

Bauen für den Übermenschen?

Peter Behrens, Henry van de Velde und der Nietzsche-Kult

Ole W. Fischer

Vorbemerkung: Weltgedanken-Bauwerke?

Das Symposium zur Mathildenhöhe in Darmstadt stand ganz im Zeichen der Welterbenominierung. Dieser Essay erörtert die Frage, wie eine durch Nietzsche und dessen radikale Philosophie informierte Architektur der Stilreform der Jahrhundertwende vorzustellen wäre, anhand der zwei bedeutendsten baulichen Zeugnisse in Weimar und Darmstadt. Inwieweit diese Welterbestatus anzeigen,¹ bleibt dem geneigten Leser überlassen.

Prolog: Nietzsches „neuer Mensch“

Die Figur des außergewöhnlichen Einzelnen bildet eine wesentliche Konstante in der Gedankenwelt Friedrich Nietzsches: schon in der „Geburt der Tragödie“ von 1872, noch unter dem Eindruck Richard Wagners und Arthur Schopenhauers, stellt Nietzsche sowohl den tragischen Helden als auch den künstlerischen Genius als Kämpfer gegen ihre Zeit vor, die nur aus sich selbst heraus und im Bezug auf eine den individuellen menschlichen Horizont übersteigende, überzeitliche Gesamtheit der Kultur handeln. Trotz der zahlreichen Revisionen und Kehren im Denken Nietzsches lässt sich die Spur des „höheren Menschen“ und „grossen Einzelnen“ durch verschiedene Wandlungen über den „freien Geist“ aus „Menschliches, Allzumenschliches“ (1878) zu den „Schaffenden“ und „Erkennenden“ der „Fröhlichen Wissenschaft“ (1882) bis zum „Übermenschen“ des „Zarathustra“² und des Spätwerkes (1883–88) nachzeichnen. Dabei kommt es, neben Verschiebungen im Verhältnis des Einzelnen zur Masse, auch zu einer Neubestimmung der bevorzugten künstlerischen Ausdrucksweise: von Epik und Musik der frühen Tragödienschrift hin zur Architektur als „grosser Stil“³ des heroischen Menschen wider dem Zeitalter. Kein Wunder, dass diese Gleichsetzung von monumentaler Archi-

tektur mit dem „grossen Stil“⁴ des über die Zeit herausgehobenen Einzelnen früh in den Architektenkreisen der Stilreform der Jahrhundertwende rezipiert wurde und zur Ausbildung einer dezidiert künstlerisch-individualistischen Avantgarde beitrug: neben Fritz Schumacher, Adolf Loos, August Endell und Bruno Taut lassen sich besonders Peter Behrens und Henry van de Velde nennen, die in vergleichbarer Art und Weise Nietzsches Gedanken gestalterisch ins Werk setzen wollten, wie sich exemplarisch am Haus Behrens auf der Mathildenhöhe in Darmstadt (1899–1901) und dem kurz danach errichteten Nietzsche-Archiv in Weimar (1901–03) zeigt. (Abb. 1, Tafel VII und VIII, s. Abb. 8)

1 Peter Behrens, Haus Behrens, Darmstadt, 1899–1901



Der Wille zum Stil: Nietzsche im Denken von van de Velde und Behrens

Zurück zu den Anfängen einer von Nietzsche informierten Architektur: in seinen Memoiren berichtet van de Velde, wie ihn die einsame Lektüre von Nietzsches Schriften als junger Luminist und Mitglied der secessionistischen Gruppe Les XX im Jahr 1888/89, im Augenblick persönlicher und künstlerischer Krise, zutiefst berührte: „Ich las nicht nur bis spät in die Nacht, sondern auch während der Mahlzeiten. Ich las so intensiv, daß ich zu essen vergaß, ja, daß ich es verlernte. Mit Vorliebe las ich soziologische Bücher oder Romane mit sozialer Tendenz. Unter den soziologischen Schriften solche radikalster Richtung, unter den Romanen Werke von Zola, die mir zum ersten Male die Hintergründe des Elends der Arbeiter in den Städten und der Bauern enthüllten, sodann Bücher von Gladel [sic] und russische Romane in miserablen französischen Übersetzungen. Die Abende waren der Lektüre des ‚Zarathustra‘ und anderer Werke Nietzsches gewidmet. Lange meditierte ich über die Gedanken des ‚Philosophen mit dem Hammer‘ – wie er sich selbst nannte –, die mich besser nährten als wirkliche Nahrung. Dann griff ich zu der an meinem Kopfende liegenden Bibel, und die elementare Weisheit der Patriarchen des Alten Testaments beruhigte meinen Geist, bis mich der Schlaf hinwegtrug.“⁵

Obwohl man diese frühe Datierung in van de Veldes Lebensbericht bezweifeln kann,⁶ steht die Bedeutung, die er Nietzsches Werk für sein Leben und sein Schaffen gibt, außer Frage: Aus der Retrospektive markiert der Philosoph den Wendepunkt von der Malerei zum Kunstgewerbe ebenso wie den Entschluss, selbst theoretisch tätig zu werden.⁷ Wenig später, in seiner *deutschen* Periode nach dem Erfolg seiner Interieurs auf der Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1896, wird Nietzsche zu einem (Erkennungs-)Zeichen der Neuerer, zu denen van der Velde, Julius Meier-Graefe, Harry Graf Kessler, Eberhard von Bodenhausen, Karl Ernst Osthaus und Elisabeth Förster-Nietzsche, die Schwester des Philosophen und selbsternannte Hüterin des Archivs, rechnet.

1901 stellt Nietzsche wiederum eine Weiche in van de Veldes Leben: die von Kessler arrangierten Vorträge im Berliner Salon Cornelia Richters⁸ vor ausgesuchten kunstinteressierten bourgeoisen und aristokratischen Zuhörern der aufstrebenden Reichshauptstadt führen zu einer Einladung Elisabeth Förster-Nietzsches an van de Velde, um den ersten Todestag Friedrich Nietzsches zu begehen (25. August 1901). Von diesem Ereignis kehrt van de Velde mit dem Entschluss zurück, in Weimar sein Glück als künstlerischer Berater des Großher-

zuges zu versuchen. Er hofft, seine „Aufgabe“ der Stilreform mit der des Philosophen zu verbinden und, ganz im Sinne des „grossen Einzelnen“, die Residenzstadt in einen „Museumhof“ der modernen Kunst und Lebensphilosophie, das klassische in ein „Neues Weimar“ zu verwandeln.⁹ In der gedruckten Version der Vorträge, den „Kunstgewerblichen Laienpredigten“ (1902), finden sich entsprechend Verweise auf Nietzsche, besonders in den „Prinzipiellen Erklärungen“,¹⁰ in denen van de Velde – analog zu Nietzsche in der „Geburt der Tragödie“ – auf die (vorklassischen) Griechen zurückgreift, um den Ursprung und „wahren Kern“ des Ornamentes im abstrakten Rhythmus frei zu legen. Besonders das Stichwort des „Dionysos-Kultus“ als Feier des Lebens, als Überwindung der Leere und des Nichts, gibt van de Velde als Leser der Tragödienschrift zu erkennen. Und im selben Jahr 1902 wiederholt er die These von der Angst der Griechen vor der leeren Fläche, dem horror vacui, als Ursprung des rhythmisch-abstrakten Ornamentes anlässlich der Eröffnung des Museum Folkwang in Hagen, das er für den Bankierserben Karl Ernst Osthaus errichtet, seinem bis dahin größten Auftrag und gebautes Manifest seiner „Prinzipiellen Erklärungen“.¹¹

