe jenes die Gegenwart bestimmenden, wissenschaftlich-rationalen Kunstimperativs, den er dafür verantwortlich machte, dass „gewisse Tätigkeiten, die die menschliche Leistung früher zur Harmonie gerundet hatten [...] durch die einseitige Richtung brachgelegt“ worden waren. Sprach Muthesius in diesem Zusammenhang zwar von „Geistesgüter[n]“, müssen diese jedoch als Gegenkonzepte zu einer intellektuellen und rational geprägten Kunst- und Lebensauffassung gesehen werden, waren diese doch in der menschlichen Persönlichkeit selbst zu finden und nicht auf „mathematische Formel[...] zu bringen und [...] durch Forschung und Quellenstudium zu erschließen.“⁵⁷⁸

Mit der damit einhergehenden Betonung des Unterbewussten und irrationalen Elements und der in der „harmonischen Kultur“ gipfelnden Forderung nach einer neuen architektonischen und künstlerischen Ästhetik verschmolzen im Deutschen Werkbund Architektur- und Kulturkritik.⁵⁷⁹ Erklärte der Werkbund einen idealen Kulturzustand zum Ziel seiner Arbeit, gründete dessen Realisierung auf der Nutzbarmachung lebensweltlicher Realitäten großstädtischer Lebensumgebungen, industrieller Fertigung und nationalen Hegemonialbestrebungen.

Im Zentrum der zeitgenössischen Debatten stand die Großstadt, als lebensweltlicher Ausdruck der Industriegesellschaft.⁵⁸⁰ War diese einerseits das Zentrum wirtschaftlicher Entwicklung, diente sie ebenso als Projektionsfläche der kulturpolitischen

577 MUTHESIUS, H (1912): *Wo stehen wir?* Typoskript 19 Seiten. Werkbund-Archiv Berlin: D24, S.26

578 EBD., S.11f

Debatte. Sie wurde zum Symbol für den Verlust der familiären Bindungen und Ständezugehörigkeit und des Verlusts von individueller Stabilität. Sie repräsentierte ein gesellschaftliche Klima, dass in den Augen Harry Graf Kesslers „nur für Gedankenlose und Helden gesund war.“⁵⁸¹ In den gesellschaftspolitischen Debatten der Zeit überwog die rhetorisch zugespitzte Dualität des Wir-gegen-Sie und die „Kompromisslosigkeit der dargestellten Lebenshaltung.“⁵⁸² Dieser „Dualismus“ auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Ebenen äußerte sich durch „ein Ringen diametral entgegengesetzter Gedankenmächte [...] Ideen bäumen sich gegen Ideen, Prinzipien kämpfen gegen Prinzipien, Weltanschauung gegen Weltanschauung. Nirgends Ruhe, Stillstand. Überall Kampf, Bewegung, stete Entwicklung, Gärung.“⁵⁸³

Gleichzeitig formulierte sich eine ästhetisch-künstlerische Kritik der Großstadt. Produzierte ihre räumliche Enge und Vermassung unter den bürgerlichen Schichten

579 Das Konzept der harmonischen Kultur erfuhr unter den Zeitgenossen des Werkbundes nicht nur Zustimmung. Vor allem Adolf Loos kritisierte Arbeit und Programm des Werkbundes in zahlreichen Vorträgen und Schriften. (Vgl. **LOOS, A** (1962): *Die Überflüssigen (Deutscher Werkbund)*. In: Glück, F (Hrsg.): Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden - Erster Band, herausgegeben von Franz Glück. Wien, München: Herold, S.267-270 und **LOOS, A** (1962): *Kulturentartung*. In: Glück, F (Hrsg.): Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden - Erster Band, herausgegeben von Franz Glück. Wien, München: Herold, S.271-275) Im Gegensatz zu den Protagonisten des Werkbundes war sich Loos stets der Nicht-Realisierbarkeit der harmonischen Kultur bewusst. Er verwehrt sich gegen in seinen Augen falsche Modernismen und zwanghafte Versuche einer kulturellen Homogenisierung und Harmonisierung. (vgl. **ANDERSON, SO** (1991): *The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies*. In: *Assemblage* (15), S.63-87, S.79). In diesem Sinne dachte Loos Architektur auch nicht als Repräsentationsmedium der Eliten, das stets in Abhängigkeit der Sphäre der Macht steht, sondern bewahrte durch die Teilung der Disziplin Architektur in eine künstlerische und unkünstlerischer Sphäre deren Autonomieanspruch. (vgl. **EBD.**, S.84 und **SCHWARZER, M** (1995): *German architectural theory and the search for modern identity*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, besonders die Kapitel „Disqualifying Unity“ (S. 238ff) und „The Art of Modern Industry“ (S. 247ff))

580 Vgl. **DAL CO, F** (1990): *Figures of architecture and thought: German architecture culture, 1880-1920*. New York: Rizzoli, S.12ff

581 **KESSLER, HG** (1962): *Gesichter und Zeiten : Erinnerungen*. Berlin: Fischer, S.229

582 Vgl. **HAMANN, R; HERMAND, J** (1977): *Gründerzeit*. Frankfurt am Main: Fischer, S.82

583 **BÖHME, A** (1901): *Nietzsche und die Kultur der Gegenwart*. In: Allgemeine deutsche Lehrerzeitung, 53(40), S.465-466, S.465f

einerseits konsequente Abwehr- und Fluchtreaktionen, wurde die Großstadt, jenes „große, kulturelle Machtzentrum,“⁵⁸⁴ für den Deutschen Werkbund zum Ort der angestrebten Gesellschaftsreform, woraus – neben der Bejahung der Industrie als lebensformende Macht der Zeit – seine Ausnahmestellung resultierte. Als genuin bürgerliche Reformvereinigung erkannten seine Gründer das gesellschaftspolitische Potential einer in der großstädtischen Sphäre lokalisierten Kunst- und Lebensreform. Die Programmatik des Deutschen Werkbunds repräsentierte den ersten Versuch, die bis dahin in bürgerlichen Kreisen entschieden abgelehnte lebensweltliche Realität der Großstadt für die bürgerlich-informierte Kunstreform nutzbar zu machen und dadurch dem zunehmenden politischen und kulturellen Einfluss der sich organisierenden Arbeiterschaft entgegenzutreten.

Unmittelbar damit verbunden war die Betonung der nationalen Identität durch den Begriff Heimat, wodurch vor allem das bürgerliche Milieu ein Identitätskonzept formulierte, das sich durch die Rückbesinnung auf verlorenegegangene kulturelle Traditionslinien charakterisierte. Die sich aus diesen gesellschaftlichen Tendenzen entwickelnde „Nationalromantik“ fußte auf der spezifisch deutschen Situation, eine Identität als Nation aus der eigenen kulturellen Vergangenheit heraus zu entwickeln, da – im Gegensatz zu England oder Frankreich – der bis Mitte des 19. Jahrhunderts bestehende deutsche Staatenverbund kein geographisch definiertes Nationenkonzept möglich gemacht hatte. Das hieraus erwachsende Bewusstsein für die eigene Sprache, Geschichte, Tradition mündete im Konzept „Kulturnation“, die das Selbstverständnis des Deutschen Kaiserreichs gesellschaftlich und kulturell vor allem durch den Gegensatz zu der durch Ratio und Intellekt geprägten Kultur Frankreich definierte.⁵⁸⁵

Im Konzept der „Kulturnation“ verbanden sich das Vertrauen in die wirtschaftliche und militärische Stärke und das Bewusstsein auf den Gebieten der Kultur und des Geisteslebens eine Vorbildfunktionen auf andere Nationen auszuüben, woraus sich

584 SCHUMACHER, F (1907): *Streifzüge eines Architekten: gesammelte Aufsätze*. Jena: Diederichs, S.135

585 Vgl. MILLER-LANE, B (2000): *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press

die Idee einer nationalen architektonischen Kultur direkt ableitete. Die Überwindung des architektonischen Historismus zugunsten eines, das Wesen der deutschen Nation ausdrückenden Stiles, prägte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die architekturtheoretische Debatte.⁵⁸⁶ Wesentlicher Antrieb bildeten die Bestrebungen sich künstlerisch vom bis dahin prägenden angelsächsischem und französischem Einflusses zu emanzipieren.

Im Gegensatz zu den öffentlichen Debatten um jene dem Wesen der Nation entsprechende architektonische Form, erfolgten die Reform im Kunstgewerbe beinahe ohne nationalistische Untertöne. Die auf sich aus den Theorien von William Morris und John Ruskin entwickelnde und von England ausgehende Bewegung faßte ab 1890er Jahren auch in Kontinentaleuropa Fuß. Die darin wirksam werdende Programmatik, durch Reformen des Kunstgewerbes das Ideal eines Lebens nach künstlerischen Maßstäben zu verwirklichen, schuf auch in Deutschland eine Bewegung von den bildenden Künsten weg, hin zum Kunstgewerbe.

Gegenüber Muthesius äußerte sich Behrens bereits 1903 über das gesellschaftsreformerische Potential der kunstgewerblichen Produkte: Er konstatierte, dass er seine „ganze Befriedigung [...] nicht in der alleinigen Beschäftigung mit dem Kunstgewerbe“ erkennen könne, stelle dieses doch in erster Linie die Basis für „größere tektonische Aufgaben“ dar. Durch diese – auf den ersten Blick abwertende – Bemerkung verdeutlichte Behrens, dass sich die angestrebte Reform des Alltagslebens erst durch eine Umgestaltung des kunstgewerblichen Sektors erfolgen könne. Die Reform des Kunstgewerbes erschien in diesem Zusammenhang als Bedingung der vier

586 Die Beiträge zu den Debatten über den formalen Ausdruck einer genuin deutsche Baukunst waren so zahlreich wie vielfältig und reichten über die stilistische Anknüpfung an die Baukunst der Gotik, bis hin zur Schaffung eines artifiziellen „Rundbogenstils“, als typischen Ausdrucks deutscher Baukultur. (Vgl. HÜBSCH, H (1828): *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe: Müller) Einerseits betonten die Wortführer der deutschen Architekturdebatte die Vorzüge des harmonisch mit der Landschaft vereinten und schlicht gestalteten Privathauses, andererseits bestand die Notwendigkeit der Schaffung von Massenbehausungen im urbanen Kontext. (vgl. MILLER-LANE, B (2000): *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, S.164)

Jahre später durch den Werkbund proklamierten Reform des Alltagslebens durch ein zur Architektur umgewerteten Kunstgewerbe..

Bereits fünf Jahre vor der Gründung des Deutschen Werkbundes verkündete Behrens das für seine spätere In-Werk-Setzung grundlegende Konzept, „daß der Handwerker oder der industrielle Werkmeister wieder selbst Künstler in seiner Sache wird.“ Denn solange dieser Zustand nicht erreicht sei, muss „neben einzelnen Künstlerunikatswerthen das Kunstgewerbe schlecht bleiben.“ Für Peter Behrens war die Realisierung eines, durch künstlerische Produkte geadelten Alltagsleben erst durch die Transformation der Herstellenden und Werk tätigen in künstlerisch tätige Subjekte möglich. Dabei stand nicht die architektonische und kunsthandwerkliche Einzelleistung im Fokus, sondern um die totale Umgestaltung des industriellen Fertigungsprozesses durch das künstlerische Moment.⁵⁸⁷

Auch für Muthesius stellte die Kunstgewerbewegung „eine aus dem Geistesleben der Zeit entstandene, aus einer inneren Notwendigkeit hervorgegangene Bewegung“ dar.⁵⁸⁸ Der neue kunstgewerbliche Stil, als typischer Ausdruck einer kulturell und moralisch überlegenen deutschen Nation, sollte sich durch eine Rückbesinnung auf die künstlerisch-kulturellen Traditionen entwickeln, die durch den Akademismus des 19. Jahrhunderts verdrängt worden waren. Die in diesem Konzept wirksam werdende Idee einer nationalen Gesellschaftsreform verknüpften sich im Vorfeld der Werkbund-Gründung mit den zuvor in England realisierten Konzepten eines reformierten Kunstgewerbes zur Vorstellung, durch die künstlerisch gestalten Produkte des Alltagslebens nicht nur eine künstlerisch informierte Umgestaltung der wilhelminischen Gesellschaft ins Werk setzen zu können, sondern durch die Schaffung eines überle-

587 „[...] denn gerade das Aesthetische ist in dieser Hinsicht von der größten Bedeutung. Und nicht allein das reizvolle Bild, das mit einem bleibenden Eindruck beschenkte, sondern auch die ganze Art des Vortragens, das Persönliche [unleserlich] eine unbewußte Wirkung auszuüben. Und das Unbewußte ist ja gerade das Wertvollste, weil es unwiderlegbar ist.“ (BEHRENS, P (1903): *Brief von Peter Behrens an Hermann Muthesius, Darmstadt, 23.01.1903*. Werkbund-Archiv Berlin: D102-01177)

588 MUTHESIUS, H (1907): *Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe and er Handelshochschule in Berlin*. In: *Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Bd. 10, S.177-192, S.184

genen deutschen Kunstausdrucks das politische Hegemonialstreben in die Sphäre des Künstlerischen zu überführen.

Stand diese Entwicklung prototypisch für eine Fokusverschiebung innerhalb der Künstlerschaft hin vom Werk zum Produkt, transformierte sie sich erst durch die Gründung des Deutschen Werkbundes von der Idee eines reformierten Kunsthandwerks zum Konzept der in die Gesamtgesellschaft hineinwirkenden Kunstindustrie. Durch die „Architektonisierung“ des Kunstgewerbes, jener programmatischen Ausweitung des Wirkungsbereiches künstlerisch gestalteter Produkte über die Privatheit der bürgerlichen Wohnung hinaus, bereitete der Deutsche Werkbund die Bühne für den in der Forderung nach „Harmonischer Kultur“ enthaltenen Anspruch zur totalen Umgestaltung der Gesellschaft. Dieses Vorhaben sollte sich durch die Umgestaltung der lebensweltlichen Realität in Artefakte künstlerischer Produktion manifestieren, die wiederum in einem Prozess wechselseitiger Beeinflussung, nicht nur als künstlerische Entsprechungen der Gegenwartskultur wirkten, sondern diese durchdrangen, künstlerisch steigerten und darauf aufbauend, das Leben im Sinne eines künstlerischen Daseins ermöglichten.

Durch die Gründung des Deutschen Werkbundes sahen seine Initiatoren den Zeitpunkt gekommen den künstlerisch-gesellschaftlichen Fehlentwicklungen der Gegenwart geschlossen entgegenzutreten. Auf den bereits erfolgten wirtschaftlichen Aufstieg des Deutschen Kaiserreichs sollte eine, durch den Deutschen Werkbund orchestrierte Leistungssteigerung des geistigen Lebens folgen und jener harmonische Zustand von Individualität und Gesamtgesellschaft, von Wirtschaft und Kultur geschaffen werden, den eine im Sinne Nietzsches erstrebenswerte Kultur auszeichnete.⁵⁸⁹

Hermann Muthesius erkannte in der Organisation Werkbund das Instrument die individualistisch geprägten kunstgewerblichen Experimente der Vergangenheit einer einheitlichen Tendenz zu unterwerfen, die das „Streben nach einer neuen rhythmischen Ordnung“ zu einer „architektonischen Bewegung“ überführen sollte.

589 MUTHESIUS, H (o.D.): *Unbenutzter Werkbundaufwurf*. Maschinenschriftliches Original, 20 Blatt mit handschriftlichen Änderungen. Werkbund-Archiv Berlin: D103-2, S.4f

Erst durch die Umwandlung des Kunstgewerbes in Architektur und die Reformierung des architektonisch-kunstgewerblichen Produktionskomplexes, als End- und Höhepunkt der seit zwei Jahrzehnten wirksamen Kunstgewerbereform, könne der angestrebte gesellschaftliche Wandel, jene Bewegung „die alle Bestrebungen auf den Teilgebieten der Kunst in den Schatten“ stelle, realisiert werden.⁵⁹⁰ In diesem Zusammenhang hob Muthesius nicht nur die Rolle der Architektur, in der „sich das grosse gewaltige Schaffen der Zeit in künstlerischer wie in technischer Beziehung am vollkommensten im Vergleich zu den anderen Künsten“ verkörpere, hervor, auch in der Person des Architekten selbst erkannte Muthesius einen natürlichen Führungsanspruch über die Vertreter der übrigen Kunstgattungen verkörpert, eine Rolle, die dieser in den Blütezeiten der Kultur stets innehatte.⁵⁹¹

Das auf diesem Kultur- und Gesellschaftsbild unmittelbar fußende Reformvorhaben konnte nur durch die Verschmelzung des individuellen künstlerischen Werks mit den kulturellen Realitäten der jeweiligen Epoche erfolgen. Von dieser Grundannahme ausgehend, formulierte der Deutsche Werkbund als seine Aufgabe die eigentlichen Formen des Zeitalters zu entwickeln, die momentan noch durch die unauthentischen Produkte der zeitgenössischen „Talmikultur“ verdeckt waren.⁵⁹² Die Forderung nach Authentizität in der Kunst- und Konsumgüterherstellung führte bei den Anhängern der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung noch zur Verklärung der moralischen Überlegenheit handwerklicher Produktion – Friedrich Naumann erinnerte daran „mit welcher Geringschätzung noch oft in den siebziger Jahren von ‚Fabrikware‘ geredet wurde.“ Doch erschien ihm dieses Mißtrauen nur konsequent in einer Zeit, in der jeder industrielle Unternehmer „billig herstellen und teuer verkaufen“ wollte und dadurch die Künstler, als eigentlichen Ideengebern der industriellen Produktion, „zu Arbeitsmaschinen“ degradierte. Diese fehlgeleitete Praxis führte zu einer Schein-

590 EBD., S.6f

591 EBD., S.11

592 Vgl. La Démocratisation du Luxe (1897); in: SCHUMACHER, F (1902): *Im Kampfe um die Kunst: Beiträge zu architektonischen Zeitfragen*. Straßburg: Heitz, S.68

kultur des Alltags, aus der „die Mietskaserne, das Salonmöbel, die Blumentapete, der Plunder, der sich als schön ausgibt“ resultierten. Dieses Missverhältnis zugunsten einer „wahr[e]n Kunst im modernen Betriebswesen“⁵⁹³ umzugestalten, sah Friedrich Naumann als die Hauptaufgabe des Deutschen Werkbundes.

Das Vorhaben eine authentische ästhetische Representation des Zeitalters durch die künstlerische-erzieherische Arbeit der Werkbundmitglieder zu realisieren endete jedoch nicht mit der künstlerischen Durchdringung des industriellen Produktionsprozesses. Von dort aus sollte in einem nächsten Schritt diese „in Lebensanschauungen, in Gebräuchen, in Einrichtungen des öffentlichen und des privaten Lebens“ hineinwirken und das gesamte menschliche Dasein künstlerisch transformieren, wodurch die Gesellschaft als Ganzes eine neue Kulturstufe erreichen sollte, in der es möglich wurde „auf eine anschauliche, allgemein verstandene und ehrliche Weise zum Ausdruck [zu] bringen, was man ist.“⁵⁹⁴

Für Friedrich Naumann sollte der künstlerische und gewerbliche Fortschritt unter der „Führung des Eisens“⁵⁹⁵ erfolgen. Der von ihm imaginierte „Maschinenstil“ wurde zur direkten künstlerischen Übersetzung der Rationalisierungsbestrebungen, die innerhalb des industriellen Fertigungsprozess bereits wirksam gewordenen waren. Die Industriearchitektur mit ihrer reduzierten und dennoch monumentalen Formensprache, in der „Äußeres und Inneres“ zusammenklangen, repräsentierte bauhis-

593 NAUMANN, F (1908): *Deutsche Gewerbekunst*. In: Naumann, F: *Ausstellungsbriefe*: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906. Basel: Birkhäuser, S. 143-184, S.146f

594 VETTER, A (1911): *Die staatsbürgerliche Bedeutung der Qualitätsarbeit*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): „Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit“ Ein Bericht vom Deutschen Werkbund - Mit 8 Tafeln. Jena: Diederichs, S.10ff. Werkbund-Archiv Berlin: D41, S.11f

595 NAUMANN, F (1896): *Berliner Gewerbeausstellung 1896*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe*: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906. Basel: Birkhäuser, S.15-45, S.31

In der Eisenarchitektur erkannte Naumann den prototypischen Ausdruck seiner Zeit. Über deren ikonographischen Vertreter, den Eiffelturm, schrieb Naumann: „Für mich ist er neu, ein Gegenstand täglicher Freude, ein Werk, das ich geschaffen haben möchte, wenn ich Techniker wäre. Das ist modern! Kein Balken zu viel, alles Eisen, ein Heldengedicht aus reinem Metall, ein Kunstwerk ohne Künstelei. So kommt die neue Zeit. Dieser Turm drückt so sehr auf alle andere Architektur, daß es fast schwer fällt, über sie zu reden. Hier ist der Stil, den wir brauchen und wollen, alles andere ist altfränkisch.“ (NAUMANN, F (1900): *Pariser Briefe 1900. IV. Eisenbauten*. In: Naumann, F: *Ausstellungsbriefe*: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906. Basel: Birkhäuser, S.62-66, S.62)

torisch „ein ins künstlerische emporgehobenes Hüttenwerksgebäude“, ohne das bis dahin verbreitete historische Beiwerk. Naumann erschien eine solches Gebäude „ehrlich“ und „architektonisch wahr.“⁵⁹⁶ Diese im Geist der industriellen Produktion entstandenen Bauwerke übten durch ihre formale Gestaltung „eine das ganze Geistesleben beeinflussende Macht“ aus. Sie erschienen als Vorbilder einer neuen architektonischen und künstlerischen Kultur, die in Opposition zu den „zusammengeflickten Halbheiten“ der Gegenwart traten und Blick auf eine „stilreinere Zukunft“ ermöglichten.⁵⁹⁷

Diese „stilreinere Zukunft“ erschien wiederum als Chiffre für die von Schumacher geforderte „Wiedereroberung der harmonischen Kultur“, auf Grundlage einer durch die industriellen Produktionsprozesse gebildeten Ästhetik. Die ersehnte Vitalisierung des künstlerischen Schaffens durch das Vorbild der Industrie eröffnete ebenso die Möglichkeit zwischen den Landschaften und Architekturen des Mittelmeerraumes und den Kohlrevieren Nordwestdeutschlands eine geistige Verwandtschaft zu konstruieren. Friedrich Naumann empfand die „Kahlheit“ der Kohlreviere mit ihren Gerüsten und Türmen, als gerade eben so schön wie „ein Abend hinter Agaven und Zypressen, [...]“⁵⁹⁸

596 NAUMANN, F (1902): *Düsseldorfer Industrie-Ausstellung 1902*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe*: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906. Basel: Birkhäuser, S.94-103, S.96

597 EBD.

598 NAUMANN, F (1904): *Die Kunst im Zeitalter der Maschine*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe*: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906. Basel: Birkhäuser, S.118-130, S.124

IV.II Vom elitären Künstlerkreis zur politischen Massenorganisation. Der Werkbund zwischen 1907 und 1914

IV.II.I Die Idee eines Werkbundes

Grundlegend für die „die Wiedergewinnung einer architektonischen Kultur,⁵⁹⁹ als Ausdruck einer in der Gesamtgesellschaft wirkenden künstlerischen Programmatik, war für Hermann Muthesius die Bekämpfung kulturellen Defizite Deutschlands. Galt die Gesellschaft des Kaiserreichs auf diesem Gebiet doch im internationalen Vergleich „als die zurückgebliebenste aller Nationen [...]“⁶⁰⁰

Durch die Verknüpfung von kultureller und nationaler Erneuerung verlieh der Deutsche Werkbund diesem, bisher lediglich in künstlerisch-reformerischen Kreisen formuliertem, Vorhaben eine breite gesellschaftliche Basis. Seine Programmatik übernahm Elemente der Kulturkritik Nietzsches – die künstlerische Umformung der Realität, Erzeugung einer an die Antike angelehnten Vorstellung von kultureller Ganzheit und das von Nietzsche postulierte „kritische Historienverständnis“ – formte diese für die Ansprüche einer industriell-künstlerischen Kultur um und machte sie durch ihre erzieherische und politische Arbeit zu einem Projekt von nationalem Rang. Formulierte Nietzsche die Forderung nach einem durch die Kunst gesteigerten Erleben vor allem auf einer kulturhistorisch-metaphorischen Ebene, transformierte sie sich im Werkbund in die Forderung nach einer Umgestaltung der lebensweltlichen Realität unter Einbeziehung der Produkte industrieller Fertigung.

Die offizielle Geschichtsschreibung des Deutschen Werkbundes erkannte zwar einerseits an, dass der programmatische Kern der Kunstgewerbebewegung im zeitge-

599 MUTHESIUS, H (1912): *Wo stehen wir?* In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*. Jena: Diederichs, S.11-26, S.25

600 MUTHESIUS, H (1907): *Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin*. In: *Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Bd. 10, S.177-192, S.190

nössischen Diskurs rund um die „Kultur des Sichtbaren“⁶⁰¹ zu lokalisieren sei, dennoch präsentierte der Deutsche Werkbund seine Gründungsgeschichte selbst nicht als das Ergebnis eines Prozesses, der sich bereits in der Dekade vor der eigentlichen Gründung anbahnte und verschiedene Stufen der Häutung und Transformation durchlaufen musste, sondern als Abfolge von Ereignissen, die direkt in die Gründung der Organisation münden mussten.

Diese Stringenz der Gründungsgeschichte muss in erster Linie als Ergebnis eines kunsthistorischen Glättungsprozesses gesehen werden, in dem die Schilderungen des Vorsitzenden des Deutschen Werkbundes Peter Bruckmann 25 Jahre nach der Gründung eine entscheidende Rolle spielten.⁶⁰² Doch waren die Ereignisse und Strömungen die zur Gründung des Deutschen Werkbundes führten vielfältig. Bereits vor der Jahrhundertwende gründeten sich im Zuge der Kunstgewerbewegung erste Gruppen von Künstlern und Unternehmern, die durch die künstlerische Durcharbeitung der Alltagsgegenstände unter Ablehnung der historistischen Vorbilder, die die in England bereits wirksam gewordenen Reformbestrebungen auf die Kultur der kontinentaleuropäischen Nationen zu übertragen suchten. In München gründeten 1898 die späteren Werkbündler Hermann Obrist, Richard Riemerschmid, Paul Pankok und Bruno Paul, die „Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk“, die auf dem

601 Vgl. **JARZOMBEK, M** (1994): *The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“, and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 53(1), S.7-19, S.9

602 **BRUCKMANN, P** (1932): *Die Gründung des Deutschen Werkbundes 6. Oktober 1907*. In: *Die Form*, Bd. 7, S.297-299

Die architekturhistorische Kausalkette von „Dritter Deutscher Kunstgewerbeausstellung“, dem „Fall Muthesius“ (Durch eine Rede Hermann Muthesius an der Berliner Handelshochschule, das überkommene Festhalten der deutschen Formgebung in Industrie und Handwerk an althergebrachten Formen betreffend, sah sich der „Verband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes“ genötigt auf seiner Berliner Tagung im Juni 1907 „Den Fall Muthesius“ auf die Tagesordnung zu setzen und dadurch auf den Kaiser einzuwirken Muthesius aus dem Staatsdienst zu entlassen.) und der damit verbundenen Aufwertung der Rollen von Friedrich Naumann und Hermann Muthesius, basieren auf dieser Schilderung. Dabei waren Bruckmanns Ausführungen selbst keine authentischen Tatsachenberichte, sondern allein durch ihre Formulierung 25 Jahre nach der Gründung und der damit verbundenen Verklärung der eigenen Geschichte, kaum als authentische Belege zu werten, sondern als Versuch eine stringente Geschichtsschreibung etablieren, die an Zwischentönen und einem heterogenen Selbstbild nicht interessiert war.

Gebiet dessen, was später als „Kunstindustrie“ bezeichnet werden sollte, Pionierleistungen vollbrachten.⁶⁰³

Daneben betrachtete sich auch der Architekt und Kunstgewerbler Henry van de Velde durch seine Arbeit in Weimar unmittelbar an der Gründung des Deutschen Werkbundes beteiligt. In seiner Autobiographie⁶⁰⁴ stilisiert sich Van de Velde zum „geistigen Vater“ der Bewegung. Erkannte er die treibenden Kräfte hinter der Werkbundgründung im Wirken Peter Bruckmanns, Theodor Fischers und Richard Riemerschmids, wäre diese Zusammenarbeit ohne die durch ihn in Weimar entwickelten „künstlerischen und sittlichen Ideale“ unmöglich gewesen.⁶⁰⁵ Für van de Velde bestand kein Zweifel, „daß die Werkbundidee in ihren Wesentlichen Elementen auf das Programm meines Weimarer Seminars zurückgeht und auf die Art der Funktionen, die ich in der kunsthandwerklichen und kunstindustriellen Produktion des Großherzogtums ausübte.“⁶⁰⁶

Auch der Darmstädter Verleger Alexander Koch, eine der maßgeblichen Persönlichkeiten bei der Verbreitung der reformerischer Ideen auf dem Gebiet von Architektur und Kunstgewerbe, nahm in seinem Aufruf zu einer sogenannten „kunstgewerblichen Akademie“, das im Deutschen Werkbund verwirklichte Konzept der Vereinigung von Kunst und Industrie vorweg. Für ihn sollten durch Bündelung von künstlerischer Energie und Kompetenzen in der Herstellung hochwertiger Güter, in einer „Zentrale des Kunstgewerbes“, die Stoßkraft der Kunstreform verstärkt werden. Dabei betonte Koch den organischen Charakter der von ihm imaginierten Organi-

603 Vgl. MUTHESIUS, H (1908): *Kunst und Volkswirtschaft*. Dokumente des Fortschritts, 1-6, S.115-120, S.117

604 Vgl. VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper, S.320f

605 Wobei zumindest für die Person Theodor Fischer die Rolle eines Initiators mehr als bezweifelt werden darf, äußerte dieser in einem Schreiben gegenüber Richard Riemerschmid, dass er die Angriffe auf Hermann Muthesius zwar bedauere, sich von der Gründung einer Künstlervereinigung aber nicht „allzuviel“ versprach, dennoch, sei er „aber bereit mitzutun.“ (FISCHER, T (1907): *Karte von Theodor Fischer an Richard Riemerschmid*. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Riemerschmid, Richard, I,C-50)

606 VAN DE VELDE, H (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper, S.320

sation, die aus „dem Kreise der schaffenden Künstler [...] hervorwachsen [...] und sich durch Wahl und Kooptation ergänzen“ solle, also aus der kunstgewerblichen Reformbewegung selbst hervorgehen sollte.⁶⁰⁷

Daneben rückte vor allem der spätere Geschäftsführer und Vorstandsmitglied des Deutschen Werkbundes Theodor Heuss als Chronist des Deutschen Werkbundes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts⁶⁰⁸ und der Beitrag seines Mentors Friedrich Naumann in das Zentrum der Entstehungsgeschichte des Deutschen Werkbundes. Bereits im Vorfeld der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden hätte in Heuss' Diktion Naumann in Kooperation mit Karl Schmid, dem Initiator der Hellerauer Gartenstadt, den Namen des späteren Werkbundes entwickelt, der durch die Überwindung des kunstgewerblichen Aspekts „ein richtiger Fund“ gewesen sei und den intendierten allgemein gesellschaftsverändernden Anspruch der Organisation mustergültig zum Ausdruck bringen sollte.⁶⁰⁹

Heuss stilisierte die tragende Rolle seines geistigen Ziehvaters Naumann im Vorfeld der Werkbundgründung als Kampf gegen den herrschenden Akademismus in Kunst und Kunstgewerbe. Gegen die „doktrinär festgelegten historischen Stilformen“ wehrte sich dessen „sehr selbstbewusstes Gegenwartsgefühl“, dass für die Programmatik des Deutschen Werkbundes essentiell werden sollte.⁶¹⁰ Vor allem auf Naumanns Initiative hin sollte der Deutsche Werkbund im Zuge der Dresdner Kunstgewerbeausstellung von 1906 ins Werk gesetzt werden.⁶¹¹ Durch Heuß erhielt die

607 **KOCH, A** (1901): *Eine kunstgewerbliche Akademie*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 8, S.441-446, S.441ff

608 Vgl u.a. **HEUSS, T**: *Notizen zur Geschichte des Deutschen Werkbundes*. Typoskript 28 Blatt mit eigenhändigen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A:Heuss/Deutscher Werkbund, und **HEUSS, T** (1965): *Erinnerungen 1905-1933*. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer

609 **HEUSS, T**: *Notizen zur Geschichte des Deutschen Werkbundes*. Typoskript 28 Blatt mit eigenhändigen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A:Heuss/Deutscher Werkbund, S.5

610 **HEUSS, T** (1965): *Erinnerungen 1905-1933*. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer, S.74

611 **EBD.**, S.75

Betonung sozialökonomischer und pädagogischer Faktoren der Werkbundgründung Vorrang vor den Künstlerischen.⁶¹²

Ebenso spielte das Vorbild der englischen Kunstgewerbebewegung eine tragende Rolle für die Begründung der im Deutschen Werkbund verfolgten Reformprogramm. Hierfür maßgeblich verantwortlich zeichnete sich Hermann Muthesius, der durch seine zwischen 1897 und 1904 als Attaché der deutschen Botschaft in London gemachten Erfahrungen den kulturellen und wirtschaftlichen Fortschritt der angelsächsischen Welt seinen Landsleuten zu vermitteln suchte.

In seinem Werk „Das englische Haus“ formulierte Muthesius erstmals eine kunsthistorische Abhandlung über das englische Landhaus in deutscher Sprache. Dieses repräsentierte für ihn entwerferische Einfachheit und Sachlichkeit als Gegenentwurf zu den überladenen Formen des Historismus. Natürliche Materialien, Asymmetrie in der Grundrissanlage und das Einbetten des Gebäudes in die umliegende Natur repräsentieren für Muthesius darüber hinaus einen „Nordischen Geist“ im positiven Sinne, den er als Grundlage einer genuin deutschen Bautradition identifizierte.⁶¹³

Die Begeisterung Muthesius für die Formen des englischen Landhausbaus resultierte nicht zuletzt auf dem Umstand, dass der Engländer sein Haus „lediglich für sich selbst“, aus seinen individuellen Neigungen heraus baue, ohne dabei „Rück-

612 „Vor bald 45 Jahren, an einem Augustabend, kam Friedrich Naumann von der großen „Kunstgewerbe“-Ausstellung in Dresden nach Berlin zurück, sehr beeindruckt von dem, was er gesehen hatte, aber auch von einem Gespräch mit Karl Schmidt, der, ein Tischler, aus der Handwerkerei in das Industrielle gegangen war und die Dresdener, die späteren „Deutschen Werkstätten“ gegründet hatte. Wir saßen in einem Café zusammen; Naumann entwarf in bewegter Stimmung den Plan, wie es wohl möglich werde, daß die schöpferischen Pioniere einer neuen Formgesinnung, die jetzt sichtbar geworden waren, in eine Dauerbindung gebracht werden könnten. Die Versuche, zu guten Möbeln, zu anständigen Gebrauchsgegenständen zu kommen, die Bemühungen, zu einer erneuerten Architektur zu gelangen, sollten in einer Bewegung sich sammeln, die sich von der rein ästhetischen Wertung lösen und in eine sozialökonomische und pädagogische Behandlung eingebettet werden könnte. Diese Aussprache ist mir unvergänglich geblieben. Es ging um sachliche und persönliche Klärungen. Würde mein Freund Wolf Dohrn der rechte Mann sein, die Sache in die Hand zu nehmen? Das war also 1906....“

HEUSS, T (2007): *Theodor Heuss Was ist Qualität?: Ausstellungsbriefe Berlin/Paris-/Dresden/Düsseldorf 1896–1906*. Basel: Birkhäuser, S.185-21, S.187

613 Vgl. MILLER-LANE, B (2000): *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, S.149

sichten auf Repräsentation, auf zu gebende Feste oder Gastmähler“ nehmen zu müssen. Im Gegensatz zum „Repräsentationsfetisch“ der Deutschen läge diesen nichts ferner, „als durch Entfaltung in und an seinem Hause nach außen hin zu glänzen.“⁶¹⁴ Für Muthesius repräsentieren diese Häuser den Nukleus einer neuen bürgerlichen Kultur, der er durch die Arbeit im Deutschen Werkbund zu gesamtgesellschaftlicher Bedeutung verhelfen wollte.⁶¹⁵

IV.II.II Programmatischer Klassizismus als Mittel der Architekturreform. Der Kreis um Eugen Diederichs

Der Architekturhistoriker Julius Posener erkannte im englischen Einfluss auf die Kunstreform einen Gegenentwurf zur zeitgenössischen Renaissancebegeisterung und die schrittweise Hinwendung zu einer „architecture related to life, to modern life, more precisely: to the life of his own age,“⁶¹⁶ die sich in seinem Verständnis letztlich durch die Gründung des Deutschen Werkbundes manifestierte. Doch im Gegensatz zur Vorstellung Poseners zeigt sich in den *mind-sets* der für die Gründung des Deutschen Werkbundes maßgeblichen Akteure eine weltanschauliche Tendenz, in der sich Renaissance- und Antikenbegeisterung durchaus mit der Vorstellung einer der zeitgenössischen Realität des Alltagsleben entsprechenden Kultur verbanden.

