

1897 eröffnete die *Section Congolaise* im neu errichteten königlichen *Palais des Colonies* in Tervuren, einem Vorort von Brüssel. Konzipiert als Teil der *Exposition Internationale de Bruxelles* 1897 handelte es sich um eine Inszenierung im Auftrag des Königs Leopold II., der seinen Anspruch auf den Kongo-Freistaat als persönlichen Besitz zu festigen suchte. Das Palais zeigte ethnographische Forschung ebenso wie Kunsthandwerk von kolonialisierten Handwerker*innen sowie Arbeiten des frühen belgischen *Art Nouveau*, die aus Materialien aus dem Kongo wie Edelhölzern oder Elfenbein gefertigt waren. Im angrenzenden königlichen Park, wo Leopold II. bereits tropische Gewächshäuser mit Pflanzen aus dem Kongo errichtet hatte, wurden drei kongolesische Dörfer als *Völkerschau* erbaut. Die *Section Coloniale* war durch die neu angelegte monumentale Achse der Avenue de Tervueren durch eine Straßenbahn an die Brüsseler Weltausstellung im Parc du Cinquantenaire angebunden.

Auch wenn das Gebäude im repräsentativen Beaux-Arts-Stil seiner Zeit errichtet war, boten die vier Ausstellungsbereiche ein ‹Schaulaufen› der avantgardistischen Künstler*innen, Kunsthandwerker*innen und Architekten*innen der *Art Nouveau*-Bewegung: Auf Initiative von Edmond van Eetvelde, dem Generalsekretär des Kongo-Freistaates, wurden Paul Hankar, Georges Hobé, Gustave Serrurier-Bovy und Henry van de Velde mit der Gestaltung jeweils eines Sektors beauftragt. Während *Art Nouveau* bis dahin eher dem Geschmack privater Auftraggeber*innen entsprach – wie die *Hôtels* und Villen von Victor Horta oder die namensgebende *Maison de l'Art nouveau* in Paris des Galeristen Siegfried Bing – verhalf die belgische Avantgarde der Bewegung in der Kolonial-Ausstellung als offiziellem Stil des Königshauses für den kolonialen Bereich zum Durchbruch und machte ihn vor den Augen des internationalen Publikums auf der der Weltausstellung sichtbar.

Dieser Beitrag rekapituliert die Kolonialausstellung im *Palais des Colonies* in Tervuren als ambivalente Geschichte europäischer Ausbeutung, Propaganda und Rassismus auf der einen Seite und ästhetischer Anerkennung handwerklich-traditioneller Praktiken, künstlerischer Aneignung und architekturgeschichtlicher Fortschrittserzählung eines ‹neuen Stils› auf der anderen. Als Beispiel dafür wird das Werk Henry van de Veldes näher beleuchtet, da dieser sich nicht nur als Gestalter, sondern auch als Theoretiker dazu geäußert hat und auch in Zeitschriften wie der *Dekorativen Kunst* maßgeblich zur Popularisierung des Jugendstils im deutschsprachigen Raum beigetragen hat.

Vorgeschichte: Kongo-Freistaat oder The Heart of Darkness¹

Das nach der Revolution von 1830 von den europäischen Großmächten geschaffene Königreich Belgien gehört zu den frühen Industrieregionen, war aber politisch zur Neutralität verpflichtet und nach der Abspaltung vom Königreich der Niederlan-