Bedeutsam ist van de Veldes Wechsel der Referenzsysteme: an die Stelle einer romantisch verklärten Gotik in Nachfolge der Arts and Crafts-Bewegung von Ruskin und Morris tritt die (umgewertete) Antike Nietzsches als Ideal einer neuen Kunst der Moderne. Explizit hebt er hervor, dass seine Gestaltung „der Art der antiken Formen und Ornamente“ folge, wobei der Unterschied zwischen „Art“ und Form, zwischen „Seele“ und Körper – oder zwischen strukturellem Prinzip und Mimesis erhalten bleibt, mithin die Distanz zum historischen Vorbild. Zudem verweist van de Velde auf Kessler, womit man von einer Nietzsche-Rezeption in zweiter Potenz sprechen könnte, da Kesslers Essay „Kunst und Religion“ eine Hommage an die ästhetischen Gedanken des jungen, noch von Schopenhauer beeinflussten Nietzsches der Tragödienschrift ist, erweitert um die Psycho-Physiologie Wilhelm Wundts.¹² In ähnlicher Weise, wie sich das künstlerisch-kulturelle Ideal von der sozialistisch gefärbten mittelalterlichen Gildegesellschaft zur individualistisch-artistischen, heroisch-pessimistischen Antike verändert, die sowohl den naiven Fortschrittsoptimismus wie auch die Sentimentalität einer ästhetisierten Romantik kritisiert und in Nietzsche eine Antwort auf die Krise der bürgerlich-liberalen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts findet, vollzieht sich auch innerhalb des Nietzsche-Bildes van de Veldes zu Beginn der Weimarer Zeit eine Wandlung: er interpretiert den Philosophen nicht mehr als Décadent oder Märtyrer, wie noch in der frühen Schrift „Déblaiement d'art“ (1894), sondern als mediterranen (Neo-)



2 Peter Behrens, Ein Dokument Deutscher Kunst. Festschrift, Titelblatt, 1901



3 Peter Behrens, Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, Titelblatt, 1900

Impressionisten, als hellen Verkünder eines „neuen Menschen“.¹³

Zwar hat Behrens weder Memoiren noch eine ähnlich Fülle programmatischer Schriften veröffentlicht, doch ist ein Brief vom 6. Dezember 1902 an Elisabeth Förster-Nietzsche erhalten, in dem er sich überschwänglich für die Zusendung von Büchern Nietzsches und für eine Einladung nach Weimar bedankt: „Damit wird uns ein Wunsch erfüllt, den wir schon lange Zeit empfinden. Ich schätze mich glücklich, all meine Verehrung und tiefste Bewunderung für den weisen Künstler vor Ihnen ausschütten zu dürfen [...]. Ich wünschte mir, die Kraft zu besitzen, deren ich bedürfte, um meine Gefühle als Werke erstehen zu lassen.“¹⁴

Durch seine Freunde Julius Meier-Graefe und Kurt Breysig war Behrens schon länger über die Aktivitäten des Nietzsche-Archivs informiert. Auch finden sich Spuren dieses „weisen Künstlers“ in zwei Schlüsseltexten aus dem Jahr 1900/01: in Behrens Beitrag zur Festschrift¹⁵ der Künstlerkolonie Darmstadt und im Buch „Feste des Lebens und der Kunst“¹⁶, einer Erörterung der Kunstform des Theaters. (Abb. 2 und 3) In ebenso getragendem Pathos wie van de Veldes Laienpredigten scheint Behrens an Nietzsches Tonfall anknüpfen zu wollen. Doch während van de Velde primär

den eklektischen Historismus attackiert, positioniert sich Behrens sowohl gegen das träumerische „Spielen mit Altem“, das er wie Nietzsche und van de Velde als „Alptraum“ und „Maskerade“ disqualifiziert,¹⁷ als auch gegen die „Mode“ des Neuen, Neuartigen.¹⁸ Stattdessen fordert er Ernst, Kraft und Stärke durch die „Einheit des Stils“: „Es ist die starke Freude an ernsten Dingen. Es ist das Lachen aus der vollen Brust, die Sicherheit des festen Willens, das Vertrauen auf sich und seine Zeit. [...] Darum werden wir einen neuen Stil haben, einen eignen Stil in allem, was wir schaffen. Der Stil der Zeit bedeutet nicht besondere Formen in irgend einer besonderen Kunst; jede Form ist nur eines der vielen Symbole des inneren Lebens, jede Kunst hat nur Teil am Stil. Der Stil aber ist das Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit, und zeigt sich nur im Universum aller Künste. Die Harmonie der ganzen Kunst ist das schöne Sinnbild eines starken Volkes.“¹⁹

Neben zahlreichen Anleihen aus den späten Schriften – das Lachen Zarathustras, die Figur des „Schaffenden“, die physiologische Kunst des Lebens – paraphrasiert Behrens ganz direkt Nietzsches Definition der Kultur als Stileinheit aus der ersten „Unzeitgemässen Betrachtung“ von 1873.²⁰ Doch an Stelle von

Wagners Musikdrama setzt Behrens seine Vision des Theaters als Gesamtkunstwerk der Zukunft, das als erhabenes, weihvolles Artefakt sowohl Alltag als auch naturalistische Darstellung durch bewusste Stilisierung überwinde, um zu einer „grossen Kunst der Weltanschauung“²¹ und „Geisteskultur“²² zu transzendieren. Mit der Vorbildhaftigkeit des griechischen Theaters – von der rahmenden Architektur über das Konzept des Festspiels bis hin zum Kultus – bleibt er eng an Nietzsches Tragödienschrift. Auch seine Beschreibung des Schauspielers lässt an Nietzsche denken: geht es ihm nicht um Repräsentation und Imitation, sondern um ein magisches Erscheinen des Wahren in der Vorstellung der partizipierenden Menge, ganz wie in Nietzsches apollinischer Anschauung dionysischer Wahrheit der antiken Tragödie²³: „Das Künstlerische beginnt da, wo eine Erscheinung zur selbtherrlichen Form vereinfacht, das umfassende Sinnbild aller ähnlichen Erscheinungen wird. Der Mensch soll Kulturschöpfer auf der Bühne werden, ein Künstler, der selbst sein Material ist, aus sich heraus und durch sich Edleres schafft. Schön muss er durch seine Begeisterung werden, wenn er vor uns tritt. Schön sei seine Sprache und vor allem gebe er die Schönheit der Dichtung wieder. Er spreche rhythmisch, er spreche metrisch. [...] Schön sei seine Bewegung, ein jeder Schritt, ein jeder Griff sei eine künstlerische Form. Der Schauspieler stehe über seiner Rolle, verdichte sie, bis alles Pathos ist und Pose. [...] Seine Bewegungen sollen rhythmisch sein wie die Sprache seiner Verse. Seine Bewegungen sollen selbst Formgedichte werden. Er wird ein Meister des Tanzes werden, eines Tanzes, wie wir ihn als schöne Kunst kaum noch kennen: als Ausdruck der Seele durch den Rhythmus der Glieder.“²⁴