Das Vorbild der goethe'schen Italienreise erfuhr durch Werke wie Burckhardts „Cicerone“ und „Die Kultur der Renaissance in Italien“ gesellschaftliche Aufmerksamkeit. Für den US-amerikanischen Architekturhistoriker Francesco dal Co repräsentierte das durch die Lektüre dieser Werke wirksam gewordene „burckhardsche“ Ideal den Zeitgeist der Epoche. In ihm verortete dal Co die Sehnsucht nach den

614 MUTHESIUS, H (1908): *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. Berlin: Wasmuth, S.9

615 EBD.

616 POSENER, J (1972): *From Schinkel to the Bauhaus: five lectures on the growth of modern German architecture*. London: Lund Humphries for the Architectural Association, S.18

Renaissance-Zentren Oberitaliens, in denen sich künstlerischer Ausdruck und politische Macht zu einer historisch einzigartigen Allianz verbunden hatten.⁶¹⁷

Repräsentierte vor allem Hermann Muthesius den Einfluss der englischen Kunstgewerbe- und Architekturreform für den Deutschen Werkbund, war es wiederum Peter Behrens, der – auch innerhalb der öffentlich geführten Debatte – eine bemerkenswerte Gegenposition einnahm. Vor allem die moralische Komponente der englischen Reform, mit ihrer romantischen Rückbesinnung auf die Sittlichkeit der verloren gegangenen Einheit von Entwerfer und Produzent, lehnte Behrens entschieden ab. Den ästhetischen Konzepten des „Frömmers“ William Morris stellte Behrens ein Kunstverständnis entgegen, dass sich an klassischen antiken Idealen orientierte. Während einer Veranstaltung der Ortsgruppe Berlin des Deutschen Volkswirtschaftlichen Verbandes erwiderte Behrens auf seinen Vorredner Hermann Muthesius:

„Verehrte Anwesende! Ich fand die Ausführungen des Herrn Geheimrat Muthesius äußerst interessant, interessant vor allem nach der Richtung hin, daß die gesamte kunstgewerbliche Bewegung in England vor sich gegangen ist. Für diese Ausführungen haben wir dem Redner Dank zu zollen, bezüglich der Entwicklung in Deutschland aber und dem Entstehen einer eigentlichen deutschen Kunstindustrie möchte ich mir nur erlauben, einen Punkt richtig zu stellen und zwar nicht, um mich in Gegensatz zu den allgemeinen Ausführungen des Herrn Geheimrat Muthesius zu stellen, sondern um sie zu bekräftigen.“

617 Vgl. DAL CO, F (1990): *Figures of architecture and thought: German architecture culture, 1880-1920*. New York: Rizzoli, S.175

Auch die zukünftigen Mitglieder des Deutschen Werkbundes zog es in jenen Jahren immer wieder in den Süden, wo sie den Spuren von Renaissance und Antike nachspürten. Zum Beispiel reiste Richard Riemerschmid allein zwischen 1910 und 1912 dreimal nach Italien und besuchte dort unter anderem zwischen dem 15.3.1910 - 29.3.1910 Pontresina, Bergamo, Mailand (**RIEMERSCHMID, R** (1908): *Tagebuch 1.5.1908-31.12.1911*. München. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Riemerschmid, Richard, I,B-3. ZR DKA 3759), zwischen dem 20.3.1912 - 28.03.1912 Mantua, Cremona, Iseo und zwischen dem 20.9.1912 - 22.10.1912 erneute Italienreise Ancona, Urbino, Foligno, Rom, Neapel, Paestum, Pompeji, Amalfi, Sorrento, Rom, Siena, Florenz. (**RIEMERSCHMID, R** (1912): *Tagebuch 1.1.1912 - 31-12.1913*. München. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Riemerschmid, Richard, I,B-3. ZR DKA 3759)

Herr Geheimrat Muthesius erwähnte, daß vielleicht in den 95er Jahren die Zeitschrift „The Studio“ zum ersten Male uns in Deutschland mit dem englischen Kunstgewerbe bekannt machte. Das ist sehr richtig, aber ich muß bemerken, daß Ansätze einer neuen Bewegung vorhanden waren. Ich bin damals sämtlichen Münchener Künstlern, die sich damals mit der neuen Kunstbewegung befaßten, nahegestanden und weiß genau, daß das moderne deutsche Kunstgewerbe sich anders entwickelt hat, als wie es den Anschein haben könnte in Nachahmung des englischen. Wir hatten bestimmte und ausdrückliche Formen, die, ehe sich die Zeitschrift „Studio“ bekannt war, schon anfangen, sich in Deutschland zu festigen.[...] Es scheint mir aber, daß in England sich damals eine ähnliche Bewegung vorbereitete, wie wir sie zur gleichen Zeit in Deutschland hatten. [...]

Gerade aber um diesselbe Zeit, anfangs der 90er Jahre, setzte in Deutschland etwas anderes ein: man sagte sich von den alten Formen los, wie man es nach den Veröffentlichungen der Zeitschrift „Studio“ auch in England erblicken konnte. Es handelte sich um eine neue Bewegung, und wenn ich, nachdem Gottfried Semper an diesem Abend schon mehrfach zitiert worden ist, in seiner Terminologie fortfahren darf und die ältere Richtung der Münchener und englischen Künstler Romantik nenne, so glaube ich, daß im Gegensatz dazu in der neueren die Grundlagen und versuche für eine klassische Kunst zu erblicken waren. Das ist in der Weise zu verstehen, daß die Künstler bemüht waren, sich wieder den Bedingungen der Zeit anzupassen und im Einklang mit dem gesamten Bedingungskomplex zu leben.“⁶¹⁸

Die deutsche Reformbewegung unterschied sich von ihrem englischen Vorbild dadurch, „daß sie den Schwerpunkt der Reform auf das künstlerische Problem legte: sie erstrebte eine Neueinstellung des gesamten Kunstwillens, einen neuen Stil als selbstverständliche Folge eines neuen Zeitinhalts,“ während der Fokus der durch Morris und Ruskin ins Werk gesetzten Reform in England von „ethischen und sozialen Betrachtungen“ ausging.⁶¹⁹ Die Qualität der deutschen Entwicklungen lag nicht darin einen „sanktionierten neuen Stil“ zu entwickeln, wie es noch im 19.

618 KRUEGER, HE (1910): *Die Stellung der Kunst in der Volkswirtschaft. Eine Diskussion im Deutschen Volkswirtschaftlichen Verbands, Ortsgruppe Berlin*. In: Volkswirtschaftliche Blätter, 15/16, Sonderheft Kunst und Volkswirtschaft, S.265-266. Werkbund-Archiv Berlin: D314, S.265f

Jahrhundert versucht wurde, sondern in den Bemühungen „dichterischer Geister, individueller, phantasiebegabter Persönlichkeiten“, einen der Zeit entsprechenden ästhetischen Ausdruck zu entwickeln, der dem bis dahin praktizierten „Sezieren der Kunstgeschichte“ zur Gewinnung eines zeitgenössischen formalen Ausdrucks diametral entgegenstand.⁶²⁰

Bedeutet beispielsweise für Posener die Anlehnung an die formale Gestaltung der Renaissance eine Fortschreibung jener im 19. Jahrhundert erprobten Praktiken der architektonisch- künstlerischen Formfindung, sorgten im Umfeld der Werkbund-Gründer die Übernahme der für die Kunst der Renaissance als essentiell betrachteten programmatischen Grundannahmen, wie die Fokussierung auf die künstlerische Individualität, Rückbesinnung auf antike Kunstideale und die produktive Verbindung von künstlerischer und politischer Macht zur Schaffung eines der Epoche entsprechenden ästhetischen Ausdrucks, dazu die Formulierung einer verbindlichen Formensprache zugunsten eines prozesshaften Kunstverständnisses aufzugeben.

Künstlerische Produktion war in diesem Verständnis mit der gesellschaftlichen Entwicklung direkt gekoppelt. Aus der zeitgenössischen Lebensrealität heraus formulierten die in diesem Verständnis tätigen Künstler ein ästhetisches Vokabular, das in einem dialektischen Prozess wiederum auf die Gesellschaft zurückwirken und ihre kulturelle Entwicklung vorantreiben sollte. Durch diese programmatischen Neusetzung des Kunst- und Kulturbegriffes geriet die, bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts prägende, Unterscheidung zwischen Hoch- und Massenkultur zunehmend unter Rechtfertigungsdruck. Kultur entsprach in diesem neuen Verständnis der Gesamtheit des in einer Gesellschaft vorhandenen ästhetischen Ausdrucks, woraus wiederum die – im Sinne jener durch den Deutschen Werkbund postulierten „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ wirkende – Kunstreform des beginnenden 20. Jahrhunderts ihren totalen Umgestaltungsanspruch ableiten konnte. Jener Moment an dem die Künstler „dem blassen Schemen der Idealkunst den Rücken wandten und die

619 **BEHRENDT, WC** (1920): *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, S.74

620 Monumentalkunst (1898); in: **SCHUMACHER, F** (1902): *Im Kampfe um die Kunst: Beiträge zu architektonischen Zeitfragen*. Straßburg: Heitz, S.43

Wirklichkeit zu formen suchten“⁶²¹ repräsentierte nicht nur die Grundlage der im Deutschen Werkbund öffentlich gewordenen Reformprogrammatik, im Sinne einer nietzscheanisch inspirierten „Umwertung“ des Alltagslebens durch die Kunst, sondern den Nukleus moderner Kunst und Architektur *per se*.

Diese Prioritätenverschiebung äußerte sich in der künstlerisch-kulturellen Debatte jener Zeit durch die zunehmende Verdrängung des Begriffes „Stil“ durch „Rhythmus, worin sich nicht nur die Ablehnung eines formalen Schemas zugunsten eines an die Prozesshaftigkeit gesellschaftlicher Entwicklung gekoppelten Kunstverständnisses manifestierte, sondern gleichfalls die Betonung des physiologisch wirksamen Elements der Kunst.

Vor allem in Behrens' Bauten für die AEG sahen die Zeitgenossen architektonische Rhythmik als Ausdruck der Gegenwartskultur manifestiert. Behrens war es in den Augen der Zeitgenossen gelungen, die Prinzipien der Technik in einen neuartigen gestalterischen Ausdruck zu überführen, die mit dem Wesen der „Technik der Zeit gemeinsam“ seien. Sein architektonischen Schaffen repräsentiere „Einfühlungsvermögen“ und eine „exakt formende[n] Phantasie, die in der Erscheinung eines Räumlichen dessen zweckbestimmte Abmessungen und gesetzmäßige Spannungen auszudrücken“ pflege.⁶²² Mit der Turbinenhalle in der Berliner Brunnenstraße schuf Behrens „das Manifest der jungen Industriekunst,“⁶²³ deren künstlerisch-architektonische Qualitäten seine Zeitgenossen an antike Vorbilder erinnerte, deren überzeitlich wirksame künstlerischen Prinzipien durch die behrens'sche Arbeit, im Sinne einer Wiederentdeckung, erneut wirksam geworden waren und die für die durch den Deutschen Werkbund entwickelte Programmatik der „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ Vorbildcharakter entfalteteten.⁶²⁴

„Die Wucht der Turbinenhalle und die Abgeklärtheit der Brunnenstraßenfabriken sind zu einer architektonischen Kundgebung vereinigt, für die man instinktiv nach den

621 **BEHRENS, P** (1914): *Vom Rhythmus unserer Zeit*. In: *Innendekoration*, Bd. 25, S.472, S.472

622 **MANNHEIMER, F** (1913): *A.E.G.-Bauten*. In: *Deutscher Werkbund* (Hrsg.): *Die Kunst in Industrie und Handel*. Jena: Diederichs, S.33-42, S.34

623 **EBD.**, S.37

höchsten Maßstäben sucht. Mag es dem Oberflächenurteil, das in allen Fabriken nichts anderes sehen will und kann als riesige Anstalten zur Züchtigung und Beaufsichtigung toter und lebender Sklaven, zu hoch gegriffen scheinen: in dieser Flucht von Pfeilern, die bis zur Höhe des Daches aus stahlblauen Eisenklinkern aufgemauert sind, lebt, vielleicht noch mehr als in der Turbinenhalle, wieder etwas von dem Willen, der ein Sich-aufrichten mühebeladener Geschlechter war, demselben, der die Dienste der Kathedralen den Wölbungen entgegenführte und auch Pästum schuf und Stonehenge. Diese Pfeiler [...] tragen und grenzen und beschatten nicht nur: sie sprechen aus, sagen von Erdüberwältigung, die doch nicht mehr Erdverneinung ist, wie ehemals, sondern Erderhöhung durch Erdumformung.“⁶²⁵

In dieser Beschreibung wird erkennbar, wie die Architektur Peter Behrens – als gestalterischer Ausdruck der Werkbundprogrammatik – Symbol eines künstlerisch produktiven Umgangs mit der eigenen Gegenwart wurde. Der Kulturpessimismus der Arts-and-Crafts-Bewegung als Ausgangspunkt der modernen Kunstreform, wich einer in Behrens Architektur sich manifestierenden Zukunftshoffnung, durch die die kulturelle Entwicklung nicht mehr als ein von der Antike unaufhörlich fortschreitenden Niedergang, sondern als Chance auf eine kulturelle Höherentwicklung begriffen werden konnte. Eine Zukunft, in der diese Art der Architekturen vom Höhenstand der menschlichen Gattung kündeten, erschien als eine lebens- und erstrebenswerte Zukunft. Diese „Architektur der Erkennenden“ – durch diese Formulierung nahm der Architekturkritiker Franz Mannheimer wortwörtlichen

624 „Von der Seite des Humboldthaines führt ein vielverzweigter Hof in das Innere das Fabrikkomplexes [...] An seinem Eingang war ursprünglich ein propyläenartiges Tor vorgesehen [...] Zur Linken erheben sich die lange Pfeilerflucht und die Türme der Hochspannungsfabrik, rechts herrscht der breite Giebel der Montagehalle [...] Die aus Backstein aufgemauerten Wände sind in den unteren vier Geschossen nur durch Pfeiler gegliedert, die mit kleinen Auskragungen in das Gesims überleiten [...] Keine unмотivierte Rundung stört die Strenge Gesetzmäßigkeit gerader ruhiger Linien, den Ausdruck kleinsten Zwanges, kein angeklebtes Ornament drängt sich ein. Dennoch entstehen lebendige Wirkungen [...] kontrastieren die unteren, tragenden Geschosse mit dem oberen frieschaften, bilden Pfeiler und Gesimse feine Schattenbänder [...] Und hinter den Fenstern lebt und wogt der Raum [...]“ (EBD., S.37f)

Bezug auf einen Aphorismus Friedrich Nietzsches – sei es „die mit ihren Arkaden, dem ruhigen Grün der Putzflächen und dem anmutigen Anblick den Frieden klösterlicher Kreuzgänge ins Gedächtnis“ rufe. Die Architektur des Brunnenstraßenkomplexes müsse stellvertretend für das Kommen jener „heranreifenden Schaar erdwüchsiger Menschen“ gesehen werden, „auf die morgen alles ankommt“ und deren „wirklichkeitssatte Mächtigkeiten ohne alle falsche Verkleidung emporgeformt werden können zu dauernden, raumbildhaften Ideen, aus denen sie, wie aus einem Jungbrunnen, geläutert und geadelt zurückfließen.“⁶²⁶

Repräsentierte die in Peter Behrens wirksam gewordene Verbindung von herausragender künstlerischer Persönlichkeit und einer neuartigen, dennoch mit den Vorbildern antiker Hochkultur programmatisch verbundener Architektursprache, die Verschmelzung dieser beiden Komplexe zugunsten einer, die Realität des Alltags steigernden Kunst auf eindrucklichste Weise, zeigten auch die übrigen Mitglieder des Deutschen Werkbundes, die sich aus dem Kreis um Eugen Diederichs rekrutierten, in ihrer individuellen Reformprogrammatik eine nachweisbaren Verbindung zu den verlorengegangenen Idealen der griechischen Hochkultur und der Renaissance.

Als Beispiel dafür, wie sehr der Versuch einer Renaissance antiker Kunstproduktionsmodi die Vorstellungswelt der Künstlerschaft prägten, muss ebenfalls die Person Paul Schultze-Naumburg angeführt werden. Obwohl dieser, als einer der herausragendsten Repräsentanten eines konservativ orientierten, die Wiederaufnahme verlorengegangener nationaler Bautraditionen fördernden Spektrums der künstlerischen Reform am Beginn des 20. Jahrhunderts gesehen werden muss, fanden sich in Schriften zahlreiche Verweise auf den produktiven Gehalt der künstlerischen und kulturellen Traditionen des Mittelmeerraumes, die sich ähnlich wie bei Behrens, in seiner persönlichen künstlerischen Programmatik zur Vorstellung einer zeitgenössischen deutschen Klassik verbanden.

626 MANNHEIMER, F (1913): *A.E.G.-Bauten*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Kunst in Industrie und Handel*. Jena: Diederichs, S.33-42, S.41f

Seinen persönlichen baukünstlerischen Ansatz prägten Einfachheit der Konstruktion, Angemessenheit der Form und deren Eingliederung in ihren spezifischen Kontext der deutschen Kulturlandschaft. Er folgte dabei einem zu jener Zeit verbreiteten Schema der Kulturreform, zeitgenössisches künstlerisches Handeln an verschüttete und verlorengegangene Traditionen anzuknüpfen – die Schultze-Naumburg in der Zeit vor dem Tod Goethes verortete, markierte dieses Epoche für ihn Höhe- und Endpunkt einer Entwicklung, an die am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert wieder anzuknüpfen galt. Für Schultze-Naumburg repräsentierte ein produktiver Umgang mit der „Kultur des Sichtbaren“⁶²⁷ die Möglichkeit den verlorengegangenen Zustand ästhetischer Harmonie wiederzuerlangen.

Kennzeichnend für seine Kritik an den gegenwärtigen Verhältnissen war die Ablehnung der technisch-ästhetischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts, gegen die er in seinem bekanntesten und meistrezipierten Werk „Kulturarbeiten“ anscrieb.⁶²⁸ Den Kern seiner Argumentation bildete der Verlust des tradierten Wissens über Kultur und Architektur, die Unterbrechung einer organisch gewachsenen Tradition zugunsten der im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewinnende rationalistischen und technizistischen Weltsicht und Wissenschaft, die es möglich machte selbst mit dem „kleinsten Maurermeister in der Provinz“ alle formalen Spielarten der Architekturgeschichte „bestellen zu können,“ wodurch die lokalen Bautraditionen⁶²⁹ zugunsten eines immer weiter um sich greifenden Unwissen um die Hintergründe und Zusammenhänge der tradierten architektonischen Kultur und dem Bauen mit dem „Ansichtsalbum fremder Länder“⁶³⁰ marginalisiert wurden

Prägte die historische Bewertung des Architekten und späteren Politikers Paul Schultze-Naumburg vor allem dessen Rolle als Wortführer der sich in den 1920er-

627 Vorwort zur ersten Ausgabe in: **SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1912): *Hausbau*. München: Callwey, Kunstwart-Verlag

628 Bd. 1. Hausbau; Bd. 2. Gärten; Bd. 3. Dörfer und Kolonien; Bd. 4. Städtebau; Bd. 5. Kleinbürgerhäuser; Bd. 6. Das Schloss; Bd. 7.-9. Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen,

629 **SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1912): *Hausbau*. München: Callwey, Kunstwart-Verlag, S.15

630 **EBD.**, S.48f

Jahren formierenden traditionalistisch orientierten Gegenbewegung zur architektonischen Moderne und sein aktives Wirken für die kulturpolitischen Ziele der nationalsozialistischen Bewegung,⁶³¹ müssen für die Funktion, die er für die Kunst- und Kulturreform der Wende vom 19. zum 20. Jahrhunderts innehatte auch Motive angenommen werden, die im Widerspruch zu seinen im Laufe seines Lebens entwickelten nationalsozialistischen und rassenhygienischen Vorstellungen standen.

Für die Lebensrealität Schultze-Naumburgs im Vorfeld der Gründung des Deutschen Werkbundes spielte einerseits, wie seine führende Rolle bei der Gründung des Deutschen Bundes Heimatschutzes bewies, die Sorge um den Erhalt der gewachsenen Kulturlandschaft, inklusive deren architektonischer Traditionen eine zentrale Rolle, ebenso jedoch auch die Vorstellung einer Revitalisierung der nationalen Bautraditionen durch die Gestaltungsprinzipien klassischer mediterraner Architektur und Kunst. Bereits in Kindertagen erhielt der junge Paul Schultze-Naumburg ein Exemplar von „Italien“ des Verlags Kaden, Stieler und Paulus, das seine Begeisterung für die Kultur des Mittelmeerraumes nachhaltig prägte und bereits wenige Jahre später reiste er als 14-jähriger an der Seite seines Vaters, des Porträtmalers Gustav Adolf Schultze, nach Oberitalien.⁶³²

Beispielhaft für das auf diesen Erlebnissen aufbauende Interesse an der Kultur des Mittelmeerraumes können zwei Buchprojekte Schultze-Naumburgs gesehen werden,

631 Im Juni 1928 gründete Schultze-Naumburg gemeinsam mit den Architekten German Bestelmeyer, Erich Blunck, Paul Bonatz, Anton Geßner, Paul Schmitthenner, Franz Seeck und Heinz Stoffregen in seinem Haus in Saaleck die Architektenvereinigung „Der Block“ als Antwort auf die modernistische und internationalistische Programmatik des „Rings“. In den darauffolgenden Jahren unternahm Schultze-Naumburg durch politische Einflussnahme den Versuch ein Gegenkonzept zur sogenannten „Weißen Moderne“ zu etablieren, und den öffentlichen Einfluss ihrer Vertreter durch eigene publizistische Tätigkeit zurückzudrängen. Durch die Veröffentlichung von „Kunst und Rasse“ (SCHULTZE-NAUMBURG, P (1928): *Kunst und Rasse*. München: J.F. Lehmanns) überschritt der Architekt endgültig die Grenze von einer nationalistisch orientierten Haltung hin zu einem kulturell begründeten Rassenlehre. Bereits 1930 trat Schultze-Naumburg in die NSDAP ein und wirkte als Direktor der Weimarer Kunsthochschule an der Zerschlagung des Bauhauses aktiv mit.

632 Vgl. Nachwort; in: SCHULTZE-NAUMBURG, P.(1943): *Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen am Beispiel Italien*. Deutsches Kunstarhiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: ZR DKA Nachlass Paul Schultze-Naumburg, S.231

in denen sich der Architekt mit den in diesen Regionen wirksam gewordenen künstlerischen und architektonischen Traditionen auseinandersetzte und deren Wert für die zeitgenössische Kultur hervorzuheben suchte. Datierten die Fertigstellungsbeziehungsweise Veröffentlichungstermine von „Heroisches Italien. 38 Landschaftsdarstellungen nach Contaxaufnahmen und einer Einleitung“ und „Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen am Beispiel Italiens“ aus den Jahren 1938 beziehungsweise 1943 standen sie stellvertretend für eine Jahrzehnte anhaltende Beschäftigung mit diesem Kulturkreis.⁶³³

Für Schultze-Naumburg bildeten die in Italien sichtbaren architektonischen und kulturellen Zeugnisse von Antike und Renaissance ein lebendiges Beispiel dafür „ein Bauwerk so in die Landschaft zu setzen, daß es nicht allein aufs Beste zur Geltung kommt, sondern auch die Landschaft steigert [...]“.⁶³⁴ Hierdurch manifestieren sich in Italien gleichsam das „Urbild der heroischen Landschaft und als ergänzender Gegensatz dazu das der Idylle“, als sich wechselseitig stimulierender und die Wirkung der Kultur formenden Faktoren.

Die in Italien gemachten Erfahrungen eröffneten für den Architekten, durch die im Gegensatz zu den technisch-kulturellen Fortschritten in Deutschland noch als ursprünglich und vorindustriell wahrgenommene Lebensumwelt, eine intellektuelle Möglichkeit die Lebensrhythmen von Antike und Renaissance in der Gegenwart nachzuempfinden. Die „heroische Landschaft“ symbolisierte für Schultze-Naumburg die im Verschwinden begriffene Einheit von Mensch, Kultur und Natur, jenen Sehnsuchts-Ort an „dem sich große, heldische Vorgänge abspielen und bei denen die Natur gewissermaßen im selben Taktmaß schwingt, wie der heldische Vorgang

633 SCHULTZE-NAUMBURG, P (1938): *Heroisches Italien. 38 Landschaftsdarstellungen nach Contaxaufnahmen und einer Einleitung* v. P. Schultze-Naumburg. München: Bruckmann. und SCHULTZE-NAUMBURG, P (1943): *Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen am Beispiel Italiens*. Unveröffentlichtes Manuskript. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: ZR DKA Nachlass Paul Schultze-Naumburg

Im Vorwort von „Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen am Beispiel Italiens“ erklärte Schultze-Naumburg, dass das vorliegende Buch nicht nur als das Ergebnis von Studien zu sehen sei, „die sich über Jahrzehnte“ hinzogen, sondern dass auch die Idee zu einer solchen Arbeit bereits über Jahre und Jahrzehnte in ihm reife.

634 Einleitung; in: EBD., S.13

selbst.“ In Italien war für Schultze-Naumburg das in seinen Kulturarbeiten beschworene Ideal der „Beseelung der Landschaft“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch sichtbar.⁶³⁵

Im Gegensatz zur romantisch inspirierten Ruinenbegeisterung seiner Zeitgenossen konstituierte sich der kulturelle Wert der vorgefundenen Artefakte für Schultze-Naumburg nicht durch deren Symbolgehalt für die Vergänglichkeit kultureller Leistungen, sondern aus den in ihnen ablesbar werdenden Gestaltungsprinzipien, die im Gegensatz zum „modernen Plunder“ ihre Strahlkraft auch nach Jahrhunderten des Verfalls noch nicht eingebüsst hätten.⁶³⁶ Diese wurden durch den Architekten nicht als formale Vorbilder, sondern als programmatisch-intellektuelle Prinzipien, wie Vornehmheit, Zurückhaltung, Eleganz, Zweckgebundenheit, und Bescheidenheit in sein künstlerisch-kulturelles Weltbild übernommen.

Schultze-Naumburg verband auch in der Programmatik seiner „Kulturarbeiten“ – neben der Forderung nach Erhalt der gewachsenen Verbindung von Landschaft und architektonischem Artefakt – jenes in Italien erlebte Ideal, eines durch individuelle künstlerische Leistung und Einbeziehung der Lebensumwelt geschaffenen überzeitlichen künstlerischen Ausdrucks, mit der Forderung nach der Erneuerung der deutschen Architektursprache. Hierbei bildeten das Vorbild von Antike und Renaissance nicht den Gegenentwurf zu einer imaginierten nationalen architektonischen Erneuerung, sondern deren notwendige Grundlage. Durch das Zusammenklingen dieser

635 Heroische Landschaft; in: **EBD.**, S.228f

Grundlage für die Entwicklung der Buchideen stellen die umfangreichen Fotoarchive Schultze-Naumburgs da, die er auf seinen zahlreichen Reisen nach Italien erstellte (Vgl. **SCHULTZE-NAUMBURG, P: Diakiste Italien.** Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: ZR DKA 3942 / Nachlass Paul Schultze Naumburg / Diakiste Italien) Stationen: Meran/ Brescia / Gardasee / Padua / Comersee / Lago Maggiore / Merate / Rapallo / Allegro / Lucca / Bagni / Faenza / Rimini / Verucchio / Monselice / Lividale / Perugia / Gubbio / Spoleto / Rom (Vgl. **SCHULTZE-NAUMBURG P: Fotomaterial zum Ms. Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen am Beispiel Italien.** Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: ZR DKA 3942 / Nachlass Paul Schultze Naumburg / Fotomaterial zum Ms. Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen am Beispiel Italien)

636 **SCHULTZE-NAUMBURG, P (1912): Hausbau.** München: Callwey, Kunstwart-Verlag, S.142

sich vordergründig widersprechenden Motive, erhoffte sich der Kunstreformer die Schaffung „von anmutigen und guten Bauwerken, welche ausgesprochen antike Bauglieder besitzen und dabei doch durchaus deutsch wirken.“⁶³⁷

Im Gegensatz zur pathoshaften nordischen Schwere, der durch seine Zeitgenossen imaginierten neuen deutschen Baukultur, die beispielsweise in dem von Fritz Schumacher entworfenen und in dieser Arbeit besprochenen Nietzsche-Denkmal sichtbar wurde, formulierte Schultze-Naumburg die Vorstellung einer zukünftigen Architektur, die sich durch eine „reizende Stimmung von Gartenheiterkeit“ charakterisierte und sich der Representation von „würdigen Lebensformen“⁶³⁸ verpflichtet fühlte. Die Erreichung dieser Ziele lag dabei nicht in der Etablierung einer genormten Architektursprache, sondern in der künstlerische Übertragung der Lebensrealität der Gegenwart in architektonischen Ausdruck als Manifestation „derselben einfachen Schönheit [...], die stets im vollkommenen Ausdruck des vollkommenen Zwecks“ liege und die sich vor allem darin durch den Verzicht auf künstlerische Manier auszeichnete.⁶³⁹

Diese hierin erkennbar werdende „funktionalistische“ Grundhaltung führt Schultze-Naumburg dazu den Stilbegriff zugunsten eines „erweiterten Architekturbegriff[s]“ aufzugeben.⁶⁴⁰ Der künstlerische Ausdruck, der in der Gestaltung jener „architektonischen Anlagen“ zum Ausdruck kommen sollte, charakterisierte sich denn auch nicht durch die Verwendung der historistischen Stile, sondern durch die „Umwertung jener Stile in schlichte Nutzformen.“ In diesem Transformationsprozess erkannte der Architekt die Möglichkeit, die in der Architektur der Antike und der Renaissance enthaltenen überzeitlichen Gestaltungsprinzipien mit der Lebensrealität der Gegenwart zu verknüpfen und dadurch einen neuen, genuin deutschen architektonischen Ausdruck zu schaffen.

Aus diesen Grundannahmen heraus forderte Schultze-Naumburg „auf jeden eigenen Stil, auf jedes Markieren seines Individuums,“ zugunsten eines den Geist der Epoche

637 EBD., S.35

638 EBD., S.95

639 EBD., S.8f

640 EBD., S.175

repräsentierenden künstlerischen Ausdrucks zu verzichten. Ihm erschien es als grundlegend „nie nach Originalität“⁶⁴¹ zu streben, sondern „stets so neutral wie möglich [zu] bauen, so unpersönlich, so typisch, wie nur möglich.“⁶⁴² Diese Forderungen kulminieren in einem Baugedanken, der „Helle ,Behaglichkeit, Wohnlichkeit, Freude, Einfügung in die Situation“ zu den Prinzipien des Bauens erhob.⁶⁴³ Die in diesem Sinne entworfenen Bauwerke sollten „ruhig dastehen, heiter-freundlich oder vornehm-stolz“⁶⁴⁴ zu ihren Betrachtern sprechen.

Seine individuelle Architektursprache orientierte Schultze-Naumburg auch formal an klassizistischen Idealen, die für ihn die Grundelementen des Bauens repräsentierten. In der für ihn vorbildhaften Zeit an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert gingen in der architektonischen Gestaltung „Nordischer Geist und antiker Geist [...] eine Ehe ein, und die Kinder, die damals aus ihr hervorgingen, waren schöne Geschöpfe.“ In diesem Sinne würdigte Schultze-Naumburg auch den positiven Einfluss, den die Kunst und Architektur der italienischen Renaissance auf das Bauen nördlich der Alpen ausübte. Für ihn begingen seine Zeitgenossen einen „einen Fehlschluß, wenn man diese Befruchtung durch die italienische Baukunst als ein Unglück für unsere nordische Kultur bezeichnet [...]“.⁶⁴⁵

Neben den hier skizzierten durch die Kunst der Antike und der Renaissance inspirierten Reformansätze von Peter Behrens und dem Paul Schultze-Naumburg war es vor allem Eugen Diederichs, die im Vorfeld der Werkbundgründung eine tragende Rolle in der Formulierung eines Kulturkonzepts innehatte, das sich durch die Anlehnung an die Idealen der Renaissancekultur charakterisierte.

641 VON BODE, W (1908): *Paul Schultze-Naumburgs Bauten*. In: *Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Bd. 16, S.233-256, S.238

642 EBD., S.255

643 POSENER, J (1983): „*Kulturarbeiten*“ von Paul Schultze-Naumburg. *Arch+(72)*, S.35-39, S.36

644 VON BODE, W (1908): *Paul Schultze-Naumburgs Bauten*. In: *Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst*, Bd. 16, S.233-256, S.256

645 SCHULTZE-NAUMBURG, P (1901): *Hausbau*. München: Callwey, Kunstwart-Verlag, S.29

In der Nachfolge der großen deutschen Kultur-Verleger wie Johann Georg Cotta, versuchte Diederichs in seiner Person einen „neuen Typus von Verleger“ zu kreieren, der es seinen Lesern durch seine Arbeit möglich machen wollte „zwischen augenblicklicher Mode und dauerndem Entwicklungswert“ zu unterscheiden.⁶⁴⁶ Die durch sein Verlagsprogramm formulierte „geistige Kulturpolitik“ wandte sich gegen den Naturalismus und Positivismus in Kunst und Wissenschaft und forderte ein Wiedererstarken des Künstlerischen als Basis gesellschaftlicher Reform. Darauf aufbauend sah Diederichs „die Reorganisation der Gebildeten und die Reformulierung einer dezidiert ‚deutschen Kultur‘ [...] als unabdingbare Voraussetzung jeglicher gesamtgesellschaftlicher Erneuerung in der Moderne.“⁶⁴⁷

Widmete sich die wissenschaftlichen Rezeption des diderichs'schen Oeuvres bis heute primär den romantischen, nationalistischen und antimodernen Tendenzen seines Weltbildes, verweisen das allgemeine Interesse Diederichs an der Kultur der Renaissance und dessen Bedeutung für die ersten Jahre seiner Verlagstätigkeit auf ein grundlegendes kulturreformerisches Konzept, das durch das Wirken großer Individualitäten geprägt war und von der künstlerischen Sphäre aus in alle Bereiche des Alltagslebens ausstrahlen sollte.

Für das Gedankengebäude Diederichs selbst wurde seine erste Italienreise 1896, in der den lange gehegten Vorhaben der Verlagsgründung in die Tat umsetzen konnte, „der entscheidende Wendepunkt [...]“⁶⁴⁸ hin zu einem durch die künstlerische Kultur der Renaissance geprägten Lebens- und Kunstauffassung. Seine Wanderschaft führt ihn über Florenz, Canossa, Parma, Bologna, Viareggio, Perugia, Ravenna, Venedig, Bozen, Pallanza, Turin, Asti, Genua, Nizza, Marseille, Livorno, Rom, Neapel, Capri und Paestum, Palermo, Tunis, Malta, Catania, über Rom, Florenz, Simplon nach

646 **DIEDERICHS, E** (1967): *Der Verleger als Organisator (1912)*. In: Diederichs, U (Hrsg.): Eugen Diederichs: Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Düsseldorf u.a.: Diederichs, S.36-41, S.38

647 **ULBRICHT, J; WERNER, M** (1999): *Eine Vorbemerkung*. In: Ulbricht, J; Werner, M (Hrsg.): *Romantik, Revolution und Reform: der Eugen Diederichs Verlag im Epochenkontext 1900-1949*. Göttingen: Wallstein, S.7f

648 **DIEDERICHS, E** (1920): „*Lebensaufbau*“. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.193

Genf und wieder nach Deutschland. Diederichs genoss nicht nur „das Meer und die Stimmung alter Gärten mit ihrer Vegetation und alten Architektur“, sondern zeigte sich angesichts der kulturhistorisch bedeutsamen Orte geradezu verzückt und euphorisch.⁶⁴⁹

Diente Diederichs während seiner Reise der von Jacob Burckhardt verfasste „Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens“ als „eigentlicher Führer“, konsultierte er bereits vor seinem Reisebeginn zur Vorbereitung und kulturellen Einstimmung Burckhardts „Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch“. Burckhardts Schilderungen der machtbewussten Persönlichkeiten des Renaissancezeitalters, die mit ihrem „mächtigen Individualismus“ Kunst und Gesellschaft dieser Epoche formten, prägten nicht nur die Route der Reise, sondern ebenso das kulturhistorische Koordinatensystem des jungen Reisenden. Drei Orte blieben Diederichs hinsichtlich der programmatischen Ausrichtung seiner zukünftigen Verlagsarbeit in besonderer Erinnerung: der „Campo Santo in Pisa mit seinen schiefen Türmen, als Ausdruck dantischer Zeit, [...] der Malatestatempel in Rimini mit seinen christlichheidnischen Diesseitsgefühl und Verona in seiner Verbindung von Antike, Hohenstaufen und gotischen Skaligerdenkmälern als Eingangstor germanischer Kraft nach Süden.“⁶⁵⁰

Vor allem das im Malatestatempel verkörperte „Diesseitsgefühl“ muss als konstituierend für die durch die Diederichs angestrebte Reform der deutschen Kultur im Geiste der Renaissance gesehen werden (Abb. XXI). In dessen Namensgeber Sigismondo Malatesta charakterisierte sich in Diederichs Verständnis – und in der geistigen Nachfolge Jacob Burckhardts – der Geist des Renaissancemenschen, „Frevelmuth, Gottlosigkeit, kriegerisches Talent und höhere Bildung“, auf prototypische Weise.⁶⁵¹ Architektur, individuelles Handeln und Geisteshaltung gingen für Diederichs in diesem Bauwerk eine Symbiose ein, die es zum „eigentlichen Geburtsort des

649 EBD., S.36ff

650 EBD.

651 BURCKHARDT, J (1860): *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, S.33

Verlages“ machen sollten. War in ihm doch „wohl am eindringlichsten die christliche Lehre zu einem Kultus des Schönen und der Liebe umgewandelt.“⁶⁵² Die in diesem Bauwerk vorgenommene „Umwerthung“ durch Alberti und die dadurch zum Ausdruck kommende produktive Verbindung von „Immoralität“ und „Individualismus“ führte Diederichs zur Überzeugung, in der geistigen Nachfolge Albertis, sein eigenes „Ich der Welt entgegen“ setzen zu müssen.⁶⁵³

In dieser Schilderung löste sich auch der vordergründige Widerspruch zwischen Diederichs Religiosität und seiner persönlichen Anhängerschaft Friedrich Nietzsches auf, erkannte Diederichs in der christlichen Religion einen Zustand, der zugunsten einer an den Idealen der Kunst und der Schönheit ausgerichteten Geisteshaltung umgewertet werden sollte.