de von dessen gewinnträchtigem indonesischen Kolonialreich abgetrennt. König Leopold II. suchte das zu ändern, indem er 1876 eine internationale geographische Konferenz nach Brüssel einberief und die Internationale Afrika-Gesellschaft gründete, um das Kongobecken als einen der letzten den Europäern noch unbekannten Teile Afrikas zu erschließen. In Folge beauftragte er den englischen Afrikaforscher Henry Morton Stanley mit Expeditionen und der Gründung von Stützpunkten entlang des Kongo. In einem weiteren Schritt wurde von den europäischen Kolonialmächten auf der Berliner Afrika Konferenz 1884/1885 der Kongo-Freistaat als internationale Freihandelszone bestätigt, unter der Verwaltung der Internationalen Kongo-Gesellschaft. Sie befand sich im alleinigen Besitz Königs Leopold II., der somit die parlamentarische Monarchie Belgien in Personalunion mit dem Freistaat führte, absolutistisch und ohne parlamentarische Kontrolle (bis 1908). Ideologisch verbrämmt als philanthropische ‹Befreiung› von den meist arabischstämmigen Sklavenhändlern, als wissenschaftliche ‹Forschung›, als ‹Zivilisierung› durch Missionen und Schulen und als ökonomische ‹Erschließung›, ermöglicht durch die modernen Techniken von Eisenbahn und Dampfschiff – und moderner Waffen für die *Force publique* genannte Armee. Stanley schloss im Namen des Königs zahlreiche Verträge mit lokalen Stammesführern, worauf Leopold II. legal großflächig ‹Privatbesitzer› des Kongo wurde und die Bevölkerung wegen des vorherrschenden nicht-monetären Tauschhandels zu einer ‹Steuer› in Form von Naturalien verpflichtete, vor allem Elfenbein und der aus Lianen gewonnene Kautschuk. Die Folge war ein terroristisches Ausbeutungsregime. Es legte für die quasi zu Leibeigenen degradierten Bewohner*innen der einheimischen Dorfgemeinschaften enorme Förderquoten fest und setzte sie mit Gewalt, Verschleppung, Brandschatzung, Verstümmelung und Mord durch. Durch Hunger und Krankheiten verstärkt mündeten sie in einem Genozid. Berichte über die Gräueltaten wurden ab Mitte der 1890er Jahre im In- und Ausland bekannt, aber Leopold II. konnte durch Druck, Bestechung und Falschinformation den Schein lange wahren und organisierte 1894 in Antwerpen und 1895 in Brüssel Propagandaausstellungen für seine Kongopolitik.

In der *Exposition Internationale de Bruxelles* sah Leopold II. eine weitere Möglichkeit für positive Berichterstattung, Legitimation und Investoren, und ließ parallel die *Section Congolaise* im Vorort Tervuren, in den königlichen Gärten des ehemaligen Schlosses der Herzöge von Brabant ausrichten. Im angrenzenden königlichen Park, wo Leopold II. bereits tropische Gewächshäuser mit Pflanzen aus dem Kongo besaß, wurden drei kongolesische Dörfer als *Völkerschau* errichtet, direkt per Tram angebunden an die Brüsseler Weltausstellung im *Parc du Cinquantenaire* durch die neu angelegte monumentale Achse der *Avenue de Tervueren* mit samt eines Triumphbogens.

Kolonial ausstellen: Von Kautschukbögen, Tropenholzlianen und chryselephantiner Skulptur

Ein Auftrag an Victor Horta kam nicht zustande, so dass das *Palais des Colonies* als neoklassizistischer Ausstellungsbau vom französischen Beaux-Arts Architekten Alfred-Philibert Aldrophe entworfen wurde, der sich bei früheren Weltausstellungen und als Hausarchitekt des Baron de Rothschild einen Namen gemacht hatte. Der belgische Staatssekretär und de facto Regierungschef des Kongo, Edmond van Eetvelde, nutzte dennoch die Gelegenheit, die belgischen Avantgarde vertreten durch die *Art Nouveau*-Künstler, Kunsthandwerker und -Architekten Paul Hankar, Georges

Hobé, Gustave Serrurier-Bovy und Henry van de Velde zu beauftragen. Sie erhielten jeweils eine Sektion in dem U-förmigen Bau mit Oberlicht durch den Ausstellungs-koordinator Leutnant Théodore Masui zugeteilt, außerdem wurden zahlreiche weitere belgische Avantgardekünstler*innen mit Werken bedacht.² Um möglichst viele der 1,2 Millionen Besucher*innen den Ausstellungsbesuch zu ermöglichen, wurde ein Rundgang organisiert, der mit der Ehrenhalle begann, gefolgt vom größten Ausstellungsteil der *Ethnographischen Halle* von Hankar. Über eine Rampe, welche eine unterirdische Verbindung zum zweiten Flügel, geschmückt von Aquarien mit Süßwasserfischen des Kongo, herstellte, gelangten die Besucher*innen über eine Treppe in den *Importsaal* von Serrurier-Bovy, gefolgt vom *Exportsaal* van de Veldes und dem *Landwirtschaftlichen Saal* von Hobé.