Gegenüber der Tragödienschrift überwiegt das Apollinische, nur andeutungsweise und sublimiert, in Rhythmus und Tanz, verbirgt sich das Entgrenzend-Rauschhafte des Dionysischen. Während Nietzsche im Frühwerk durchaus Sympathien für das Formlose, Werdende, Labyrinthische hegt, immer antagonistisch zur apollinischen Strenge, setzt er in der mittleren Schaffensperiode auf eine Kunst der Form und Beherrschung, auf das sprichwörtliche „in Ketten tanzen“, die Gebundenheit des Stils, des Genres, der aristokratischen Konvention, wie er sie in der französischen Klassik verehrt.²⁵ Anstelle der Naturwüchsigkeit des Genies tritt die Zucht, die bildhauerische Arbeit an sich selbst als dem edelsten Marmor, auf die Behrens mit Blick auf Zarathustra anzuspielden scheint.²⁶ Der Mensch als skulpturales Material, die Suche nach Stilisierung und Form beinhalteten aber nicht nur zerstörerische Schöpfungskraft und Aufruf zur Selbst-Bildung, sondern Nietzsche verwendet die Kristallisation, die „Härte der

Schaffenden“ auch metaphorisch als Zurückweisung christlicher Tugend, altruistischer Moral und demokratischer Werte: Seine „Schaffenden“ sind nicht nur das Ergebnis eines langen Verinnerlichungsprozesses neuer aristokratischer Werte, das Resultat von Zwang, Zucht und Selbstüberwindung, sondern sollen auch „über sich hinaus schaffen“, über Gesellschaft und Zeit siegen und – in Anspielung auf Horaz – ihr Siegel auf die Ewigkeit prägen.²⁷

Nicht von ungefähr verwendet Behrens den Kristall als symbolischen Schmuck seiner beiden Texte, in denen er das „Werden eines grossen Stils“²⁸ prophezeit – womit er auf die späte Ästhetik Nietzsches verweist, die nicht mehr zwischen apollinischen und dionysischen Kunstkräften, sondern zwischen einer halkyonisch leichten, lichten, tänzerischen Schönheit der Erscheinung und dem schweren Ernst der Macht, der monumentalen Form, dem „grossen Stil“, wie er sich im florentinischen Palazzo Pitti zeigt, unterscheidet.²⁹ Zarathustras Diamant rahmt nicht nur mit zwei ägyptisierenden Karyatiden die Theaterschrift von Behrens, sondern ist auch der Festschrift der Künstlerkolonie vorangestellt und bildet innerhalb des Textes den programmatisch-metaphorischen Höhepunkt: „Und wo der ewige Glanz der Sterne durch blaue Aether zu uns strahlt, von dort und hier crystallene Helle uns durchdringt, der großen Ordnung klarer Geist in einem Demant uns sich offenbart, da erkennen wir in ernster Lust das Recht auf neues Leben. So wollen wir unsere Kunst auffassen und im Geiste unserer Zeit leben, und jede Lebensthätigkeit soll im Geiste unserer Zeit Schönheit geben und alles, was zum Leben gehört, soll Schönheit empfangen. So wird uns die Schönheit wieder zum Inbegriff der höchsten Macht, zu ihrem Dienst entsteht ein neuer Kult. Ihm wollen wir ein Haus errichten, eine Stätte, an der sich zur Weihe unseres Lebens alle Kunst feierlich entfaltet.“³⁰

Van de Velde und Behrens stimmen in Nietzsches beißende Kritik des historistischen Eklektizismus ein, sowohl des Verfalls der großen Kunst als auch des Alltagslebens, und beide erhoffen sich von der Einheit der Künste und von der Einheit von Kunst und Leben, repräsentiert im Bau des eigenen Hauses, einen radikalen Neubeginn der Kunst als Stil.³¹ Doch damit enden die Gemeinsamkeiten: so hält van de Velde dem Unorganischen, Fragmentarischen und Falschen der Zivilisation der Gründerzeit den Spiegel der Natur entgegen – einer inneren Natur der Psyche ebenso wie der äußeren Natur und Landschaft – und verweist mit Nietzsche auf die „organisierende Kraft“ und den „bauenden Geist“ der frühgriechischen Antike,³² die widerstrebende Einflüsse (Apollinisch/Dionysisch) zu einem notwendigen Ganzen überformt habe, zu einer gegenseitigen Stei-



4 Peter Behrens, Haus Behrens, Seiteneingang und Widmung, Darmstadt, 1899–1901



5 Peter Behrens, Haus Behrens, Esszimmer, Darmstadt, 1899–1901

gerung und Intensivierung der Kunstkräfte im Werk. Behrens hingegen sieht den Neubeginn der Kunst als Stil nicht im dynamisch-organischen Gleichgewicht, sondern in der Stilisierung des Lebens, in der Hervorhebung des Regelmäßigen, Rhythmischen und Artifizialen, in einem statisch-kristallinen Gesetz-Werden die Lehre Nietzsches – und vielleicht mit gleichem Recht. Denn bei Nietzsche lassen sich sowohl Aphorismen für einen harten, pathetischen „grossen Stil“ finden, wie auch für eine organisch-sinnliche, leichte Kunst – es kommt ganz auf die Werkphase und auf das Legitimationsinteresse des Künstlers an.