Obwohl sich Diederichs bereits vor seinem Italienaufenthalt dazu entschlossen hatte seinen Verlag zu gründen, wählte er als eigentlichen Ort der Gründung bewusst diese Reise, um sie durch die mit der Kultur der Renaissance verbundenen künstlerischen und persönlichen Ideale aufzuwerten. Zum Symbol des jungen Verlages erhob Diederichs den *Marzocco*, das von Donatello gestaltete Wappentier der Republik Florenz. Dieser diente zukünftig als stilprägendes Emblem aller in seinem Verlag erschienenen Publikationen, wodurch der Anspruch durch die Verlagsarbeit an die kulturellen Ideale der Renaissance anzuknüpfen versinnbildlicht werden sollte. Für Diederichs ließ sich schon die symbolische Aufladung des Begriffes Florenz alleine „gar nicht mit Gold aufwiegen“ unter dessen Einfluss er die Eckpunkte seines Verlagsprogrammes formulierte: „Parole: Entwicklungsethik, Sozialaristokratie, gegen den Materialismus zur Romantik und zu neuer Renaissance.“⁶⁵⁴ Zu diesem Zwecke

652 Die Ziele des Verlags (1904); zitiert in: **DIEDERICHS, E** (1967): *Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Mit einer Vorrede von Rüdiger R. Beer. Zusammenstellung und Erläuterungen von Ulf Diederichs.* Düsseldorf: Diederichs, S.33

653 **DIEDERICHS, E** (1920): „*Lebensaufbau*“. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.45

654 **DIEDERICHS, E** (1896): *Brief an Ferdinand Avenarius, Venedig, 1. September 1896*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.40, S.40

hatte Diederichs nicht nur „ein ganzes Jahr im Lande der romanischen Form intensiv gelebt“, sondern darüber hinaus „die individualistische Selbstherrlichkeit des Renaissancemenschen in Florenz und anderen Städten Oberitaliens in [sich] hineingetrunkene.“⁶⁵⁵ Diese Erfahrungen fanden ihren direkten Niederschlag im Diederichs'schen Verlagsprogramm, das den zentralen Aspekt der Renaissancebegeisterung für die damalige Kunstreformbewegung illustrierte.⁶⁵⁶

Das aus dem geistigen Vorbild der Renaissancekultur hervorgegangene Ziel der Verlagsarbeit und deren geistiges Zentrum bildete für Diederichs das Vorhaben der Wiedergewinnung jener „künstlerischen Kultur“ der Renaissance und des Altertums. Unter diesem Schlagwort versammelte Diederichs die literarischen Traktate der für die Zeit um 1900 einflussreichsten Kultur- und Kunstreformer, unter ihnen eben auch die zukünftigen Gründer des Deutschen Werkbundes, Schultze-Naumburg, Behrens, Muthesius und Schumacher.⁶⁵⁷ Die hierin zum Ausdruck kommenden Bemühungen für eine kommende „künstlerische Kultur“ waren für den Verleger Mittel gegen die

655 **DIEDERICHS, E** (1938): *Aus meinem Leben*. Jena: Diederichs, S.25

656 „Das erste Buch zu diesem Thema war das 1902 erschienene Buch von Walter Peter ‚Die Renaissance‘ [...] 1904 erschien ein Auszug aus Lionardos bisher literarisch kaum zugänglichen Schriften herausgegeben von Marie Herzfeld [...] 1909 folgte dann der Traktat des großen Malers [...] 1910 begann Marie Herzfeld das grosse Quellenwerk ‚Zeitalter der Renaissance‘ [...] Nebenher liefen, obgleich innerlich zu ihm gehörig 1912 Machiavelli. Der Fürstenspiegel und 1914 die Selbstbiographie von Cardano“ (Beschreibung des Verlagsprogramms. Kapitel 10 „Zur Tradition der Kultur“ 2. Die Renaissance, in: **DIEDERICHS, E** (1920): *„Lebensaufbau“*. Skizze zu einer Selbstbiographie. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002) „Zugleich kamen die ersten Ausgaben der Renaissance mit Franziskus von Assisi, Giordano Bruno, Pico della Mirandola, Leonardo da Vinci und Michelangelo die dann 1910 in das grosse Unternehmen ‚Das Zeitalter der Renaissance‘ ausliefen.“ (**EBD.**)

657 „Von den führenden Künstlern der Bewegung, die sich an der Buchausstattung des Verlages fast durchgehend beteiligten, veröffentlichte Peter Behrens ‚Feste des Lebens und der Kunst‘ (1900) Hermann Obrist ‚Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst‘ (1900) Hermann Muthesius ‚Kultur und Kunst‘ (1904) und später noch zwei andere Werke, Fritz Schumacher ‚Streifzüge eines Architekten‘ (1907) F.H. Ehmcke, ‚Ziele des Schriftunterrichts‘ (1911). Später nach Gründung des Werkbundes (1906) [Zahl 06 handschriftlich eingefügt - eventuell Verweis auf eine inoffizielle Gründungszusammenkunft Anm. d. Verf.] wurde dann der Verlag 1911-1914 der Vertreter seiner Publikationen. Der letzte Ausläufer der Werkbundbewegung ist: Else Meissner ‚Der Wille zum Typus‘ (1918)“ (Beschreibung des Verlagsprogramms. Kapitel 4 „Künstlerische Kultur“, in: **EBD.**)

„geistige Not“ der Gegenwart, die „hervorgerufen durch ein Zerstören überlieferter geistiger Werte“ sich vor allem durch das „Streben nach materiellen Gütern“ manifestierte.⁶⁵⁸

Wird Eugen Diederichs heute in erster Linie als Verleger der Kulturreform wahrgenommen, spielte er in der reformorientierten Szene um 1900 eine Rolle, die weit über diese Tätigkeit hinausging und ihn zum Initiator von Reforminitiativen, Ausstellungen und anderer künstlerisch inspirierter Interventionen werden ließ. Besonders nach dem Umzug seines Verlags von Leipzig nach Jena 1904 war eine Zunahme eines über die Verlagstätigkeiten hinausgehenden Aktivismus zu verzeichnen, engagierte sich Diederichs dort bereits kurz nach seinem Umzug „als Führer einer Heimatschutzgruppe, die die dortigen jungen Künstler und Architekten umfasste, gegen Stadtverschandelung und sucht die künstlerische Seite des Lebens gegenüber der in einer Universitätsstadt gewohnten Alleinherrschaft der Wissenschaft zu vertreten.“⁶⁵⁹ Auch für den gerade im Entstehen begriffenen Deutschen Bund Heimatschutz ergriff Diederichs Partei und rief gemeinsam mit Erich Kuithan, dem Architekt Josef Kerlé und dem Kunsthistoriker Paul Weber dessen Jenaer Ortsgruppe ins Leben.⁶⁶⁰ Bereits zu dieser Zeit intensiviert Diederichs die Kontakte zu seinen Autoren und Gleichgesinnten in kulturellen Fragen und ermuntert sie sich in seinem Sinne für die Sache zu verwenden.⁶⁶¹

658 EBD.

659 **DIEDERICHS, E** (1938): *Aus meinem Leben*. Jena: Diederichs, S.40

660 Vgl. **ULBRICHT, J** (2001): *Feste der Jugend und der Kunst. Eugen Dietrichs und der Sera-Kreis*. In: Wolbert, K; Gräser, GA; Buchholz, K; Latocha, R (Hrsg.): *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Darmstadt: Häusser, S.419-424, S.420

661 So zum Beispiel Hermann Muthesius, den er Rahmen der Debatte um den Erhalt der Jenaer Spitalkirche bat, „kräftig in einer Architekturzeitung [zu] protestieren. [...] Die Gesinnung, die sich in dieser Verhandlung ausspricht, ist typisch für die Philister, die in dem Stadtreform über unsere Kulturgüter zu entscheiden haben.“ (**DIEDERICHS, E** (190?): *Brief von Eugen Diederichs an Hermann Muthesius*, Jena, 30.10.190?. Werkbund-Archiv Berlin: D102-02375)

Als Ausdruck des eigenen Selbstverständnisses als Verleger auch „Organisator“ zu wirken,⁶⁶² initiierte Diederichs unter anderem 1905 in Jena eine „Schiller-Gedächtnis-Ausstellung.“ In dieser wurde nicht nur der Versuch sichtbar, seine persönlichen, durch die Arbeit des Eugen-Diederich-Verlags formulierten kunstpolitischen Ziele aus der literarischen Sphäre heraus, in die Realität des Alltagsleben hinein wirken zu lassen, sondern auch die In-Werk-Setzung jener, durch die Gründung des Deutschen Werkbundes 1907 sich öffentlich manifestierenden, kunst- und kulturentwicklerische Programmatik, wozu die Teilnahme der später im Deutschen Werkbund maßgeblich wirkenden Künstler, wie Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich, Bruno Paul, Paul Pankok, Richard Riemerschmid und Henry van de Velde, wesentlich beitrug.⁶⁶³

Diederichs plante die Ausstellung als Repräsentationsraum der damals führenden Vertreter der Kunstgewerbereform, den „Münchener Werkstätten [...], Ihren kunstgewerblichen Werkstätten in Nürnberg, den Dresdner Werkstätten und den Darmstädter Künstlerkreisen“, als „Quintessenz der kunstgewerblichen Entwicklung in ihren Hauptvertretern und zugleich eine Reklame für jene Werkstätten, die direkt mit Künstlern arbeiten,“ wodurch die Betonung des künstlerischen Elements in der Produktion der kunstgewerblichen Gegenstände betont werden sollte.⁶⁶⁴ Parallel zur Ausstellung plante Diederichs sechs Vorträge, in denen herausragende Künstlerpersönlichkeiten über die positive Entwicklung der seit der Jahrhundertwende an Zuspruch gewinnenden Kunstgewerbereform referierten. Im Detail organisierte Diederichs folgendes Rednertableau: „Obrist: über Wissenschaft und Kunst als Freund und Feind, Rée über den Sezessionsstil [...] Muthesius über die Weltausstellung in St. Louis.“ Durch die Auswahl der Themen und Vortragenden unternahm Diederichs den Versuch nicht „gelehrt-ästhetisch“ auf das Publikum einzuwirken, son-

662 Der Verleger als Organisator (1912); in: **DIEDERICHS, E** (1967): *Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Mit einer Vorrede von Rüdiger R. Beer. Zusammenstellung und Erläuterungen von Ulf Diederichs.* Düsseldorf: Diederichs, S.36-41

663 **DIEDERICHS, E** (1905): *Flugblatt zur Schiller-Gedächtnis-Ausstellung.* Verlagsarchiv Köln. Zitiert in: Viehöfer, E (1988): *Der Verleger als Organisator Eugen Diederichs und die bürgerliche Reformbewegungen der Jahrhundertwende.* Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, S.116

664 **DIEDERICHS, E** (1905): *Brief an Paul Rée; 11.02.1905.* Verlagsarchiv Köln. Zitiert in: ebd., S.115

dem durch die Betonung des Praktischen, der konkreten Umgestaltung des menschlichen Alltagsleben verpflichteten Aspekte der Kunstgewerbereform, deren direkt mit der individuelle Erlebnis- und Bewusstseinsphäre verbundenen Fortschritte zu betonen.⁶⁶⁵

Diederichs entwickelte das Ausstellungskonzept gemeinsam mit einer „von mir im Heimatschutzgedanken geführten Gruppe junger Jenaer Künstler“, in Opposition zu den „herrschen Universitätskreisen,“ die der durch Diederichs und seinen Anhängern vertretenen programmatischen Ausrichtung der kunstgewerblichen Reform kritisch gegenüberstanden. Um die Ausstellung bereits durch ihre Namensgebung in der Tradition jener ersehnten Wiederanknüpfung an vergangenen kulturellen Blütezeiten zu verorten, verknüpfte sie Diederichs und sein Jenaer Kreis mit dem Gedenken an den hundertjährigen Todestag des Dichters Friedrich Schiller, der als Repräsentant jenes von Diederichs imaginierten kulturellen Höhenniveaus die programmatische Tendenz der Schau betonen sollte.

Die Ausstellung repräsentierte einen Querschnitt durch sämtliche Bereiche der kunstgewerblichen Reform, „die Dresdener und Münchner Werkstätten richteten eine Reihe stilgerechter Zimmer ein, van de Velde schickte Schmucksachen und Töpferereien, auch Bürgel war mit Töpfen reich vertreten. Nürnberg stellte ein Riemerschmidzimmer für Arbeiter auf, das mehrmals an Akademiker verkauft wurde. Pforzheim war mit Goldschmuckarbeiten vertreten, sogar für Frauenkleidungsreform war ein besonderer Raum. Die Ausstellung konnte sich sehen lassen. Zur Eröffnung kam der mir persönlich befreundete Urenkel Schillers, Freiherr Alexander von Gleichen-Rußwurm aus München, die Weimaraner Künstler erschienen mit Frau Förster-Nietzsche an der Spitze [...] Der besondere ‚Clou‘ für die Jenenser Gesellschaft bildete ein Zyklus von Vorträgen in den ‚Rosensälen‘. [...] Später sprachen Gleichen-Rußwurm, Der Bildhauer Obrist-München, Der Architekt Fritz Schumacher-Dresden [...].“⁶⁶⁶

665 **DIEDERICHS, E** (1905): *Brief von Eugen Diederichs an Hermann Muthesius, Jena, 11.05.1905*. Werkbund-Archiv Berlin: D102-02378

In der Jenaer Ausstellung manifestierte sich das Ideal der durch Eugen Diederichs angestrebten Kunst- und Gesellschaftsreform: Durchdringung der Alltagsgegenstände durch die Kunst, Schaffung eines gesteigerten Kulturniveaus durch die Arbeit herausragende Künstlerpersönlichkeiten und die bereits in seiner Verlegertätigkeit wirksam gewordene pädagogisch-erzieherische Sichtweise, die das Künstlerische als prägend für die politische Organisation des gesellschaftlichen Zusammenlebens betrachtete.

Für den Verleger repräsentierte der Kampf gegen die erstarrte Kultur der Gegenwart ein Vorhaben, dass er im Geiste Friedrich Nietzsches, als „als Kämpfer gegen die Zeit für eine neue Zeit“ führte. Diesen Bestrebungen folgend, versuchte er Bücher zu verlegen, „die zugleich positiv aufbauen und den tief im Innern des Menschen liegenden Kräften Nahrung geben“ sollten. Für dieses Vorhaben baute Diederichs auf die intellektuelle Unterstützung der in seinem Verlag vertretenen Künstlerpersönlichkeiten, die durch die Gründung einer Organisation „der Frage der Volkserziehung in einem künstlerischen Sinne systematisch durch Vorträge näher treten“ sollten. Dabei zielte Diederichs nicht darauf ab, „der Jugend fertige Wissensbrocken oder endgültige Urteile hinzuwerfen“, sondern durch die ästhetisch-künstlerische Volkserziehung „das Schöpferische im Menschen [zu] wecken in dem Sie die Phantasie lebendig gestalten lassen.“ Dieses Bestreben gründete auf der Einsicht, dass „das Gewissen unserer Zeit, daß in den Tagen unseres größten geistigen Tiefstandes und der Veräußerlichung sich in Friedrich Nietzsche verkörperte, [...] jetzt in all denen, die sich gedrungen fühlen, für eine neue deutsche Kultur ihr Bestes einzusetzen“ äußerte.⁶⁶⁷

Diederichs dachte – wie bereits Friedrich Nietzsche und Jacob Burckhardt – Politik als Mittel der Kunst, wodurch sich auch seine aktive Mitwirkung an der Gründung des Deutschen Werkbundes erklärt. Hatte die für die Gründung seines Verlags

666 **DIEDERICHS, E** (1905): *Persönliche Aufzeichnungen 1905, Schiller-Gedächtnis-Ausstellung*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.122-123, S.122f

667 **DIEDERICHS, E** (1904): *Persönliche Aufzeichnungen 1904*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.103-105, S.103f

prägende Italienreise Diederichs – theoretisch durch die Lektüre der Schriften Jacob Burckhardts und persönliches Erleben – mit der Kultur und Kunst der oberitalienischen Renaissance in Kontakt gebracht, prägte das beispielhaft in dem durch Leon Battista Alberti erbauten Malatestatempel zum Ausdruck kommende gesellschaftlich-künstlerische Epochenkonzept der Renaissance das Weltbild des jungen Verlegers. Die in diesem beispielhaft zum Ausdruck kommende Vorstellung vom „Staat als Kunstwerk“⁶⁶⁸, muss als prägend für das Wirken Diederichs in der Zeit vor der Gründung des Deutschen Werkbundes angesehen werden.

Ziel seiner Aktivitäten war ein den Idealen der Renaissance verpflichteter „Kulturstaat“, dessen Politik von einer „führenden geistigen Oberschicht“ gesteuert werden sollte.⁶⁶⁹ Die hierdurch zum Ausdruck kommende gesellschaftliche Bewegung trat bewusst als Alternative zu den am Beginn des 20. Jahrhunderts bereits um die Macht ringenden politisch-gesellschaftlichen Strömungen von „Wirtschaftsbürgertum, neuem Mittelstand, den technischen Eliten und den Arbeiterfunktionären“ auf. In dem programmatischen Aufsatz „Ein deutscher Volksrat“, der 1913 in der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift „Die Tat“ erschien, formulierte Diederichs, das Konzept einer die Gesellschaft führenden Geistesaristokratie, die die „Lebensentwicklung fördern“ sollte, woraus ein „neuer Lebensstil“ entstehen sollte, „der nicht materielle Zivilisation, sondern Leben im Geiste als Endziel hat.“⁶⁷⁰

Das zum aristokratischen neigende Gesellschaftsideal des durch Diederichs imaginierten „Versammlungsort[s] moderner Geister“,⁶⁷¹ in Verbindung mit dem Glauben an die gesellschaftstransformierende Kraft der Kunst vor dem Hintergrund einer

668 **BURCKHARDT, J** (1860): *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, S.1

669 **DIEDERICHS, E** (1915): *Brief an Gottfried Traub, 10.04.1915*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.259

670 **DIEDERICHS, E** (1913): *Ein deutscher Volksrat. Vorschlag zur Organisation unserer schöpferischen Kräfte*. In: *Die Tat*, 5(1), S.37f

671 **DIEDERICHS, E** (1896): *Brief an Ferdinand Avenarius, Venedig, 01. September 1896*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.40, S.40

lebensbestimmenden Renaissance- und Antikebegeisterung, legt wiederum eine direkte geistige Verbindung des diderichs'schen Weltbildes mit dem Werk Friedrich Nietzsches nahe. Nietzsche, wie auch Diederichs, ersehnten die Wiedererlangung des künstlerisch-gesellschaftlichen Ideals der Antike und der Renaissance, um „diese historischen Epochen als imaginäre Fluchträume, gleichzeitig aber als Ansporn zur kulturellen Revolutionierung ihrer eigenen Gegenwart“ nutzen zu können.⁶⁷² Diederichs selbst wies wiederholt darauf hin, dass „die Beschäftigung des Publikums mit der Antike dem Einfluß Nietzsches zu verdanken ist. [...] Wir sind auch durch Nietzsche wieder zur Renaissance gekommen und jeder, der sich mit ihr beschäftigt, kommt unwillkürlich von da aus zur Antike.“⁶⁷³

Wie sehr die Person Nietzsche die geistige Entwicklung Diederichs prägte und dadurch der Beschäftigung mit Antike und Renaissance in seiner Verlegertätigkeit zu einer gesteigerten Geltungskraft verhalf, formulierte Diederichs in einem Brief an Otto Jimmich, Professor für klassische Philologie in Gießen. Neben einer religiösen Strömung sei die Beschäftigung mit der Antike vor allem „dem Einfluß Friedrich Nietzsches zu verdanken [...] Ich selbst bin, in dem Bestreben, eine neue deutsche Kultur mit vorzubereiten, stark von Nietzsche beeinflusst worden und habe alle die Bücher der Schriftsteller, für die er sich interessierte, gebracht.“

Bei der in-Werk-Setzung einer kommenden „künstlerischen Kultur“ sollte Diederichs das Griechentum, wie schon für Nietzsche ein „guter Mithelfer“ werden, um schließlich wieder als das gesehen zu werden, was es in Diederichs Verständnis einstmals gewesen sei, eine historisch einmalige Blütezeit, durch die in ihr wirksam gewordene totale Durchdringung des Alltagslebens mit der Kunst.⁶⁷⁴

Die Idee einer Vereinigung der Kunstgattungen mit dem Zwecke einer künstlerisch informierten Gesellschaftstransformation gründete für Diederichs auf eben jenen

672 **ULBRICHT, J** (1999): „*Theologica Deutscha*“. In: Ulbricht, J; Werner, M (Hrsg.): *Romantik, Revolution und Reform: der Eugen Diederichs Verlag im Epochenkontext 1900-1949*. Göttingen: Wallstein, S.163

673 **DIEDERICHS, E** (1967): *Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Mit einer Vorrede von Rüdiger R. Beer. Zusammenstellung und Erläuterungen von Ulf Diederichs*. Düsseldorf: Diederichs, S.189 ff

verlorengegangenen Idealen der antiken griechischen Kultur. Im Gegensatz zur fortschreitenden Spezialisierung und Fragmentierung des Wissens im 19. Jahrhundert hatten die Griechen die Notwendigkeit der „Einheit aller Wissenschaften“ erkannt und zu einem „schöpferischen Wissenschaftsbild“ umgewertet, das Diederichs durch die Neugründung von Organisationen nach dem Vorbild der griechischen Akademien wiederzubeleben versuchte. Für Diederichs resultierte aus dieser Erkenntnis das „Glücksgefühl Nietzsches,“ dass „er aus der Erkenntnis heraus die Überlegenheit des Schöpferischen [fand] und dadurch alle Skepsis der Erkenntnis theoretisch [überwand].“⁶⁷⁵

Die Gründung des Deutschen Werkbundes muss in diesem Verständnis als Höhepunkt dieser Bestrebungen gesehen werden. Diese Zusammenkunft führender Künstler und Industrieller des deutschen Kaiserreichs bedeutete für Diederichs nicht nur die Verwirklichung seines persönlichen Ideals einer aristokratischen Avantgardeorganisation, die sich den künstlerische informierten Umbau der Gesellschaft aufs Panier geschrieben hatten, er war ebenso auch ein „Kreis von guten persönlichen Bekannten“⁶⁷⁶, eine Formulierung, die die zentrale Rolle der Person Eugen Diederichs für die Vorbereitung der Werkbundgründung verdeutlichte. Diederichs fühlte sich im Deutschen Werkbund einem „Bund der heimlich Geschworenen zugehörig –

674 **DIEDERICHS, E** (1910): *Brief an Otto Jimmisch, 23.09.1910*. In: Diederichs, E (1967): *Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen*. Mit einer Vorrede von Rüdiger R. Beer. Zusammenstellung und Erläuterungen von Ulf Diederichs. Düsseldorf: Diederichs, S.189ff

675 **DIEDERICHS, E** (1906): *Brief an Friedrich von der Leyen, 18.04.1906*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk*. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen. Jena: Diederichs, S.133-135, S.133ff

676 **DIEDERICHS, E** (1920): „*Lebensaufbau*“. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.197

Nach der Gründung des Deutschen Werkbundes wurde Diederichs zum Fachvertrauensmann für den Buchverlag ernannt. (Vgl. **DEUTSCHER WERKBUND** (1909): *Erster Jahresbericht des Deutschen Werkbundes. Geschäftsjahr 1908/09, 25 Seiten*. Werkbund-Archiv Berlin: D35, S.7) [...] und auf der zweiten Jahresversammlung des Werkbundes auf Vorschlag des Vorstandes in den Ausschuß gewählt. (**DEUTSCHER WERKBUND** (1909): *II. Jahresversammlung zu Frankfurt am Main in der Akademie für Sozialwissenschaften vom 30. September bis 2. Oktober 1909*, Verhandlungsbericht, 44 Seiten. Werkbund-Archiv Berlin: D36 ADK 1-44/09, S.8)

zumal bei den ersten noch etwas intimen Werkbundtagungen [...] – der schon damals ein anderes Deutschland als das der bequemen Phrase wollte, nämlich das Deutschland der Tat, das Deutschland, das nach dem Geist getragener Formung strebt.“⁶⁷⁷

IV.II.III Sieben Jahre Werkbund. Vom aristokratischen Reformbund zur politischen Massenorganisation

Bei genauer Betrachtung der Werkbundgeschichte in ihrer ersten Dekade wird deutlich, dass diese in zwei Teile zerfällt, wobei das Jahr 1912 und der damit verbundene Umzug des Geschäftssitzes des Deutschen Werkbundes in die Reichshauptstadt Berlin diese Zäsur räumlich markierte. Nach der Frühphase von 1907-1912, in der die durch Fritz Schumacher postulierte „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“⁶⁷⁸ die Ausrichtung der Werkbundarbeit prägte, übernahmen ab 1912 mehr und mehr der politischen Einflussnahme verpflichtet Pragmatiker die Oberhand und drängten den Einfluss der Kunstreformer zurück.

Als der Deutsche Werkbund am 05.10.1907 im Münchner Hotel vier Jahreszeiten gegründet wurde erschienen 109 von 293 eingeladenen Personen.⁶⁷⁹ Auf der am darauffolgenden Tag stattfindenden Gründungsversammlung sprachen mit Richard Riemerschmid, Fritz Schumacher, Peter Bruckmann, Heinrich Waentig, Peter Behrens, Hugo Kükelhaus, Theodor Fischer, Jakob Julius Scharvogel, Joseph August

677 **DIEDERICHS, E** (1938): *Aus meinem Leben*. Jena: Diederichs, S.46

678 **SCHUMACHER, F** (1908): *Die Wiedereroberung harmonischer Kultur*. In: Der Kunstwart, Januar 1908 Heft 8, S.135-138, S.137f

679 Die 24 Gründungsmitglieder des Werkbundes vertraten von Künstlerseite Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, Joseph Maria Olbrich Wiener Werkstätte, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Jakob Julius Scharvogel, Paul Schultze-Naumburg, Fritz Schumacher und von Seiten der Industrie durch die Unternehmen Besteckfabrik Peter Bruckmann & Söhne Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, Verlag Eugen Diederichs, Schriftgießerei Gebr. Klingspor, Druckerei Künstlerbund Karlsruhe, Poeschel & Treppe, Vereinigte Werkstätten für deutschen Hausrat Theophil Müller, die Wiener Werkstätte und die Weberei Gottlob Wunderlich.

Lux, Georg Kerschensteiner und Wolf Dohrn die führenden Vertreter der architektonischen und kunstgewerblichen Reform im Kaiserreich und unterstrichen dadurch die herausragende Stellung der neu gegründeten Organisation. Gemeinsam formulierten die Anwesenden sieben Leitsätze zu einem ersten Arbeitsprogramm: 1. Förderung fruchtbaren Zusammenwirkens von Kunst, Industrie und Handwerk zur Steigerung der Güte der Arbeit; 2. Geschlossene Stellung von Gewerbetreibenden und Künstlern in allen sie berührenden Fragen gegenüber dem Staate; 3. Schaffung eines Mittelpunktes für fachliche Bearbeitung und schriftstellerische Vertretung der Bundesziele; 4. Verpflichtung der Mitglieder selbst zur Leistung guter Arbeit; 5. Maßnahmen zur Hebung des Verständnisses für gute Arbeit; 6. Beeinflussung der Jugenderziehung, vor allem der Erziehung des gewerblichen Nachwuchses; 7. Einwirkung auf den Handel, das Submissionswesen und das Sachverständigenwesen.⁶⁸⁰

Der Architekt und Kunstgewerbler Jakob Julius Scharvogel formulierte in seiner Rede, in dem er auf die bereits durch Schumacher formulierten programmatischen Leitlinien verwies, das gesellschaftstransformierende Potential der Organisation, das er vor allem im Vorhaben verortete, „die Kunst wieder in den Vordergrund zu stellen [...] nicht als Einzelleistung und nicht als Gegenstand des Anstaunens und des Verblüffens, sondern als eine Selbstverständlichkeit, als ein Kulturfaktor, als eine Sache, ohne die man einfach nicht leben kann.“ In diesem Verständnis schickte sich der Deutsche Werkbund an die kreative Potenz und „Mannigfaltigkeit“ seiner Mitglieder zu fördern und gerade durch die „Verschiedenheit seinen Mitgliedern einen einheitlichen Willen zum Ausdruck [zu] bringen, den Willen zur Qualität.“⁶⁸¹

Die Beteiligten bekräftigten die, mit der Gründung des Deutschen Werkbundes verbundene, Absicht die Führungsrolle unter den deutschen Künstlervereinigungen einzunehmen. Konnte der Weg zum Deutschen Werkbund erst durch die Reformen im kunstgewerblichen Sektor beschritten werden, sahen seine Mitglieder in ihm das Vehikel zur Überwindung jener rein auf Kunst und Kunstgewerbe fokussierten Organi-

680 **DEUTSCHER WERKBUND (1907):** *Bericht der Geschäftsstelle des Deutschen Werkbundes über die Gründungsversammlung am 5. und 6. Oktober 1907 zu München im Hotel "Vier Jahreszeiten", (nach unkorrigiertem Stenogramme).* Werkbund-Archiv Berlin: D27

681 **EBD.**

sationen, zugunsten einer, die künstlerische Kultur der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit transformierenden Vereinigung. Existierten bis dato lediglich „Vereine für das Kunstgewerbe“, repräsentierte „der Werkbund ein Verein für die architektonische Gesamtidée. ein Verein, [...], zur Überwindung des Kunstgewerbes.“⁶⁸²

Die Gründungsphase des Deutschen Werkbundes stand, wie bereits die in dieser Arbeit skizzierte Phase der Kunst- und Architekturproduktion ab 1900, im Zeichen des Auserwähltheitsgedankens seiner Mitglieder. Dieses Sendungsbewusstsein und der Glauben an die Mission der Gesellschaftstransformation durch die Kunst bildete die Schnittmenge der in Persönlichkeit, künstlerischer und politischer Orientierung heterogenen Gruppierung. Auch für jenen Mitgliederkreis um den Politiker Friedrich Naumann, die im Deutschen Werkbund primär eine Möglichkeit erkannten auch kulturell eine Führungsposition unter den Nationen einzunehmen, fußte auf der in der Gründung des Deutschen Werkbundes sich manifestierenden „vulkanische[n] Erhebung einer Oberschicht gewerblicher Künstler“ die Forderung nach einer „Stärkung der künstlerischen Strömung“ in der Gesamtgesellschaft. Letztlich sollte sich „eine Gemeinschaft der Schaffenden“ herausbilden, die allgemeine „Anschauungen, Sitten und Rechte“ formulieren sollte, nach denen zukünftig „Künstler und Betriebe miteinander arbeiten.“⁶⁸³

Das Vorbild für dieses Neuausrichtung der Beziehungen zwischen Künstler und Herstellendem erkannte Naumann in der bereits durch herausragende künstlerische Persönlichkeiten wie Peter Behrens oder Henry van de Velde prototypisch zum Ausdruck gekommenen Überwindung der einzelnen künstlerischen Disziplinen, zugunsten eines, alle Bereiche des menschlichen Lebens umfassenden, künstlerischen An-

682 **DEUTSCHER WERKBUND** (1908): *Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk. Verhandlung des Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908*, zitiert aus: Müller, S (1972): *Zur Vorgeschichte und Gründungsgeschichte des Deutschen Werkbundes*. In: Frecot, J; Kerbs, D (Hrsg.): *Jahrbuch des Werkbund-Archivs #1*. Berlin: Werkbund-Archiv, S.23-53, S.24

683 **NAUMANN, F** (1908): *Deutsche Gewerbekunst*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906*. Basel: Birkhäuser, S. 143-184, S.149

spruchs.⁶⁸⁴ Diesem Verständnis folgend, sollten sich der „Architekt, der Tischler, der Tapezierer, der Kunstmaler und der Dekorationsmaler“ im Deutschen Werkbund zusammenfinden, um einen neuen „Künstlertypus“ zu begründen, der aus „allen diesen Elementen gemischt“ sei, wodurch der Werkbund wiederum den Weg „für die Entstehung starker, schaffender Individualität“ ebnet sollte.⁶⁸⁵

Zur Erreichung dieses Zieles hatten sich die Vertreter von Künstlerschaft und Industrie verpflichtet, jene bereits durch Friedrich Nietzsche erhobene Forderung nach der „Reintegration des Ästhetischen in den Lebenszusammenhang“⁶⁸⁶ Wirklichkeit werden zu lassen. Dieses Vorhaben versuchte der Deutsche Werkbund im Gegensatz zu den ihm vorangegangenen Kunst- und Kunstgewerbevereinen dabei nicht im „Kampf gegen die Maschine“,⁶⁸⁷ sondern durch die Verschmelzung von Kunst und Industrie zum Zwecke der künstlerischen Transformation des menschlichen Alltagslebens in seiner Gesamtheit zu realisieren.

1908 traten die Mitglieder des Deutschen Werkbund am 10. und 11. Juli erneut in München zur ersten Jahresversammlung zusammen.⁶⁸⁸ Hatte die Organisation im ersten Jahr ihres Bestehens das Vorhaben einer künstlerisch-ästhetischen Überformung des Alltagslebens noch kaum in konkrete Projekte übersetzen können, wurde die Münchner Veranstaltung dennoch als Ausdruck jener „große[n] Sache“ betrachtet,

684 „Es ist, als ob der alte Goethe von Weimar mit dem westöstlichen Divan eine feine und kluge Übersetzung in Holz, Metall, Keramik und Leder gefunden hätte durch van de Velde; Formen, die wie Höhenrauch des Orients über Frankreich hingezogen sind, haben diesen Belgier beim Anschauen der englischen Möbelkunst zu einer neuen und besonders Eigenart geführt, die er uns nun vom deutschen Dichtersitze aus träumerisch, halb orientalisch, ein wenig müde und mit sehr feiner Klugheit vorträgt, eine Kunst für Aristokraten des Lebens.“ (NAUMANN, F (1906): *Kunst und Industrie. Ein Vortrag in der Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung 1906*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906*. Basel: Birkhäuser, S.131-142, S.131)

685 EBD., S.137

686 CLAUSSEN, H (1986): *Walter Gropius: Grundzüge seines Denkens*. Hildesheim; New York: Olms, Georg, S.9f

687 ERHARDT, L (1909): *Tektonik, Werkkunst und Wirtschaft*. In: *Rundschau für Technik und Wirtschaft* Nr.9, II. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg; Riemerschmid, Richard, I,B-66, S.1

die sich „der Willkür des Einzelnen entrückt“, sich bereits „dunkel in Gang“ gesetzt hatte und deren Wirkungen bereits in der Allgemeinheit spürbar wurden.⁶⁸⁹ In München verabschiedeten die anwesenden Mitglieder die Satzung des Bundes, wählten die Zusammensetzung ihrer Gremien und formulierten konkrete Zielsetzungen der Werkbundarbeit.

Auch auf der zweiten Jahresversammlung in Frankfurt im Jahr darauf schien die Strahlkraft des „Werkbundgedankens“ für seine Mitglieder derart mächtig geworden, dass „er durch keinerlei Gegnerschaft mehr aufgehalten werden“ könne. Nach einer zweijährigen Phase des „intensiven Werbens für die eigenen Sache“ und „des Kampfes mit den zahlreichen Gegnern des Bundes“ wäre nun die Zeit gekommen „fein ruhig und würdig seinen wohlbereiteten Weg gehen, war doch der „Sieg des Werkbundgedankens [...] bereits selbstverständlich geworden.“⁶⁹⁰ Trotz dieser euphorischen Grundstimmung erinnerte beispielsweise Henry van de Velde, als Vertreter des künstlerischen Flügels, die Anwesenden erneut an die mit diesem Vorhaben verbundenen Anstrengungen, denn „Kunst und Industrie zu einigen,“ bedeute „nichts geringeres als Ideal und Wirklichkeit verschmelzen.“⁶⁹¹

688 Im Werkbund bildeten zu jener Zeit der Architekt Theodor Fischer und Wolf Dohrn die Vorstandschaft. Mitglieder des Ausschusses waren Josef Hoffmann, Richard Riemerschmid, Karl Ernst Osthaus, weitere gewählte Mitglieder der Vorstandschaft Peter Behrens, Eugen Diederichs als Fachausschuss Buchverlag Vertrauensmann, Wilhelm Kreis und Bruno Paul. (**DEUTSCHER WERKBUND** (1910): *Deutscher Werkbund Bundesämter 1909/10*. Werkbundarchiv Berlin: D 33 ADK 1-41/09)

689 **BREUER, R** (1908): *I. Jahres-Versammlung des Deutschen Werkbundes*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 22, S.335-336, S.335

690 **BREUER, R** (1909): *Tagung des deutschen Werkbundes: in Frankfurt a. M. 30. Sept. - 2. Okt. 1909*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 25, S.161-164, S.161

691 **DEUTSCHER WERKBUND** (1909): *II. Jahresversammlung zu Frankfurt am Main in der Akademie für Sozialwissenschaften vom 30. September bis 2. Oktober 1909*, Verhandlungsbericht, 44 Seiten. Werkbund-Archiv Berlin: D36 ADK 1-44/09, S.12

Im April 1912 erfolgte der Umzug der Geschäftsstelle von Dresden-Hellerau in die Reichshauptstadt Berlin.⁶⁹² Dieses Datum symbolisiert nicht nur eine räumliche Zäsur, sie verdeutlicht auch einen Bruch mit dem kulturreformerischen Konzept der Gründungsjahre. Durch die mit der Übersiedlung verbundenen personelle, wie auch organisatorische Neuausrichtung ging eine enorme Erweiterung der politischen Einflussosphäre des Deutschen Werkbundes einher.

Setzte der Deutsche Werkbund in der Zeit nach seiner Gründung zur Mitgliederwerbung auf ein System persönlicher Bürgschaft, die die Eignung der Neumitglieder in persönlicher und fachlich-künstlerischer Hinsicht sicherstellen sollte, wick diese Praxis mehr und mehr der Sicherstellung des gesellschaftlichen Einflusses durch eine möglichst hohe Zahl neuer Mitglieder. Im Jahre 1911 registrierte die Bundesgeschäftsstelle bereits 400 Neuaufnahmen für das vergangene Jahr, die die Gesamtmitgliederzahl auf 1319 Mitglieder erhöhte.⁶⁹³

692 **DEUTSCHER WERKBUND** (1911): *Protokoll der Sitzung des Erweiterten Vorstandes am 9. und 10. Dezember 1911 im Hotel "Excelsior",, Berlin*. Werkbund-Archiv Berlin: D693 (eigentlich: Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: DWB 1/106)

In einem Brief an Richard Riemerschmid äußerte sich Hermann Muthesius zu den Konsequenzen dieses vor allem durch politische Erwägungen geprägten Aufnahmemodus. So musste der Kölner Regierungsbaumeister Moritz, trotz festgestellter persönlicher Verfehlungen in den Werkbund aufgenommen werden, da die in Köln geplante Werkbund-Ausstellung nicht ohne seine politische Fürsprache stattfinden konnte. (Vgl. **MUTHESIUS, H** (1912): *Brief an Richard Riemerschmid, 15.08.1912* Werkbund-Archiv Berlin: D138)

693 **JÄCKH, E** (1913): *5. Jahresbericht des Deutschen Werkbundes 1912/13*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Kunst in Industrie und Handel*. Jena: Diederichs, S. 97-108, S.97

Umfasste bei der ersten Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes am 11. und 12. Juli 1908 der Bund insgesamt 492 Mitglieder; 224 Künstler, 143 Gewerbetreibende, 62 Sachverständige, waren es knapp ein Jahr später am 31. März 1909 bereits 658 Mitglieder; 332 Künstler, 225 Gewerbetreibende, 81 Sachverständige. (Vgl. **DEUTSCHER WERKBUND** (1909): *Erster Jahresbericht des Deutschen Werkbundes. Geschäftsjahr 1908/09, 25 Seiten*. Werkbund-Archiv Berlin: D35, S.8) Mitgliedschaft im Werkbund erlangen Interessierte nicht durch Anmeldung, sondern nach Prüfung der persönlichen und künstlerischen Eignung durch Einladung des Vorstandes: „Der Deutsche Werkbund lädt sie hiermit zur Mitgliedschaft ein. Der Gedanke von der Verpflichtung der deutschen Arbeit zur höchsten Leistung in seiner künstlerischen und gewerblichen Bedeutung wie in seiner volks- und weltwirtschaftlichen Wirkung, findet bei Ihnen soviel Verständnis und Förderung, daß der Deutsche Werkbund Wert darauf legt, Sie in seiner Gemeinschaft zu wissen.“ (**JÄCKH, E** (1913): *5. Jahresbericht des Deutschen Werkbundes 1912/13*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Kunst in Industrie und Handel*. Jena: Diederichs, S. 97-108, S.97)

Die Entscheidung den Hauptsitz des Deutschen Werkbundes nach Berlin zu verlegen stieß innerhalb der Gründungsmitglieder auf erhebliche Skepsis. Der Architekt und erste Vorsitzende Theodor Fischer äußerte sich besorgt über die parallel zum geplanten Umzug um sich greifende Personaldebatte, die sich vor allem an der, durch Hermann Muthesius betriebenen Ersetzung des bisherigen Werkbundsekretärs Wolf Dohrns entzündete. Fischer ging das Vorhaben „den Bund ganz nach Berlin zu dirigieren, [...] recht gegen den Strich.“⁶⁹⁴

Versammelte der Deutsche Werkbund bis zu seinem Umzug „Künstler und Fabrikanten, Handwerker und Kaufleute, Nationalökonomien und Schriftsteller, Kenner und Förderer“ wurde es ab Jahresbeginn 1912 auch Verbänden und Kammern möglich, als Mitglieder zu wirken, wodurch sich die programmatische Stoßrichtung der Organisation von einem künstlerischen zu einem politisch wirkenden Verband verschob. Symbolisierte zum Zeitpunkt der Gründung das aristokratische Ideal des „Areopag von Erziehern“,⁶⁹⁵ das Selbstverständnis der Organisation und seiner Mitglieder, ersetzten von nun an die an politischer Einflussnahme interessierten Ortsvertrauensleute dieses auf persönlicher Exzellenz basierende Konzept, durch ihre „große Rührigkeit [...], besonders auch in der Empfehlung von werkbundfähigen Mitgliedern“⁶⁹⁶ durch eine möglichst große Breitenwirkung.