Den Auftakt des *Salon d'Honneur* machten Tapisserien von Isidore und Hélène De Rudder, welche die Allegorien von Barbarei, Versklavung, Polygamie und Fetischkult gegenüber Zivilisation, Befreiung, Familie und Christentum als ein «vor» und «nach» der Kolonisation darstellten (Abb. 1). Vor diesem ideologischen Hintergrund wurden kunsthandwerkliche Arbeiten sowohl belgischer und kongolesischer Künstler*innen in Elfenbein und Tropenholz gezeigt, ebenso wie ritueller Schmuck (*fétiche*) und Webwaren verschiedener Stämme. Auch wenn Ausstellung und Katalog die handwerkliche kongolesische Kunst als solche würdigte (und eben nicht nur als ethnographische Sammlungsobjekte) und Seite an Seite mit der belgischen Avantgarde präsentierte,³ blieben die zentralen Positionen im Raum belgischen Künstlern und ihren Werken vorbehalten: Das waren Philippe Wolfers *Civilisation et Barbarie*, eine Silber-Elfenbein-Skulptur auf einer Onyxplatte, gerahmt von einer Vitrine aus Bilinga-Tropenholz von Serrurier-Bovy,⁴ oder die *Sphinx mystérieuse* von Charles Van der Stappen, ebenfalls gefertigt aus Silber und Elfenbein auf einem Tropenholzpoden von van de Velde. Diese und zahlreiche andere Arbeiten im *Salon d'Honneur*, ermöglicht durch den Zugriff auf Stoßzähne und Tropenholz aus dem Kongo von van Eetvelde, sollten den ideologisch unterfütterten Beweis antreten, dass die Zusammenarbeit von Kolonie und Kolonialmacht zu einer Wiederbelebung der chryselephantinen Bildhauertradition in Belgien führen würde, also der Produktion von Objekten aus – zumeist – Gold und Elfenbein.⁵

Auch den Übergang zu der *Salle d'Ethnographie* markierten Stoßzähne und ein Segmenttorbogen aus Tropenholz, der zu einer Folge von Nischen mit umlaufenden Wandtafelelementen führte, die in den Raum hineinragten und so die Halle in sechs Kompartimente einteilten (Abb. 2). Entlang der Mittelachse hatte Hankar geschwungene Sitzbänke aus Tropenholz positioniert, die jeweils spiegelbildlich zu den Ausstellungsnischen ausgerichtet zur Betrachtung der Geschichte, Geographie und Bevölkerung der kongolesischen Landesteile einluden: seine Küstenregion, die Berge (*Monts de Cristal*), das Kongobecken und der Urwald sowie die Regionen im Norden, Osten und Süden. Ein umlaufender Fries mit realistisch gestalteten Landschaftsszenen der jeweiligen Landesteile und Stammesgruppen schmückte die Bereiche, ebenso lebensgroße Figurengruppen und Alltagsgegenstände, Waffen, Modelle typischer Behausungen, Photographien, Karten, wie auch Exponate aus Flora und Fauna (Abb. 3). Besonderen Wert legten die Ausstellungsmacher auf die Dokumentation der Völker und Stammesverbände, ihre Gebräuche und Sitten, Körperschmuck und Ziernarben als Unterscheidungskriterium, auf die ich wieder zu sprechen komme. Hier stellten sich die Ausstellungsmacher um van Eetvelde und Masui als Befreier von der Versklavung durch arabische Händler dar, als Heilsbrin-



1 *Salon d'Honneur, Palais des Colonies, Tervuren, 1897*



2 Paul Hankar, *Salle d'Ethnographie, Palais des Colonies, Tervuren, 1897*



3 Paul Hankar, *Salle d'Ethnographie, Palais des Colonies, Tervuren, 1897*

ger der ‹Zivilisation› in Form von Missionen, Schulen, Krankenhäusern, Justiz und Sicherheit (*Force publique*). Hankars Rahmung dieser ethnographischen Darstellungen beschränkte sich auf die Wand- und Trennelemente in Tropenholz, ergänzt um Beschläge aus Elfenbein, bei denen er versuchte, neu-gotische *Arts & Crafts*-Details mit kongolesischen Einflüssen zu verbinden – von manchen Beobachter*innen als Kautschuckianen in Holz interpretiert.⁶ Besonders deutlich wird Hankars eklektischer Ansatz beim abschließenden Torbogen, der durch kongolesisch inspirierte figurale Schnitzplastiken gebildet wird. Auf diesem ruhte in der Mitte ein hölzernes pyramidales Trophäengestell für vier Paare Stoßzähnen, bekrönt von weiteren drei Stoßzähnen.