Behausungen für Übermenschen? Haus Behrens und das Nietzsche-Archiv

Analog zu ihrem divergierenden Nietzsche-Verständnis und den Umschlagsentwürfen van de Veldes zu „Zarathustra“³³ zeigt auch das Haus Peter Behrens’ auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, das anlässlich der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ 1901 errichtet wurde, kristallin-geometrische Motive,³⁴ deren Nietzsche-Bezug mehrfach überliefert ist:³⁵ so ziert ein an den „Zarathustra“ erinnerndes Motto von Richard Dehmel – „Steh fest mein haus im Weltgebraus“ – die Fassade, während in den Innenräumen stilisierte Adler

(Haustür, Mosaik im Vestibül und Heizkörperverkleidung), Strahlen und Kristalle (Oberlicht der Haustür sowie Tür des Musikzimmers und Notenständer im Musikzimmer) ebenso auf Nietzsches „Zarathustra“ verweisen wie die „blutroten“ Weinkelche des Esszimmers. (Abb. 4 und 5) Wie schon bei den beiden Publikationen aus demselben Jahr rahmen stilisierte Karyatiden die Schiebetür vom Musiksalon zum Esszimmer, während sich in der Bibliothek des Obergeschosses der Hausherr als Leser des Philosophen präsentiert. (Abb. 6 und 7) Schließlich stellt der zeitgenössische Kritiker Kurt Breyzig, ein Mitglied des George-Kreises, in einem Sonderheft der „Deutschen Kunst und Dekoration“ 1901 Behrens als würdevollen Nachfolger Nietzsches vor, der in einer gotisch inspirierten, vornehmen Bürgerlichkeit ein Werk von „deutschem Ernst und reiner Form“ mit „harten und zackigen Linien“ eines kommenden „germanischen Weltalters“ geschaffen habe.³⁶ Und selbst noch 1941 urteilt Friedrich Ahlers-Hestermann, einer der ersten Historiker der Stilreform der Jahrhundertwende, über den „Zarathustra-Stil“ des Haus Behrens, den er am „energetischen und monumentalen Ernst“ festmacht, der Nietzsche als dem „geistigen Erlebnis der Zeit“ geschuldet sei; doch schwingt hier bereits Kritik am Pathos mit, die sowohl das Haus als Gesamtkunstwerk als auch den Stil von Nietzsches Jahrtausendbuch betrifft.³⁷



6 Peter Behrens, Haus Behrens, Schiebetüren
Musiksalon-Esszimmer, Darmstadt, 1899–1901

7 Peter Behrens, Haus Behrens, Bibliothek,
Darmstadt, 1899–1901



Van de Velde verfolgt auch im Architektonischen die alternative Strategie der ornamentalen Übertragung (transcription ornamentale), mit der er seine abstrakten Kräftediagramme und physiologischen Bauten durch eine philosophische Bedeutung aufzuladen hofft. Dabei beruft er sich auf das spätromantische Konzept des programmatischen Gesamtkunstwerkes, wie er es aus der Musiktheorie von Richard Wagner und Franz Liszt auf Architektur und Gestaltung überträgt.³⁸ Eine kurze Analyse des Nietzsche-Archiv in Weimar verdeutlicht diesen *programmatischen* Umgang mit architektonischen Motiven: so ergänzt van de Velde die bestehende Villa Silberblick um einen kubischen Portikus an der Straßenseite, der die unbefriedigende Eingangssituation verbessert, aber gleichzeitig als neues Signet dient. Um den Status eines öffentlichen Gebäudes zu beanspruchen, ließ er in breiter Antiqua die Inschrift „Nietzsche-Archiv“ einmeißeln, was nicht ganz dem privaten Charakter von Archiv und Villa Elisabeth Förster-Nietzsches entsprach, aber als *Titel* und Thema des Werkes gelesen werden kann. (Abb. 8) Für den Portikus selbst verwendete van de Velde die Materialität des historistischen Bestandsbaus – Travertinsockel, Backstein und Stuckrahmen – aber entgegen dessen Logik von Wand und gerahmter Öffnung in einer geometrischen Komposition der Flächen, Schichten und Proportionen. Die an-

thropomorphisierende Setzung der Öffnungen bezieht sich auf Nietzsches Gedanken einer charakterlichen, physiognomischen „Architektur der Erkennenden“³⁹. Doch beim Näheretreten verschieben sich die Proportionen der Fassade und der Besucher steht vor einer überhöhten Eichen-Flügeltür, die statt einer Klinke mit zwei skulpturalen Messinggriffen beschlagen ist, die sich aus einem labyrinthischen Ornament heraus plastisch entwickeln.⁴⁰ (Abb. 9) Der fehlende Drücker verweist auf den Charakter des Hauses zwischen Villa und Schrein, literarischem Archiv und letzter Lebensstätte des Philosophen, aber verdeutlicht auch van de Veldes Absicht, dem Äußeren und dem Eingang ein „feierliches und monumentales Aussehen wie einer Schatzkammer“⁴¹ geben zu wollen, – dem Leitmotiv – das als Bildidee für ein Archiv angemessen scheint und wodurch sich der ornamentale *Verschluss* erklärt. Hat man die Schatztür durchschritten und die Stufen des Windfangs zum erhöhten Parterre genommen, der von einer zweiten, verglasten Flügeltür abgeschlossen wird, über der ein gelblich kristallines Oberlicht ruht, stößt man auf das Treppenhaus (des Bestandsbaus) und die Garderobe mit der Serie an Messing-Kleiderhaken, wobei der Blick zurück zur Straße verwehrt ist. (Abb. 10) Trotz der bescheidenen Größe des Portalanbaus schafft es diese Raumfolge, einen Filter zwischen die chaotische, bür-



- 8 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Ansicht von Nord-Ost, Weimar, 1902–04
- 9 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Flügeltüre, Weimar, 1902–04 (Zustand 2012)
- 10 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Windfang und Garderobe, Weimar, 1902–04 (Zustand 2010)





11 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Archivraum, Blick nach Osten, Weimar, 1902–04 (Zustand 2010)

gerlich-kapitalistische Außenwelt und die neue Ordnung, Einheit und Vollkommenheit der Archivräume zu legen, sodass das Gefühl einer Gemeinschaft der *Nietzscheaner* untermauert wird.

Im Innern befindet sich auf der dem Tal und der Stadt zugewendeten Nordseite der Archivraum mit Nietzsches Bibliothek und Manuskripten, dem Schatz der *Schatzkammer*. (Abb. 11 und 12) Dieser Blick auf die Stadt im Tal, auf die Spitze der Herderkirche, auf den Schlossturm und auf den Bismarckturm am Etersberg wird durch ein breites, liegendes Fenster gerahmt, welches die Angewohnheit des kranken Nietzsche aufnimmt, vom Balkon auf die Stadt zu schauen. Die längliche Form des Saales erklärt sich aus der Zusammenlegung von zwei kleineren Räumen, demzufolge eine ungünstige Höhenproportion entsteht, die innerhalb der bestehenden Struktur des Hauses nur schwer zu ändern wäre. Deshalb strukturiert van de Velde den Raum durch die *organischen Rippen* der Regalwände, deren vertikaler Rhythmus den Saal virtuell erhöht und den weißen Plafond *stützt*. Die raumhaltigen Wände der vertikalen *Rippen* integrieren Bücherregale, Schränke und Vitrinen, aber rahmen auch alle Tür- und Fensteröffnungen, bis hin zu Möbeln und einem Kammerflügel, der teilweise in einer Ausspa-