Diese Entwicklung war nicht zuletzt mit der Übernahme der organisatorischen Leitung durch Ernst Jäckh verbunden. Jäckh, Parteigänger und enger Vertrauter Friedrich Naumanns, forcierte die Bestrebungen den Einfluss des Deutschen Werkbund unter den politischen Entscheidungsträgern zu stärken und ihn mit dem politischen Unternehmen einer expansiven nationalen Kulturpolitik zu verknüpfen.⁶⁹⁷ Dabei agierte der ursprünglich durch Peter Bruckmann vorgeschlagene Jäckh derart forsch,

694 **FISCHER, T** (vor 1912): *Brief an Richard Riemerschmid*. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Riemerschmid, Richard, I,C-50

695 Vgl. **NAUMANN, F** (1908): *Deutsche Gewerbekunst*. In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906*. Basel: Birkhäuser, S. 143-184, S.166

696 **JÄCKH, E** (1913): *5. Jahresbericht des Deutschen Werkbundes 1912/13*. In: *Deutscher Werkbund* (Hrsg.): *Die Kunst in Industrie und Handel*. Jena: Diederichs, S. 97-108, S.100

dass in „nicht wenigen der Leute, die den Deutschen Werkbund mit gegründet und geistig getragen“ ein Gefühl des Unbehagens hervorgerufen wurde.⁶⁹⁸ Dieses Unbehagen gründete sich auf seiner völligen Unkenntnis auf den Feldern der Kunst und der Produktion kunstgewerblicher Gegenstände „Dinge wie Möbelkonstruktion, Glasschliff, Tapetenmuster, Stadtanlage, Schriftlettern, Handweberei und so fort“ erschien dem Pragmatiker Jäckh „gänzlich fremd oder [...] gleichgültig.“⁶⁹⁹

Bestand bereits seit der Gründung des Deutschen Werkbundes eine Tendenz, die Organisation als kultureller Arm des kaiserlichen Hegemonialstrebens durch die Hebung des nationalen künstlerischen Niveaus wirken zu lassen, erhielten diese Initiativen durch die sich ab 1912 verändernde Personalstruktur und die damit verbunden zunehmende Nationalisierung und Politisierung der Werkbundarbeit einen bedeutenden Auftrieb. Ernst Jäckh verlieh dem, durch die Ernennung seiner Person zum Sekretär des Deutschen Werkbundes, sich wandelnden Aufgabenspektrum der Organisation den Überbegriff der „Werkbund-Politik“,⁷⁰⁰ wodurch sich die Neuausrichtung der Programmatik im Gegensatz zu einer „Wiedereroberung harmonischer Kultur“ auch begrifflich manifestierte.

697 Ernst Jäckh verzichtete nach seinem Studium und Promotion zum Dr. phil. auf eine akademische Laufbahn als Romanist zugunsten einer journalistischen Tätigkeit. Auf die Mitarbeit in mehreren Tageszeitungen leitete er von 1902 bis 1912 die Heilbronner „Neckar-Zeitung“, das Hauptorgan liberal-demokratischer Geisteshaltung. In dieser Tätigkeit trat er mit Friedrich Naumann in Verbindung, dessen Kandidatur zur Reichstagswahl er 1908 und 1912 organisierte. Nach seiner Tätigkeit als Werkbundsekretär von 1912 bis 1922, lenkte er als Geschäftsführer des Deutschen Werkbundes dessen Geschicke noch einmal ab 1932 bis zur Gleichschaltung der Organisation. Im Gegensatz zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbunds verkörperte Jäckh die zunehmende Politisierung der Organisation auf prototypische Weise: „Er kannte alle Welt, hatte überall ein Eisen im Feuer, war nach vielen Seiten interessiert und engagiert, sah alle Fragen politisch, doch drängte er sich nie an die erste Stelle. Er hatte das Machtbedürfnis aus der zweiten Position heraus, sein Wesen hatte Eigenschaften jener Männer, die man ‚Königsmacher‘ nennt, [...]“. Für ihn war die Frage der gesellschaftlichen Relevanz des Werkbundes vor allem jene der Verbindung zu den Zentren der Macht. Dabei erschien es Jäckh zweitrangig an welchen Beweggründen diese Mächte ihr Handeln ausrichteten, was seine unrühmliche Rolle am Vorabend der Gleichschaltung verdeutlichte. (Vgl. WEIBLICHER AUTOR (o.D.): *Formation im Zwischenraum*. Typoskript 30 Seiten. Werkbund-Archiv Berlin: D224, S.13)

698 HEUSS, T (2007): *Theodor Heuss Was ist Qualität?* In: Naumann, F (2007): *Ausstellungsbriefe Berlin/Paris/Dresden/Düsseldorf 1896–1906*. Basel: Birkhäuser, S.185-214, S.202

699 HEUSS, T (1965): *Erinnerungen 1905-1933*. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer, S.102f

Auf der VI. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Leipzig 1912 zeigten sich die Folgen der Neuausrichtung für das Vorhaben einer künstlerisch-informierten Gesellschaftsreform erstmals öffentlich, war dort doch im Gegensatz zu den utopischen Verlautbarungen der Anfangsjahre, die sich durch die Gründung des Deutschen Werkbundes eine kulturelle Blütezeit erhofft hatten, „eine gewisse Lauheit stillschweigend als Parole ausgegeben worden.“ Anstatt einer zeitgemäßen Aktualisierung und Neuausrichtung an aktuelle politische und gesellschaftliche Entwicklungen, zogen es die Referenten vor „längst bekannte Wahrheiten zu wiederholen, statt neue Probleme kantig und scharf in die Debatte zu werfen.“

Diese Schilderungen müssen als Hinweis gewertet werden, dass die mit der Gründung des Werkbundes einhergehende Begeisterung einer pragmatischen, dem Primat der Tagespolitik verpflichteten Programmatik gewichen war.⁷⁰¹

Die in dieser Entwicklung sich ausdrückende Tendenz einer Verkümmernng des kulturellererformerischen Aspekts, lies unter den Gründungsmitgliedern erhebliche Zweifel an der gesellschaftlichen Relevanz der Organisation aufkommen. Führten die Umstrukturierung und programmatisch Neuausrichtung zu zunehmender Resignation, versuchte dennoch beispielsweise Eugen Diederichs durch persönliche Initiative die für die Anfangsphase der Organisation prägende utopische Grundhaltung wiederzubeleben. Als Gegenentwurf zur zunehmenden Politisierung entwickelte der Verleger ein Versammlungskonzept, um jenen reformerisch-festlichen Charakter, den er für die Phase der Werkbundgründung als maßgeblich betrachtete, erneut zu seinem Recht zu verhelfen.

700 Stieg mit der programmatischen Neuausrichtung der Organisation auch das Selbstvertrauen ihrer Mitglieder, bestätigten die Mitgliederlisten im ersten Jahrbuch des Deutschen Werkbundes durch zahlreiche Namen, die das gesellschaftlich-kulturelle Leben der wilhelminischen Gesellschaft entscheidend prägten, diesen Eindruck. Mitglieder waren zu dieser Zeit u.a. Paul Mebes [Regierungsbaumeister a.D., Architekt], Bruno Möhring [Professor, Architekt], Alexander Koch [Inhaber Hofrat Alexander Koch Verlag, für Kunst und Kunstgewerbe], Georg Kerschensteiner [Stadtschulrat und Kgl. Stadtschulkommissar, Kgl. Studienrat, M.d.R.], Ferdinand Avenarius [Dr. phil. h. c., Herausgeber des Kunstwarts und Vorsitzender des Dürer-Bundes, Otto Wagner [Prof. a. d. Akademie der bildenden Künste, k.k. Oberbaurat, Architekt]]

701 **BREUER, R** (1913): *VI. Jahres-Versammlung des Deutschen Werkbundes*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 7, S.309-310, S.309

Als Instrument für dieses Vorhaben diente ihm der von ihm 1908 selbst gegründete Sera-Kreis, eine aus der Jugend- und Lebensreform hervorgegangene Gemeinschaft, die durch gemeinsame Aktivität die Ideale eines durch Kunst und Fest geprägten Lebens in der Gegenwart erfahrbar machen suchten. Dieser Zusammenschluß agierte nicht nur federführend als Veranstalter des, 1913 auf dem Hohen Meisner stattfindenden, ersten Freideutschen Jugendtages, sondern spielte auch für das 1914 geplante Werkbundfest, das auf einer Wiese unterhalb der Bad Köseener Rudelsburg stattfinden sollte, eine maßgebliche Rolle als dessen „abenteuerliche[r] Mittelpunkt.“⁷⁰²

Durch die von ihm konzipierte Agenda dieser Veranstaltung plante Eugen Diederichs den übrigen Werkbundmitgliedern „ein Beispiel von Festkultur zu geben“ und ihnen, im Gegensatz zu den sich immer weiter politisierenden Debatten innerhalb des Werkbundes, „praktisch zu zeigen, daß sich eine Tagung von Künstlern und Werkleuten nicht bloß im Reden erschöpfen dürfte.“ Für dieses Vorhaben, das gleichbedeutend mit einer Aktualisierung der ursprünglich den Deutschen Werkbund konstituierenden Ideale gesehen werden muss,⁷⁰³ mobilisierte der Verleger alle im zur Verfügung stehenden organisatorischen und finanziellen Mittel,⁷⁰⁴ wodurch sich die persönliche Relevanz dieses Vorhabens verdeutlichte.

702 **DIEDERICHS, E** (1938): *Aus meinem Leben*. Jena: Diederichs, S.45

703 Ursprünglich erwog man die Gründungszeremonie nicht im Münchner Hotel Vier Jahreszeiten, sondern stattdessen in der Nürnberger Katharinenkirche stattfindenden zu lassen. Hierdurch sollte - durch diesen in Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ zu Ruhm gekommenen Ort - die Gründung des Deutschen Werkbundes nicht nur einen angemessenen festlichen Rahmen erhalten, sondern auch das Vorhaben des an jener durch Wagner ins Werk gesetzten Erneuerung der Tonkunst angelehnte Bestreben der künstlerischen Erneuerung der Alltagskultur öffentlich zu bekunden. (Vgl. nach einer Schilderung Richard Riemerschmids **UNBEKANNTER AUTOR** (1932): *Zur Gründungsgeschichte des Deutschen Werkbundes*. in: Die Form, Bd. 11, S.329-331, S.331)

704 „An diesem Tag verpulverte ich 3.000 Mark und als das Fest vorüber war, hatte ich das Gefühl von innerstem Gegensatz zur Masse. Am liebsten hätte ich mit einer Knute die Hälfte der Anwesenden verwichst, in erster Linie all jene Künstler, die sich nur als Zuschauer empfanden und nicht begriffen, daß es bei einem wirklichen Fest keine Zuschauer gibt.“ (**DIEDERICHS, E** (1920): „*Lebensaufbau*“. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.170f)

Das geistige Zentrum der Diederichs'schen Planungen markierte die Vorstellung jenen „andere[n] Festtypus“⁷⁰⁵ wiederzubeleben, von dem aus eine Wiedererneuerung des künstlerisch-reformerische Element der Werkbundarbeit sich Bahn brechen sollte. Das sich in Veranstaltungen dieses Typs manifestieren sollende „Gefühl des Dionysischen“⁷⁰⁶ verweist nicht nur auf die Bedeutung, der auf der Philosophie Friedrich Nietzsche fußenden, antirationalen Tendenzen innerhalb des Diederichs'schen Denkkosmos, sondern auch auf dessen Stellenwert für das reformerische Potential gesamtgesellschaftlich wirkender Organisationen wie dem Deutschen Werkbund als Ganzes.

Das Programm des Festes, an dem über 800 Personen teilnahmen, umfasste verschiedenste Aktivitäten, die im starken Kontrast zu den bisher praktizierten Formen der Werkbundzusammenkünfte standen, indem sie das direkte Miterleben am festlichen Ritus, im Gegensatz zur intellektuellen Rezeption kulturtheoretischer Vorträge betonten. Darin verschmolz Diederichs Riten der bündischen Jugend und Wandervogelbewegung mit Elementen lebensreformerischer Tanz- und Rhythmusdarbietungen, Rezitationen reformerischer Lyrik und musikalischen Elementen zu einem gemeinschaftsstiftenden Gesamterleben, das mit einer Aufführung von Goethes „Die Fischerin“ und einer nächtlichen Floßfahrt auf dem Fluß Saale seinen Abschluß finden sollte.⁷⁰⁷

Erhoffte sich Diederichs durch das aktive Miterleben der Teilnehmer ein Bewusstsein für die auf der Verbindung von Kunst und Kultus fußenden Gesellschaftsreform zu schaffen, die er als grundlegend für die programmatische Ausrichtung des Deut-

705 **DIEDERICHS, E** (1913): *Brief an Karl Lamprecht, 04.07.1913*. Privates Archiv Ulf Diederichs. Zitiert in: Werner, M (Hrsg.): *Moderne in der Provinz: kulturelle Experimente im Fin-de-Siècle*. Jena. Göttingen: Wallstein, S.126

706 **DIEDERICHS, E** (1903): *Brief an Leopold Ziegler; 11.11.1903*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.92

707 **DIEDERICHS, E** (1913): *Brief an Fritz Mackensen, 19.05.1913*. Privates Archiv Ulf Diederichs. Zitiert in: Werner, M (Hrsg.): *Moderne in der Provinz: kulturelle Experimente im Fin-de-Siècle*. Jena. Göttingen: Wallstein, S.128

sehen Werkbundes erachtete, musste er sich rückblickend dennoch das Scheitern seiner Bemühungen eingestehen.

Nicht nur die anwesenden Werkbundkünstler hatten nie aus ihrer passiven Rolle herausgefunden und nicht verstanden, „daß es bei einem wirklichen Fest keine Zuschauer“⁷⁰⁸ geben könne, auch die Leitung des Deutschen Werkbundes machte durch die Verweigerung jedweder Reaktion – Diederichs hatte in der Folge „nicht das geringste Dankeswort von irgendeinem Herrn des Vorstandes gehört“⁷⁰⁹ – das Unbehagen deutlich, dass sie gegenüber den diederichs'schen Aktivitäten und seinen Vorstellungen der programmatischen Ausrichtung ihrer Organisation hegten.

Für den Verleger markierte der Misserfolg des Werkbundfestes den Endpunkt seines Engagements im Deutschen Werkbund, sei er doch zu stolz, um sich „von Herrn Jäckh als Schuhputzer behandeln zu lassen.“ Für sein persönliches Scheitern – und damit für ihn direkt damit verbundenen Scheitern der Organisation als Ganzes – machte Diederichs die Werkbundführung unter Ernst Jäckh direkt verantwortlich. Weder erkannten diese Kreise die „Tragweite,“ noch die sich durch die Veranstaltung und der damit verknüpften Neuausrichtung der Programmatik ergebenden gesellschaftlichen und kulturellen „Möglichkeiten,“ die Diederichs durch die Heranführung der „akademische[n] Jugend und ähnliche[r] Kreise“ an den Deutschen Werkbund Wirklichkeit werden lassen wollte.⁷¹⁰

Erschien Jäckh für Diederichs zu Beginn ihrer Zusammenarbeit innerhalb des Deutschen Werkbunds, durch persönliche Bekanntschaft, als Verbündeter für das Vorhaben der sich im Deutschen Werkbund manifestierenden diederichs'schen Idee

708 **DIEDERICHS, E** (1920): „*Lebensaufbau*“. *Skizze zu einer Selbstbiographie*. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002, S.170f

709 **DIEDERICHS, E** (1916): *Brief an Hermann Muthesius; 09.05.1916*. Verlagsarchiv Köln. Zitiert in: Viehöfer, E (1988): *Der Verleger als Organisator Eugen Diederichs und die bürgerliche Reformbewegungen der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, S.123

710 **EBD.**

der Kultur- und Gesellschaftsreform, bauten sich zwischen beiden Personen mehr und mehr Spannungen auf, die letztlich in offener Ablehnung mündeten.⁷¹¹

Für Diederichs repräsentierte die durch Jäckh forcierte „amerikanische Entwicklung“ des Werkbundes, durch die „die Geschäftsleute die Oberhand“ innerhalb der Organisation gewannen, einen Verrat an den Idealen der Gründungsgeneration.⁷¹² Gegenüber Hermann Muthesius beklagte Diederichs den herrschenden „kaufmännische Geist, der nichts von seinen moralischen Verpflichtungen weiß“ und der für Diederichs hauptverantwortlich für die Entscheidung gemacht wurde seinem Verlag den Auftrag für Druck und Vertrieb der Werkbundjahrbücher zugunsten des Verlegers Bruckmann zu entziehen.⁷¹³ Nach dem Misserfolg des Werkbundfestes ein erneuter Tiefschlag, der für Diederichs umso bitterer erschien, da er sich bewusst war, dass sein persönliches Wirken nur innerhalb einer „allgemeinen Kunstbewegung“ gesellschaftliche Bedeutung gewinnen konnte.⁷¹⁴

711 **DIEDERICHS, E** (1912): *Brief an Ernst Jäckh, 16.09.1912*. Verlagsarchiv Köln. In: Viehöfer, E (1988): *Der Verleger als Organisator Eugen Diederichs und die bürgerliche Reformbewegungen der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, S.119

712 **DIEDERICHS, E** (1927): *Selbstdarstellung*. In: Menz, G (Hrsg.): *Der deutsche Buchhandel der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Schriftenreihe zur Zeitschrift für Unternehmensgeschichte* 13. Hamburg: Meiner, S.3-86, S.37

713 **DIEDERICHS, E** (1916): *Brief an Hermann Muthesius, 17.05.1916*. Verlagsarchiv Köln. In: Viehöfer, E (1988): *Der Verleger als Organisator Eugen Diederichs und die bürgerliche Reformbewegungen der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, S.121

714 **DIEDERICHS, E** (1911): *Brief an J.V. Cissarz, 6. Januar 1911*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.191

IV.III Köln 1914. Das Ende einer Epoche

IV.III.I Perspektivwechsel: von „Harmonischer Kultur“ zur nationalen Form

Wie sich der Deutsche Werkbund von einer Organisation mit einem utopischen, der künstlerischen Umgestaltung des Alltagslebens durch die Produkte der Industrie verpflichtetem Programm zu einem Medium der kulturell-territorialen Expansionspläne der politischen Eliten wandelte, so wandelten sich auch die Forderungen, die Parolen, wandelte sich der Sprachduktus innerhalb des Deutschen Werkbundes in den Jahren zwischen 1907 und 1914 in seiner Gesamtheit.

Beispielhaft manifestierte sich die Transformation der Sprache von einem moderaten Nationalismus hin zur Forderung nach kultureller Hegemonie in den Schriften Hermann Muthesius. Die zunehmende Nationalisierung seines Sprachduktus gipfelte 1915 in der Forderung „mehr als die Welt zu beherrschen, mehr als sie zu finanzieren, sie zu unterrichten, sie mit Waren zu überschwemmen,“ gelte es diese in ästhetischer Hinsicht zu gestalten, ihr „das Gesicht zu geben“. Denn erst jenes Volk „das diese Tat vollbringt“, stehe „wahrhaft an der Spitze der Welt, und Deutschland muss dieses Volk sein.“⁷¹⁵

Dagegen vertrat Hermann Muthesius noch im Vorfeld der Werkbundgründung einen kultur reformerischen Ansatz, der, beeinflusst von seinen persönlichen in England gemachten Erfahrungen, die Herausbildung einer nationalen künstlerischen und architektonischen Kultur zum aufklärerischen und emanzipatorischen Projekt erklärte.⁷¹⁶ Noch 1907 prägte diese Sichtweise, die das Projekt einer kommenden künstlerischen Kultur in den Mittelpunkt seines persönlichen Engagements stellte,

715 MUTHESIUS, H (1915): *Die Zukunft der deutschen Form*. Stuttgart; Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, S.36

716 MUTHESIUS, H (1902): *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mülheim an der Ruhr: K. Schimmelpfennig, S.62f

Muthesius' Denken. Damit unmittelbar verknüpft war die Vorstellung von kulturellem Fortschritt, als etwas „Werdendes, unter neuen Lebensbedingungen Wachsendes“, das sich aus den Lebensumständen der Gegenwart durch die Arbeit der im Deutschen Werkbund assoziierten Künstler herausbilden sollte. Dieser Ansatz war dem exklusiv gedachten Nationalismus, den der Deutsche Werkbund und Muthesius angesichts der sich immer weiter verschärfenden Rivalität der europäischen Großmächte vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs vertreten sollten, diametral entgegengesetzt. 1907 erkannte Muthesius in ihm doch in erster Linie die Forderung nach einem „Streben nach Harmonie, [...] gesellschaftlicher Zucht, [...] geschlossener Führung von Arbeit und Leben“ manifestiert.

Die dabei wirksam werdende Programmatik fokussierte sich nicht auf nationale kulturelle Expansion und Hegemonie – die sie jedoch auch nicht kategorisch ausschloss – sondern vielmehr auf den Prozess der Umgestaltung der Kultur und der inneren Triebkräfte der daran beteiligten Künstler selbst, die sich nur „mit dem Besten zufrieden“ und dadurch nach „innerer Vollkommenheit“ streben sollten.⁷¹⁷

Die Bändigung der durch die technisch-kulturellen Entwicklung des 19. Jahrhunderts freigesetzten Kraft, die „auf dem gleichen Boden mit [den] Nachbarvölkern“ wurzelte, durch die Arbeit des Deutschen Werkbundes, sollte dazu beitragen „die Völker zugleich durch die Qualität unseres Arbeitsproduktes mit unserem Wesen zu versöhnen.“ Das aus der „Durchgeistigung der deutschen Arbeit“ hervorgehende Ideal und die damit unmittelbar verknüpfte „aus der Freude am Schaffen entstandene Form des Arbeitsprodukts“ und das „Fühlbarwerden der ewigen Schönheit auch am unscheinbaren und vergänglichen Menschenwerk“ müssen für die Programmatik in den ersten Jahre des Deutschen Werkbundes als wesentlich betrachtet werden.⁷¹⁸

Der hierin zum Ausdruck kommende „Wille zur Kunst“ und „Wille zur Qualität“,⁷¹⁹ der sich aus der Vorhaben der Wiedererlangung einer nietzscheanisch-informierten

717 **DER DEUTSCHE WERKBUND** (1907): *Denkschrift des Ausschusses des Deutschen Werkbundes*, 1907; in: Fischer, W (Hrsg.): *Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund*. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, S.50ff

718 **PAQUET, A; DOHRN, W** (1911): *Vorwort*. In: *Deutscher Werkbund* (Hrsg.): „Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit“ Ein Bericht vom Deutschen Werkbund - Mit 8 Tafeln. Jena: Diederichs, S.1-9. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D41, S.2f

„harmonischen Kultur“ heraus entwickelte und als Appell an jedes einzelne Mitglied, durch persönliches Höherstreben zum Gelingen der Kulturreform beizutragen, verstanden werden muss, wick durch die zunehmende Politisierung der Werkbundarbeit nach 1912 mehr und mehr einer sich steigernden kulturchauvinistischen Rhetorik. Die innerhalb Deutschen Werkbund wirkenden Transformationsprozesse fanden nicht nur – wie bereits im Vorfeld skizziert – personell ihren Niederschlag, auch programmatisch entfernt sich die Organisation ab 1912 von dem die Gründungsphase prägenden kultur- und gesellschaftsreformerischen Ideal der „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur.“

In seinem Vortrag „Wo stehen wir“⁷²⁰ unternahm Hermann Muthesius 1912 den Versuch diese untergründig bereits wirksam gewordene Verschiebung durch eine öffentlich formulierte Neubestimmung der Ziele der Organisation in seinem Sinne zu umzulenken. Die im Vorfeld seines Vortrages sich manifestierenden Instabilitäten und Meinungsverschiedenheiten versuchte Muthesius durch die Neuformulierung der kulturell-gesellschaftlichen Ziele der Organisation zu disziplinieren.

Für Muthesius hatte die Arbeit des Deutschen Werkbundes in den ersten fünf Jahren seit seiner Gründung einen erheblichen gesellschaftlichen Einfluss entfalten können. So sei die nationale Hebung des Qualitäts- und Fertigungsniveaus bereits Realität geworden. Hieraus leitete Muthesius direkt die Forderung ab, sich von der Ebene des Materiellen zu lösen und sich stattdessen der Hebung „geistiger Werte“ zuzuwenden. Als Ausdruck dieser programmatischen Neuausrichtung postulierte Muthesius den Formbegriff, denn „weit wichtiger als das Materielle ist das Geistige, höher als Zweck, Material und Technik steht die Form.“⁷²¹

Erweiterte sich dieses Konzept im Zuge der Nationalisierung des Deutschen Werkbundes von der Entwicklung einer genuin „deutschen Form“ zur Forderung nach

719 **JESSEN, P** (1912): *Der Werkbund und die Großmächte der Deutschen Arbeit*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*. Jena: Diederichs, S.2-10, S.3

720 **MUTHESIUS, H** (1912): *Wo stehen wir?* Typoskript 19 Seiten. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D24

721 **EBD.**, S.13

einer, die globale Ästhetik prägenden, „Weltform“ deutscher Art, verfolgte Muthesius zu Beginn vor allem die Absicht durch den Formbegriff eine zeitgemäße Aktualisierung der Forderung nach „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ zu formulieren.

Durch dieses rhetorische Manöver versuchte Muthesius erneut den für ihn elementaren Führungsanspruch der Architektur gegenüber den übrigen Künsten zu untermauern – fungierte die Baukultur in seinem Verständnis doch als „der eigentliche Gradmesser für die Kultur eines Volkes überhaupt.“ In der Architektur manifestiere sich die steingewordene „Überzeugung eines Zeitalters,“ als heute noch sichtbarer Ausdruck der vergangenen Hochkulturen. Gleichzeitig sei es jene in diesen Zeugnissen der Vergangenheit sichtbar werdende „höhere Architektonik“, deren Hervorbringung „ein Geheimnis des menschlichen Geistes“ sei, wie auch dessen „poetische und religiöse Vorstellungen,“⁷²² deren Realisierung sich der Deutsche Werkbund zur eigentlichen Aufgabe machen müsse.

Schien Muthesius mit dieser Reformulierung vordergründig das Konzept der „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ zu aktualisieren, eröffneten seine Thesen die Möglichkeit einer alternative Deutung. Es war nicht mehr von Wiedergewinnung einer „harmonischen Kultur“ die Rede, sondern von „architektonischer Kultur“, die nicht nur „für alle Künste die Grundbedingung“, sondern „für einen zu erhoffenden, allgemein-künstlerischen Regenerationsprozess“ die Grundlage bilden sollte. Durch die Absolutsetzung der Architektur ersetzte Muthesius den pluralistischen Ansatz der „harmonischen Kultur“, die sich aus der künstlerischen Arbeit der an ihr beteiligten Individuen organisch herausbilden sollte, durch eine von oben verordnete Gestaltungsdoktrin. Denn auch in der durch Muthesius skizzierten, kommenden kulturellen Blütephase diene die Architektur letztlich als „die Dienerin, welche dem Bedürfnis die höhere, durchgeistigte Form“ verleihen sollte. In diesem Verständnis müsse auch die architektonische Form „nach dem Typischen streben“, könne sie doch nur dadurch „ihre Vollendung finden.“⁷²³

722 EBD.

723 EBD., S.28f

Es ist der am Ende der muthesianischen Argumentationskette aufscheinende Begriff des „Typischen“, in dem der disziplinierende Aspekt der von Muthesius beschworenen „architektonischen Kultur“ seinen sprachlichen Ausdruck finden sollte. Hierin wurde den politischen Kräften innerhalb des Deutschen Werkbundes ein argumentatives Instrument an die Hand gegeben, welches das gleichberechtigte Kräftespiel von Künstler und Produzenten, von industriellem Produkt und geistig-kreativer Sphäre zugunsten einer auf die Steigerung der industriellen Produktion, als Grundlage einer expansiv nationalistischen Wirtschaftspolitik wirkenden Programmatik verschob.

IV.III.II Die Kölner Werkbund-Ausstellung 1914

Als „Manifestation eines siebenjährigen Wirkens“ planten die Verantwortlichen des Deutschen Werkbunds für das Jahr 1914 eine Ausstellung, die „alle Wirkungsbereiche“ der Werkbundarbeit umfassen sollte.⁷²⁴ Die „Deutsche Werkbundausstellung Kunst in Handwerk, Industrie und Handel; Architektur“ in Köln sollte Zeugnis dafür ablegen, dass die kultur- und gesellschaftsreformerische Programmatik des Deutschen Werkbunds nach einer Phase der Konsolidierung in Architektur und Kunstgewerbe zu wirken begonnen hatte.

Die sich in Planung und Organisation der Kölner Ausstellung manifestierenden Grundsatzentscheidungen repräsentierten die seit 1912 im Deutschen Werkbund sich vollziehende Eingliederung der Organisation in die politische Sphäre und die sich zu einer Massenorganisation wandelnde Struktur auf paradigmatische Weise. Diese räumlich-gestalterische Manifestation, der innerhalb der Organisation wirkenden, und der Öffentlichkeit bis dato verborgenen Prozesse, stand im Kontrast zu dem durch den Deutschen Werkbund im Vorfeld der Ausstellung formulierten künstlerischen Zielsetzungen. Dieses Missverhältnis stimmte zahlreiche Besucher der Ausstellung derart sorgenvoll, dass es diesen notwendig erschien „nach den Gründen zu

724 **POSENER, J** (1984): *Der Deutsche Werkbund bis 1914*. In: Herzogenrath, W; Teuber, D; Thiekötter, A (Hrsg.): *Der westdeutsche Impuls 1900-1914: Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet*. Essen: Bacht, S.66

suchen, warum der äußere Eindruck der Ausstellung, ihr Gesicht, die Erwartungen nicht völlig erfüllt.“⁷²⁵

Die Wahl des Standortes viel auf die Stadt Köln, deren politische Vertreter sich dem Vorhaben des Werkbundes gegenüber aufgeschlossen zeigten, wie eine Äußerung des Kölner Baudezernenten und Ortsvertrauensmann des Werkbundes für den Bezirk Köln Karl Rehorst illustrierte, der sich durch die Zusammenarbeit von Deutschem Werkbund und der Stadt Köln eine Ausstellungsgestaltung erhoffte die „des hohen Standes der deutschen Arbeit“ würdig sei und „reichen Segen bringen“ sollte.⁷²⁶ Die Versicherung konstruktiver Zusammenarbeit konnte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass von Beginn der Ausstellungsplanungen an größte Schwierigkeiten darin bestanden, die gegensätzlichen Interessen von Kommune und Deutschem Werkbund zu harmonisieren. Während der Werkbund den versuch unternahm die Überwindung seiner Sturm- und Drangperiode zu illustrieren, die Reife und Praktikabilität seiner gestalterischen Konzepte nachzuweisen und das Zusammenspiel von Wirtschaft und Kunst im Sinne der Werkbundprogrammatik vorzustellen, stand für die Vertreter der Stadt Köln die wirtschaftliche Rentabilität des Ereignisses im Fokus.