Der zweite Flügel des *Palais des Colonies* war der kolonialen Wirtschaft gewidmet. Den Auftakt machte die *Salle d'Importation* von Serrurier-Bovy, den die Besucher*innen durch eine Folge von drei Tropenholzbögen beschritten, welche an der Außenseite mit Rohkautschuk in verschiedenen Qualitäten und Formen gefüllt waren und auf der Innenseite eine Sitzfläche boten (Abb. 4). Stolz verweisen Charles Liebrechts und Masui im Katalog auf eine 40-fache Steigerungsrate des Kautschuk-Imports zwischen 1887 und 1896.⁷ Neben Kautschuk waren Elfenbein, Tropenholz und andere pflanzliche Produkte, Fasern und Essenzen für die belgische Parfümerie und Pharmazie sowie Textilen wichtige Importwaren, die Serrurier-Bovy an den Seitenflächen dieses Hallenabschnitts ausstellte. Die Importgegenstände wurden von einer leichten, geschwungenen Dachkonstruktion, getragen von dynamischen Holzrippen, gerahmt.

Der zweite Bereich der *Salle d'Exportation* zeigt neben industriellen Waren das Dampfschiff und die Eisenbahn, welche die Ausbeutung des Kongo erst möglich



4 Gustave Serrurier-Bovy, *Salle d'Importation, Palais des Colonies*, Tervuren, 1897

machten. Während ein Vitrinen-Model eines *Liners* des Antwerpen-Matadi-Linie den Zugang bildet, zeigte ein Wandbild eine großflächige Karte der Bahnlinie Matadi-Stanley Pool in ihrer Anbindung über den Hafen an Belgien, illustriert durch einen einlaufenden Dampfer (Abb. 5). Ausgenommen von den korbbogenartigen geschwungenen Durchgängen fasste van de Velde den horizontalen Abschluss seiner Paneele mit einem umlaufenden Fries in dem für ihn typischen abstrakt-organischen Ornament ein. Die darunter positionierten Einbauten, Regale und Vitrinen entlang der Wände zeigten dicht an dicht die Alltagsobjekte für den Export, wie Keramik, Geschirr, Besteck, Kleidung und Stoffe, Latex-Ponchos, gewonnen aus eben jenem aus dem Kongo importierten Roh-Latex, sowie Hygieneartikel und medizinisches Gerät, und nicht zuletzt Tropenhelme. Während sich diese Güter primär an die wenigen Europäer*innen im Freistaat richteten, stellte der Saal auch Exportware für Kongolese*innen aus: Glasperlen als beliebter Schmuck, Kleidung und Stoffe sowie die blauen Uniformen für die *Force publique* des Kongo-Freistaates. Der lukrative Handel mit Waffen und Munition des militärisch neutralen Belgiens mit dem Kongo fand hingegen keine Erwähnung. Van de Velde brach mit der zentralen Axialität der vorangegangenen Räume, indem er asymmetrisch geschwungene Tische, gehalten von drei gebogenen Tropenholzträgern, im Raum platzierte, welche die für den Export hergestellte Tischkeramik und Geschirr auf zwei Etagen präsentierte. In gleicher Weise positionierte er ein Sofa außerhalb der Achse und führte die Besucher*innen um die in den Raum ragenden geschwungenen Einbaumöbel und Vitrinenschränke herum. Bereits frühere Kommentator*innen hatten den höheren Abstraktionsgrad seiner Gestaltung hervorgehoben, welcher direkte Zitate



5 Henry van de Velde, *Salle d'Exportation, Palais des Colonies, Tervuren, 1897*

oder Stilisierung kongolesischen Kunsthandwerks ebenso wie neo-gotische *Arts & Crafts* Formen mied.⁸

Den Abschluss dieses Flügels und letzten Raum des Rundganges bildete der *Salon des Grandes Cultures*, in dem die ‹typischen› Kolonialwaren Kaffee, Kakao und Tabak in Säcken, Kisten und Paketen die Inszenierung bestimmten, während in die Wandpaneele Darstellungen anderer landwirtschaftlicher Güter des Malers Rodolphe Wytsman eingelassen waren (Abb. 6). Wytsman war ebenso wie van de Velde und viele andere Künstler der Ausstellung ein ehemaliges Mitglied der sezessionistischen Brüsseler Künstlergruppe *Les XX*. Während schon Serrurier-Bovy für seine Sektion einen neuen Horizont im Palais durch ein leichtes Dach einzog, entwarf Hobé einen gotisierenden ‹Wald› für seinen Raum, eine dreidimensionale Tropenholzskulptur mit deutlich sichtbaren Anleihen bei *Arts & Crafts*, die sich noch heute im Hof des *Palais des Colonies* befindet.