rrung verschwindet. Die Farbpalette reicht vom rotbraun der natürlichen belassenen Blutbuche (!) – die den Besucher bereits im Garten begrüßt hat und in der Parkgestaltung des 18. und 19. Jahrhunderts Erinnerung und Melancholie konnotiert – über fraisefarbene Plüschbezüge der Sitzmöbel bis zum gesättigten Rot der Vorhänge, gehöhnt vom weißem Stuck und Messingdetails, um die Atmosphäre des Alpenglühens zu erzeugen.⁴² Auch hier platziert er eine Titelreferenz, diesmal in Form eines vom Kreis gefassten Messing N, bündig im Putz über dem Kachelofen verlegt, das auch als Signet für Einladungen und Streichholzlivrées des Nietzsche-Archivs reüssierte, und so eine der vielen Geburtsstunden des Corporate Design darstellt. Außerdem erinnert das N an das Signet Napoleon Bonapartes, den van de Velde ebenso wie Nietzsche als „Genie der Tat“ bewunderten. Der Philosoph selbst ist – außer durch seine Bücher und Manuskripte – durch eine überlebensgroße Marmorstele des Bildhauers Max Klinger *anwesend* – dem einzigen Objekt, das nicht von van de Velde gestaltet wurde –, welche auf eine Plattform an der Westwand gegen die farbig gefasste, dreigeteilte Bleiverglasungen gestellt ist, die als *Abendröte* Nietzsches Züge umstrahlen. Diese für die Betrachtung der Skulptur ungünstige Aufstellung



12 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Archivraum,
Blick nach Westen, Weimar, 1902–04 (Zustand 2010)

gegen das Licht wurde von van de Velde bewusst so gewählt, um sie einerseits in die Umfassung der Rippen einzubinden, aber mehr noch, um ihr durch Umstrahlung und Anhebung auf den Sockel eine sakrale Atmosphäre zu geben.

Coda: „Normal Haus“?

Bei allen Unterschieden gibt es einen direkten Bezug zwischen den beiden Nietzsche-Architekturen: Zur Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ der 1899 von Großherzog Ernst-Ludwig von Hessen und bei Rhein gegründeten Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe waren van de Velde und Kessler Ende August 1901 gemeinsam aus Weimar angereist, direkt im Anschluss an die Gedenkfeierlichkeiten zu Nietzsches erstem Todestag in Rücken respektive Weimar. Van de Velde zeigte sich schockiert von dem „Missverständnis“ des „Neuen Stils“, vom Formalismus, von der nicht materialgerechten Ausführung und von der aufgesetzten Feierlichkeit, was Kessler aufmerksam in seinem Tagebuch festgehalten hat:

„Darmstadt. 1 September 1901. [...] – Bei Peter Behrens in seiner Stadtwohnung gefrühstückt. Er

nachher mit uns in die Ausstellung und uns durch die Häuser geführt. Derselbe Eindruck wie gestern nur noch stärker. Abends bei Behrens in seinem Ausstellungshaus. Ausser ihm u Frau nur noch Van de Velde u der Musikdirektor de Haan. Der Grossherzog sollte kommen, kam aber nicht. In Behrens' Haus gut sein Arbeitszimmer. Aber unten ein lebensfremder Pomp. Dieselbe Richtung wie Olbrich, wenn auch besser ausgeführt. Romantik im Gegensatz zum Leben; der Sammetrock des romantischen Künstlers hat sich allmählich zu einem ganzen Haus ausgewachsen. Er ist damit aber nicht besser oder berechtigter oder wichtiger geworden. Behrens konstruiert jedes Zimmer über ein einziges Ornament; den Musiksaal z B. über die Krystallform, das Speisezimmer über eine Ellipse u.s.w. Damit ist jede organische Ornamentik von vornherein ausgeschlossen, auch jedes Streben nach einer Verfeinerung oder Rhythmisierung der Form selbst der Gegenstände; mit dem Aufkleben des Ornamentalmotivs ist des Künstlers Schaffen in der Theorie erschöpft. Behrens über sein Theater: die Vorführenden sollen keine Schauspieler sein, d. h. nicht schauspielern. Sie sollen nur so agieren, wie sie im gewöhnlichen Leben auch sich bewegen. Das Leben soll sich zu ihnen emporheben. In Wirklichkeit verbannt aber

Behrens hiermit nicht die Schauspielerei aus dem Theater, sondern trägt sie nur ins Leben hinein. Danach ist auch sein Haus. Sehr unangenehm, wie er à tort et à travers das Wort Rhythmus anwendet.“⁴³ Und tags darauf notiert er: „Darmstadt–Heidelberg. 2 September 1901. Früh noch einmal mit Van de Velde in die Ausstellung. Er war wieder sehr aufgebracht. „Non, quel dégoût, quel dégoût! De deux ans, je ne ferai plus d’ornement. Je suis vraiment content d’avoir vu ça. On voit ce qu’il ne faut plus faire. Je vais encore me simplifier. Je ne rechercherai plus que la forme [d. h. die Vervollkommnung und Rhythmisierung der organischen Form der Gegenstände, ohne Ornament]. Ceci va faire vraiment une nouvelle époque, dans mon développement. Je vais me fortifier, en pensant à la cathédrale de Naumburg [...]“⁴⁴

Van de Velde, der sich für die Abfassung seiner Memoiren Abschriften aus dem Tagebuch Kesslers von dessen Schwester Wilma de Brion geben ließ, zitiert aus dieser Passage,⁴⁵ was zeigt, dass er sie noch 40 Jahre später für aussagekräftig hielt. Doch ist hier Vorsicht geboten, denn erstens hielt van de Velde sein Versprechen bekanntlich nicht, sondern fuhr mit ornamentalen Entwürfen fort, doch hat der *gute Vorsatz* sicher zur Beruhigung des Vokabulars des Nietzsche-Archivs beigetragen, das im Anschluss an die Besichtigung der Mathildenhöhe begonnen wurde. Zum Zweiten spricht hier auch der Künstlerneid, da van de Velde in Behrens einen Nachahmer sah, der wie er von der Malerei über die Buch- und Plakatgestaltung zu Kunstgewerbe und Architektur gefunden hatte, indem er das Haus für sich und seine Familie als Gesamtkunstwerk selbst entwarf, wie Haus Bloemenwerf fünf Jahre zuvor, und jetzt, dank guter Verbindungen zur fortschrittlichen Aristokratie und zum liberalen Bürgertum, zum ernsthaften Konkurrenten erwuchs. Zudem bezog sich diese Gesprächsnotiz aus den Tagebüchern Kesslers größtenteils auf die „Künstlerhäuser“ und Ausstellungsbauten, die der Otto-Wagner-Schüler Joseph Maria Olbrich auf der Mathildenhöhe errichtet hatte, und denen van de Velde seine Vorstellung eines „Normal Hauses“ für den „neuen Menschen“ entgegenstellt.⁴⁶ Aber in seinen Memoiren schließt er auch Peter Behrens mit ein, dessen Haus als einziges einmütig von der Kritik gelobt wurde. Dass van de Velde und Kessler anderer Meinung waren, kann man an Kesslers Überlegung zu den Entwurfsprinzipien von Behrens erkennen: doch bei Lichte betrachtet muss sich auch van de Velde den Vorwurf des Formalismus und der *Romantik*, verstanden als Trennung der Kunst vom wahren Leben, gefallen lassen. Behrens erscheint in vielfacher Hinsicht als sein alter ego, weshalb die Kritik zu einem guten Teil als Selbstkritik gelesen werden kann.⁴⁷