Stellte sich beispielsweise Rehorst öffentlich hinter die durch den Deutschen Werkbund verfolgte Strategie, in Köln jene architektonische und künstlerische „Form“ zu präsentieren, die „der Ausdruck unserer Zeit, ihrer in vielen Punkten von früheren Kulturperioden abweichenden Lebensbedingungen und Lebensformen“ sei,⁷²⁷ sorgte die aus Gründen der Wirtschaftlichkeit geplante zusätzliche Errichtung zahlreicher Sonderausstellungen von Staaten, Kommunen und Verbänden für eine Aufweichung des Gesamtcharakters der Ausstellung. Diese von Seiten der politischen Verantwortlichen, als Notwendigkeit angesehene Erweiterung des ursprünglichen Konzeptes über die eigentliche Werkbund-Ausstellung hinaus, sorgte bereits im Vorfeld der

725 **HEUSS, T** (1914): *Von der Werkbundaussstellung. II Theodor Heuß: Die Architektur*. In: Die Hilfe. Zeitschrift für Politik, Wissenschaft und geistige Bewegung, Bd. 20, S.434-435, S.434

726 **REHORST, C** (1913): *Die Deutsche Werkbundaussstellung Köln 1914*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): Die Kunst in Industrie und Handel. Jena: Diederichs, S.86-96. S.86

727 **EBD.**, S.95

Eröffnung bei den Beteiligten Architekten für Ernüchterung. Walter Gropius war bereits „ganz schwindelig geworden, von den Leuten, die die ganzen Sachen dort machen. Schiebung über Schiebung. Cölner Finanzklüngel und von Kunstverstand keine Spur.“⁷²⁸

Die im Vorfeld der Ausstellung latent vorhandenen Differenzen fanden in der Organisation der Ausstellung ihre planerische Entsprechung (Abb.XXII). Charakterisierte sich das durch die Stadt zur Verfügung gestellte Gebiet auf dem gegenüberliegenden Deutzer Ufer durch seine Lage, in unmittelbarer Nähe zum Stadtzentrum vor der imposanten Kulisse der Domstadt und direkt am Rhein, schränkte ein in knapp dreihundert Meter parallel zum Rheinufer verlaufender Bahndamm das Gelände in seiner Tiefenentwicklung erheblich ein.⁷²⁹ Die Differenzen zwischen künstlerischem Anspruch und wirtschaftlicher Rentabilität, deren Überwindung sich der Deutsche Werkbund durch seine Gründung eigentlich verpflichtet hatte, führten letztlich zu einer Zerteilung des Ausstellungsgeländes. Für Kritik sorgte, dass die eigentliche Werkbund-Ausstellung durch die Besucher erst betreten werden konnte, nachdem sie einen vorgelagerten Bereich, den sogenannten „Vergnügungspark“, durchschritten hatten.⁷³⁰ Die Hoffnung der Ausstellungsbesucher auf eine bauliche Repräsentation der in den vergangenen sieben Jahren geleisteten Arbeit des Werkbundes, ein „architektonischer Prospekt“, eine „große Straße“, ein „Hinweis auf ein geschlossenes

728 **GROPIUS, W** (1914): *Brief an Karl Ernst Osthaus, 01.05.1914*. Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: Kü 342/225

Kritik an den politisch Verantwortlichen übte auch Eugen Diederichs, der plante, durch den Empfang einer französischen Delegation von Künstlern im Rahmen der Kölner Ausstellung, zur Verständigung mit dem Nachbarstaat beizutragen. Obwohl Rodin und Rolland ihr Kommen zugesagt hatten, - insgesamt sollten während der durch Diederichs konzipierten „französischen Woche“ 300 Künstler, Schriftsteller und Zeitungsleiter aus Paris die Ausstellung besuchen - die französische Bahn eigens einen Sonderzug von Paris nach Köln bereitstellte und der Vorstand des Werkbundes seine Zustimmung gegeben hatte, scheiterte das Vorhaben letztlich am Widerstand des Kölner Bürgermeisters, der befürchtete, dass „sogenannte unreife Futuristen und Kubisten mitkommen könnten.“ (**DIEDERICHS, E** (1914): *Persönliche Aufzeichnungen 1914*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.229-230, S.230)

729 **BEHRENDT, WC** (1914): *Die deutsche Werkbundaussstellung in Köln*. In: *Kunst und Künstler*, Bd. 12, S.615-626, S.616

730 **EBD.**, S.617

Platzbild“ blieb unerfüllt, stattdessen begann die Ausstellung im architektonisch-ästhetischen Niemandsland, am „Anfang einer ziemlich belanglosen Ladenstraße.“⁷³¹

Doch auch die Gestaltung des eigentlichen Ausstellungsbereichs bot nicht jenes durch die Organisatoren erhoffte, die Erfolge der vergangenen sieben Jahre verkörpernde Zusammenklängen der dort gezeigten Architekturen. Die Bauten erscheinen vielmehr als autonome Artefakte, die durch ihre übereilte und kompromisshaften Planungen beziehungslos nebeneinander standen.⁷³²

Formal charakterisierten sich Ausstellungsbauten durch ihre stilistische Vielfalt, die im krassen Gegensatz zu der seit sieben Jahren geforderten ästhetischen und kulturellen Höherentwicklung stand. Statt Einheitlichkeit herrschte ein „Nebeneinander“ von „historisierendem Zeitgeschmack [...] konstruktiv vereinfachenden Formen, [...] jugendstilig Ausschweifende[m] [...] biedermaierlich Gemütlichem [...] kitschig farbige Überfülle“ und „akzentuierten Interieurs.“⁷³³

Für die Zeitgenossen bedeutete die Kölner Werkbund-Ausstellung ein Rückschritt, vor allem hinsichtlich der Qualität des künstlerischen Ausdrucks. Dies wiederum führten die Kritiker aus dem Umfeld des Deutschen Werkbundes direkt auf die sich über die Jahre veränderten Ausrichtung der Organisation zurück, war doch der Werkbund „aus einer künstlerischen zu einer sozial und ethisch, merkantil und weltpolitisch orientierten zivilisatorischen“ Bewegung geworden. Bestimmte die „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ und das damit verbundene Vorhaben, eines durch die Kraft der Kunst umgestalteten Alltagsleben, während der Gründungsphase die Programmatik der Werkbundarbeit, war aus dem 1907 gegründeten „Olymp der Künstler“ 1914 „eine zum Zwecke der praktischen, der

731 **HEILMEYER, A** (1913): *Die Deutsche Werkbundaussstellung in Köln, [1]*. In: Kunst und Handwerk, Bd. 64, S.269-276, S.272

732 Vgl. **BREUER, R** (1914): *Die Cölner Werkbund-Ausstellung: Mai - Oktober 1914*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 34, S.417-436, S.430

733 **THIEKÖTTER, A** (1984): *Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914 - Idee und Realisierung*. In: Herzogenrath, W; Teuber, D; Thiekötter, A (Hrsg.): *Der westdeutsche Impuls 1900-1914: Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet*. Essen: Bacht, S.13

propagandistischen, der geldbringenden Arbeit zusammengefaßte Vereinigung von Künstlern, Fabrikanten, Handwerkern und Kaufleuten“ geworden.⁷³⁴

Die mit dem Umzug 1912 und den Personalentscheidungen verbundene Umstrukturierungsprozesses innerhalb der Organisation waren in Köln gestalterisch sichtbar geworden und entlarvten die Rhetorik von künstlerischer Höherentwicklung und dem Primat der Kunstschaffenden über die Produzierenden als Chimäre. Der „im künstlerischen Taumel“ geborene Bund, „dessen erste sieghafte Schlachten mit dem Feldgeschrei, Genie wider Philistertum, gewonnen wurden“, musste sich angesichts des Gezeigten zur Selbsterkenntnis durchringen „daß durch unabweisbare Verhältnisse in den süßen Wein ein wenig (mitunter sogar ein wenig viel) Wasser des täglichen und allzutäglichen Lebens gekommen“ sei.⁷³⁵

Köln muss vor diesem Hintergrund als vorläufiger Endpunkt einer Entwicklung betrachtet werden, die mit der Ausstellung auf der Darmstädter Mathildenhöhe ihren Ausgang nahm, in Dresden 1906 ihre Konsolidierung fand und auf der Brüsseler Weltausstellung 1910 eine Architektur möglich machte, die in einem „zur Einheit strebenden Formenwillen“ dem „Charakter der Gegenwart nachspürte.“⁷³⁶

Die Ernüchterung über das in Köln Gezeigte fand in der Bewertung der von Peter Behrens entworfenen Festhalle ihr nachhallendstes Echo (Abb. XXIII). Bedeutete für den Architekten Behrens die Schaffung eines überzeitlich wirksamen, klassischen künstlerischen Ausdrucks für sein in Darmstadt realisiertes Wohnhaus, seinen Bauten für die AEG, für seine zahlreichen Ausstellungspavillons und das Krematorium in Hagen noch die Übersetzung der empfundenen Lebensrealität in architektonische Form, markierte die Rückkehr zu Motiven des akademischen Klassizismus in der Architektur der Kölner Festhalle, die beginnende kreative Erstarrung des einstigen Ausnahmekünstler Behrens. Während sein Schüler Walter Gropius in Köln „jenen

734 **BREUER, R** (1914): *Die Cölnner Werkbund-Ausstellung: Mai - Oktober 1914*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 34, S.417-436, S.417

735 **EBD.**

736 **EBD.**, S.423

Schritt in das eigene Wollen, der alle Erinnerungen auslöscht“ vollzog und auf „schmückende Pointen“ in der Gestaltung des von ihm entworfenen Verwaltungs- und Fabrikgebäudes komplett verzichtete, darüber hinaus „karg, kühl, klar“ gestaltete⁷³⁷, stand die Architektur der Festhalle für die Gestaltung einer durch die Arbeit des Deutschen Werkbundes und Behrens längst überwunden geglaubten Epoche.⁷³⁸

Neben Peter Behrens trugen auch andere an der Gründung beteiligten Künstler und Architekten durch eigene Beiträge zur Ausstellungsgestaltung bei. Theodor Fischer plante die Haupthalle der Ausstellung, Bruno Paul deren Hauptrestaurant, Hermann Muthesius das Gebäude der Farbenschau, Joseph Hoffmann das österreichische Haus, Adelbert Niemeyer ein Café am Rhein und Wilhelm Kreis ein Teehaus.⁷³⁹

Darüber hinaus widmeten die Veranstalter für die in künstlerischer Hinsicht maßgeblichen Vertretern der Gründergeneration einen eigenen Ausstellungsbereich. Die „12 Apostel“ benannte Sonderabteilung setzte sich aus zwei Toten – Otto Eckmann und Joseph Maria Olbrich – und zehn noch lebenden Architekten und Künstlern Henry van de Velde, Hermann Obrist, Paul Pankok, August Endell, Peter Behrens,

737 **HEUSS, T** (1914): *Von der Werkbundausstellung. II Theodor Heuß: Die Architektur*. In: Die Hilfe. Zeitschrift für Politik, Wissenschaft und geistige Bewegung, Bd. 20, S.434-435, S.435

738 Auch Eugen Diederichs, der in Peter Behrens immer einen der maßgeblichen Gestalter jener Zeit gesehen hatte, äußert sich enttäuscht: „Ich muß sagen, daß ich mit dem architektonischen Ausdruck der Ausstellung gar nicht zufrieden bin. Am meisten hat mich die Festhalle von Behrens geärgert [...].“ (**DIEDERICHS, E** (1914): *Brief an Hermann Muthesius, 11. Juli 1914*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.236)

739 Der einzige Werkbundgründer der im Vorfeld und während der Ausstellung keinerlei Erwähnung mehr fand war Paul Schultze-Naumburg, dessen Anwesenheit auch nicht für die Tagung des Deutschen Werkbundes am 03. und 04. Juli des selben Jahres protokolliert wurde. Zu den Gründen können nur Vermutungen angestellt werden, einerseits war Schultze-Naumburg bereits zu Zeiten der Werkbundgründung in zahlreichen anderen Bündnissen und als erfolgreicher Architekt und Kunstunternehmer aktiv und könnte hierdurch die Arbeit für den Deutschen Werkbund nicht als konstitutiv für sein persönliches Wirken gesehen haben. Ebenso erscheint es möglich, dass er sich programmatisch und baukünstlerisch immer weiter von den übrigen Werkbundmitgliedern entfernte. Posener schreibt rückblickend über die gestalterische und geistige Entwicklung Schultze-Naumburgs: „Dem überwältigen Beispiel des Alten gegenüber erweist er sich als völlig abhängig, ja, seine Abhängigkeit wird größer in dem Maße, in dem sein eigenes Schaffen reifer wird.“ (**POSENER, J** (1983): *„Kulturarbeiten“ von Paul Schultze-Naumburg*. Arch+ (72), S.35-39, S.36)

Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Martin Dülfer, Joseph Hoffmann und Adelbert Niemeyer zusammen. Diese sollten durch die Gewährung eines „einmaligen Privilegs“ eine Möglichkeit erhalten „selbständig und in eigener Verantwortung einen Überblick über ihr Gesamtschaffen zu gewähren.“⁷⁴⁰ Hierdurch versuchte die Leitung der Ausstellung auch kuratorisch die in Köln gezeigten Architekturen und Exponate als Teil einer siebenjährigen Entwicklung zu präsentieren, die auf einem kultur- und kunstreformerischen Impuls aufbauend, von Köln aus in die Gesellschaft als Ganzes zu wirken beginnen sollte.

Im Gegensatz dazu verdeutlichte bereits die Maßnahme unter der Bezeichnung „Apostel“ einen gesonderten Bereich für die Vertreter der Gründergeneration auszuweisen, deren zunehmende Musealisierung seitens der Werkbundführung, die nur noch geringes Interesse an der Programmatik der Gründungsjahre zeigte. Statt „Apostel“ sahen die Menschen 1914 in den Künstlern in erster Linie „Geschäftsleute und recht gewiegte. Den Dank der Industrie streichen sie in klingender Münze ein. Man braucht sie nicht noch als Kulturhelden zu feiern, Kultur hat mit ihren Betätigungen ungemein wenig zu tun, wenigstens Kultur über die sich zu reden lohnt.“⁷⁴¹

IV.III.III Der Werkbundstreit – Muthesius' finaler Versuch einer „Harmonisierung“ von Kunst und Industrie

Manifestierten sich in der Kölner Werkbund-Ausstellung nicht – wie ursprünglich erhofft – die allgemeine Hebung des kulturellen Niveaus durch die Arbeit der Werkbundmitglieder, sondern eine Abschwächung des kunst- kulturreformischen Impulses, zugunsten einer zunehmenden Politisierung der Organisation, entluden sich diese, bereits im Vorfeld der Ausstellung spürbaren, Spannungen in der Jahresversammlung am 03. und 04. Juli 1914. Der dort ausgetragene Disput, der als sogenannter „Typenstreit“ in die Architekturgeschichte eingehen sollte, markierte durch

740 **THIEKÖTTER, A** (1984): *Der Werkbundstreit*. In: Herzogenrath, W; Teuber, D; Thiekötter, A (Hrsg.): *Der westdeutsche Impuls 1900-1914: Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet*. Essen: Bacht, S.90

741 **MEIER-GRAEFE, J** (1914): *Kunstbummel*. In: *Frankfurter Zeitung*, 22.07.1914, Morgenausgabe

das Zerwürfnis zwischen den beiden programmatischen und weltanschaulichen Hauptströmungen innerhalb des Werkbundes, das Ende jener durch seine Gründung beabsichtigten Versöhnung von Kunst und Industrie. Aus dem „Areopag von Künstlern und Erziehern“ war Mitte 1914 eine „Vereinigung intimer Feinde“ geworden.⁷⁴²

Vor allem an dem, von der Gruppe um Hermann Muthesius vertretenen, Konzept der „Typisierung“ als Grundlage der zukünftigen Werkbundarbeit entzündete sich die Kritik. Durch dieses unternahm Muthesius den Versuch, die durch den Deutschen Werkbund erzielten Fortschritte in der Umgestaltung der Alltagskultur für die Zukunft zu sichern und in ein allgemein verbindliches Gestaltungskonzept zu überführen. Nach dem Abflauen der Gründungseuphorie musste Muthesius erkennen, dass das Konzept der „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur,“ die für ihn aus dem „Sachlichen,“ heraus entstehen sollte, nicht mehr zu realisieren war. Aus diesem Grund vollzog er 1911 eine programmatische Kehrtwende „zugunsten der Forderung nach Form als eine allgemeingültige formale Qualität.“ Mit dem hieraus sich entwickelnden Begriff des „Typischen“ versuchte Muthesius einen „letzten großen Syntheseversuch“⁷⁴³ zu realisieren, der den Deutschen Werkbund als Organisation des Interessenausgleichs zwischen Kunst und Industrie zum Wohle der gesellschaftlich-kulturellen Entwicklung erhalten sollte.

742 Die genaue Herkunft dieses berühmt gewordenen Bonmots kann heute nicht mehr abschließend geklärt werden. So wurde es beispielsweise dem späteren Vorsitzenden des Deutschen Werkbundes Peter Bruckmann zugeschrieben (DAL CO, F (1990): *Figures of architecture and thought: German architecture culture, 1880-1920*. New York: Rizzoli, S.221). Bei Posener findet sich wiederum jene Äußerung, dass „ein naher Beobachter [...] den Deutschen Werkbund als eine Vereinigung intimster Feinde bezeichnet und bemerkt [hatte], daß von seinen Künstlern jeder alle anderen grundsätzlich ablehne.“ (POSENER, J (1964): *Anfänge des Funktionalismus: von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin: Ullstein, S.199) Dieser nahe Beobachter ist wohl aller Wahrscheinlichkeit nach der Werkbundsekretär Wolf Dohrn: „Zunächst nannte ihn Dohrn, der das noch ungeformte Konglomerat von Ideen, Interessen und Eitelkeiten am besten kannte, „eine Vereinigung intimster Feinde“ voller gegenseitiger Vorbehalte in künstlerischen Fragen. (STALDER, L (2008): *Hermann Muthesius, 1861-1927: das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf*. Zürich: GTA-Verlag, S.25)

743 ROTH, F (2001): *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur: Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes*. Berlin: Mann, S.271f

Grundlegend hierfür wurde für Muthesius das Ideal einer Architektur, die sich im Gegensatz zu den übrigen Künsten durch ihre Dauerhaftigkeit charakterisiert. Die Architektur habe nicht nur das „stetige, Ruhige, Dauernde zu eigen“, sie repräsentiere darüber hinaus „in der durch Jahrtausende reichenden Traditionen ihrer Ausdrucksformen selbst gleichsam das Ewige der Menschheitsgeschichte.“ Ideale Architektur muss nach dem „Typischen streben.“⁷⁴⁴ Hierdurch formulierte Muthesius ein Leitmotiv, das sich gegen die Überbetonung des künstlerischen Individualität zugunsten allgemein gültiger Gestaltungsgrundsätze richtete.⁷⁴⁵

Neben der „Sachlichkeit,“ die Muthesius in der Gestaltung des englischen Landhauses verkörpert sah,⁷⁴⁶ konstituiert sich das „Typische“ durch die Betonung des „Rhythmus.“ Durch diese Verknüpfung verband Muthesius die Forderungen der Industrie und der Sach-Kunst mit einer positiv aufgeladenen Vorstellung von Kultur, deren Ursprünge bis in die griechische Antike zurückreichen. In jenen Zeiten kulturellen Blüte „konnte denn auch eine Architektur als Überzeugung eines Zeitalters lebendig sein,“ wodurch sich auch die Lebensführung in ihrer Gesamtheit „architektonisch gestaltete.“ Die architektonische Durchbildung des Alltagslebens repräsentierte in Muthesius Verständnis das verbindende Element jeder Hochkultur. In

744 **MUTHESIUS, H** (1912): *Wo stehen wir?* Typoskript 19 Seiten. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D24, S.25

745 Das sich aus diesen Vorstellungen formulierende Unbehagen an künstlerischer Individualität wurde beispielsweise die Arbeit Henry van de Veldes, als Ausdruck der „reinen“ Lehre individualistischen Kunstschaffens, kritisiert. Fritz Schumacher sah in van de Veldes Raumkompositionen die „die äussersten Konsequenzen des individualistischen Prinzips“ verkörpert, da er als Architekt nicht nur „selber baut und dekoriert, und nicht nur jedes Möbel und jeden Eisenbeschlag selber entwirft, — nein, auch Tapete und Teppich entstammen seiner Werkstatt, jeder Stoff, jede Lampe, das Tintenfass auf dem Schreibpult wird von ihm gefertigt, und wenn er wollte, könnte er gar den Tisch des Salons belegen mit Büchern, die er selbst illustriert, auf seiner Handpresse gedruckt der eingebunden hat.“ Für Schumacher war in diesem Überhandnehmen der Künstlerindividualität über den eigentlichen Zweck des Werkes ein Wendepunkt erreicht, „wo die Einheitlichkeit bereits beginnt unangenehm zu werden, weil sie etwas Erstarrtes in sich hat, und dies Gefühl wird verstärkt durch die Eigentümlichkeit von Van de Veldes' künstlerischem Wesen.“ (Der Individualismus im Wohnräume (1898) in: **SCHUMACHER, F** (1902): *Im Kampfe um die Kunst: Beiträge zu architektonischen Zeitfragen*. Straßburg: Heitz, S.80)

746 Vgl. **MUTHESIUS, H** (1908): *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. Berlin: Wasmuth, S.9

diesem Sinne erschien auch „das Drama, das sich aus dem Tanze der Urvölker entwickelt, [...] von strenger Architektonik beherrscht.“ Ebenso die Kleidung „bei der von Anbeginn die Schönheit über der Nützlichkeit steht, folgt künstlerisch-architektonischen Grundsätzen und fügt sich dem Wohlklang des menschlichen Äußerungskreises harmonisch ein. So hat die Form stets uneingeschränkt geherrscht [...].“⁷⁴⁷

Muthesius sah in der Forderung nach „Typisierung“ eine Möglichkeit die „Position der Architektur zwischen freier und angewandter Kunst neu zu definieren.“⁷⁴⁸ Individualität und persönlicher künstlerischer Ausdruck verstand er bei der Entwicklung dieser neuen zeitgenössischen Architektursprache als Hindernisse, die in letzter Konsequenz zugunsten der „Type“ überwunden werden mussten. Dennoch lehnte er die Schaffung eines neuen synthetischen Stils entschieden ab, es sei im Gegensatz dazu genug, „unvoreingenommen unser bestes technisches Wissen und unser bestes künstlerisches Empfinden in das Werk, das wir schaffen, hineinzulegen und wir können es dann füglich unserer Nachwelt überlassen, dasjenige, was wir schufen, einen Stil zu nennen.“⁷⁴⁹ Die Forderung nach einem verbindlichen Stil als Ausdruck einer Epoche wich in Muthesius' Überlegungen einem durch die „Type“ repräsentierten allgemeingültigen Schaffensprinzip, aus dem heraus sich eine bestimmte ästhetische Gestalt der jeweiligen Epoche organisch heraus entwickeln sollte. In dieser Hinsicht beispielhaft wirkten die „süddeutschen Meistern bürgerlicher Baukunst,“ die durch ihre „künstlerische Persönlichkeit“, aber vor allem durch „die Richtigkeit ihres Prinzips“ wirkten. Sie erkannten die Notwendigkeit „in den einfachen Grenzen bürgerlicher Bedürfnisse die natürlich entstandenen Rezepte nicht zu verschmähen, weil sie historisch sind, sondern im Gegenteil den historischen Bauten die Mittel ihrer Wirkung abzulauschen,“ um hieraus wiederum einen spezifischen künstlerischen Ausdruck zu

747 **MUTHESIUS, H** (1912): *Wo stehen wir?* Typoskript 19 Seiten. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D24, S.12f

748 **STALDER, L** (2008): *Hermann Muthesius, 1861-1927: das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf*. Zürich: GTA-Verlag, S.89

749 **MUTHESIUS, H** (1907): *Vortrag im Völkermuseum am 9. Dezember 1907*. Maschinenschriftliches Vortragsmanuskript, 22 Blatt, mit handschriftlichen Korrekturen. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D103-2, S.4

entwickeln.⁷⁵⁰ Die hieraus entstandene „Form“ als Epochen Ausdruck definierte Muthesius nicht durch „Zweckmäßigkeit“, sondern durch die in ihr zum Ausdruck kommende „höhere Architektonik, die zu erzeugen ein Geheimnis des menschlichen Geistes ist, wie dessen poetische und religiöse Vorstellungen.“⁷⁵¹

Dagegen bildete die Verklärung und Historisierung eines vergangenen Ideals, jenes „Wahngewilde des Tempelstils“,⁷⁵² den Urgrund des künstlerisch und kulturellen Niedergangs des 19. Jahrhunderts, hatte sich doch die Architektur dadurch „vom Boden der Wirklichkeit zu weit entfernt, als dass sie in Berührung mit dem gesunden Leben die zu ihrer Erhaltung notwendige täglich Nahrung hätte saugen können“,⁷⁵³ worin Muthesius den lebendigen Quell alles architektonischen und damit auch allen künstlerischen Schaffens verortete. Muthesius erkannte seine persönliche Mission darin, den „wahren“ Kern der Architektur zu Tage zu fördern, denn „über den Begriff des Stils vergaß die Welt das Notwendigste: Daß es jenseits aller Stile einen Kern in der Architektur gibt, den der Stil nur als äußere Schale umschließt, daß die eigentlichen Werte der Architektur von der Stilfrage gänzlich unabhängig sind.“⁷⁵⁴

Gegen die von Muthesius angestrebte programmatische Neuausrichtung des Deutschen Werkbundes unter dem Typisierungsgedanke formierte sich bereits im Vorfeld der Kölner Werkbund-Ausstellung Widerstand um den Hagener Karl-Ernst Osthaus, Walter Gropius, August Endell und Henry van de Velde. Für sie krankte dieses Vorhaben vor allem daran, dass „eine Abstraktion zur lebendigen Kraft gemacht werden

750 SCHUMACHER, F (1898): *Bürgerliche Baukunst*; in: Schumacher, F (1902): *Im Kampfe um die Kunst: Beiträge zu architektonischen Zeitfragen*. Straßburg: Heitz, S.50

751 MUTHESIUS, H (1912): *Wo stehen wir?* Typoskript 19 Seiten. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D24, S.12

752 MUTHESIUS, H (1902): *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mülheim an der Ruhr: K. Schimmelpfennig, S.19

753 EBD., S.20f

754 MUTHESIUS, H (1900): *Architektonische Zeitbetrachtungen. Ein Umblick an der Jahrhundertwende. Festrede gehalten im Architekten-Verein zu Berlin zum Schinkelfeste am 13. März 1900*. Berlin: Wilhelm Ernst und Sohn, S.17

soll.⁷⁵⁵ Die Gruppe setzte sich zum Ziel in Köln die „sterile Engländerei von Muthesius gebührend an den Pranger stellen,⁷⁵⁶ wozu nicht nur die programmatischen Konflikte, sondern auch die seit dem Umzug des Deutschen Werkbundes nach Berlin immer heftiger zu Tage tretenden persönlichen Aversionen zwischen den Mitglieder der einzelnen Fraktionen beitrugen.⁷⁵⁷

Bereits im Frühjahr 1914 erkannte Walter Gropius die Notwendigkeit auf der Werkbundversammlung anlässlich der Kölner Werkbund-Ausstellung zu einer „klaren Aussprache“ kommen zu müssen,⁷⁵⁸ erweckten die durch unter anderem Muthesius und Ernst Jäckh initiierten Umstrukturierungsversuche der Organisation bei Karl Ernst Osthaus den Eindruck, dass die Gruppe um Muthesius „ganz systematisch den Einfluss derjenigen zu erschüttern [suchte], die das Künstlerische im Werkbund maßgeblich sein lassen wollen.“⁷⁵⁹

755 **OSTHAUS, KE** (1916): Brief an Heinz Jäckh, 08.01.1916; Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: DWB 1/171

756 **OSTHAUS, KE** (1916): *Brief an Henry van de Velde, 17.01.1916*; Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: Kü/31

757 Vgl. in diesem Zusammenhang die Arbeit *Karl Ernst Osthaus gegen Hermann Muthesius: der Werkbundstreit 1914 im Spiegel der im Karl Ernst Osthaus Archiv erhaltenen Briefe* von Anna-Christa Funk-Jones. Funk-Jones legt durch die Analyse der erhaltenen Korrespondenz dar, dass „die eigentlichen Protagonisten der Streiter wider Muthesius Gropius und Osthaus waren, und daß ebenso persönliche Querelen, wie grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf Politik des Werkbundes schon lange vor Ausbruch des Streits offen schwelten.“ (**FUNK-JONES, A** (1978): *Karl Ernst Osthaus gegen Hermann Muthesius: der Werkbundstreit 1914 im Spiegel der im Karl Ernst Osthaus Archiv erhaltenen Briefe*. Hagen: Karl Ernst Osthaus Museum, S.1) Stellvertretend für die bereits im Vorfeld der Kölner Ausstellung latent vorhandenen Spannungen äußerte sich August Endell gegenüber Karl-Ernst Osthaus hinsichtlich einer Planungsänderung für einen von ihm zu gestaltenden Saal auf der Kölner Ausstellung: „[...] und dann wird wohl auch der Moment gekommen sein, wo mit Muthesius öffentlich abgerechnet werden muß, denn ich sehe immer deutlicher, daß mir jedes größere Wirken durch diesen Menschen unmöglich gemacht wird, so lange er nicht öffentlich erledigt ist...“ (**ENDELL, A** (1914): *Brief an Karl Ernst Osthaus, 02.05.1914*; Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: Kü/362)

758 **GROPIUS, W** (1914): *Brief an Karl Ernst Osthaus, 26.02.1914*; Karl Ernst Osthaus Archiv, Hagen: Kü/335)

759 **OSTHAUS, KE** (1912): *Brief an Peter Behrens, 13.12.1912*; Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: Kü 428/333

Der Eindruck, dass Muthesius mit seiner Forderung nach Typisierung als Agent der im Deutschen Werkbund assoziierten Industriellen und Politiker zu Ungunsten des künstlerischen Elements wirken wollte, verstärkte sich durch die ihn unterstützenden Personen, wie die Verleger Avenarius und Bruckmann, Richard Riemerschmid und Friedrich Naumann, während sich die Vertreter künstlerischer Individualität wie Bosselt, Endell, Obrist, Taut, Osthaus, Gropius hinter Henry van de Velde versammelten. Für sie konnten sich eine vorbildhafte künstlerische Norm nur aus der individuellen künstlerischen Arbeit heraus entwickeln, sie „wollten keine Voreiligkeit und redeten dem Talent und der Persönlichkeit das Wort, weil nur diese die Gestaltung entscheidend fördern könnten.“ Sie forderten keinen „Stilersatz“, als den sie das Vorhaben der Typisierung ansahen, sondern einen gänzlich „neuen Stil“.⁷⁶⁰

Sollte die Kölner Werkbund-Ausstellung einen Überblick über das siebenjährige Wirken des Deutschen Werkbundes geben, muss auch die Aussprache zu der es im Rahmen der Jahresversammlung in Köln am 3. und 4. Juli 1914 kam, als Ausdruck der seit der Gründung widerstreitenden Positionen innerhalb der Organisation verstanden werden.⁷⁶¹

Seinen Vortrag „Die Werkbundarbeit der Zukunft“ begann Hermann Muthesius mit einer kritischen Bestandsaufnahme der in Köln gezeigten Arbeiten. Auch er sah sich gezwungen einzuräumen, dass die hohen Erwartungen, die mit der Ausstellung verbunden waren nicht erfüllt werden konnten. Der Deutsche Werkbund und die moderne künstlerische Bewegung erschienen „an einem Punkte angelangt, bei dem die jugendliche Begeisterung des ersten Ansturmes nicht mehr vorhanden“ sei. Doch

Für Karl-Ernst Osthaus bildete die zunehmende Orientierung an den internationalen Absatzmärkten den Kernpunkt für seine Kritik. Noch rückblickend schrieb Osthaus an Richard Riemerschmid, dass in seinem Verständnis, die „künstlerischen Freiheit“ gegenüber der „wirtschaftlichen Nötigung“ obsiegen sollte. Osthaus „wollte nicht um die Qualität des Welthandels willen, sondern die Schönheit um des deutschen Volkes willen“ im Deutschen Werkbund wirken. (OSTHAUS, KE (1917): *Brief an Richard Riemerschmid, 14.12.1917*; Karl Ernst Osthaus Archiv, Hagen: DWB 1/234)

⁷⁶⁰ SCHEFFLER, K (1946): *Die fetten und die mageren Jahre: ein Arbeits- und Lebensbericht*. Leipzig: List, S.41

verband Muthesius mit der in Köln sichtbar gewordenen Nivellierung des künstlerischen Ausdrucks nicht das Scheitern, der durch den Deutschen Werkbund angestrebten Umgestaltung des Alltagslebens, sondern vielmehr einen notwendigen Übergang von künstlerisch herausragender Gestaltung hin zu einer Wirkung in die Gesellschaft als Ganzes.

Erst in dieser, nach sieben Jahren der Werkbundarbeit erreichten Dualität von künstlerischer Höhenentwicklung und volkswirtschaftlicher Breitenwirkung konnte sich in Muthesius Verständnis die angestrebte Wirkung der Werkbundes in Gänze entfalten. Durch eine siebenjährige Entwicklung hätte der Deutsche Werkbund in Köln das Etappenziel erreicht nicht mehr als Gemeinschaft „lächerlicher Theoretiker und unklarer Schwärmer“ zu gelten, sondern als Organisation die sich der praktischen Umgestaltung des menschlichen Alltags angenommen habe. Man sei hier an einem Punkt angelangt an dem man sich fragen müsse, „was der Deutsche Werkbund“ wolle.⁷⁶²

Der bereits in der 1907 durch Fritz Schumacher erhobenen Forderung nach „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ wirkende Anspruch an eine totale künstlerische Umgestaltung der Alltagswelt erschien – trotz der durch Muthesius skizzierten ersten Erfolge – in Köln als noch unabgeschlossenes Projekt. Dieses Urteil muss als Grund für die durch die „Typisierung“ angestrebte Reformulierung der Werkbundprogrammatik gesehen werden, hatten sich doch die angestrebte Harmonisierung durch die Vorbildfunktion herausragender künstlerischer Einzel-

761 Außer den beiden Wortführern Muthesius und van de Velde meldeten sich insgesamt 17 Mitglieder des Werkbundes, die das gesamte programmatische Spektrum der Organisation repräsentierten im Laufe der Diskussion zu Wort - am ersten Tag C.A.Reichel, am darauffolgenden August Endell, Karl Groß, Hermann Obrist, Karl Ernst Osthaus, Richard Riemerschmid, Wilhelm Ostwald, Bruno Taut, Walter Riezler, Ferdinand Avenarius, Rudolf Bosselt, Walter von Engelhardt, Robert Breuer, Jozsef Vago, noch einmal C.A. Reichel, Erich Pistor und Karl Schaefer. Für Muthesius ergriffen Ostwald, von Engelhardt, Vago Partei, während sich Reichel, Endell, Obrist, Osthaus, Taut, Bosselt und Robert Breuer auf die Seite der individualistischen „Anti-Typisierer“ schlugen und Peter Behrens, Karl Groß, Riemerschmid, Walter Riezler, Avenarius, Pistor und Schaefer versuchen eine Mittelposition zwischen beiden Lagern einzunehmen.

762 MUTHESIUS, H (1914): *Die Werkbundarbeit der Zukunft*. Jena: Diederichs, S.34ff

leistungen nicht nur nicht erfüllt, sondern im Gegenteil einen Zustand „unausgesprochenen Chaos“ in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht verursacht.⁷⁶³

Hieraus entwickelte Muthesius das Konzept der Typisierung als Instrument, die fehlgeschlagene Harmonisierung der ästhetischen Alltagswelt letztlich dennoch ins Werk zu setzen. Für ihn bedeutete die dadurch wirksam werdende „Überführung aus dem Individualistischen ins Typische“ eine logische Konsequenz, die in einem dialektischen Prozess gesellschaftlicher Transformation „nicht nur zu einer Ausbreitung und Verallgemeinerung, sondern vor allem auch zu einer Verinnerlichung und Verfeinerung“ des ästhetischen Empfindens der Nation führe.

Dabei sollte der Architektur eine Führungsrolle zukommen, war doch in Muthesius Verständnis die „Entwicklung nach dem Typischen [...] ein charakteristisches Merkmal gerade der architektonischen Künste.“ Dadurch diene diese zuvorderst dem „praktischen Leben“ im Gegensatz zu den freien Künsten, die „in sich selbst ihren Zweck erfüllen.“ Bilden diese „Ausnahmen“ aus dem täglichen Leben, bedeute die Architektur die „rhythmische Fassung unserer täglichen Lebensbedürfnisse [...] den ruhigen Hintergrund, auf dem sich das Außerordentliche des Lebens erst aufbauen mag.“ Muthesius forderte auf dieser Grundannahme aufbauend eine Architektur klassischer Überzeitlichkeit, deren vornehme Zurückhaltung den Hintergrund unseres täglichen Lebens bilden sollte, sei doch doch die menschliche Empfindung auf dem Gebiet des Tektonischen besonders „empfindlich gegen alles Unnormale“ und aus dem „ruhigen Bett der Entwicklung heraustretende.“ Sein Mittel dazu bildet die Typisierung, „verschmäh die doch das Außerordentliche und sucht das Ordentliche.“⁷⁶⁴

763 EBD., S.38

Wirkte diese Heterogenität der Entwicklung einer genuin deutschen künstlerischen Kultur entgegen, erkannte Muthesius in ihr ebenfalls die Ursache für die stagnierenden Exportrate deutscher Produkte. Angesichts dieser Fehlentwicklung entwickelte er das Konzept der Harmonisierung, die den Export deutscher Waren fördere, zur Idee der Typisierung, deren Hauptgrund die Stärkung der Exportmacht des Deutschen Reiches sein sollte, weiter. Der Deutsche Werkbund sollte als Organ der „kunstgewerblichen Weltpropaganda“ über die Landesgrenzen hinaus wirken (EBD., S.41)

764 EBD., S.43

Erkannten die Vertreter des künstlerischen Individualität in diesen Formulierungen einen direkten Angriff auf ihr Selbstverständnis, war sich Muthesius bewusst, – und machte diese Einsicht auch in seinen Formulierungen deutlich – dass sich auch die Typisierung niemals ohne herausragende künstlerische Einzelleistung realisieren lassen würde. Allerdings erkannte er im Ausdruck künstlerischer Individualität nicht mehr das Ziel des Entwurfs- und Herstellungsprozesses, sondern dessen Grundlage, aus dem sich wiederum die von ihm geforderte „Type“ heraus entwickeln sollte. Für Muthesius sollte das „erstrebenswerte Besondere, Persönliche, Aparte innerhalb des Typischen“ verbleiben. Durch dieses in der „Type“ eingeschriebene Spannungsverhältnis zwischen individueller künstlerischer Kraft und typischem, der Realität der Epoche verpflichteten ästhetischen Ausdruck sah Muthesius den Erfolg seiner Bestrebungen verwirklicht.

In diesem Zusammenhang stellte er klar, dass er mit seiner Forderung keineswegs die Aufforderung an die Künstlerschaft verband, „sich möglicher Einförmigkeit zu befleißigen“, im Gegenteil genieße der Künstler „volle Freiheit, denn nur aus diese Freiheit kann er wirken“ und „in Weiterbildung der Tradition selbständige Werke“ schaffen. Der Anspruch der kommenden, durch die Typisierung geprägten Baukunst müsse in „kühnem Weiterstreben“ liegen, denn nur darin „kann das Heil der Zukunft liegen.“⁷⁶⁵

Bei der Betrachtung von Muthesius' Vortrag erscheint deutlich, dass nicht, wie durch die Gruppe von van de Velde behauptet, das künstlerische Element aus der Werkbundprogrammatik verbannen wollte, sondern es vielmehr durch sein Typisierungskonzept in einen neuen Wirkungszusammenhang setzen wollte, durch den das unabgeschlossene Projekt der „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ zum Abschluss kommen sollte.⁷⁶⁶

Im Konzept der Typisierung formulierte Hermann Muthesius den Versuch, die Produkte künstlerische Individualität in die Realität des Alltagslebens in der Form der „Type“ zu überführen. Durch diese Verbindung erfuhr einerseits das Künstlerische eine Umwertung im Sinne einer Erweiterung seines Wirkungsradius und seiner

765 EBD., S.43f

formalen Qualität zum Massenprodukt, andererseits sollte auch die Erscheinung des industriell hergestellten Produkts durch dessen künstlerisch-architektonische Durchbildung kunsterzieherisch in die Gesellschaft hinein wirken. Durch diese Verbindung, zweier sich auch innerhalb der Organisation Werkbund entgegenstehenden Grundannahmen, verband Muthesius die Idee jenes individualistisch-künstlerische Moment, das durch die sich immer weiter verbreitenden standardisierten industriellen Erzeugnisse an gesellschaftlicher Relevanz verlor, mit diesen zu vereinen und damit vor der eigenen Marginalisierung zu bewahren.

In diesem Wirkungsmechanismus erkannte Muthesius „die fruchtbare Weiterentwicklung derjenigen großen Idee, die wir vor sieben Jahren im Deutschen Werkbund verkörpert haben.“ Statt Homogenisierung und Linientreue versuchte Muthesius die „Kräfte, die hier in die Schranken gerufen worden sind“ zu nutzen und durch das

766 Auch in denen im Zusammenhang mit seinen Vortrag formulierten Leitsätzen beschäftigen sich nur zwei dezidiert mit diesem Konzept, während sich die übrigen acht als Aktualisierungsversuch der ursprünglich angestrebten Harmonisierung des künstlerischen Ausdrucks des Alltagslebens gesehen werden konnten: 1. Die Architektur und mit ihr das ganze Werkbundschaftensgebiet drängt nach der Typisierung, und kann nur durch sie diejenige allgemeine Bedeutung wieder erlangen, die ihr in Zeiten harmonischer Kultur eigen war. 2. Nur mit der Typisierung die als das Ergebnis einer heilsamen Konzentration aufzufassen ist, kann wieder ein allgemein geltender, sicherer Geschmack Eingang finden, die folgenden drei Punkte behandeln die Forderung nach einer auch zukünftigen Höherentwicklung des gesellschaftlich-künstlerischen Niveaus 3. Solange eine geschmackvolle Allgemeinhöhe nicht erreicht ist, kann auf eine wirksame Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland nicht gerechnet werden. 4. Die Welt wird erst dann nach unseren Erzeugnissen fragen, wenn aus ihnen ein überragender Stilausdruck spricht. Für diesen hat die bisherige deutsche Bewegung die Grundlagen geschaffen. 5. Der schöpferische Weiterausbau des Errungenen ist die dringendste Aufgabe der Zeit. Von ihr wird der endgültige Erfolg der Bewegung abhängen. Jedes Zurück- und Abfallen in die Nachahmung würde heute die Verschleuderung eines wertvollen Besitzes bedeuten). Die Punkte sechs bis zehn wiederum behandeln vor allem die Steigerung des Interesses und des Exports nach deutschen Produkten im Ausland 7. Die Fortschritte Deutschlands in Kunstgewerbe und Architektur sollten dem Auslande durch eine wirksame Propaganda bekanntgemacht werden. Als nächstliegendes Mittel 8. Ausstellungen des Deutschen Werkbundes haben nur dann Sinn, wenn sie sich grundsätzlich auf Bestes und Vorbildliches beschränken. Kunstgewerbliche Ausstellungen im Auslande sind als eine nationale Angelegenheit zu betrachten 9. Für einen etwaigen Export ist das Vorhandensein leistungsfähiger und geschmacklich sicherer Großgeschäfte die Vorbedingung. Mit dem vom Künstler für den Einzelfall entworfenen Gegenstand würde nicht einmal der einheimische Bedarf gedeckt werden können 10. Aus nationalen Gründen sollten sich große nach dem Ausland arbeitende Vertriebs- und Verkehrsgesellschaften jetzt, nach dem die Bewegung ihre Früchte gezeitigt hat, der neuen Bewegung anschließen und die deutsche Kunst mit Bewusstsein in der Welt vertreten. (EBD., S.32)

Konzept der „Type“, „weiter aufeinander einwirken zu lassen, damit die großen Zeitprobleme gelöst werden“ könnten.