Schon die Zeitgenoss*innen bemerkten die einheitliche Gestaltung der verschiedenen Bereiche der *Section Congolaise* und feierten diese Art der Gruppenausstellung des belgischen *Art Nouveau* als epochemachenden Erfolg.⁹ Möglich wurde dieser erste Auftritt der belgischen Avantgarde durch van Eetvelde, der schon früh ein Unterstützer der Künstlervereinigung *Les XX* in Brüssel war und sich 1895 von Horta sein Privathaus in Brüssel entwerfen ließ (*Hôtel van Eetvelde*).¹⁰ Ebenso zählt van Eetvelde zu den ersten Kunden van de Veldes, da er bereits 1896 auf der Brüsseler Ausstellung der *Libre Esthétique*, der Nachfolgevereinigung von *Les XX*, dessen Möbel erwarb und damit zum Mäzen des belgischen *Art Nouveau* wurde.¹¹



6 Georges Hobé, *Salon des Grandes Cultures*, Palais des Colonies, Tervuren, 1897

Der «style Congo» oder der «Fall Tervueren»?

Der harmonische Eindruck der einheitlich gestalteten Raumfolge und die Engführung der belgischen Avantgarde mit dem kolonialen Projekt trug so weit, dass zeitgenössische Kommentator*innen und Historiker*innen über die Gestaltung des *Palais des Colonies* als «style Congo» sprachen.¹² Bis dahin war *Art Nouveau* eine Privatangelegenheit wohlhabender Auftraggeber gewesen, wie die *Hôtels* von Victor Horta und Paul Hankar mit ihrer Einrichtungen. Bekannt waren auch die Wohnungen und Häuser der Künstler*innen beziehungsweise die Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen und Galerien *Maison de l'Art nouveau* in Paris des Kunsthändlers Siegfried Bing (1895), die der Bewegung ihren Namen gab. Doch mit ihrer Beteiligung an der Kolonialausstellung 1897 verhalf die belgische Avantgarde der *Art Nouveau* zum Durchbruch: Vor internationalem Publikum wurde sie als (offizieller Stil) des belgischen Königshauses und als Teil der Weltausstellung Brüssel anerkannt.¹³ Und das, obwohl die Künstler sich nicht nur als ästhetische Avantgarde betrachtete, die sich vom eklektischen Historismus der Akademien der *Belle Époque* abzusetzen suchte, sondern auch politisch vom vorherrschenden Liberalismus der bürgerlich-aristokratischen Eliten.

Doch diese politische Einstellung hinderte weder van de Velde noch Horta daran, sich mit dem königlich-kolonialen Projekt des Kongo-Freistaates zu identifizieren und dessen blutige Realität zu ignorieren.¹⁴ Beispielhaft dafür stehen die Texte van de Veldes, der nach den Erfolgen bei der *Weltausstellung* Brüssel und bei der *Internationalen Kunstausstellung* in Dresden 1897 sich seinem deutschen Publikum in der *Dekorativen Kunst* mit einem Aufsatz zur *Kolonial-Ausstellung* in Tervueren vorstellte:¹⁵ In einem ironisch-sarkastischen Ton spricht van de Velde da-