13 Peter Behrens, Haus Behrens, Haupteingang, Darmstadt, 1899–1901

So finden sich einige Nachklänge von Haus Behrens im Nietzsche-Archiv: sofort fällt die Ähnlichkeit der Regal-Lamellen in der Bibliothek von Peter Behrens mit den Einbauregalen im Saal des Nietzsche-Archivs auf. Auch die eigentümliche Eingangsbeleuchtung des Hauses Behrens, ein blauer Kristall im Oberlicht über der Bronze-Tür mit stilisiertem Adlermotiv, könnte auf van de Veldes gelben Kristall über dem Windfang des Portalanbaus gewirkt haben. Zudem erinnern die Messing-Initialen PB im weißen Putzfeld über der Eingangstür bei Behrens an das Nietzsche-Napoleon N über dem Ofen im Bibliothekssaal. (Abb. 13 und 14) Doch diese formalen Anklänge bleiben spekulativ, vielmehr lassen

sich zwei Strategien im Umgang mit den Nietzsche-Referenzen unterscheiden: Während Behrens sowohl in seinem Haus als auch dem Umschlagentwurf allegorische und symbolische Zarathustra-Motive als stilisierte Ornamente einsetzt, verzichtet van de Velde auf figürliche Motive im Nietzsche-Archiv. Stattdessen versucht er eine abstrakte, rein architektonische und ornamentale Transkription, die über Leitmotive, physiognomische und atmosphärische Inszenierungen und schriftliche Verweise im Sinne der *Programmkunst* auf den Betrachter wirkt. Beide Ansätze führten letztlich zum Scheitern einer Privatsprache an Stelle des erhofften allgemeingültigen „neuen“ oder „grossen Stils“ Nietzsches. Während Behrens bald schon zu historischen Formen Zuflucht nahm, um eine moderne Architektur des 20. Jahrhunderts klassisch zu begründen, und zum wichtigsten Gestalter der Vorkriegszeit aufstieg, hielt van de Velde länger an einer philosophisch informierten, abstrakt-ornamentalen Architektur fest – und wurde so zu einem Fossil der Stilreform der Jahrhundertwende. Dass ausgerechnet Nietzsche wieder an einer Kehre stand, um van de Veldes kurzen, gescheiterten Ausflug in den monumentalen Werkstein-Klassizismus anlässlich des Projektes für ein Nietzsche-Monument mit Stadion in Weimar (1911–13) zu rechtfertigen, und so einem ernsten, stilisierten Übermenschentum zu huldigen, scheint Ironie der Geschichte.⁴⁸



14 Henry van de Velde, Nietzsche-Archiv, Archivraum, Ofen mit Messing-N, Weimar, 1902–04 (Zustand 2010)

Summary

Building for the “Übermensch”? – Peter Behrens, Henry van de Velde and the Nietzsche Cult

The figure of the exceptional individual is an essential constant in Friedrich Nietzsche’s thought: already in “The Birth of Tragedy” from 1872, still under the influence of Richard Wagner and Arthur Schopenhauer, Nietzsche presents both the tragic hero and the artistic genius as fighters against their time, who only act on their own terms and with respect to a supratemporal totality of culture exceeding the individual human horizon. Despite the many revisions and turns in Nietzsche’s thought, it is possible to track down the “higher type of man” and “great individual” through various transformations spanning the “free spirit” from “Human, All Too Human” (1878), the “creators” and “knowers” from “The Gay Science” (1882) to the “Übermensch” of “Thus Spoke Zarathustra” and the late work (1883–88). This leads,