Diese „unnatürliche“ Verbindung – wir erinnern uns an die von Nietzsche formulierte Widernatürlichkeit von dionysischem und apollinischen Element als Grundlage der tragischen Kultur⁷⁶⁷ – von künstlerischer Individualität und gesellschaftlicher Breitenwirkung bedeutet für ihn den Quell der ästhetisch-künstlerischen Potenz des Deutschen Werkbundes, die er durch die Formulierung des Typengedankens für die zukünftige Arbeit nutzbar zu machen suchte, habe es doch erst der Deutsche Werkbund „fertiggebracht, diese Kunstwelle, soweit sie sich auf das Gebiet der Architektur – und zu ihr rechne ich auch unser ganzes sogenanntes kunstgewerbliches Arbeiten – erstreckt, zu fassen und alle Faktoren, die an der Verbindung von Kunst und Industrie notwendigerweise beteiligt sein müssen, zu einer Vereinigung zusammenschließen.“⁷⁶⁸

767 Nachgelassene Schriften, Sokrates und die griechische Tragödie; in: **EBD.**, S.614ff

768 Schlußwort von Hermann Muthesius, 2. Tag in: **EBD.**, S.99ff

RESÜMEE – NIETZSCHES KULTURKRITIK ALS
AGENS DER ARCHITEKTONISCHEN MODERNE

Mit dem Beginn des ersten Weltkrieges fand nicht nur die Kölner Werkbund-Ausstellung wenige Wochen nach ihrer Eröffnung ein jähes Ende, auch für die Geschichte des Deutschen Werkbundes bedeutete dieses Ereignis eine historische Zäsur: Die sich im Werkbund manifestierende Programmatik von der Architektur als epochenprägender „Leitkunst“ und das daraus direkt abgeleitete Vorhaben der „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ als Ausdruck gesellschaftlicher Höherentwicklung musste ab jenem Zeitpunkt als gescheitert angesehen werden.

Dies bedeutete den Abschluß einer mehr als 30-jährigen geistesgesellschaftlichen Entwicklung, die in Friedrich Nietzsches Konzeption eines künstlerischen Lebens ihren Anfang nahm und durch die von Nietzsche propagierte Hinwendung zur Leiblichkeit als Adressat architektonischen Schaffens auf die Entwicklung der modernen Architektur maßgeblich Einfluss nehmen sollte.

Vereinigten sich in der Gründung des Deutschen Werkbundes die heterogenen Reformkonzepte der in ihm assoziierten Künstler mit dem Ziel, durch die künstlerische Umgestaltung des menschlichen Alltagslebens die Gesellschaft als Ganzes auf ein gesteigertes kulturelles Niveau zu heben, sahen sich die Vertreter dieser utopischen Agenda bereits wenige Jahre nach der Gründung der Organisation einer zunehmenden Marginalisierung durch die im Deutschen Werkbund zunehmend die Oberhand erhaltenden politischen Kräfte ausgesetzt.

Erschien die Person Hermann Muthesius, durch ihre persönlichen Verbindungen zum politisch einflussreichen Personenkreis um Friedrich Naumann und Ernst Jäckh, für die im Werkbund assoziierten Künstler als Agent dieser Bewegung, muss Muthesius' Vorhaben, die „Typisierung“ zur allgemeinen Werkbunddoktrin zu erheben, als Versuch verstanden werden, das den Deutschen Werkbund programmatisch konstituierende Konzept der „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ durch Aktualisierung der ihr zugrundeliegenden Parameter, die fruchtbare Verbindung von künstlerischer Individualität und der Nutzbarmachung der industriellen Produktionsmethoden unter dem Primat der Architektur, als Hauptaufgabe der Werkbundarbeit zu erhalten. Dadurch erhoffte sich Muthesius wiederum dem utopische Element der Gründungsphase, das auf den Umbau der Gesellschaft durch die Kunst abzielte, erneut zu seinem Recht zu verhelfen.

Verband Muthesius mit dem Erfolg des Deutschen Werkbundes immer auch den wirtschaftlichen und kulturellen Erfolg des Deutschen Kaiserreichs im Wettbewerb der europäischen Nationen untereinander, so war er sich der Tatsache bewusst, dass die für dieses Vorhaben notwendige Steigerung des künstlerisch-kulturellen Niveaus der Gesamtgesellschaft nur durch die für die Gründung des Deutschen Werkbundes elementare Verbindung von Künstler und industriellem Produktionskomplex realisiert werden konnte.

Diesem grundlegenden und mit den Postulaten der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts formierenden kunst- und kunstgewerblichen Reformbewegung untrennbar verbundenen Verständnis folgend, versuchte Muthesius die kausale Verbindung von herausragender individueller künstlerischer Leistung, der durch die Industrie geprägten menschlichen Lebensrealität und einem sich hieraus organisch entwickelnden kulturellen Epochenausdruck in eine doktrinäre Reformagenda zu überführen. Maßgeblich hierfür muss das Scheitern des, den Deutschen Werkbund zur Zeit seiner Gründung maßgeblich prägenden, Ideals der „Wiedereroberung einer Harmonischen Kultur“ gesehen werden, das, wie diese Untersuchung darlegt, in den ersten sieben Jahren seines Bestehens in herausragenden künstlerischen Einzelleistungen, nicht aber in gesellschaftlicher Breite realisiert werden konnte.

Mit seinem Versuch der Aktualisierung verknüpfte Muthesius das Vorhaben, den in der Programmatik des Deutschen Werkbundes erstmals öffentlich formulierten kulturellen Führungsanspruch der Architektur zu erneuern und für die Zukunft zu erhalten. Muthesius verstand seine Forderung nach „architektonischer Kultur“, statt „harmonischer Kultur“, als Chiffre eines gesellschaftlichen Idealzustands, der sich durch ein ästhetisches Zusammenklingen aller innerhalb der Gegenwart wirksamen werdenden Kunst- und Kulturausdrücke manifestieren sollte. Diese sollten für Muthesius ihre Wirkung nicht auf einer intellektuellen Wahrnehmungsebene entfalten, sondern – sich davon scharf abgrenzend – auf die Stimulation des menschlichen Leibes durch das im Werkbundsinn gestaltete baukünstlerische Artefakt gerichtet sein.

Diese für die Gründung des Deutschen Werkbundes elementare Vorstellung eines utopischen gesellschaftlichen Zustandes, in dem sich herausragende individuelle künstlerische Leistung, ein gesellschaftlich-kulturelles Höhenniveau und die Fokus-

sierung des Kunsterlebens auf physiologische Aspekte verbanden, fand in Nietzsches Ideal der tragischen Epoche und deren „Kultur als Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes“⁷⁶⁹ ihr geistiges Vorbild.

Dennoch führte die 1914 bereits als abgeschlossener Prozess sich präsentierende Transformation des Deutschen Werkbundes von einer kultur- und gesellschaftsreformerischen Vereinigung mit elitärem Selbstverständnis zu einer kulturpolitisch wirkenden Massenorganisation zum Scheitern von Muthesius Versuch, die ursprünglich im Deutschen Werkbund wirkende Programmatik zu erneuern und für die Zukunft zu erhalten.

In Muthesius Versuch zeigten sich Parallelen zu dem durch Eugen Diederichs wenige Monate zuvor initiierten Vorhaben, durch Reimplantierung jenes zunehmend marginalisierten Elements der „Festkultur,“ die ursprünglich antirational geprägte, künstlerisch-feierliche Grundkonzeption, die für Diederichs aus der epochemachenden Absicht der „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ direkt resultierte, im Rahmen des 1914 in Bad Kösen stattfindenden Werkbundfestes zu erneuern.

Diese bemerkenswerten inhaltlichen Überschneidungen von Muthesius und Diederichs Konzepten, die beide einen Versuch der Wiederanknüpfung an den prägenden *mind-set* der Gründungsphase des Deutschen Werkbundes darstellten, machen die programmatische Verschiebung, der der Deutsche Werkbund in den ersten sieben Jahren seines Bestehens ausgesetzt war und der ihn von einem Verband mit utopisch-künstlerischer Grundhaltung zu einer politisch wirkenden Massenorganisation transformierte, auf pointierte Weise sichtbar.

Gleichzeitig verweisen diese Gemeinsamkeiten auf eine signifikante Schnittmenge programmatischer Motive, die die Arbeit der im Kreis um den Werkbundverleger vertretenen Kunstreformer Schultze-Naumburg, Behrens, Schumacher und Muthesius in der frühen Phase des 20. Jahrhunderts prägten. Erscheint die Gründung des Werkbundes in der architekturhistorischen Forschung bis heute überwiegend als eine

769 Unzeitgemässe Betrachtungen, David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller, §1; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemässe Betrachtungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.163

widernatürliche Verbindung „intimer Feinde“, muss nach der hier vorliegenden Analyse angenommen werden, dass neben der Öffnung der Architektur zur Industrie hin, die Betonung der Künstlerindividualität, die Hoffnung auf eine künstlerische Gesellschaft, der Auserwähltheitsgedanke, Antiakademismus und die Vorbildfunktion von griechischer Antike und Renaissance als prägend für die Lebens- und Vorstellungswelt der beteiligten Akteure gesehen werden muss. Die in der vorliegenden Untersuchung herausgearbeitete Zweiteilung der ersten sieben Jahre der Werkbundgeschichte verdeutlicht, dass das Element der künstlerischen Umgestaltung des Alltagslebens für die im Werkbund vertretene Künstlerschaft konstitutiv bei dessen Gründung wirkte.

Die im Umfeld des Verlegers Eugen Diederichs tätigen Künstler, Architekten und Kunstreformer – die neben ihrer künstlerischen Produktion die angestrebte Kunst- und Gesellschaftsreform ebenfalls durch ihre literarische Produktion zu realisieren erhofften – müssen als Hauptvertreter jener durch die künstlerische Umgestaltung des menschlichen Alltagslebens angestrebten Gesellschaftsreform gesehen werden, die sich in Nietzsches Diktum von der „Einheit des Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes“ literarisch verdichtet hatte.

Dieses markierte den Beginn einer Bewegung, die, durch Verbindung von individuellem künstlerischem Ausdruck, der Überführung lebensweltlicher Realitäten in die künstlerische Sphäre zum Zwecke der Lebenssteigerung und die zentrale Rolle des menschlichen Leibes als Adressat künstlerischer Produktion, die In-Werk-Setzung der modernen Architektursprache in der Dekade vor der Gründung des Deutschen Werkbundes maßgeblich vorantreiben sollte.

Erscheinen die programmatischen Ausrichtungen der von Eugen Diederichs, Fritz Schumacher, Peter Behren, Hermann Muthesius und Paul Schultze-Naumburg intendierten Reformvorhaben in Kunst, Architektur und Gesellschaft augenscheinlich entgegengesetzt oder sich wenigstens in maßgeblichen Punkten widersprechend, muss die programmatische Klammer einer kommenden „künstlerischen Kultur“ als wesentlich für die Vereinigung der Reformen durch die Gründung des Deutschen Werkbunds gesehen werden. Diese Vorstellungen speisten sich direkt aus der von Friedrich Nietzsche postulierten Trias von Faktoren – Leiblichkeit als Zentrum der Kunsterfahrung, herausragende schöpferische Individualität und die Schaffung einer

typischen Epochenausdrucks – auf denen eine kommende Aktualisierung des für ihn vorbildhaften „tragischen Lebensmodus“ fußen sollte.

Die Analyse des nietzscheanischen Einfluss auf Wirken und Denken der Mitglieder des Personenkreises um Diederichs macht nachvollziehbar, dass die programmatischen Eckpunkte ihrer kunstreformerischen Agenden – Orientierung am gesellschaftlichen und menschlichen Ideal der griechischen Antike und der Renaissance, der mediterrane Süden als utopischer Sehnsuchtsort, Betonung der Künstlerindividualität, Versuch der Schaffung einer neuen Architektursprache durch Ablehnung des intellektuell-akademischen Architekturbegriff, Auserwähltheitsbewusstsein, die Vereinigung in einem Kreis herausragender Individuen in einer Gemeinschaft neuen Typs, Gesellschaftserziehung durch vorbildhaftes Wirken, totale Umgestaltung der Gesellschaft vom „vom Sofakissen zum Städtebau“⁷⁷⁰, Überwindung der Disziplinengrenzen zugunsten der Herausbildung einer universalen Künstlerpersönlichkeit, Hinwendung zur Leiblichkeit als Adressat der Architekturproduktion durch die „Raumkunst“, Erkennen der Industrie als Machtfaktor der Zeit und dadurch Überwindung der restaurativen Tendenzen der Arts-and-Crafts-Bewegung – ihren Ursprung in der Philosophie Friedrich Nietzsches fanden und diese dadurch als verbindender Faktor vordergründig heterogen erscheinender Positionen sichtbar wird.

Muss das Vorbild Griechenland und Renaissance für sämtliche Mitglieder im Kreis um Diederichs als wesentlich für die Herausbildung ihres individuellen Kunstverständnisses gesehen werden, zeigt die hier vorliegende Arbeit, dass dieses Muster für die Zeit an der der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert sogar für einen der herausragendsten Vertreter einer konservativen Architekturreform Paul Schultze-Naumburg angenommen werden kann, der in der „heroischen Landschaft“ Oberitaliens seine ideale Verbindung von architektonischem Artefakt und Umgebung verwirklicht sah und der sich durch eine Befruchtung der traditionellen nordischen Architektur durch

770 MUTHESIUS, H (1912): *Wo stehen wir?* In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*. Jena: Diederichs, S.11-26, S.16

die antike Baukunst des Mittelmeerraumes ein zukünftiges baukünstlerisches Höhenniveau imaginierte.

Darüber hinaus verweist das durch Schultze-Naumburg in seinen einflussreichen Kulturarbeiten formulierte Konzept des „Malerischen“ direkt auf eine weitere geistige Verbindung innerhalb des hier untersuchten Reformzirkels hin – die Hinwendung zur Physiologie als Resonanzraum des Künstlerischen, im Gegensatz zur akademischen, an den Intellekt adressierte Kunst des Historismus. Erschien das „Malerische“ in erster Linie als Begriff, der ein visuelles, also verstandesmäßiges Wahrnehmen der Umwelt intendierte, muss nach genauer Untersuchung der schultze-naumburg'schen Formulierungen davon ausgegangen werden, dass die Erfahrung eines intakten Zusammenhanges von architektonischem Artefakt und seiner landschaftsräumlichen Umgebung primär unterbewusst und dadurch vom „Gefühl“, beziehungsweise „Leib“ rezipiert werden sollte.

Wirkte die durch Friedrich Nietzsche erhobenen Forderungen nach einer künstlerischen Kultur einerseits untergründig in Werk und Leben der kunstreformerisch orientierten Kreise, muss darüber hinaus seine direkte Wirkung im Sinne einer persönlichen Vorbildfunktion für das eigene Leben und Arbeiten der mit der Kunstreform verbundenen Personen als erheblich erachtet werden. Neben den am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert zum maßgeblichen Kommunikationsmedium der Künstlerschaft sich entwickelnden Bünden und Kreisen, die für die Nietzsche Rezeption um 1900 und die Herausbildung eines „Nietzsche-Kults“ eine elementare Rolle spielten, nahm das von der Schwester des Philosophen gegründete Nietzsche-Archiv in Weimar eine Schlüsselposition ein. Durch seine Öffentlichkeitsarbeit und Publikationspraxis unternahm es den Versuch eine in Nietzsches Nachfolge sich entwickelnde Kunst- und Kulturreform in der Gesellschaft des Kaiserreichs ins Werk zu setzen und darüber hinaus in Zusammenarbeit mit herausragenden Künstlerpersönlichkeiten der Epoche eine damit untrennbar verbundene künstlerische und architektonische Ikonographie des Philosophen Nietzsches zu entwickeln, um seine Gedanken nicht nur literarisch, sondern ebenfalls auf visueller Ebene in die Gesellschaft hinein wirken zu lassen.

Bildeten Elisabeth Förster-Nietzsche, Harry Graf Kessler und der Architekt Henry van de Velde zwischen 1903 und 1912 die intellektuelle Schaltzentrale dieser Be-

wegung, die durch die Umgestaltung der Weimarer Archivräume durch van de Velde und den Planungen für ein Nietzsche-Denkmal die mit der Philosophie Nietzsches verbundenen intellektuellen Konzepte in gesellschaftliche Kulträume zu überführen suchten, – und zumindest temporär an einer Aktualisierung der griechischen Lebens- und Kunstmodi in der Gegenwart arbeiteten – waren auch die Verbindungen der späteren Werkbundgründer zum Weimarer Nietzsche-Archiv vielfältig: Fritz Schumacher und Peter Behrens unternahmen den Versuch, durch die Überführung von philosophischen Motiven Nietzsches in gebauten Raum einen alternativen künstlerischen Zugang zur Architekturproduktion zu schaffen und dadurch die historische Baukunst des 19. Jahrhunderts zugunsten eines physiologisch informierten, die Alltagswirklichkeit der Gegenwart repräsentierenden künstlerischen Ausdrucks zu überwinden. Der Entwurf Schumachers für ein Nietzsche-Denkmal von 1898 markierte dabei den Beginn einer Entwicklung, die, von den Postulaten der nietzscheanischen Philosophie ausgehend, den Versuch unternahm, ein alternatives, dem intellektuellen Stilbegriff des Historismus entgegengesetztes Verständnis von Architekturproduktion zu realisieren. Schumachers Entwurf leistete der Konzeption vom Primat der Architektur über die übrigen Künste maßgeblich Vorschub, in dem in ihm erkennbar wurde, dass die durch Nietzsche postulierte künstlerische Umgestaltung der menschlichen Lebenswelt durch eine physiologisch wirksame Kunst letztlich nur durch deren vollständiger „Architektonisierung“ möglich wäre. Nur die Architektur erschien in der Lage, die Ebene einer rein intellektuellen und akademischen Kunstwirkung zu Gunsten einer die menschliche Leiblichkeit stimulierenden Kunsterfahrung aufzuheben, woraus sich der von den Gründern des Werkbundes propagierte Führungsanspruch der Architektur über die übrigen Künste direkt ableitete.

Erschien Schumachers Nietzsche-Denkmal als erstes architektonisches Zeugnis dieser geistigen Entwicklung, war es Peter Behrens, der durch sein Darmstädter Wohnhaus die Verbindung Architektur-Nietzsche als Grundlage der Kunst- und Gesellschaftsreform erstmals öffentlich postulierte. Behrens' architektonisches Œuvre zwischen 1900 bis 1907 machte die Entwicklung von einer bildhaften Übernahme nietzscheanischer Motive zu einem Baubegriff, der räumlich-physiologisches Bilden und die künstlerische Überformung des industriellen Produktionskomplexes durch Architektur verband, auf prototypische Weise sichtbar.

Seinen Höhepunkt erreichte dieser Prozess mit den Berliner Bauten der AEG. Der Gebäudekomplex an der Brunnenstraße und die benachbarte Turbinenfabrik symbolisierten nicht nur die durch den Deutschen Werkbund formulierte Programmatik künstlerisch-gesellschaftlicher Reform unter dem Primat der Architektur, sondern darüber hinaus den – für die Zeitgenossen offensichtlichen – Beginn einer neuen Form der Architekturproduktion an sich, die wiederum die Grundlage für die Reform der Gesellschaft als Ganzes bereiten sollte.

Durch die Transformation der Disziplin Architektur von einer Fassaden- zu einer Raumkunst, überführten die im Deutschen Werkbund versammelten Architekturreformer unter der Führung von Peter Behrens das Vorhaben Nietzsches, durch die Hinwendung zur menschlichen Leiblichkeit als Rezipienten künstlerischen Ausdrucks das kulturelle Ideal des griechischen Altertums in der Gegenwart zu aktualisieren, in die Lebensrealität des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die „Raumkunst“ bildete das Vehikel, durch das nicht nur die Erneuerung der Disziplin, sondern des gesamten Alltagslebens ins Werk gesetzt werden sollte.

Das durch die „Umwertung“ der eigenen Disziplin sich neu formulierende architektonische Repertoire speiste sich nicht aus einem gestalterischen Kanon fester Formen oder Verhältnisse, sondern war dezidiert als Prozess definiert, der seine individuelle ästhetische Formulierung direkt aus dem Zusammenspiel von entwerfender Persönlichkeit und den Lebensrealitäten der Gegenwart generierte.

In dem durch den Deutschen Werkbund formulierten Anspruch von der Architektur als epochenprägender Leitkunst erfolgte wiederum die Weiterentwicklung dieses architekturreformerschen Ansatzes, als Grundlage des totalen Umbaus der Gesellschaft mit dem nietzscheanisch informierten Ziel der „Wiedererlangung einer harmonischen Kultur“.

Die Verschiebung, der für die künstlerische Gestaltung grundlegenden Parameter, fand ihr geistiges Vorbild in der, in Nietzsches Spätwerk sich immer deutlicher abzeichnenden, Wende hin zur Physiologie als eigentlich relevanten Rezeptionsmedium menschlicher Kunsterfahrung. Diese repräsentierte die Essenz des nietzscheanischen Denkkosmos, durch die es der Philosophen letztlich möglich machen wollte die Aktualisierung des tragischen Lebensmodus in der Gegenwart ins Werk zu setzen.

Darüber hinaus bildete sie die intellektuelle Basis des nietzscheanischen Vorhabens von der „Umformung der Welt um es in ihr aushalten zu können“⁷⁷¹, in dem es durch eine an die Physiologie adressierte Kunstproduktion möglich werden sollte, das Wirken herausragender künstlerischer Individualitäten zu einem überhistorischen – „typischen“ – künstlerischen Epochenausdruck umzuformen, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft organisch verbinden sollten.

Die geistigen Grundlagen dieses Konzepts lassen sich in den mediterranen Stadt- und Lebenserfahrungen Nietzsches nachweisen. Das urbane Gewebe der oberitalienischen und südfranzösischen Städte eröffnete Nietzsche, im Gegensatz zu den Städten des Nordens, eine Möglichkeit seine „Spaziergehe-Existenz“, als Chiffre für ein geistig und körperlich erfüllendes Leben, zu realisieren, woraus die Hoffnung Nietzsches resultierte sein geplantes Hauptwerk, die sogenannte „Umwertung der Werthe“, trotz zahlreicher gesundheitlicher Rückschläge noch zu Lebzeiten zu realisieren. In den Städten des südlichen Europas manifestierte sich für Nietzsche die schöpferische Kraft ihrer Erbauer – die Herausbildung dieser herausragenden Individualitäten des Altertums und der Renaissance resultierte für Nietzsche in einem mit der mediterranen Umgebung verknüpften Raumbegriff, der sich durch die Möglichkeit zur Persönlichkeitsentfaltung charakterisierte und damit als Antithese zu germanisch, nordischen Raumkonzeptionen wirkte.⁷⁷²

Die Analyse von Nietzsches mediterranen Stadterfahrungen macht nachvollziehbar, dass die Begriffe „Physiologie der Kunst“, „Harmonische Kultur“, „Umwertung“ und „Übermensch“ immer in einem direkten Bedeutungszusammenhang gedacht werden müssen, stehen sie doch stellvertretend für die Manifestation des tragischen Ideals auf gesellschaftlicher und individueller Ebene durch die Physiologisierung der Kunst.

771 Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1884, §25[94]; in: NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 11. Nachlaß 1884 - 1885*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S.33

772 Vgl. GÜNZEL, S; DÜNNE, J (2006): *Raumtheorie - Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, S.10

Markierte die romantische Sehnsucht nach einer Aktualisierung des tragischen Lebens- und Kunstmodus in der Gegenwart die „Geburt“ des Philosophen Nietzsche, gelang es ihm diesen antimodernen Impuls, im Sinne der von ihm propagierten „Umwertung“ durch die Hinwendung zur Physiologie, für ein genuin modernes Verständnis von Kunst nutzbar zu machen.

Parallel dazu zeigt diese Untersuchung, dass diese intellektuelle Dialektik zwischen romantischen Sehnen und moderner Kunstproduktion auch für die Mitglieder des Kreises um Eugen Diederichs angenommen werden muss. Über die Vorbilder des griechischen Altertums und der Renaissance gelangten diese – ebenso wie Nietzsche – durch die Physiologisierung des Architekturbegriffes zu einem alternativen Verständnis von künstlerischer Produktion und gesellschaftlicher Entwicklung, dass sich letztlich in der Gründung des Deutschen Werkbundes manifestierte und durch diesen zu einem gesellschaftsprägenden Modus entwickelt werden sollte, in dem sich in ihm physiologisch informierte Architekturproduktion als Raumkunst, mit dem Vorhaben einen typischen künstlerischen Ausdruck der Gegenwart zu erlangen, verbanden.

Durch diese thematische Verschränkung, im Sinne eines, mit dem Entwicklungsprozess der Gesellschaft direkt verknüpfen und diesen künstlerisch stets aufs Neue transformierenden, Architekturbegriffes, trugen die im Kreis um Eugen Diederichs vertretenen Werkbundgründer wesentlich dazu bei, die Disziplin Architektur zu modernisieren.

Verortete die architekturhistorische Forschung den wesentlichen Beitrag der Werkbundgründung zur Formulierung einer modernen Architektursprache in der Übernahme der industriellen Produktionsrealität in architektonisch-künstlerische Form, deutet diese Untersuchung vielmehr auf die Möglichkeit hin, dass durch die bewusste Übertragung der von Nietzsche formulierten Konzepte einer leiborientierten Kunst auf Grundlage des Ideals der tragischen Kultur, die industriell erzeugten Produkte als Ausdruck der Gegenwartskultur durch die herausragende schöpferische Individualität der sich im Werkbund versammelten Künstler und Architekten zu physiologisch wirksamen Artefakten umgeformt werden sollten, die die zeitgenössische lebensweltliche Realität widerspiegeln, diese in einem Rückkopplungsprozess künstlerisch transformieren und dadurch die Grundlage für die zukünftige Höherentwicklung der Kultur der Gegenwart schaffen sollten.

ANHANG

ABBILDUNGEN



Abb. I: Genua, Via Garibaldi



Abb. II: Mole Antonelliana

Architektenhaus
 BERLIN W., Wilhelm-Strasse 92-93.

Dienstag, den 18. September 1900
 Abends 8 Uhr präzise

I. Moderner Vortrags-Abend.

Nietzsche=Feier

veranstaltet von Dr. Rudolf Steiner und Kurt Holm.

I. TEIL.
 Nietzsche's einsame Geisteswanderung: **Dr. Rudolf Steiner.**

→ PAUSE ←

II. TEIL.
 Dichtungen von Friedrich Nietzsche gesprochen von **Kurt Holm.**

1. Vereinsamt.
2. Zwischen Raubvögeln.
3. Aus „**Also sprach Zarathustra.**“
 - a) Mittags.
 - b) Das Tanzlied.
 - c) Das trunkene Lied.
4. Dichter Berufung.
5. Mein Glück.
6. Die Sonne sinkt.

Preis 10 Pfg.

Der II. Moderne Vortrags-Abend von Kurt Holm findet am Mittwoch, den 17. October 1900 im Architektenhause statt. Eintrittskarten sind vom 10. October ab in den Buchhandlungen von

Lazarus, Friedrich-Strasse 66
Hannemann, Friedrich-Strasse 208, Trautwein, Leipziger-Strasse 8
Spaeth, König-Strasse 52 u. Rosenberg, Potsdamer-Strasse 129
 sowie Abends an der Kasse erhältlich. Preis Mk. 2,- und Mk. 1,-

Schafer & Hoesenfeld, Berlin O., Eggertstr.

Abb. III: Ankündigung eines Nietzschevortragsabend



Abb. IV: Portal des Nietzsche-Archivs



Abb. V: Kamin im Bibliothekszimmer des Nietzsche-Archivs

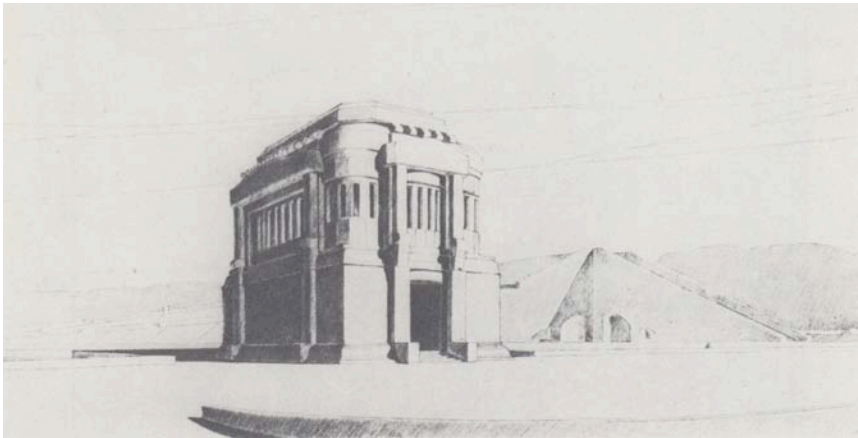


Abb. VI: Entwurf zu einem Nietzsche-Tempel von Henry van de Velde

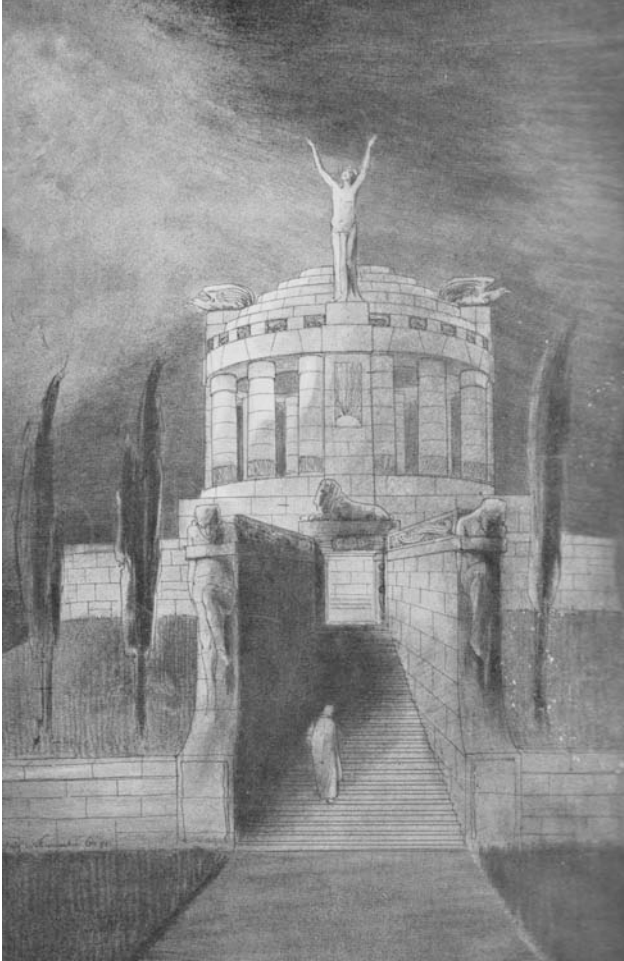


Abb. VII: Entwurf für ein Nietzsche-Denkmal von Fritz Schumacher



Abb. VIII: Zeichnung Schultze-Naumburg



Abb. IX: Modell der Nietzsche-Gedächtnishalle



Abb. X: Titelblatt „Feste des Lebens und der Kunst“

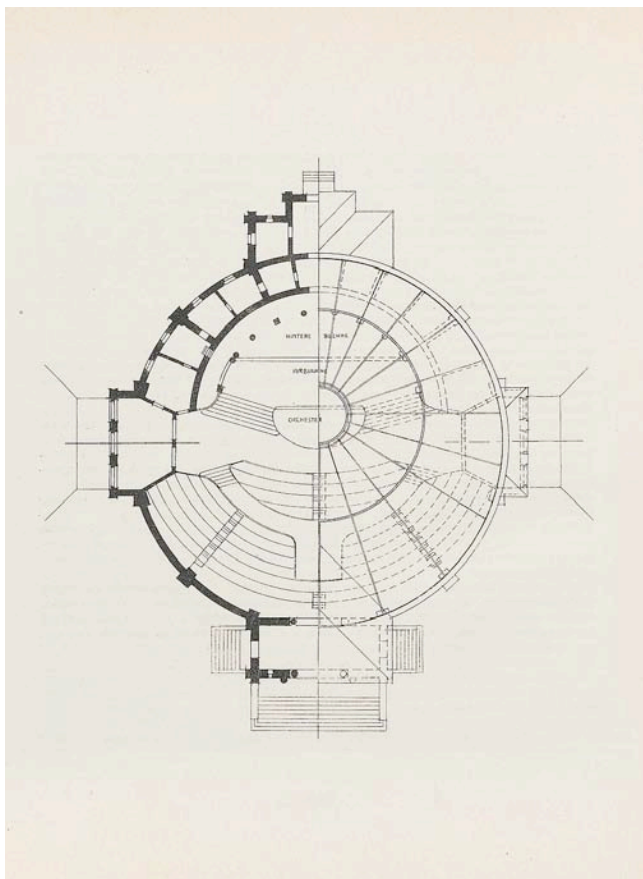


Abb. XI: Entwurf für ein Theater der Lebensmesse



Abb. XII: Haus Behrens, Außenansicht



Abb. XIII: Haus Behrens, Portal



Abb. XIV: Haus Behrens, Diele

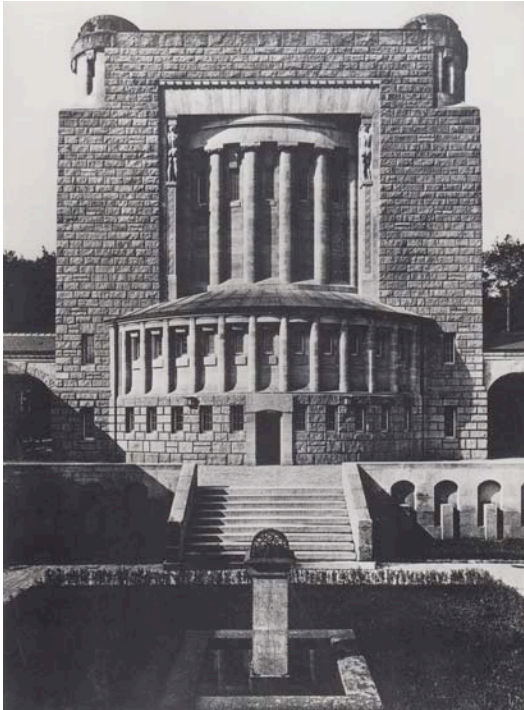


Abb. XV: Dresden, Krematorium

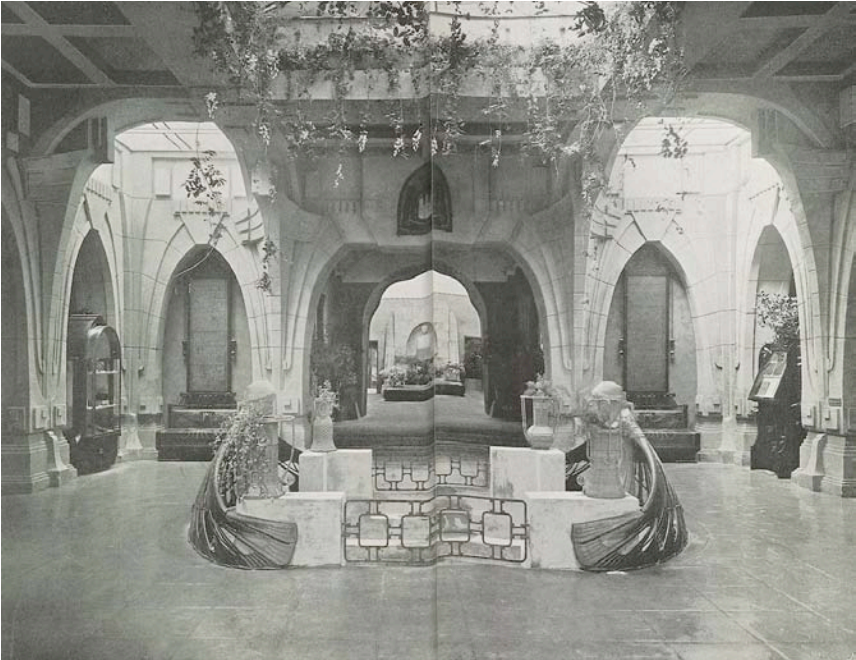


Abb. XVI: Hamburger Vorhalle auf der Turiner Ausstellung 1902

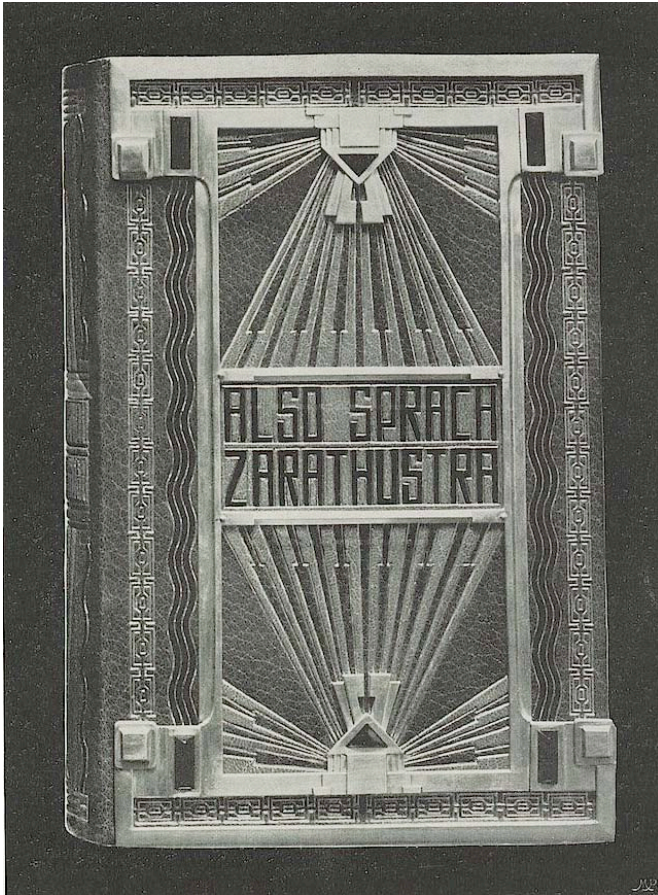


Abb. XVII: Zarathustraeinband von Peter Behrens



Abb. XVIII: AEG-Kleinmotorenfabrik, Berlin

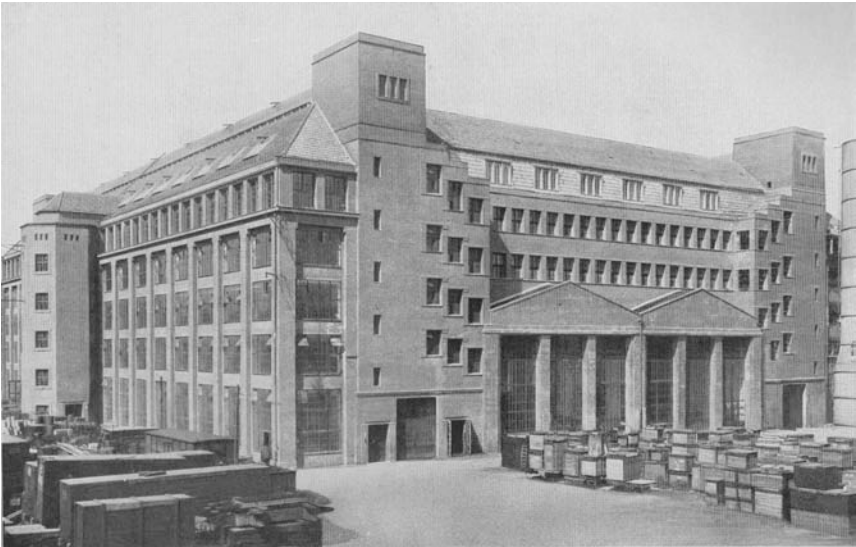


Abb. XIX: AEG-Hochspannungsfabrik, Berlin

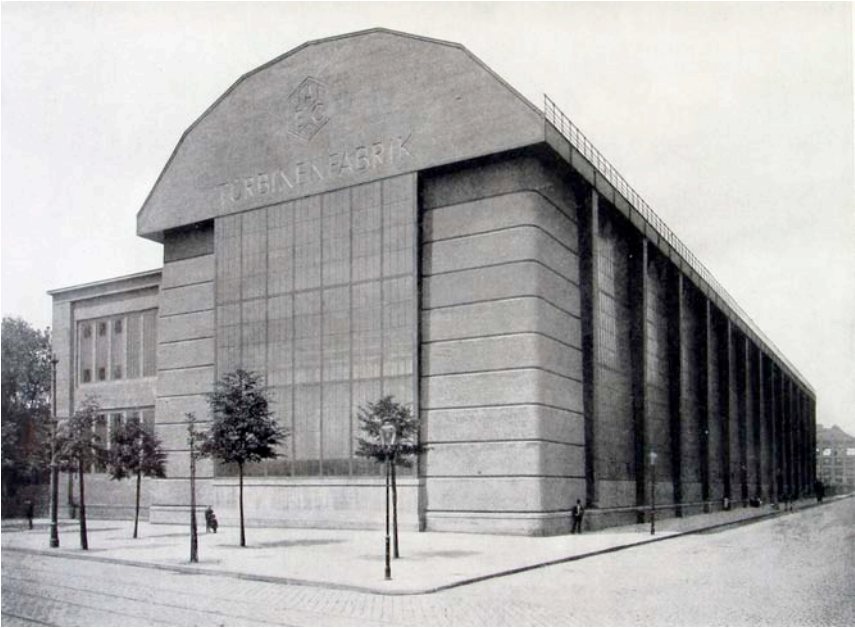


Abb. XX: AEG-Turbinenfabrik, Berlin

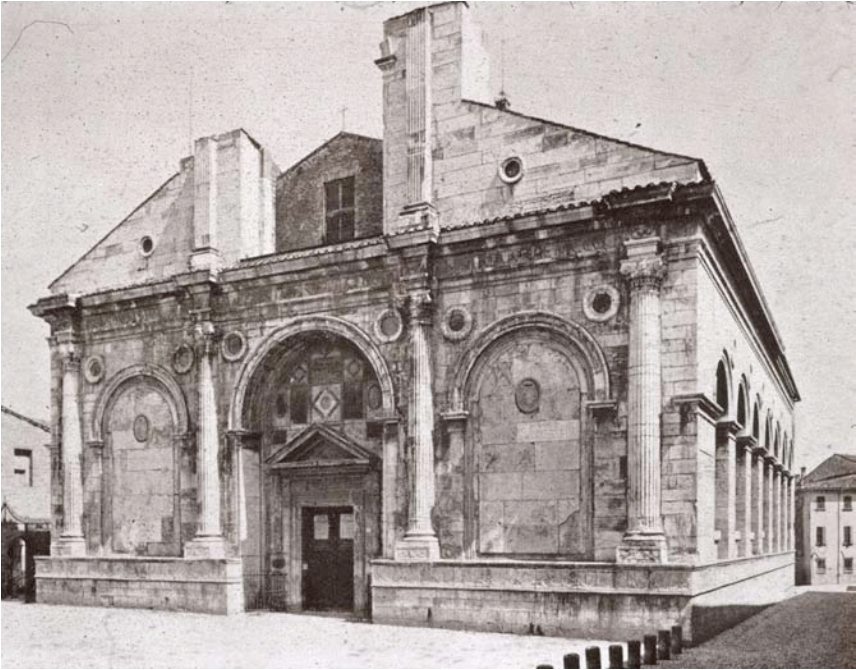
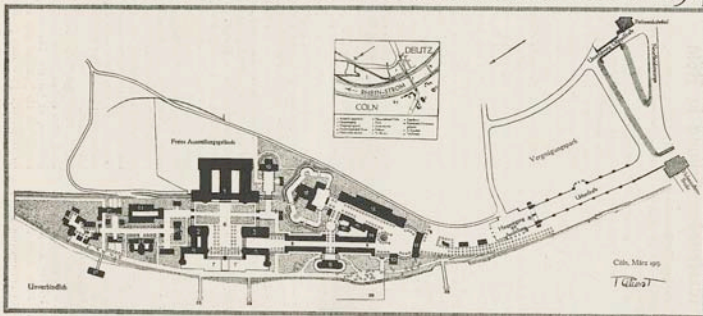