von, dass die neue kunstgewerbliche Entwicklung und die belgische Kolonialbewegung aus unterschiedlichen Richtungen und Interessen kommend eine Allianz eingegangen seien, um ein «an Ideen armes Land» zu verändern und Belgien aus der Lethargie herauszureißen. Dieser, wie van de Velde es nennt, «Fall Tervueren» sei nur möglich geworden, weil es im Kongo-Freistaat lediglich «eine Regierung, aber keine Bürokratie» gäbe¹⁶ – denn die Kolonie wurde von einer kleinen Anzahl Beamter aus der Ferne verwaltet, die allesamt van Eetvelde und dem König Leopold II. unterstellt waren. Gerade in der neo-absolutistischen Machtakkumulation des Staatssekretärs van Eetvelde sieht van de Velde den Hauptgrund für das Gelingen einer «einheitliche Gestaltung» der Ausstellung im *Palais des Colonies*, im Gegensatz zu den von Gremien, Kommissionen und Kompromissen bestimmten langwierigen Findungsprozessen im Kulturbereich entwickelter Industriegesellschaften, und stellte die «Machtbefugnis» und «Tätigkeit» des Kolonialisten in direkten Zusammenhang mit der Tätigkeit des Künstlers – als Ausdruck einer und derselben Avantgarde! Trotz der thematischen Vielfalt, der umfangreichen Ausstellungsgüter und der verschiedenen beteiligten Künstler*innen sei ein «einheitliches Werk» entstanden, dessen Schlüssel für die harmonische Gesamtwirkung, so van de Velde weiter an sein deutsches Publikum gerichtet, in der Einfachheit der Mittel – «immer nur wieder Holz, hier und da ein wenig Glas und Beschläge»¹⁷ – durchdrungen von einem «einheitlichen Geist» liege. Gerade dieser Punkt war van de Velde wichtig: Es handle sich nicht um einzelne künstlerische Leistungen, individuelle Spitzen oder partikuläre Werke, sondern er sieht sich als Teil einer breiteren Bewegung, die auf einen «neuen Stil» hinstrebe, den van de Velde als *Art Nouveau* bezeichnet. Dieser zeichne sich durch die Einheitlichkeit der Mittel ebenso wie der Gestaltungsprinzipien («neuer Geist») aus, überwinde die disziplinäre Spaltung der Künste seit der Renaissance, und führe in Richtung einer gesamthaften Gestaltung des Lebens, des Gesamtkunstwerkes hin – durchaus mit den revolutionären Untertönen aus dem Munde eines Richard Wagner.¹⁸ Deshalb gab sich van de Velde überzeugt von der historischen Bedeutung des «Falls Tervueren» als eines Durchbruchs zur Moderne, denn trotz der Flüchtigkeit der *Weltausstellung* 1897 prophezeite er eine über Generationen anhaltende Wirkung nicht nur auf zukünftige Ausstellungen – gemeint ist die *Exposition universelle de 1900* in Paris –, sondern auf alle staatlichen und privaten Bauaufgaben.¹⁹ Und dass es sich bei dieser Einschätzung der Bedeutung der Kolonialbewegung für die (belgische) Moderne nicht um einen Ausrutscher van de Velde handelte, zeigte ein seinem Mitstreiter Serrurier-Bovy gewidmeter Artikel von 1902.²⁰ Rückblickend rekapitulierte er die historischen Kräfte, die zu einem Wechsel vom seiner Meinung nach verschlafenen Stilimitat des Historismus seit 1830 – also der Gründung des Königreiches Belgien, in dessen Verpflichtung zur Neutralität er eine Schwäche sieht – hin zum «Erwachen» der Künste und des Lebens geführt habe. In van de Veldes Aufzählung findet sich neben Wissenschaft, Komfort und Hygiene auch der Schriftsteller Charles De Coster, Autor des belgischen Nationalepos *Thyl Ulenspiegel*; darüber hinaus verweist er auf die Erneuerung des Politischen, Sozialen und Ökonomischen durch die königliche Kolonialbewegung als auch auf die Gründung einer dritten politischen Kraft – der *Parti Ouvrier Belge* (POB).²¹ Diese Verquickung zeigt, wie in der belgischen Avantgarde sozialistische Ideale, anti-kapitalistische Vorstellungen vom Primitivismus – ob der mittelalterlichen Gilden der *Arts & Crafts*-Bewegung oder die Romantisierung des bäuerlichen Landlebens durch *Les XX* – mit einer nationalistisch-königstreuen Einstellung konvergieren konnten.

Vom Ritzen der Haut der Objekte

Wenn man dem Mainstream des Kanons der Moderne folgt, behielt van de Velde Recht, wenigstens zum Teil. Denn kaum eine Vorlesung oder ein Text zur Entstehung der klassischen Moderne lässt die ‹Vorläufer› aus der belgischen *Art Nouveau* aus, ebenso wenig wie die englische *Arts & Crafts*-Bewegung zuvor oder den deutschen Werkbund danach (bei dem van de Velde wieder eine Rolle spielen sollte²²). Die von van de Velde selbst propagierte Erzählung²³ wurde von Historikern der nächsten Generation wie Nikolaus Pevsner und Sigfried Giedion aufgenommen.²⁴ So wird der belgischen *Art Nouveau* von Giedion zugebilligt, die Alltagsgegenstände und die Interieurs wie auch die Architektur von historischen Stilformen, ob der vitruvianischen Architektur, mittelalterlicher oder gar außereuropäischer Quellen befreit und zu einer Rückkehr zur «Moral in der Architektur» beigetragen zu haben.²⁵ Van de Velde selbst verweist in seinen Schriften zum «Neuen Stil» und «Neuen Ornament» auf Material, Konstruktion, Zweckform und die psychische Wirkung auf die betrachtende Person, auf welche die dynamisch-organischen Formen des Künstlers übertragen würden.²⁶