in addition to shifts in the relationship of the individual to the mass, to a redefinition of the preferred artistic expression: from epic poetry and music of the “The Birth of Tragedy” to architecture as the “grand style” of the heroic man against his era. No wonder that this equating of monumental architecture with the “grand style” of the supratemporal individual was adopted early by the architectural circles of the style reform. And that it contributed to the formation of a decidedly artistic-individualistic vanguard: besides Fritz Schumacher, Adolf Loos, August Endell and Bruno Taut, particularly Peter Behrens and Henry van de Velde must be mentioned, who wanted to realize Nietzsche’s thoughts artistically in a similar fashion, which is exemplified in Behrens’ House at Mathildenhöhe Darmstadt (1899–1901) and the Nietzsche Archive in Weimar (1901–03), built shortly afterwards. Both buildings can be read as determined attempts at an architecture for Nietzsche’s “new man”, but in which fundamental differences can be brought out in dealing with the “philosophical theme”.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Welterbekriterien der UNESCO (vi): Die Güter sind „in unmittelbarer oder erkennbarer Weise mit Ereignissen oder überlieferten Lebensformen, mit Ideen oder Glaubensbekenntnissen oder mit künstlerischen oder literarischen Werken von außergewöhnlicher universeller Bedeutung verknüpft“: <http://whc.unesco.org/en/criteria/> (abgerufen am: 17. 10. 2016).
- 2 Friedrich NIETZSCHE, Also sprach Zarathustra, Erster Theil. Zarathustras Vorrede (1883), zitiert nach: DERS., Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Bdn., hrsg. von Giorgio COLLI/Mazzino MONTINARI, Berlin/München 1967-77, (2. durchges. Ausgabe), Berlin/New York 1988 im Folgenden abgekürzt als KSA, hier KSA 4, S. 14-21.
- 3 DERS., Menschliches, Allzumenschliches II.2. Der Wanderer und sein Schatten, § 96, in: KSA 2, S. 596.
- 4 DERS., Götzen-Dämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemässen 11, in: KSA 6, S. 118/119.
- 5 Henry VAN DE VELDE, Geschichte meines Lebens, hrsg. v. Hans CURJEL, München 1962, S. 37; vgl. DERS., Récit de ma vie. I. 1863-1900, hrsg. v. Anne VAN LOO/Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Brüssel/Paris 1992, S. 104f.
- 6 Vgl. Ole W. FISCHER, Nietzsches Schatten – Henry van de Velde: von Philosophie zu Form, Berlin 2012, hier speziell Kap. 4: Van de Velde liest Nietzsche in französischen Auszügen erst ab 1892.
- 7 So u. a. van de Veldes Beiträge für die belgischen Zeitungen und Zeitschriften „La Wallonie“, „L'art moderne“, „Van nu en Straks“, „La Société nouvelle“, „L'avenir social“ etc.
- 8 Der Sohn von Cornelia Richter, Raoul – Philosoph und einer der ersten Verfechter Nietzsches – schrieb das Vorwort für den von Henry van de Velde für den Insel Verlag gestalteten „Ecce homo“ (Leipzig 1908).
- 9 Hans ROSENHAGEN, „Das neue Weimar“, in: Der Tag vom 15. Juli 1903, wieder abgedruckt in: VAN DE VELDE 1962 (Anm. 5), S. 245-250.
- 10 Henry VAN DE VELDE, Prinzipielle Erklärungen, in: DERS., Kunstgewerbliche Laienpredigten, Leipzig 1902, S. 184f.
- 11 Jetzt und im Folgenden Henry VAN DE VELDE, Das Museum „Folkwang“ in Hagen, in: Innen-Dekoration (Teil 2), 13. Jg. (1902), H. 11, S. 273-277, hier S. 273f.: „Ich offenbare ihr [der Ornamentik des Folkwangs] Innerstes, ihre Seele; ich sage, dass sie nach der Art der antiken Formen und Ornamente entstanden sind. Ich kann mich nicht enthalten, das zu erwähnen, was ich Dem verdanke, der besser als irgend einer in ihr Geheimnis gedrungen ist. Der Graf H. Kessler nahm sich die Mühe, uns in alles, was er von ihnen wusste, einzuführen, und er hat uns dies in dem interessanten Artikel, der im ‚Pan‘ und als Broschüre unter dem Titel ‚Kunst und Religion‘ erschienen ist, klar gelegt. Er sagte, dass der Rhythmus der unumschränkte Schöpfer und das gebieterische Gesetz der griechischen Architektur sei, und um seine Lehre zu ergänzen, müßte man jetzt *dieser* [Hervorhebung im Original] Entwicklung ihren Wert beimessen, dass nämlich der Schrecken des Todes, die Abscheu gegen tote Flächen bei den Griechen das Bedürfnis der Ornamente hervorrief, welchen sie keine andere Funktion, kein anderes Symbol beimaßen, als dort Leben zu erwecken, wo sonst nur der Tod und seine eisige Furcht geherrscht hätten. Ich habe diesen Gedanken in meinem Vortrag ‚Die prinzipiellen Erklärungen‘ weiter entwickelt. Heute scheint mir dieser Gedanke ‚Nietzscheanisch‘. Ist er nicht die Basis seiner ‚Geburt der Tragödie‘?“
- 12 Harry Graf KESSLER, Kunst und Religion – Kunst und die religiöse Menge, in: Pan, 5. Jg. (1899), Nr. 3, S. 163-176 (auch in dem von van de Velde erwähnten Sonderdruck).
- 13 Vgl. Jürgen KRAUSE, „Märtyrer“ und „Prophet“, Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende, (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, Bd. 14), Berlin-West 1984.
- 14 Peter Behrens an Elisabeth Förster-Nietzsche, zitiert nach: Tilmann BUDDENSIEG, Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens, in: Peter-Klaus SCHUSTER/DERS., Ausst.-Kat. Peter Behrens und Nürnberg, Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriereform, München 1980, S. 37-47, hier S. 40.
- 15 Peter BEHRENS, Ein Dokument Deutscher Kunst. Festschrift. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901, München 1901, S. 5-12.
- 16 DERS., Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, Leipzig 1900.
- 17 Ebd., S. 8.
- 18 Ebd., S. 7: „Die Mode geht ihre lächerlichen Kurven.“
- 19 Ebd., S. 9f.
- 20 Friedrich NIETZSCHE, Unzeitgemässe Betrachtungen I. David Strauss (1873), in KSA 1, S. 163: „Kultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes. Vieles Wissen und Gelernt-haben ist aber weder ein nothwendiges Mittel der Kultur, noch ein Zeichen derselben und verträgt sich nöthigenfalls auf das Beste mit dem Gegensatz der Kultur, der Barbarei, das heisst: der Stillosigkeit oder dem chaotischen Durcheinander aller Stile.“
- 21 BEHRENS (Anm. 16), S. 13.
- 22 Ebd., S. 15.
- 23 Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie, in: KSA 1, S. 139f.: „So wäre wirklich das schwierige Verhältniss des Apollinischen und des Dionysischen in der Tragödie durch einen Bruderbund beider Gottheiten zu symbolisieren: Dionysos redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysos: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.“
- 24 BEHRENS (Anm. 16), S. 22-24.
- 25 Friedrich NIETZSCHE, Menschliches, Allzumenschliches II. 2, Der Wanderer und sein Schatten, § 140, in: KSA 2, S. 612.
- 26 DERS., Also sprach Zarathustra. Zweiter Theil. Auf den glückseligen Inseln, in: KSA 4, S. 111f.: „Aber zum Menschen treibt er [der Wille Zarathustras] stets von Neuem, mein inbrünstiger Schaffens-Wille; so treibt's den Hammer hin zum Steine. Ach, ihr Menschen, im Steine schläft mir ein Bild, das Bild meiner Bilder! Ach, dass es im härtesten Steine schlafen muss! Nun wüthet mein Hammer grausam gegen sein Gefängnis. Vom Steine stäuben Stücke: was schiert mich das? Vollenden will ich's: denn ein Schatten kam zu mir – aller Dinge Stillstes und Leichtestes kam einst zu mir! Des Übermenschen Schönheit kam zu mir als Schatten. Ach, meine Brüder! Was gehen mich noch – die Götter an! – Also sprach Zarathustra.“
- 27 DERS., Also sprach Zarathustra. Dritter Theil. Von alten und neuen Tafeln, 29, in: KSA 4, S. 268: „Warum so hart! – sprach zum Diamanten einst die Küchen-Kohle; sind wir denn nicht Nah-Verwandte?“ – „Warum so weich? Oh meine Brüder, also frage ich euch: seid ihr denn nicht – meine Brüder? Warum so weich, so weichend und nachgebend? Warum ist so viel Leugnung, Verleumdung in euren Herzen? So wenig Schicksal in eurem Blicke? Und wollt ihr nicht Schicksal sein und Unerbittliche: wie könntet ihr mit mir – siegen? Und wenn eure Härte nicht blitzen und schneiden und zerschneiden will: wie könntet ihr einst mit mir – schaffen? Die Schaffenden nämlich sind hart. Und Seligkeit muss es euch dünken, eure Hand auf Jahrtausende zu legen, wie auf Wachs, – Seligkeit, auf dem Willen von Jahrtausenden zu schreiben wie auf Erz, – härter als Erz, edler als Erz. Ganz hart ist allein das Edelste. Diese neue Tafel, oh meine Brüder, stelle ich über euch: werdet hart!“
- 28 BEHRENS (Anm. 16), S. 25.
- 29 Nietzsche (Anm. 4), S. 118f.
- 30 BEHRENS (Anm. 15), S. 10f.
- 31 Ebd., S. 6: „Die Werke sollen hoch, und mehr als das, sie sollen gleichwerthig sein, und nichts darf niedrig, billig und fremd dazwischen stehen. Alles in Harmonie zu ordnen, zu wählen, zu gestalten, einzuschalten in große Kreise bedeutet mehr, als jenes kleine Werk, so rund es war.“
- 32 Friedrich NIETZSCHE, Menschliches, Allzumenschliches II. 1. Vermischte Meinungen und Sprüche, § 117, in: KSA 2, S. 427: „Der überladene Stil in der Kunst ist die Folge einer Verarmung der organisirenden Kraft bei verschwenderischem Vorhandensein von Mitteln und Absichten. – In den Anfängen der Kunst findet sich mitunter das gerade Gegenstück dazu.“; s. auch: DERS., Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1884, in: KSA 11, S. 129.
- 33 Vgl. Claus PESE, „Manches Haus gibt es noch zu bauen!“ Henry van de Velde und Peter Behrens im Vergleich, in: Klaus-Jürgen SEMBACH/Birgit SCHULTE (Hrsg.), Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit, Köln 1992, S. 231-249, zu den Umschlagentwürfen van de Veldes und Behrens, S. 230.
- 34 Vgl. KRAUSE (Anm. 13), S. 82-86.
- 35 Vgl. BUDDENSIEG (Anm. 14), S. 40f.
- 36 Kurt BREVSIG, Das Haus Peter Behrens. Mit einem Versuch über Kunst und Leben, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 9 (1901/02), S. 133-194, hier S. 145, 139, ebd., 135-150.
- 37 Friedrich AHLERS-HESTERMANN, Stilwende – Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin 1941, S. 87.
- 38 Vgl. FISCHER (Anm. 6), hier speziell Kap. 5.