Abb. XXI: Malatestatempel, Rimini

DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG · CÖLN 1914



- | | | | | |
|--------------------------|-----------------------|------------------------|-----------------------------------|---------------------------|
| 1. Haupthalle | 7. Terrassen | 13. Brunnen | 19. Haus der Firma | 25. Kleinhäuser |
| 2. Festsaal | 8. Ladenstraße | 14. Post | 20. Trethaus | 26. Niederländisches Dorf |
| 3. Österreichisches Haus | 9. Café | 15. Farbenschau | 21. Haus f. d. deutschen Kolonien | 27. Rheinfährenstrahl |
| 4. Weinmuseum | 10. Kölner Haus | 16. Liniengießereihaus | 22. Kirchliche Kunst | 28. Anlegebrücken |
| 5. Bierrestaurant | 11. Verwaltunggebäude | 17. Kindertheater | 23. Fiskal. Wohn- u. Bureau | 29. Inseln |
| 6. Hauptplatz | 12. Verkaufshalle | 18. Sonderausstellung | 24. Engenhäuser | 30. Brücke |

Abb. XXII: Lageplan der Kölner Werkbund-Ausstellung 1914



Abb. XXIII: Festhalle auf der Werkbund-Ausstellung Köln 1914

PERSONENREGISTER

- AHLERS-HESTERMANN**, Friedrich: 224
ALBERTI, Leon Battista: 120f, 224, 259, 295f, 301
ANTONELLI, Alessandro: 101f
APOLL: 53ff, 67
ARIADNE: 182
AVENARIUS, Ferdinand: 65, 179, 295, 301, 312, 333f
- BEHNE**, Adolf: 258
BEHRENS, Peter: 11, 21, 29, 130, 162ff, 167, 172, 176f, 183-198, 207-230, 236, 238f, 251-260, 264, 267, 269f, 281, 284, 285f, 291, 296, 298, 304, 306, 308, 325f, 332, 334, 342, 346f
BENN, Gottfried: 77, 198
BERNOULLI, Carl Albrecht: 142, 171
BESTELMEYER, German: 202, 288
BIZET, Francois: 72f
BIERBAUM, Otto Julius: 184, 209
BILLING, Hermann: 227
BLUNCK, Erich: 288
BONATZ, Paul: 288
BORSIG, August: 249
BOSSELT, Rudolf : 218, 333f
BOSSHARD, Johannes: 202
BRANDES, Georg: 44, 77, 133f, 212
BREUER, Robert: 334
BREYSIG, Kurt: 129, 162f, 166f, 177, 197
BROCKHAUS, Luise: 37f
BRUCKMANN, Peter: 276f, 304, 310, 316, 328, 333
BRUNELLESCHI, Filippo: 200
BRUNO, Giordano: 296
BUONARROTI, Michelangelo: 296
BURCKHARDT, Jacob: 69ff, 93, 96, 105-111, 120f, 259, 280, 294
- CHRISTIANSEN**, Hans: 218
CONRAD, Michael Georg: 161
CONTE DELLA MIRANDOLA, Giovanni Pico: 112, 296
COTTA, Johann Georg: 293
CRANE, Walter: 194
DA VINCI, Leonardo: 296
- DE HAAN**, Willem: 188
DEHMEL, Richard: 140, 163, 184ff, 188, 194, 213, 225
DE LAGARDE, Paul: 104, 126, 245
DEMOKRIT: 43, 82
DIEDERICHS, Eugen: 11, 21, 29, 33, 142, 166-176, 189ff, 210f, 218f, 228, 264, 280, 286, 292-304, 308, 312-316, 323, 326, 342ff, 349,
DILTHEY, Wilhelm: 190
DIOGENES LAERTIUS: 43, 84
DIONYSOS: 46, 53f, 57, 68, 182, 243
DOHRN, Wolf: 305, 308, 310, 328
DÜLFER, Martin: 327
DURISCH, Gian Rudolf: 174
- ECKMANN**, Otto: 326
EHMCKE, Fritz Helmut: 296
EMERSON, Ralph Waldo: 169
ENDELL, August: 177, 326, 331ff,
EUCKEN, Rudolf: 126
- FISCHER**, Theodor: 139, 277, 304, 308, 310, 326
FLOHR, Justus: 249
FÖRSTER-NIETZSCHE, Elisabeth: 23, 31, 104, 111, 113, 133, 140-166, 170f, 174, 189, 213, 299, 345
FUCHS, Georg: 129, 132, 185ff, 201, 212, 217, 226f
- GAU**, Franz Christian: 47
GRENANDER, Alfred: 227
GROPIUS, Walter: 188, 209, 250, 260, 323ff, 331ff
GROSS, Karl: 334
- HABICH**, Ludwig: 218
HANSSON, Ola: 212
HARTLEBEN, Otto Erich: 163, 207, 212
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: 38
HEINZE, Max: 36
HELLWAG, Fritz: 253
HERZFELD, Marie: 296
HITLER, Adolf: 183

- HITTORFF**, Jakob Ignaz: 47
HÖLDERLIN, Friedrich: 36
HOFFMANN, Josef: 246f, 304, 308, 326f
HOFMILLER, Josef: 132, 146
HOLM, Kurt: 130
HORNEFFER, Ernst: 170ff
HUBER, Patriz: 218
- JÄCKH**, Ernst: 184, 309ff, 315f, 332, 340
JIMMICH, Otto: 302
JOHNSON, Philipp: 221
- KANT**, Immanuel: 38
KAUFFMANN, Emil: 257
KERLÉ, Josef: 297
KERSCHENSTEINER, Georg: 305, 312
KLEINHEMPEL, Erich: 227
KOCH, Alexander: 217, 219, 223, 277f, 312
KÖGEL, Fritz: 130, 141, 181
KOLUMBUS, Christoph: 96
KREIS, Wilhelm: 202, 208, 304, 308, 326
KUTHAN, Erich: 297
KÜKELHAUS, Hugo: 304
- LAEUGER**, Max: 227, 304
LANGBEHN, Julius: 126, 244f
LEDERER, Hugo: 202
LEDOUX, Claude-Nicolas: 257
LE CORBUSIER (Jeanneret-Gris, Charles-Édouard): 24, 153
LOOS, Adolf: 208, 267
LUDOVICI, Anthony Mario: 129
LUX, Joseph August: 304f
- MALATESTA**, Sigismondo: 294
MANNHEIMER, Franz: 285
MEBES, Paul: 180, 312
MEISSNER, Else: 296
MESSEL, Alfred: 130, 208
METZNER, Frantz: 202
MÖHRING, Bruno: 227, 312
MOELLER VAN DEN BRUCK, Arthur: 126
MORRIS, William: 32, 150, 155, 194, 240f, 269, 281f
MUSIL, Robert: 250
MUTHESIUS, Hermann: 11, 21, 29, 33, 137f, 165, 167f, 172, 176, 189-192, 195, 207f, 211, 216, 219, 228, 232, 236-241, 244f, 247, 262, 264, 266, 269-272, 275-282, 296-299, 309f, 315-321, 326-344
MUTHESIUS, Karl: 189
- NAUMANN**, Friedrich: 11, 21, 184, 203, 222, 230, 235f, 246, 249f, 272ff, 276, 278f, 306f, 310f, 333, 340
NIEMEYER, Wilhelm: 258f
NIEMEYER, Adalbert: 304, 326f
NIETZSCHE, Franziska: 37f, 90, 97, 172
- OLBRICH**, Joseph Maria: 161, 218, 227, 298, 304, 326
OBRIST, Aloys: 162
OBRIST, Hermann: 162, 176, 276, 296, 298f, 326, 333f
OLDE, Hans: 140, 146, 213
OSTHAUS, Karl Ernst: 183, 209, 258, 308, 323, 331ff
OSTWALD, Wilhelm: 334
OVERBECK, Franz: 44, 62, 73, 78, 90, 94, 96, 98f, 102, 104, 111, 131, 133, 135, 136, 142, 170f, 174, 189
- PANKOK**, Paul: 1162, 276, 298, 326
PASCAL, Blaise: 169
PAUL, Bruno: 276, 298, 304, 308, 326, 327
PETER, Walter: 296
PISTOR, Erich: 334
POSENER, Julius: 28f, 180, 193, 207, 241, 257, 280, 283, 321, 326, 328
POSENER, Moritz: 207
- RATHENAU**, Walter: 169, 250
RAUCH, Wilhelm: 225
RÉE, Paul: 103, 298
REHORST, Carl: 322
REICHEL, C.A.: 334
RICHTER, Cornelia: 149
RIEMERSCHMID, Richard: 29, 161, 208, 276f, 281, 298f, 304, 308ff, 313, 327, 333f
RIEZLER, Walter: 334
RITSCHL, Friedrich Wilhelm: 37, 43
RODIN, Auguste: 323
ROLLAND, Romain: 323
ROSENHAGEN, Hans: 148

RUSKIN, John: 32, 155, 241, 269, 282

SCHAEFER, Karl: 334

SCHARVOGEL, Jakob Julius: 304f

SCHMID, Karl: 278f

SCHMITTHENNER, Paul: 288

SCHMITZ, Bruno: 202

SCHNEIDER, Sascha: 131

SCHOPENHAUER, Arthur: 37-42, 45, 49, 53, 56, 84, 105, 123, 135, 177

SCHULTZE, Gustav Adolf: 288

SCHULTZE-NAUMBURG, Paul: 11, 21, 23, 29, 149, 163ff, 167f, 172, 176-183, 189, 191, 209f, 215, 264, 286-292, 296, 304, 326, 342-345

SCHUMACHER, Fritz: 11, 21ff, 33, 162f, 166ff, 172, 176ff, 189, 191f, 194, 197-202, 207, 208, 211, 213ff, 219, 227, 229ff, 232ff, 239, 242, 262ff, 268, 272, 274, 283, 291, 296, 299, 304f, 329, 331, 334, 342f, 346

SCOTT, Mackay Hugh Baillie: 217

SEECK, Franz: 288

SEIDL, Arthur: 22, 65, 131, 143, 199

SIMMEL, Georg: 134

SOKRATES: 56, 68

STEINER, Rudolf: 130, 141, 170, 209

STENDHAL (Beyle, Marie-Henri): 169

STOEVING, Curt: 146, 162, 166, 213

STOFFREGEN, Heinz: 288

STRAUSS, David: 44, 74

STRAUSS, Richard: 140

STRINDBERG, August: 212

TAINÉ, Hippolyte: 169

TAUT, Bruno: 333f

THODE, Daniela: 63

TROOST, Paul: 227

UHDE, Wilhelm: 129

VAN DE VELDE, Henry: 23, 26, 33, 140, 147-161, 163, 166, 190, 192, 208, 215, 239, 243, 250, 277, 298f, 306ff, 326, 329, 331-334, 336, 345f

VISCHER-BILFINGER, Wilhelm: 43

VON ASSISI, Franziskus: 296

VON BODENHAUSEN, Eberhard: 213

VON ENGELHARDT, Walter: 334

VON GÄRTNER, Friedrich: 47

VON GERSDORFF, Carl: 38, 53, 70, 82f, 85, 90, 97, 104, 106, 226

VON GLEICHEN-RUSSWURM, Alexander: 299

VON GOETHE, Johann Wolfgang: 161, 179, 287, 307, 314

VON HESSEN UND BEI RHEIN, Ernst Ludwig Karl Albrecht Wilhelm: 217f

VON HUMBOLDT, Alexander: 36

VON KESSLER, Harry Clemens Ulrich: 23, 29, 63, 147-151, 158ff, 162, 166, 184, 194, 213, 219, 267, 345

VON LILIENCRON, Detlev: 162

VON SACHSEN-WEIMAR-EISENACH, Wilhelm Ernst: 147, 149, 164

VON SALOMÉ, Lou: 105, 142

VON WILAMOWITZ-MÖLLENDORF, Ulrich: 226

VAGO, Jozsef: 334

WAENTIG, Heinrich: 304

WAGNER, Cosima: 40, 63, 143

WAGNER, Otto: 312

WAGNER, Richard: 30, 36-43, 45-72, 79, 89, 95, 101, 104, 114, 119, 186, 216, 313

WEBER, Paul: 297

WORRINGER, Wilhelm: 201

LITERATURANGABEN

I. WERKE UND BRIEFE NIETZSCHES

NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 2. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 3. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 4. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 5. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari.* München, Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 6. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 7. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 7. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (2003): *Sämtliche Briefe: Kritische Studienausgabe in 8 Bänden von Friedrich Nietzsche. Band 8. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2. Menschliches, Allzumenschliches.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3. Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 4. Also sprach Zarathustra.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 5. Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 6. Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 7. Nachlaß 1869 - 1874*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 8. Nachlaß 1875 - 1879*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 11. Nachlaß 1884 - 1885*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12. Nachlaß 1885 - 1887*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 13. Nachlaß 1887 - 1889*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (1999): *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 15. Chronik zu Nietzsches Leben, Konkordanz, Verzeichnis der Gedichte, Gesamtregister*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

NIETZSCHE, F (2000): *Nachgelassene Aufzeichnungen: Herbst 1858 - Herbst 1862*. Abt. 1, Bd. 2. Nietzsches Werke kritische Gesamtausgabe. Berlin; New York: de Gruyter, 2000

NIETZSCHE, F (1921): *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwerthung aller Werthe. Aus dem Nachlaß 1884/1885 von Friedrich Nietzsche*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag

II. QUELLEN

Dokumente zur Organisationsgeschichte des Deutschen Werkbundes von seiner Gründung bis zur Ausstellung in Köln 1914 (Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin)

BEHRENS, P (1902): *Brief von Peter Behrens an Hermann Muthesius, Darmstadt, 01.04.1902*. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D102-01174

BEHRENS, P (1903): *Brief von Peter Behrens an Hermann Muthesius, Darmstadt, 23.01.1903*. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D102-01177

DEUTSCHER WERKBUND (1907): *Bericht der Geschäftsstelle des Deutschen Werkbundes über die Gründungsversammlung am 5. und 6. Oktober 1907 zu München im Hotel "Vier Jahreszeiten," (nach unkorrigiertem Stenogramme).* Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D27

DEUTSCHER WERKBUND (1909): *Erster Jahresbericht des Deutschen Werkbundes. Geschäftsjahr 1908/09, 25 Seiten.* Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D35

DEUTSCHER WERKBUND (1909): *II. Jahresversammlung zu Frankfurt am Main in der Akademie für Sozialwissenschaften vom 30. September bis 2. Oktober 1909,* Verhandlungsbericht, 44 Seiten. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D36 ADK 1-44/09

DEUTSCHER WERKBUND (1910): *Deutscher Werkbund Bundesämter 1909/10.* Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D 33 ADK 1-41/09

DEUTSCHER WERKBUND (1911): *Protokoll der Sitzung des Erweiterten Vorstandes am 9. und 10. Dezember 1911 im Hotel „Excelsior“, Berlin.* Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D693 (eigentlich: Karl Ernst Osthaus Archiv, Hagen: DWB 1/106)

DIEDERICH, E (190X): *Brief von Eugen Diederichs an Hermann Muthesius, Jena, 30.10.190X.* Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D102-02375

DIEDERICH, E (1905): *Brief von Eugen Diederichs an Hermann Muthesius, Jena, 11.05.1905.* Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D102-02378

DOHRN, W (1908): *Der Deutsche Werkbund.* In: *Die Raumkunst*, #3, S.33-35. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D215

HARTMANN, AG (1907): *Aufschwung.* In: *Der Tag*, Berlin, 13.10.1907. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D214

HARTMANN, G (1908): *Der Münchner Kongreß des Deutschen Werkbundes.* *Allgemeine Zeitung*, S.331. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D104-696

HOFFMANN, J (o.D.): *Brief von Josef Hoffmann an Hermann Muthesius.* Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: : D102-03048

JESSEN, P; ZILCH (1912): *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit.* Typoskript 11 Blatt. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D26 ADK 1-1202/12

KRUEGER, HE (1910): *Die Stellung der Kunst in der Volkswirtschaft. Eine Diskussion im Deutschen Volkswirtschaftlichen Verbands Ortsgruppe Berlin.* In: *Volkswirtschaftliche Blätter*, 15/16, Sonderheft Kunst und Volkswirtschaft, S.265-266. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D314

LEWALD, T (1906): *Amtlicher Bericht über die Weltausstellung in St. Louis 1904. Erstattet vom Reichskommissar.* Berlin: Georg Stilke. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D312

LOTZ, W (1932): *Aus der Werkbund-Entwicklung. Arbeiten und Gedanken aus den ersten zwanzig Jahren zusammengestellt von W. Lotz.* In: *Die Form*, 10, S.300-324. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D231

OSTHAUS, KE (1911): *Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*. In: Werkbund D (Hrsg.): "Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit,, Ein Bericht vom Deutschen Werkbund - Mit 8 Tafeln. Jena: Diederichs, S.43-46. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D41

PAQUET, A; DOHRN, W (1911): *Vorwort*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): "Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit,, Ein Bericht vom Deutschen Werkbund - Mit 8 Tafeln. Jena: Diederichs, S.1-9. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D41

MUTHESIUS, H (o.D.): *Unbenutzer Werkbundaufwurf*. Maschinenschriftliches Original, 20 Blatt mit handschriftlichen Änderungen. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D103-2

MUTHESIUS, H (o.D.): *Im Anfang war der Rhythmus. Dieser Leitspruch des geistreichen musikalischen Gestalters Hans v. Bülow....* maschinenschriftliches Manuskript, 21 Blatt. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D103-69

MUTHESIUS, H (1907): *Probleme des Kunstgewerbes*. Maschinenschriftliches Vortragsmanuskript, 31 Blatt, mit handschriftlichen Korrekturen. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D103-14

MUTHESIUS, H (1907): *Vortrag im Völkermuseum am 9. Dezember 1907*. Maschinenschriftliches Vortragsmanuskript, 22 Blatt, mit handschriftlichen Korrekturen. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D103-2

MUTHESIUS, H (1908): *Am 11. und 12. Juli findet in München die erste Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes statt....* Maschinenschriftliches Manuskript, neun Blatt. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D103-62

MUTHESIUS, H (1910): *Brief von Hermann Muthesius an Eugen Diederichs, Berlin, 19.12.1910*. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D102-00180

MUTHESIUS, H (1912): *Wo stehen wir?* Typoskript 19 Seiten. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D24

MUTHESIUS, H (1912): *Wo stehen wir?* In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*. Jena: Diederichs, S.11-26

MUTHESIUS, H (1912): *Brief an Richard Riemerschmid, 15.08.1912* Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D138

MUTHESIUS, H (1914): *Die Werkbundarbeit der Zukunft*. Jena: Diederichs

SCHULTZE-NAUMBURG, P (1902): *Brief von Paul Schultze-Naumburg an Hermann Muthesius, Saaleck, 30.10.1902*. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D102-05751

SCHULTZE-NAUMBURG, P (1903): *Brief von Paul Schultze-Naumburg an Hermann Muthesius, Saaleck, 16.10.1903*. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: DD102-05737

UNBEKANTER AUTOR (o.D.): *Das Mißverständnis mit dem Werkbund*. Typoskript 3 Seiten. Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D221 ADO 8-2/67

VETTER, A (1911): *Die staatsbürgerliche Bedeutung der Qualitätsarbeit*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): "Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit,, Ein Bericht vom Deutschen

Werkbund - Mit 8 Tafeln. Jena: Diederichs, S.10ff. Werkbundarchiv – Museum der Dinge
Berlin: D41

WEIBLICHER AUTOR (o.D.): *Formation im Zwischenraum*. Typoskript 30 Seiten.
Werkbundarchiv – Museum der Dinge Berlin: D224

Nachlässe

Nachlass Richard Riemerschmid (Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg)

ERHARDT, L (1909): *Tektonik, Werkkunst und Wirtschaft*. In: Rundschau für Technik und
Wirtschaft Nr.9, II. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg:
Riemerschmid, Richard, I,B-66

FISCHER, T (vor 1912): *Brief von Theodor Fischer an Richard Riemerschmid*. Deutsches
Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Riemerschmid, Richard, I,C-50

FISCHER, T (1907): *Karte von Theodor Fischer an Richard Riemerschmid*. Deutsches
Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Riemerschmid, Richard, I,C-50

RIEMERSCHMID, R (1908): *Tagebuch 1.5.1908-31.12.1911*. München. Deutsches Kunstarchiv
im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Riemerschmid, Richard, I,B-3. ZR DKA 3759

RIEMERSCHMID, R (1912): *Tagebuch 1.1.1912 - 31-12.1913. München*. Deutsches Kunstarchiv
im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: Riemerschmid, Richard, I,B-3. ZR DKA 3759

Nachlass Paul Schultze-Naumburg I (Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg)

SCHULTZE-NAUMBURG, P (1943): *Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen am
Beispiel Italien*. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: ZR DKA
Nachlass Paul Schultze-Naumburg

SCHULTZE-NAUMBURG, P: *Diakiste Italien*. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen
Nationalmuseum Nürnberg: ZR DKA 3942 / Nachlass Paul Schultze Naumburg / Diakiste
Italien

SCHULTZE-NAUMBURG P: *Fotomaterial zum Ms. Die Gestaltung der Landschaft durch den
Menschen am Beispiel Italien*. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum
Nürnberg: ZR DKA 3942 / Nachlass Paul Schultze Naumburg / Fotomaterial zum Ms. Die
Gestaltung der Landschaft durch den Menschen am Beispiel Italien

SCHULTZE-NAUMBURG P: *2 Schuber mit Kunstdrucken und Fotografien.* Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: ZR DKA 3942 / Nachlass Paul Schultze Naumburg / 2 Schuber mit Kunstdrucken / Fotografien

Nachlass Paul Schultze-Naumburg II (Deutsches Literaturarchiv Marbach)

FÖRSTER-NIETZSCHE, E (1903): *Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Paul Schultze-Naumburg, Weimar, 25.05.1903.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Schultze-Naumburg. 69.187,1-2

FÖRSTER-NIETZSCHE, E (1903): *Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Paul Schultze-Naumburg, Weimar, 11.11.1903.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Schultze-Naumburg. 69.187,1-2

VAN DE VELDE, H (1902): *Brief von Henry van de Velde an Paul Schultze, Naumburg, Berlin, 06.01.1902.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Schultze-Naumburg. 69.251,1

VAN DE VELDE, H (1902): *Brief von Henry van de Velde an Paul Schultze, Naumburg, Berlin, 18.10.1902.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Schultze-Naumburg. 69.251,2

Nachlass Eugen Diederichs (Deutsches Literaturarchiv Marbach)

DIEDERICHS, E (1906): *Brief an Fritz Schumacher, Jena, 13.12.1906.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Diederichs/Briefband "Leben und Werk" 1936. HS.1995.0002

DIEDERICHS, E (1908): *Im Bannstrahl des Nietzsche-Archiv.* Typoskript 5 Seiten. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Diederichs°Eugen-Diederichs-Verlag/Nietzsche-Prozesse. HS.1995.0002

DIEDERICHS, E (1920): *"Lebensaufbau". Skizze zu einer Selbstbiographie.* Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach: A: Diederichs. HS.1995.0002

EUGEN-DIEDERICHS-VERLAG (1907): *Einladung zu der Gründungsversammlung eines deutschen Kunstgewerbebundes in München 1907.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Diederichs/Eugen-Diederichs-Verlag/Jenaer Anfänge. HS.1995.0002

SCHULTZE-NAUMBURG, P (1900): *Brief Paul Schultze-Naumburg an Eugen Diederichs, Bad Kösen, 19/21.10.1900.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Diederichs. HS.1995.0002

SCHULTZE-NAUMBURG, P (1900): *Brief Paul Schultze-Naumburg an Eugen Diederichs, Bad Kösen, 21.11.1900.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Diederichs. HS.1995.0002

Nachlass Harry Graf Kessler (Deutsches Literaturarchiv Marbach)

BEHRENS, P (1901): *Brief von Peter Behrens an Harry Graf Kessler, Darmstadt 27.06.1901.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Kessler. HS.1971.0001

BEHRENS, P (1901): *Brief von Peter Behrens an Harry Graf Kessler, Darmstadt 29.08.1901.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Kessler. HS.1971.0001

KÖGEL, F; STIFTUNG NIETZSCHE-ARCHIV (1896): *Brief von Fritz Kögel an Harry Graf Kessler, 16.05.1896.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: HS.1971.0001

VOLZ, J (1906): *Meine Erinnerungen an das Nietzsche-Archiv aus den Jahren 1905 und 1906.* Deutsches Literaturarchiv Marbach: A:Kessler. HS.1971.0001

Nachlass Theodor Heuss (Deutsches Literaturarchiv Marbach)

DEUTSCHER WERKBUND (1912): *Schreiben des Deutschen Werkbundes anlässlich des Erscheinen des Werkbund Jahrbuchs 1912 "Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit", 13.5.1912.* Deutsches Literaturarchiv Marbach. A:Heuss/Deutscher Werkbund. HS.NZ73.0000.4525

HEUSS, T: *Notizen zur Geschichte des Deutschen Werkbundes.* Typoskript 28 Blatt mit eigenhändigen Korrekturen. Deutsches Literaturarchiv Marbach. A:Heuss/Deutscher Werkbund

Nachlass Karl Ernst Osthaus (Karl-Ernst-Osthaus-Archiv Hagen)

ENDELL, A (1914): *Brief an Karl Ernst Osthaus, 02.05.1914;* Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: Kü/362

GROPIUS, W (1914): *Brief an Karl Ernst Osthaus, 26.02.1914;* Karl Ernst Osthaus Archiv, Hagen: Kü/335)

GROPIUS, W (1914): *Brief an Karl Ernst Osthaus, 01.05.1914.* Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: Kü 342/225

GROPIUS, W (1914): *Brief an Karl Ernst Osthaus; 14.07.1914;* Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: Kü/385 I

GROPIUS, W (1916): *Brief an Karl-Ernst Osthaus, 05.05.1916;* Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: KÜ 344/256

JÄCKH, E (1914): *Brief an Karl Ernst Osthaus. 14.07.1914* Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: DWB 1/106

JÄCKH, E (1914): *Brief an Karl Ernst Osthaus, 14.07.1914* Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: DWB 1/106

OSTHAUS, KE (1912): *Brief an Peter Behrens, 13.12.1912*; Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: Kü 428/333

OSTHAUS, KE (1914): *Brief an Ernst Jäckh, 14.07.1914* Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: DWB 1/152

OSTHAUS, KE (1916): *Brief an Heinz Jäckh, 08.01.1916*; Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: DWB 1/171

OSTHAUS, KE (1916): *Brief an Henry van de Velde, 17.01.1916*; Karl-Ernst-Osthaus-Archiv, Hagen: Kü/31

OSTHAUS, KE (1917): *Brief an Richard Riemerschmid, 14.12.1917*; Karl Ernst Osthaus Archiv, Hagen: DWB 1/234

Zeitgenössische Medien

BAHR, H (1900): *Secession*. Wien: L. Mosner

BAER, J (1906): *Entwicklungsphasen der deutschen Architektenschaft*. In: Kunstgewerbeblatt, 17, S.83-84

BEHNE, A (1912): *Peter Behrens und die toskanische Architektur des 12. Jahrhunderts*. In: Kunstgewerbeblatt, Jg. 23(3), S.45-50

BEHRENDT, WC (1914): *Die deutsche Werkbundaussstellung in Köln*. In: Kunst und Künstler, Bd. 12, S.615-626

BEHRENDT, WC (1920): *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt

BEHRENS, P (1900): *Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel*. In: Die Rheinlande, 1(4), S.28-40

BEHRENS, P (1900): *Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchstes Kultursymbol*. Leipzig: Diederichs

BEHRENS, P (1900): *Über Ausstellungen*. In: Die Rheinlande, 1(1), S.33-34

BEHRENS, P (1900): *Peter Behrens an Eugen Diederichs, Darmstadt 17.5.1900*. In: Diederichs, U (Hrsg.): Eugen Diederichs: Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Düsseldorf u.a.: Diederichs, S.111-113

BEHRENS, P (1900): *Peter Behrens an Eugen Diederichs, Darmstadt 24.8.1900*. In: Diederichs, U (Hrsg.): Eugen Diederichs: Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Düsseldorf u.a.: Diederichs, S.114-115

BEHRENS, P (1901): *Ein Dokument deutscher Kunst: die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt, 1901 ; Festschrift.* München: Bruckmann

BEHRENS, P (1901): *Haus Peter Behrens: Katalog.* Darmstadt

BEHRENS, P (1914): *Einfluss von Zeit und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung.* In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Der Verkehr.* Jena: Diederichs, S.7-10

BEHRENS, P (1914): *Die Zusammenhänge zwischen Kunst und Technik.* In: *Kunstwart und Kulturwart*, Bd. 27(3), S.216-223

BEHRENS, P (1914): *Vom Rhythmus unserer Zeit.* In: *Innendekoration*, Bd. 25, S.472

BEHRENS, P (1922): *Stil?* In: *Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit*(1), S.5-8

BEHRENS, P; HAAN, WD; FUCHS, G (1901): *Das Zeichen: festliche Handlung ; dargestellt am 15. Mai 1901* Offenbach am Main: Rudhard

BOETTICHER, K (1874): *Die Tektonik der Hellenen.* Berlin: Von Ernst & Korn

BÖHME, A (1901): *Nietzsche und die Kultur der Gegenwart.* In: *Allgemeine deutsche Lehrerzeitung*, 53(40), S.465-466

BREDT, EW (1915): *Deutsches Fühlen, Deutsches Wohnen: Zum Schaffen von Professor Adelbert Niemeyer.* In: *Innendekoration: mein Heim, mein Stolz ; die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort*, Bd. XXVI(4), S.133-146

BREUER, R (1908): *I. Jahres-Versammlung des Deutschen Werkbundes.* In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 22, S.335-336

BREUER, R (1909): *Tagung des deutschen Werkbundes: in Frankfurt a. M. 30. Sept. - 2. Okt. 1909.* In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 25, S.161-164

BREUER, R (1913): *VI. Jahres-Versammlung des Deutschen Werkbundes.* In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 7, S.309-310

BREUER, R (1914): *Die Cölner Werkbund-Ausstellung: Mai - Oktober 1914.* In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 34, S.417-436

BREYSIG, K (1900): *An Friedrich Nietzsches Bahre.* In: *Die Zukunft*, Bd. 32, S.409-419

BREYSIG, K (1901): *Das Haus Peter Behrens mit einem Versuch über Kunst und Leben von Kurt Breysig.* In: Koch, A (Hrsg.): *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901.* Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.329-392

BREYSIG, K (1967): *Ein Bild des Menschen.* Heidelberg: Stiehm, S.151

BRUCKMANN, P (1932): *Die Gründung des Deutschen Werkbundes 6. Oktober 1907.* In: *Die Form*, Bd. 7, S.297-299

BURCKHARDT, J (1855): *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.* Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung

- BURCKHARDT, J** (1860): *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Basel: Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung
- CREUTZ, M** (1909): *Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen in Westfalen*. In: Kunstgewerbeblatt, Jg. 20(3), S.41-45
- DEHMEL, R** (1923): *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*. Berlin: Fischer
- DEUTSCHER WERKBUND** (1908): *Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk : Verhandlung des Deutschen Werkbundes zu München am 11. und 12. Juli 1908*. Leipzig: Voigtländer
- DIEDERICHS, E** (1896): *Eugen Diederichs an Ferdinand Avenarius, Venedig, 1. September 1896*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.40
- DIEDERICHS, E** (1896): *Mein erster Autor*. In: Diederichs, U (Hrsg.): *Eugen Diederichs: Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen*. Düsseldorf u.a.: Diederichs, S.27-32
- DIEDERICHS, E** (1903): *Brief an einen Leser 22.10.1903*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Eugen Diederichs. Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Dokumente*. Jena: Diederichs, S.87
- DIEDERICHS, E** (1903): *Eugen Diederichs an Hermann Muthesius, 23. Oktober 1903*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.88
- DIEDERICHS, E** (1904): *Persönliche Aufzeichnungen 1904*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.103-105
- DIEDERICHS, E** (1905): *Persönliche Aufzeichnungen 1905, Schiller-Gedächtnis-Ausstellung*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.122-123
- DIEDERICHS, E** (1906): *Eugen Diederichs an Friedrich von der Leyen, 18. April 1906*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.133-135
- DIEDERICHS, E** (1906): *Sils-Maria und Friedrich Nietzsche*. In: Berliner Tageblatt, Jg. 35, Nr. 399, Abendausgabe 08.08.1906
- DIEDERICHS, E** (1911): *Eugen Diederichs an J.V. Cissarz, 6. Januar 1911*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.191
- DIEDERICHS, E** (1912): *Der Verleger als Organisator (1912)*. In: Diederichs, U (Hrsg.): *Eugen Diederichs: Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen*. Düsseldorf u.a.: Diederichs, S.36-41
- DIEDERICHS, E** (1913): *Die Kulturbewegung Deutschlands im Jahre 1913 : Ein Verzeichnis der Neuerscheinungen der Eugen Diederichs Verlag*. Jena: Eugen Diederichs
- DIEDERICHS, E** (1914): *Persönliche Aufzeichnungen 1914*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.229-230

DIEDERICHS, E (1914): *Eugen Diederichs an Hermann Muthesius, 11. Juli 1914*. In: von Strauß und Torney, L (Hrsg.): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs, S.236

DIEDERICHS, E (1927): *Selbstdarstellung*. In: Menz, G (Hrsg.): *Der deutsche Buchhandel der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Schriftenreihe zur Zeitschrift für Unternehmensgeschichte* 13. Hamburg: Meiner, S.3-86, S.37

DIEDERICHS, E (1938): *Aus meinem Leben*. Jena: Diederichs

DIEDERICHS, E (1967): *Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Mit einer Vorrede von Rüdiger R. Beer. Zusammenstellung und Erläuterungen von Ulf Diederichs*. Düsseldorf: Diederichs

DIEDERICHS, E; SELZER, H; BERNOULLI, CA (1908): *Zum Kampf um Nietzsche*. In: Thüringer Warte, Bd. 5, S.92-94

ERDMANN (1906): *Vom Monopol auf Nietzsche (Zu Ernst Horneffer, Nietzsches letztes Schaffen)*. In: Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben, 2(20), S.294-299

FISCHER, T (1912): *Wechselrede über ästhetische Fragen der Gegenwart. Auf der Jahresversammlung 1911*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*. Jena: Diederichs, S.27-37

FUCHS, G (1895): *Friedrich Nietzsche und die bildende Kunst, [1]*. In: Die Kunst für alle, 11(3), S.33-38

FUCHS, G (1902): *Deutsche Zukunfts-Architektur in Turin*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 10, S.599-622

FUCHS, G (1902): *Die Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 11, S.1-44

GAST, P (1888): *Nietzsche - Wagner*. In: Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben, 2(4), S.52-55

GMELIN, L (1901): *Die 1. internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. Von L. Gmelin*. In: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins zu München, 52. Jahrgang, S.293-316

GRAUL, R (1906): *Bemerkungen zur dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906*. In: Kunstgewerbeblatt, 17, S.225-227

GROPIUS, W (1913): *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): *Die Kunst in Industrie und Handel*. Jena: Diederichs, S.17-21

GROPIUS, W (1914): *Künstlerische und technische Form*. In: Innendekoration, Bd. 25, S.474-478

HARTLEBEN, OE (1906): *Tagebuch. Fragment eines Lebens*. München: Albert Langen

- HEILMEYER, A** (1913): *Die Deutsche Werkbundausststellung in Köln, [1]*. In: Kunst und Handwerk, Bd. 64, S.269-276
- HELLWAG, F** (1911): *Peter Behrens und die A.E.G.* In: Kunstgewerbeblatt, Jg. 22(8), S.149-154
- HEUSS, T** (1914): *Von der Werkbundausststellung. II Theodor Heuß: Die Architektur.* In: Die Hilfe. Zeitschrift für Politik, Wissenschaft und geistige Bewegung, Bd. 20, S.434-435
- HEUSS, T** (1915): *Mitteleuropa.* In: März: Wochenschrift für Deutsche Kultur, Bd. 4(9), S.41-44
- HEUSS, T** (1922): *Stil und Gegenwart.* In: Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit (1), S.14-16
- HEUSS, T** (1933): *Friedrich Naumann und sein Kreis.* In: Baeumer, G: Vom Gestern zum Morgen: eine Gabe für Gertrud Baeumer. Berlin: Bott, S.102-112
- HEUSS, T** (1949): *Friedrich Naumann. Der Mann, das Werk, die Zeit.* 2. Aufl. Stuttgart, Tübingen: Wunderlich, S. 224
- HEUSS, T** (1951): *Theodor Heuss Was ist Qualität?: Ausstellungsbriefe Berlin/Paris/Dresden/Düsseldorf 1896–1906.* Basel: Birkhäuser, S.185-214
- HEUSS, T** (1965): *Erinnerungen 1905-1933.* Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer
- HOFMILLER, J** (1902): *Nietzsches Testament.* Die Gesellschaft, XVIII, S.5-15
- HORNEFFER, E** (1907): *Nietzsches letztes Schaffen.* Jena: Diederichs
- HÜBSCH, H** (1828): *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe: Müller
- JÄCKH, E** (1913): *5. Jahresbericht des Deutschen Werkbundes 1912/13.* In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): Die Kunst in Industrie und Handel. Jena: Diederichs, S. 97-108
- JÄCKH, E** (1954): *Der goldene Pflug: Lebensernte eines Weltbürgers.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt
- JÄCKH, H** (1952): *Tagebuch.* Berlin: Weiss
- JAUMANN, A** (1908): *Neues von Peter Behrens.* In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 23, S.343-361
- JESSEN, P** (1912): *Der Werkbund und die Großmächte der Deutschen Arbeit.* In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst. Jena: Diederichs, S.2-10
- JESSEN, P** (1915): *Vorwort.* In: Werkbund D (Hrsg.): Deutsche Form im Kriegsjahr: die Ausstellung Köln 1914. München: Bruckmann, S.
- KESSLER, HG** (1962): *Gesichter und Zeiten : Erinnerungen.* Berlin: Fischer
- KESSLER, HG** (1982): *Tagebücher 1918-1937.* Frankfurt am Main: Insel

KOCH, A (1901): *Eine kunstgewerbliche Akademie*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 8, S.441-446

KOCH, A (1902): *Reformen im Ausstellungs-Wesen und die Vertretung Deutscher Kunst in St. Louis 1904*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, 11, S.305-308

KOEGEL, F (1900): *Aus der Barmer „Ruhmeshalle“*. In: Die Rheinlande, 1, S.47-48

KREIS, W; MEYER, R; KLAPHECK, R (1927): *Dokument deutscher Kunst, Düsseldorf 1926: Anlage, Bauten und Raumgestaltungen der Gesolei, Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen*. Düsseldorf: Schwann

KÜHN, P (1904): *Das Nietzsche Archiv zu Weimar*. Darmstadt: Alexander Koch Verlag

KULKE, E (1890): *Richard Wagner und Friedrich Nietzsche*. Leipzig: Carl Reissner

LOOS, A (1908): *Die Überflüssigen (Deutscher Werkbund)*. In: Glück, F (Hrsg.): Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden - Erster Band, herausgegeben von Franz Glück. Wien, München: Herold, S.267-270

LOOS, A (1908): *Kulturentartung*. In: Glück, F (Hrsg.): Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden - Erster Band, herausgegeben von Franz Glück. Wien, München: Herold, S.271-275

MANNHEIMER, F (1913): *A.E.G.-Bauten*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): Die Kunst in Industrie und Handel. Jena: Diederichs, S.33-42

MEBES, P (1908): *Um 1800. Strassenbilder, öffentliche Gebäude und Wohnhäuser, Kirchen und Kapellen, Freitreppen, Haustüren, eiserne Gitter, Denkmäler*, Bd. 1, München: Bruckmann

MEBES, P (1908): *Um 1800. Palais und städtische Bürgerhäuser, Land- und Herrenhäuser, Gartenhäuser, Tore, Brücken, Innenräume und Hausgerät*, Bd. 2, München: Bruckmann

MEIER-GRAEFE, J (1899): *Epigonen*. In: Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst, 4, S.129-131

MEIER-GRAEFE, J (1914): *Kunstbummel*. In: Frankfurter Zeitung, 22.07.1914, Morgenausgabe

MODERSOHN-BECKER, P (1922): *Briefe und Tagebuchblätter von Paula Modersohn-Becker*. München: Wolff Verlag

MUTHESIUS, H (1900): *Architektonische Zeitbetrachtungen. Ein Umblick an der Jahrhundertwende. Festrede gehalten im Architekten-Verein zu Berlin zum Schinkelfeste am 13. März 1900*. Berlin: Wilhelm Ernst und Sohn

MUTHESIUS, H (1900): *Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England*. Berlin: Wilhelm Ernst und Sohn

MUTHESIUS, H (1900): *Die englische Baukunst der Gegenwart: Beispiele neuer englischer Profanbauten*. Leipzig, Berlin: Cosmos

MUTHESIUS, H (1902): *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mülheim an der Ruhr: K. Schimmelpennig

MUTHESIUS, H (1904): *Die Wohnungs-Kunst auf der Weltausstellung St. Louis 1904*. In: Innendekoration, 15, S.292-293

MUTHESIUS, H (1904): *Kultur und Kunst*. Jena: Eugen Diederichs

MUTHESIUS, H (1906): *Die Bedeutung der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung*. 3. In: Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. Ausstellungs-Zeitung, 1, S.2ff

MUTHESIUS, H (1907): *Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin*. In: Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst, Bd. 10, S.177-192

MUTHESIUS, H (1908): *Kunst und Volkswirtschaft*. Dokumente des Fortschritts, 1-6, S.115-120

MUTHESIUS, H (1908): *Die Architektur auf den Ausstellungen in Darmstadt, München und Wien*. In: Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, 12, S.491-495

MUTHESIUS, H (1908): *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. Berlin: Wasmuth

MUTHESIUS, H (1908): „*Die Einheit der Architektur: Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe*“. Vortrag gehalten am 13. Februar 1908 im Verein für Kunst in Berlin. Berlin: Curtius 1908

MUTHESIUS, H (1915): *Die Zukunft der deutschen Form*. Stuttgart; Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt

NAUMANN, F (1901): *Postkarten vom Künstlerpark in Darmstadt*. in: Die Hilfe, Jg.7, 1901, Nr. 23, S.12

NAUMANN, F (2007): *Ausstellungsbriefe: Berlin, Paris, Dresden, Düsseldorf 1896 - 1906*. Basel: Birkhäuser

NIEMEYER, W (1907): *Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst*. In: Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst, Bd. 15(10), S.137-165

OLIVER, MIG (1905): *German arts and crafts at the St. Louis exposition*. In: Studio, 33, S.233-238

OSTHAUS, KE (1908): *Peter Behrens*. In: Kunst und Künstler, 6, S.116-124

OSWALD, H (1902): *Aphorismen*. In: Die Gesellschaft, II(2), S.16-17

PAZAUREK, GE (1906): *Die Dresdener Ausstellung: durch die rosige und durch die schwarze Brille gesehen*. In: Kunstgewerbeblatt, 17, S.239-243

REHORST, C (1913): *Deutsche Werkbundaussstellung Cöln 1914: Kunst in Handwerk Industrie und Handel Architektur*. Jena: Diederichs

REHORST, C (1913): *Die Deutsche Werkbundaussstellung Köln 1914*. In: Deutscher Werkbund (Hrsg.): Die Kunst in Industrie und Handel. Jena: Diederichs, S.86-96

- RIEGL, A** (1901): *Spätromische Kunstindustrie*. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei
- SCHÄFER, W** (1909): *Die Mißgeschickten*. München, Leipzig: Georg Müller
- SCHEFFLER, K** (1902): *Das Haus Behrens: mit einem Essay von Karl Scheffler*. In: *Dekorative Kunst*, Bd. 9, S.1-49
- SCHEFFLER K** (1913): *Das neue Haus der Deutschen Botschaft in St. Petersburg*. In: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, Bd. 8, S.414-420
- SCHEFFLER, K** (1946): *Die fetten und die mageren Jahre: ein Arbeits- und Lebensbericht*. Leipzig: List
- SCHMIDKUNZ, J** (1901): *Darmstadt die „werdende Kunst-Stadt“*. Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 9, S.72-88
- SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1901): *Hausbau*. München: Callwey, Kunstwart-Verlag
- SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1904): *Das Individuelle - Haus*. In: *Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen ; Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben*, Bd. 17(15), S.106-107
- SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1905): *Biedermeierstil?* In: *Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen ; Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben*, 19(3), S.130-137
- SCHULTZE-NAUMBURG, P** (1912): *Hausbau*. München: Callwey, Kunstwart-Verlag
- SCHUMACHER, F** (1900): *Studien: 20 Kohlezeichnungen*. Leipzig: Baumgärtner's Buchhandlung.
- SCHUMACHER, F** (1901): *Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie*. In: *Dekorative Kunst*, Bd. 8, S.417-431
- SCHUMACHER, F** (1902): *Im Kampfe um die Kunst: Beiträge zu architektonischen Zeitfragen*. Straßburg: Heitz
- SCHUMACHER, F** (1903): *Programm der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden*. In: *Kunstgewerbeblatt: Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe I. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*, 15, S.198-200
- SCHUMACHER, F** (1907): *Streifzüge eines Architekten: gesammelte Aufsätze*. Jena: Diederichs
- SCHUMACHER, F** (1908): *Die Wiedereroberung harmonischer Kultur*. In: *Der Kunstwart*, Januar 1908 Heft 8, S.135-138, S.137
- SCHUMACHER, F** (1935): *Stufen des Lebens. Erinnerungen eines Baumeisters*. Stuttgart, München: Deutsche Verlags-Anstalt
- SCHUMACHER, F** (1935): *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*. Leipzig: E. A. Seemann
- SCHUMANN, P** (1906): *Die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906*. I. In: *Kunstgewerbeblatt*, 17, S.165-177

- SCHUMANN, P** (1906): *Die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. II. Die Raumkunst*. In: Kunstgewerbeblatt, 17, S.185-191
- SCHUMANN, W** (1914): *Nietzsche und unser Bürgertum [1]: zu dem Buche von Otto Ernst*. In: Kunstwart und Kulturwart, 27(3), S.212-216
- SEIDL, A** (1900): *Rudolf Steiner'sche Masken und Mummenschänze eine Demaskierung von Dr. Arthur Seidl*. In: Die Gesellschaft, II(3), S.133-147
- SEIDL, A** (1902): *Kunst und Kultur. Aus der Zeit – für die Zeit – wider die Zeit. Produktive Kritik in Vorträgen, Essays, Studien*. Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler
- SEIDL, A** (1902): *Was dünkt Euch um Peter Gast? (1901/1902): Kunst und Kultur*. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler, S.401-427
- SEMPER, G** (1834): *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*. Altona: Johann Friedrich Hammerich
- STEINER, R** (1900): *Zum angeblichen Kampf um die Nietzscheausgabe*. In: Magazin für Literatur (27), S.673-680
- STEINER, R** (1989): *Gesammelte Aufsätze zur Kultur- und Zeitgeschichte #31*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag
- UNBEKANNTER AUTOR** (1932): *Zur Gründungsgeschichte des Deutschen Werkbundes*. In: Die Form, Bd. 11, S.329-331
- VAN DE VELDE, H** (1905): *Notizen von einer Reise nach Griechenland, [1]*. In: Kunst und Künstler, 3, S.286-289
- VAN DE VELDE, H** (1905): *Notizen von einer Reise nach Griechenland, [2]*. In: Kunst und Künstler, 3, S.322-323
- VAN DE VELDE, H** (1907): *Vom neuen Stil: der 'Laienpredigten' Teil II*. Leipzig: Insel
- VAN DE VELDE, H** (1910): *Kunst und Industrie*. In: van de Velde, H: Essays. Leipzig: Insel, S.137-164
- VAN DE VELDE, H** (1962): *Geschichte meines Lebens*. München: Piper
- VON BODE, W** (1908): *Paul Schultze-Naumburgs Bauten*. In: Dekorative Kunst. Eine illustrierte Zeitschrift für Angewandte Kunst, Bd. 16, S.233-256
- VON SEIDLITZ, W** (1903): *Die deutsche Kunst in St. Louis*. In: Die Rheinlande, 7, S.222-223
- VON STRAUSS UND TORNEY, L** (1936): *Leben und Werk. Ausgewählte Briefe und Aufzeichnungen*. Jena: Diederichs
- VON THIERSCH, F** (1904): *Architektur und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung in St. Louis, [1]*. In: Kunst und Handwerk, 55, S.57-74
- VON THIERSCH, F** (1904): *Architektur und Kunstgewerbe auf der Weltausstellung in St. Louis, [2]*. In: Kunst und Handwerk, 55, S.96-110

WAGNER, R (1850): *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand

ZUCKERKANDL, B (1914): *Das Österreichische Haus: auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung, Cöln 1914*. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 34, S.349-373

III. STUDIEN

ADAMS, D (1992): *Rudolf Steiner's First Goetheanum as an Illustration of Organic Functionalism*. In: Journal of the Society of Architectural Historians, 51(2), S.182-204

AHLERS-HESTERMANN, F (1956): *Stilwende: Aufbruch der Jugend um 1900*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag

ANDERSON, SO (1987): *The Fiction of Function*. In: Assemblage(2), S.19-31

ANDERSON, SO (1990): *Peter Behrens's Highest Kultursymbol, The Theater*. In: Perspecta, 26, S.103-134

ANDERSON, SO (1991): *The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies*. In: Assemblage (15), S.63-87

ANDERSON, SO (2000): *Peter Behrens and the new architecture of Germany, 1900-1917*. New York: MIT Press

ASCHHEIM, S (1996): *Nietzsche und die Deutschen: Karriere eines Kults*. Stuttgart: J. B. Metzler

ASOR ROSA, A (1995): *Critica dell'ideologia ed esercizio storico*. Casabella (33), S.619-620

BENN, G (1968): *Dorische Welt / Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht (1934)*. In: Rohner, L (Hrsg.): Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S.119-145

BONTA, JP (1982): *Über Interpretation von Architektur: Vom Auf und Ab der Formen und die Rolle der Kritik*. Berlin: Archibook

BÖHME, H (2001): „Auch die Gottlosen brauchen Räume, in denen sie ihre Gedanken denken können.“ *Nietzsches Phantasien über Architektur im postreligiösen Zeitalter*. In: Der Architekt, 3, S.16-23

BONATZ, P (1950): *Leben und Bauen*. Stuttgart: A. Spemann

BORRMANN, N (1989): *Paul Schultze-Naumburg, 1869-1949: Maler, Publizist, Architekt : vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im Dritten Reich : ein Lebens- und Zeiddokument*. Essen: Bacht

BREITSCHMID, M (2000): *Der Baugedanke bei Friedrich Nietzsche, The Building-Thought of Friedrich Nietzsche*. Zürich

BUCHWALD, R (1918): *Eugen Diederichs*. In: Feigl, H (Hrsg.): Deutscher Bibliophilen-Kalender für das Jahr 1918. Wien: Moritz Perles, S.29-35

BURCKHARDT, L (1980): *The Werkbund. Studies in the History and Ideology of the Deutscher Werkbund 1907-1933*. London: The Design Council

BUDDENSIEG, T (1980): *Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens*. In: Schuster, P; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.): Peter Behrens und Nürnberg: Geschmackswandel in Deutschland: Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industrieform. München: Prestel, S.37-47

BUDDENSIEG, T (2002): *Nietzsches Italien: Städte, Gärten und Paläste*. Berlin: Wagenbach

BUDDENSIEG, T (2004): *Schein und Sein der Alltagsdinge. Nietzsches Kritik der „Fabrikwaare“*. In: Neue Zürcher Zeitung, 03.04.2004

BURGER, H (1968): *Hugo von Hofmannsthal - Harry Graf Kessler Briefwechsel 1898-1929*. Frankfurt am Main: Insel

CAMPIONI, G; D'ORIO, P; FORNARI, MC; FRONTEROTTA, F; ORSUCCI, A; MÜLLER-BUCK, R (2003): *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Berlin; New York: de Gruyter

CLAUSSEN, H (1986): *Walter Gropius: Grundzüge seines Denkens*. Hildesheim; New York: Olms, Georg

DAL CO, F (1990): *Figures of architecture and thought: German architecture culture, 1880-1920*. New York: Rizzoli

DAL CO, F; GROEN, FR (1987): *On History and Architecture: An Interview with Francesco Dal Co*. In: *Perspecta*, 23, S.6-23

DIEDERICHS, U (1994): *Eugen Diederichs und Friedrich Nietzsche. Auf Spurensuche in Naumburg*. In: *Palmbaum. Literarisches Journal aus Thüringen* 2, 1994, S.6-23

DURTH, W (1986): *Deutsche Architekten: biographische Verflechtungen 1900-1970*. Braunschweig: Vieweg

EASTON, L (1996): *The Rise and Fall of the „Third Weimar“: Harry Graf Kessler and the Aesthetic State in Wilhelminian Germany, 1902-1906*. *Central European History*, 29(4), S.495-532

ERBSMEHL, H (1999): *Kulturkritik und Gegenästhetik: zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892-1918*. Ann Arbor

FABER, R; HOLSTE, C (2000): *Kreise, Gruppen, Bünde: zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*. Würzburg: Königshausen & Neumann

FISCHER, O (2013): *Nietzsches Schatten: Henry van de Velde - von Philosophie zu Form*. Berlin: Mann

FISCHER, W (1987): *Zwischen Kunst und Industrie, Der Deutsche Werkbund*. Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt

FOUCAULT, M (1980): *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press

FRECOT, J; GEIST, JF; KERBS, D (1972): *Fidus, 1868-1948; zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*. München: Rogner & Bernhard

FUNK-JONES, A (1978): *Karl Ernst Osthaus gegen Hermann Muthesius: der Werkbundstreit 1914 im Spiegel der im Karl Ernst Osthaus Archiv erhaltenen Briefe*. Hagen: Karl Ernst Osthaus Museum

GEORGIADIS, S (2003): *Kritik - „Armuth an Erfindung“*. Zu Nietzsches Architekturphantasien. In: Arch+, 164, S.9-14

GIEDION, S (1941): *Space, time and architecture; the growth of a new tradition*. Cambridge, Mass: Havard University Press

GLEITER, J (2009): *Der philosophische Flaneur: Nietzsche und die Architektur*. Würzburg: Königshausen & Neumann

GLEITER J, SCHWEPPEHÄUSER G (2001): *Nietzsches Labyrinth: Perspektiven zur Ästhetik, Ethik und Kulturphilosophie*. Weimar: Universitäts-Verlag Weimar

GÜNZEL, S; DÜNNE, J (2006): *Raumtheorie - Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp

HAAG BLETTER, R(1981): *The Interpretation of the Glass Dream-Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor*. In: Journal of the Society of Architectural Historians, 40(1), S.20-43

HAMANN, R; HERMAND, J (1977): *Gründerzeit*. Frankfurt am Main: Fischer

HEIDEGGER, M (1961): *Nietzsche*. Pfullingen: Neske

HEIDLER, I (1998): *Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896-1930)*. Wiesbaden: Harrassowitz

HERZOGENRATH, W; TEUBER, D; THIEKÖTTER, A (1984): *Der westdeutsche Impuls 1900-1914: Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet*. Essen: Bacht

HOFFMANN, D (2011): *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Kögel, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente*. Berlin, Boston: De Gruyter

HOFFMANN, O; DEUTSCHER WERKBUND (1987): *Der Deutsche Werkbund - 1907, 1947, 1987....*. Frankfurt, Berlin: Ernst & Sohn

HÜBINGER, G (1996): *Versammlungsort moderner Geister: Der Eugen Diederichs Verlag - Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme*. München: Hugendubel

JARZOMBEK, M (1994): *The „Kunstgewerbe“, the „Werkbund“, and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period*. In: Journal of the Society of Architectural Historians, 53(1), S.7-19

JUNGHANNS, K (1982): *Der Deutsche Werkbund: sein erstes Jahrzehnt*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft

KAUFMANN, WA; SALAQUARDA, J (1982): *Nietzsche: Philosoph, Psychologe, Antichrist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

KEYVANIAN, C (2000): *Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories*. In: Design Issues, 16(1), S.3-15

KOSTKA, A; WOHLFARTH, I (1999): *Nietzsche and „an architecture of our minds.“*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities

KRAUSE, J (1984): *„Märtyrer“ und „Prophet“: Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*. Berlin, New York: De Gruyter

KREUZER, H (1971): *Die Boheme: Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler

KROHN, C (2013): *Peter Behrens - Architektur*. Wiesbaden: Marix

KRUFT, H (1991): *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck

KRUMMEL, RF (1974): *Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum bis zum Todesjahr*. Bd. 1. Nietzsche und der Deutsche Geist. Berlin: De Gruyter

KRUMMEL, RF (1983): *Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum vom Todesjahr bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*. Bd. 2. Nietzsche und der Deutsche Geist. Berlin: De Gruyter

LAMPUGNANI, V; SCHNEIDER, R; DEUTSCHES ARCHITEKTURMUSEUM (1992): *Reform und Tradition*. Stuttgart: Hatje

LEES, A (1979): *Critics of Urban Society in Germany, 1854-1914*. In: Journal of the History of Ideas, Bd. 40(1), S.61

LEJEUNE, J; SABATINO, M (Hrsg.): *Modern architecture and the Mediterranean*. London; New York: Routledge

LERNET-HOLENIA, A; BENN, G (1953): *Monologische Kunst - ? Ein Briefwechsel zwischen Alexander Lernet-Holenia und Gottfried Benn. Im Anhang: Nietzsche - Nach 50 Jahren, von Gottfried Benn*. Wiesbaden: Limes Verlag

LUFT, DS (1983): *Schopenhauer, Austria, and the Generation of 1905*. In: Central European History, 16(1), S.53-75

MACIUKA, J (2000): *Adolf Loos and the Aphoristic Style: Rhetorical Practice in Early Twentieth-Century Design Criticism*. In: Design Issues, 16(2), S.75-86

MAI, E; WAETZOLDT, S; WOLANDT, G (1983): *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft im Kaiserreich*. Berlin: Mann

- MAKELA, T** (1991): *Modernity and the Historical Perspectivism of Nietzsche and Loos*. In: Journal of Architectural Education, 44(3), S.138-143
- MARTIN, A** (1942): *Nietzsche und Burckhardt*. München: Reinhardt
- MARTINI, F** (1990): *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Internationales Organ für neuere deutsche Literatur*. Stuttgart: Kröner
- MEYER, T** (1993): *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen: Francke
- MILLER-LANE, B** (2000): *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press
- MÜLLER, S** (1972): *Zur Vorgeschichte und Gründungsgeschichte des Deutschen Werkbundes*. In: Frecot, J; Kerbs, D (Hrsg.): Jahrbuch des Werkbund-Archivs #1. Berlin: Werkbund-Archiv, S.23-53
- MÜLLER, S** (1974): *Kunst und Industrie: Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur*. München: Hanser
- MÜLLER, M** (1984): *Architektur und Avantgarde: ein vergessenes Projekt der Moderne?* Frankfurt am Main: Syndikat
- MUSIL, R**: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg
- NERDINGER, W** (1988): *Theodor Fischer:Architekt und Städtebauer*. Berlin: Ernst
- NERDINGER, W; ARNDT, K** (1994): *Wilhelm Kreis: Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie, 1873-1955*. München: Klinkhardt & Biermann
- NERDINGER, W; DEUTSCHES ARCHITEKTURMUSEUM** (2007): *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907-2007*. München, New York: Prestel
- NEUMANN, G; SCHNITZLER, G** (1997): *Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne*. Freiburg im Breisgau: Rombach
- NEUMEYER, F** (2001): *Der Klang der Steine: Nietzsches Architekturen*. Berlin: Mann
- NICHOLLS, RA** (1958): *Beginnings of the Nietzsche Vogue in Germany*. In: In: Modern Philology, 56(1), S.24-37
- PARR, R** (2000): *Interdiskursive As-Sociation: Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik*. Tübingen: Niemeyer
- PARR, R; WÜLFING, W; BRUNS, K** (1998): *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825 - 1933*. Stuttgart u.a.: J. B. Metzler
- PASSANTI, F** (1997): *The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier*. In: Journal of the Society of Architectural Historians, Bd. 56, S.438-451
- PEVSNER, N** (1957): *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*. Hamburg: Rowohlt

- PINKWART, RP** (1991): *Paul Schultze-Naumburg: ein konservativer Architekt des frühen 20.Jh.; das bauliche Werk*. Halle-Wittenberg
- POSENER, J** (1964): *Anfänge des Funktionalismus: von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin: Ullstein
- POSENER, J** (1972): *From Schinkel to the Bauhaus: five lectures on the growth of modern German architecture*. London: Lund Humphries for the Architectural Association
- POSENER, J** (1983): *Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur III*. Aachen: Arch+
- POSENER, J** (1983): „Kulturarbeiten“ von Paul Schultze-Naumburg. Arch+(72), S.35-39
- POSENER, J** (1990): *Fast so alt wie das Jahrhundert*. Berlin: Siedler
- RESCHKE, R; BRUSOTTI, M** (2012): „Einige werden posthum geboren“: Friedrich Nietzsches Wirkungen. Berlin: De Gruyter
- REUTER, G** (1921): *Vom Kinde zum Menschen: die Geschichte meiner Jugend*. Berlin: Fischer
- RINGER, F** (1983): *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890-1933*. Stuttgart: Klett-Cotta
- ROTH, F** (2001): *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur: Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes*. Berlin: Mann
- SALIN, E** (1948): *Jakob Burckhardt und Nietzsche*. Heidelberg: Schneider
- SANS, E** (1975): *Die französische Geisteswelt und Schopenhauer*. In: Schopenhauer-Jahrbuch. Frankfurt am Main: Waldemar Kramer, S.92-121
- SCHÄBITZ, S** (1993): *Bismarckturm und Totenburg : Machtsymbole im Schaffen von Wilhelm Kreis*. In: Bauhaus-Kolloquium 1992, Architektur und Macht. Weimar
- SCHNEIDER, R; WANG, W; DEUTSCHES ARCHITEKTURMUSEUM** (1998): *Macht und Monument*. Ostfildern: Hatje
- SCHUBERT, D** (1980): *Nietzsche und seine Einwirkungen in die Bildende Kunst ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?* In: Nietzsche-Studien: internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung. Berlin: De Gruyter, S.374-382
- SCHUBERT, D** (1982): *Nietzsche-Konkretionsformen in der Bildenden Kunst 1890-1933: ein Überblick*. Berlin: De Gruyter
- SCHWARTZ, FJ** (1996): *The Werkbund: design theory and mass culture before the First World War*. New Haven: Yale University
- SCHWARZER, M** (1995): *German architectural theory and the search for modern identity*. Cambridge; New York: Cambridge University Press
- SHERER, D** (1995): *Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression*. In: Assemblage, 28, S.34-45

- SOMMER, AU** (2008): *Nietzsche – Philosoph der Kultur(en)?* Berlin: De Gruyter
- STEINER, R** (1985): *Mein Lebensgang: eine nicht vollendete Autobiographie*. Frankfurt am Main: Fischer
- STALDER, L** (2008): *Hermann Muthesius, 1861-1927: das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf*. Zürich: GTA-Verlag
- STERN, F** (1963): *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Bern: Scherz
- STERN, F** (1968): *Bethmann Hollweg und der Krieg: die Grenzen der Verantwortung*. Tübingen: Mohr Siebeck
- STEWART, J** (1999): *A Thoroughly English Gentleman? Towards an Analysis of Adolf Loos's Cultural Critique*. In: Newsletter *Moderne Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne - Wien und Zentraleuropa um 1900*, Bd. 2(2), S.11-13
- ULBRICHT, J; WERNER, M** (1999): *Romantik, Revolution und Reform: der Eugen Diederichs Verlag im Epochenkontext 1900-1949*. Göttingen: Wallstein
- UMBACH, M** (2009): *German cities and bourgeois modernism, 1890-1924*. Oxford, New York: Oxford University
- VALK, T** (2009): *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Berlin: De Gruyter
- VIEHÖFER, E** (1988): *Der Verleger als Organisator Eugen Diederichs und die bürgerliche Reformbewegungen der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung
- VON EYERN, M** (1955): *Walther Rathenau. Ein preussischer Europäer*. Berlin: Käthe Vogt
- WERNER, M** (2003): *Moderne in der Provinz: kulturelle Experimente im Fin-de-Siècle-Jena*. Göttingen: Wallstein
- WOLBERT, K; GRÄSER, GA; BUCHHOLZ, K; LATOCHA, R** (2001): *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Darmstadt: Häusser

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. I: **GENUA, BLICK AUF DIE VIA GARIBALDI IN GENUA MIT DEM PALAZZO BIANCO LINKS;**
Noack, A (1860), Rijksmuseum, RP-F-F01182-AF

Abb. II: **MOLE ANTONELLIANA;**
o. A. (o.D.), in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11, Abb. 407b

Abb. III: **ANKÜNDIGUNG EINES NIETZSCHEVORTRAGSABEND IM ARCHITEKTENHAUS IN BERLIN AM 18. SEPTEMBER 1900;**
o.A. (1900), in: Hoffmann, D (2011): Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs, Elisabeth Förster-Nietzsche, Fritz Kögel, Rudolf Steiner, Gustav Naumann, Josef Hofmiller. Chronik, Studien und Dokumente. Berlin, Boston: De Gruyter, S.768

Abb. IV: **NEUANGEBAUTES PORTAL AM NIETZSCHE-ARCHIV IN WEIMAR;**
o.A. (1904), in: Kühn, P (1904): Das Nietzsche Archiv zu Weimar. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.12

Abb. V: **KAMIN IM BIBLIOTHEKSZIMMER DES UMGEBAUTEN NIETZSCHEARCHIVS MIT STILISIERTEM N UND ADLERORNAMENT;**
o.A. (1904), in: Kühn, P (1904): Das Nietzsche Archiv zu Weimar. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.25

Abb. VI: **ENTWURF VON HENRY VAN DE VELDE ZU EINEM NIETZSCHE-TEMPEL MIT NIETZSCHE-STADION IN WEIMAR;**
van de Velde, H (1912), in: Krause, J (1984): „Martyrer“ und „Prophet“: Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Berlin, New York: De Gruyter, S.18

Abb. VII: **FRITZ SCHUMACHERS ENTWURF ZU EINEM NIETZSCHE-DENKMAL;**
Schumacher, F (1898), in: Krause, J (1984): „Martyrer“ und „Prophet“: Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Berlin, New York: De Gruyter, Abb.7

Abb. VIII: **EINSAMER WANDERER IM GEBIRGE;**
Schultze-Naumburg, P (o.D.), in: Schultze-Naumburg P: 2. Schubert mit Kunstdrucken und Fotografien. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg: ZR DKA 3942 / Nachlass Paul Schultze Naumburg / 2. Schubert mit Kunstdrucken / Fotografien

Abb. IX: **MODELLENTWURF DER NIETZSCHE-GEDÄCHTNISHALLE, WEIMAR;**
Schultze-Naumburg, P (1937), in: Krause, J (1984): „Martyrer“ und „Prophet“: Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Berlin, New York: De Gruyter, Abb.37

Abb. X: **TITELBLATT „FESTE DES LEBENS UND DER KUNST“;**
Behrens, P (1900): Feste des Lebens und der Kunst: eine Betrachtung des Theaters als höchstes Kultursymbol. Leipzig: Diederichs

Abb. XI: **ENTWURF FÜR EIN THEATER DER „LEBENSMESSER“;**
Behrens, P (1900), in: Behrens, P (1900): Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel. In: Die Rheinlande, 1(4), S.30

Abb. XII: **HAUS BEHRENS, NORD-ANSICHT VOM ALEXANDRA-WEG;**
Behrens, P (1900), in: Breysig, K (1901): Das Haus Peter Behrens mit einem Versuch über Kunst und Leben von Kurt Breysig. In: Koch, A (Hrsg.): Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung

der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.132

Abb. XIII: **HAUS PETER BEHRENS. THÜRE DES HAUPT-EINGANGES;**

Behrens, P (1900), in: Breysig, K (1901): Das Haus Peter Behrens mit einem Versuch über Kunst und Leben von Kurt Breysig. In: Koch, A (Hrsg.): Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.162

Abb. XIV: **HAUS BEHRENS, DIELE MIT TREPPE;**

Behrens, P (1900), in: Breysig, K (1901): Das Haus Peter Behrens mit einem Versuch über Kunst und Leben von Kurt Breysig. In: Koch, A (Hrsg.): Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901. Darmstadt: Alexander Koch Verlag, S.161

Abb. XV: **DRESDEN, KREMATORIUM;**

Schumacher, F (1908), in: Moderne Baukunst 1900-1914. Die Photosammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe, Krefeld/Hagen: Krefel

Abb. XVI: **HAMBURGER VORHALLE AUF DER TURINER AUSSTELLUNG 1902;**

Behrens, P (1902), in: Fuchs, G (1902): Die Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 11, S.32

Abb. XVII: **PROF. PETER BEHRENS – DARMSTADT. BUCH-EINBAND MIT HANDVERGOLDUNG. AUSGEFÜHRT VON WILHELM RAUCH – DARMSTADT;**

Behrens, P (1902), in: Fuchs, G (1902): Die Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 11, S.26

Abb. XVIII: **BERLIN, VOLTASTRASSE, AEG-KLEINMOTORENFABRIK, FASSADE;**

Behrens, P (1919), in: Buddensieg, T; Rogge, H (1978): Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914, Mailand: Electa, S.20

Abb. XIX: **HOCHSPANNUNGSFABRIK DER AEG;**

Behrens, P (1910), in: Müller-Wulckow, W (1925): Bauten der Arbeit und des Verkehrs, Königstein und Leipzig, S.27

Abb. XX: **TURBINENFABRIK DER A.E.G.;**

Behrens, P (1908), in: DiDi - Digitale Diathek, Technische Universität Berlin, Institut für Kunstgeschichte

Abb. XXI: **FASSADE DES TEMPIO MALATESTIANO IN RIMINI;**

Alberti, L B (1453), in: Savorra, M (2006): Storia visiva dell'architettura italiana 1400-1700, Mailand, S. 38, Abb.23

Abb. XXII: **DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG CÖLN 1914, LAGEPLAN;**

Deutscher Werkbund (1914), in: Kunst und Handwerk (1914), Bd. 64, S.270

Abb. XXIII: **DIE FESTHALLE AUF DER DEUTSCHEN WERKBUND-AUSSTELLUNG IN KÖLN 1914;**

Behrens, P (1914), in: Kunstgewerbeblatt (1914/1915), Jg. 26 (3), S. 43

ZUM AUTOR

Stefan Staehle (*30.06.1984) forscht seit 2018 am Institut für nachhaltiges Bauen und Gestalten der Hochschule Kaiserslautern zum Themenkomplex postindustrieller Gebäudetypologien. Parallel zur Beschäftigung mit der hier vorliegenden Studie Tätigkeit als Autor und Planer in Bad Kreuznach, von wo aus er als Mitglied der *AG Multihalle* Nutzungsszenarien für die von Frei Otto im Rahmen der Bundesgartenschau 1975 errichteten Mannheimer Multihalle mitentwickelte. Während seines Architekturstudiums an der Universität Stuttgart war Stefan Staehle in Architekturbüros in Wien und Stuttgart beschäftigt und 2009 Mitbegründer des Architekturkollektivs Spatialforces (S/F).

Architekturtheoretische Texte unter anderem veröffentlicht in *San Rocco* #5 „Scary Architecture“ (Architecture Takes Command), *Studio Magazine* #2 „Originals“ (Misused Originals) und *Horizonte – Zeitschrift für Architekturdiskurs* #9 „Ruine“ (All Palaces are Temporary Palaces).

www.leaerostat.net