- 39 Friedrich NIETZSCHE, Die fröhliche Wissenschaft. Viertes Buch, § 280, KSA 3, S. 524f.
- 40 Inwieweit van de Velde dabei Nietzsches Bemerkung zur labyrinthischen Seele des modernen Menschen vorschwebt, kann an dieser Stelle nur angedeutet, aber nicht erörtert werden.
- 41 Henry VAN DE VELDE, Grand manuscrit autobiographique, Bibliothèque Royal, Brüssel (Archives Henry van de Velde, FS X 1-2, S. 414): „solennel et monumental d’une ‚Schatzkammer‘“, zitiert nach: DEMS., Récit de ma vie. II. 1900-1917, hrsg. v. Anne VAN LOO/Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Brüssel/Paris 1995, S. 155, Anm. 1.
- 42 Wie van de Veldes Mitarbeiter Sigurd Frosterus in Briefen an seine Mutter vom 6. Dezember 1903 und 12. Dezember 1904 schreibt. Zitiert nach: VAN DE VELDE 1962 (Anm. 5), S. 261f.; vgl. auch: DERS. (Anm. 41), S. 155-157; Originalbriefe s. Bibliothèque Royale, Brüssel (BR FS X 411/2 und 411/5).
- 43 Harry Graf KESSLER, Tagebucheintrag 1. September 1901 (DLA Marbach, Bestand A: Kessler).
- 44 DERS., Tagebucheintrag vom 2. September 1901 (DLA Marbach, Bestand A: Kessler).
- 45 DERS., Tagebucheintrag vom 31. August 1901 u. 2. September 1901, zitiert nach: VAN DE VELDE 1962 (Anm. 5), Anm. S. 488.
- 46 Vgl. VAN DE VELDE (Anm. 41), S. 105f., hier besonders Anm. 4, in der aus dem Brief van de Veldes an Charles Lefébure vom 8. November 1902 zitiert wird, s. Bibliothèque Royale, Brüssel (BR FS X 784/01/12).
- 47 PESE (Anm. 33), S. 231-249.
- 48 Vgl. Alexandre KOSTKA, Eine unzeitgemäße Gabe für Weimar, in: Thomas FÖHL (Hrsg.), Ausst.-Kat. „ihr Kinderlein kommet...“. Henry van de Velde: ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche, Ostfildern-Ruit 2000, S. 33-56; vgl. DERS., „Darin irrt Nietzsche: der grosse Stil nicht notwendig hart“. Harry Graf Kessler, Friedrich Nietzsche und die Kunst in Weimar, in: Rolf BOTHE/DERS. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Aufstieg und Fall der Moderne. Ostfildern-Ruit 1999, S. 42-58; vgl. Hans-Dieter ERBSMEHL, Kulturkritik und Gegenästhetik, Ann Arbor 1999, S. 239-285; vgl. Hubert CANICK, Der Nietzsche-Kult in Weimar, in: Nietzsche-Studien, 16. Jg. (1987), S. 405-429;

vgl. KRAUSE (Anm. 13), S. 199-210; vgl. Günther STAMM, Monumental Architecture and Ideology: Henry van de Velde's and Harry Kessler's Project for a Nietzsche Monument at Weimar, 1910-1914, in: Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, 23. Jg. (1973-75), S. 303-342.

Bildnachweis

- 1 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, 9. Bd. (1901/02), S. 134, Foto: Archiv des Verfassers
- 2 Aus: Peter BEHRENS, Ein Dokument Deutscher Kunst. Festschrift. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901, München 1901, Titelblatt, Foto: Archiv des Verfassers
- 3 Aus: Peter BEHRENS, Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, Leipzig 1900, Titelblatt, Foto: Archiv des Verfassers
- 4 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, 9. Bd. (1901/02), S. 158, Archiv des Verfassers
- 5 Aus: Dekorative Kunst, Bd. 9 (1901/02), S. 18, Foto: Archiv des Verfassers
- 6 Aus: Dekorative Kunst, Bd. 9 (1901/02), S. 10, Foto: Archiv des Verfassers
- 7 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, 9. Bd. (1901/02), S. 177, Foto: Archiv des Verfassers
- 8 Goethe- und Schiller Archiv, Weimar, Bestand GSA 101 (Nietzsche Archiv) 619
- 9 Archiv des Verfassers
- 10 Archiv des Verfassers, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 11 Archiv des Verfassers, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 12 Archiv des Verfassers, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
- 13 Aus: Deutsche Kunst und Dekoration, 9. Bd. (1901/02), Nr. 9, S. 157, Foto: Archiv des Verfassers
- 14 Archiv des Verfassers, VG Bild-Kunst, Bonn 2017