Doch woher kam die Inspiration für eine abstrakte Ornamentik? Eine mögliche Quelle ist die Forderung der englischen *Arts & Crafts*-Bewegung, sich an den Formen der Natur zu orientieren,²⁷ ebenso die Vorstellung vom technischen Ornament bei Gottfried Semper und Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Aber auch die Theorie der Farbmischung von Michel Eugène Chevreul, James Clerk Maxwell und Ogden Nicholas Rood beeinflussten den französischen Neoimpressionismus. Dazu zählte auch der Seurat nacheifende Maler van de Velde aus seiner der Zeit bei *Les XX*,²⁸ wie auch die Liniendynamik der Holzschnitte des *Japonisme*, von denen er selbst eine Sammlung besaß und diese als Vorbilder immer wieder hervorhob. Eine bislang wenig beachtete Spur führt jedoch in den Kongo, wie folgende Gedanken nahelegen, eine ‹blutige› noch in einem ganz anderen Sinne als die des *red rubber*, unter dem dieses dunkle Kapitel des europäischen Kolonialismus bekannt wurde.²⁹ Im ‹Bekenntnistext› *Une Prédication d'Art* von 1895, entstanden im Zusammenhang seiner Lehrtätigkeit an der *Université Nouvelle* in Brüssel,³⁰ beschreibt van de Velde seine Vorstellungen von der organischen Einheit von Gegenstand und Ornament, von Oberfläche und Tiefe, von Form und Identität jenseits der ‹Applikation› als etwas zusätzlich Hinzugefügtes, dem Gegenstand Fremdem. Überraschend kommt van de Velde zur Metapher des Tätowierens der menschlichen Haut – *tatouage* –, aber nicht im Sinne des subkutanen Injizierens von Farbe, sondern der Skarifizierung, also des Ritzens und der kunstvollen Vernarbung, wie sie bei den Mitgliedern der Stämme des Kongos anzutreffen war. Die europäische Kolonialethnographie überschrieb ältere Vorstellungen vom mythischen Ursprung der Architektur der ‹Urhütte›, wie sie sich bei Vitruvius, Francesco Milizia oder Marc-Antoine Laugier findet, durch Feldbeobachtungen zum Körperschmuck sogenannter ‹primitiver Völker›, die wie eine Art von Flaschenpost der Geschichte als Konservierung prähistorischer Praktiken in die Moderne verstanden wurde. So bediente sich bereits Owen Jones der ethnographisch-kolonialen Forschung und *People's Exhibit* auf der Londoner Weltausstellung von 1851, um in *The Grammar of Ornaments* von 1856 seine Theorie des universellen menschlichen Schmucktriebes am Beispiel des Gesichtszeichnungen einer Māorifrau zu formulieren. Ausgehend von ethnographischen Exponaten zur Tätowierung des Körpers schließt er auf das ornamentale Bedecken der Alltagsgegenstände, Waffen und Bauten als Ursprung aller Kunst.³¹ Und auch der

englische Maler, Illustrator, Sozialist und Angehöriger der *Arts & Crafts-Bewegung*, Walter Crane, auf den van de Velde sich 1895 direkt bezog, begann 1892 sein Kapitel zur angewandten Kunst mit der Ursprungserzählung eines ‹primitiven und natürlichen› Zustandes einer prähistorischen Menschheit. In diesem, so Jones, entstehe die abstrakte Ornamentik aus dem Gebrauch der Werkzeuge direkt und ohne Umweg über die Realität abbildende Motive (*Mimesis*).³² Crane schildert diese Urszene noch abstrakt als ein «Jäger in der Höhle» oder ein «primitiver Töpfer» (oder ein «Kind» – eine Analogie von «primitiv» zu «kindlich», die auch bei Jones auftaucht), der einem Instinkt folgend einen Abdruck im rezeptiven Material hinterlässt, um einen «angenehmen und interessanten Effekt» zu erzielen.³³ Van de Velde hingegen verortete diesen Ursprungsmoment in ganz anderen, konkreteren historischen Dimensionen des europäischen Kolonialismus: Der ‹primitive› Urkünstler ist Schwarzafrikaner (*nègre*), und wie man aus dem belgischen Zusammenhang schließen kann: Kongolese. Van de Velde schreibt:

Il n'est venu à l'esprit d'aucun individu d'un peuple primitif de figurer une scène sur une planche dont il n'aurait pas un usage bien défini, sur une toile qui ne servirait pas à le vêtir, ou à le protéger. C'est que l'art va droit et d'instinct vers les choses usuelles. L'instinct guide sûrement le nègre, qui s'asseoit au soleil pour graver la courge qui retiendra sa boisson; pour orner les armes au moyen desquelles il pourvoira à son existence, défendra sa vie; pour sculpter ses meubles et les polychromer. L'instinct guide plus sûrement qu'aucune doctrine esthétique. Le désir d'une vie ornée est si intense chez le sauvage qu'il prend, sans hésitation, son enfant des bras de sa compagne, s'assied au bord du fleuve, ou au seuil de la hutte, s'inspire en ce moment solennel de tout ce qui l'entoure: fleurs, animaux, remous dans l'eau, entaille la peau de l'enfant, la tatoue patiemment, sourd aux pleurs que sa naturelle commisération tenterait d'arrêter pourtant – *s'il ne s'agissait d'une chose trop grave* – et puis remet l'enfant, avec orgueil, à sa mère, qui s'en réjouit.³⁴

Trotz der Betonung der körperlichen Intensität und der detaillierten Beschreibung entspringt diese Szene der Skarifizierung (also des Schaffens von Ziernarben) als Moment ‹instinktiver› Kunstschnöpfung einer distanzierten Erfahrung, wie sie für das Verhältnis zwischen Belgien und dem Kongo und ihren Bewohner*innen typisch war. Denn nur wenige Belgier*innen kamen mit der Kolonie in Berührung, während die Auswirkungen im Mutterland überall zu spüren waren: Sei es beim Ausbau des Hafens für das ‹Afrikadok› in van de Veldes Heimatstadt Antwerpen ab 1887, in den Berichten und ethnographischen Publikationen der Afrikaforscher*innen, in den kolonialen Propagandaausstellungen wie der *Section Congolaise* oder durch den von den Gewinnen aus dem Kolonialhandel befeuerten Bauboom in Brüssel, dem Elfenbein und den Tropenhölzern in den *Art Nouveau*-Interieurs bis hin zu den personellen Verflechtungen von künstlerischer Avantgarde und kolonialen Eliten. Doch im Vergleich mit der Ausstellung im *Palais des Colonies* in Tervuren spricht aus dieser kolonialen Szene auch eine tiefe Bewunderung van de Veldes für die feierlichen Gesten und Bedeutungen kongolesischer Ziernarben ebenso wie für die Ornamentik der afrikanischen Alltagsgegenstände, die bis in die Sprache hineinreicht, wenn er vom «Eindringen» der Kunst in das Leben spricht, wie das Messer in die Haut. Van de Velde nahm diese Schilderung zum Anlass, eine Einheit von Objekt, Oberfläche und Bedeutung einzufordern, wie er sie im traditionellen Ornament und Tattoo als noch vorhanden ansah (oder imaginierte), vergleichbar mit den prämodernen Werkzeugen und Alltagsobjekten der flämischen Bäuer*in-

nen, die er als junger Maler 1888/1889 in Wechelderzande studiert hatte. In beiden Fällen strich van de Velde den (im Kongo noch) lebendigen Instinkt des Schmückens des eigenen Körpers (inklusive der sexuellen Bedeutungen) und der Gebrauchsgegenstände als Ursprünge der Kunst heraus, der in hochzivilisierten europäischen Gesellschaften einem monetären Verständnis von Kunst und Kunstgewerbe als austauschbarer Kommodität gewichen sei, welches er mit Prostitution oder Schwäche (Impotenz) verglich. Und während in den Konzepten von Jones und Crane bei aller Bewunderung eine Abwertung des ‚Primitiven‘ als Ursprung und Vorläufer zu lesen ist, die mit dem Fortschreiten der Zivilisation zu ‚höheren‘ Ausdrucksformen der Kunst führe, drehte van de Velde diese koloniale Hierarchie um, indem er das Ursprüngliche als das Wahre darstellte, in der die Einheit von Kunst und Leben, von Form und Bedeutung, von Oberfläche und Tiefe, von Ornament und Objekt und von Haut und Ritzung noch vorhanden sei. Inwiefern dieses theoretische Narrativ der Tätowierung und Vernarbung als abstrakte, körperliche Muster der persönlichen Identifikation als auch der Gender-, Gruppen- oder Stammeszugehörigkeit ab 1895 direkt auf van de Veldes Praxis einer abstrakten Linien- und Punktornamentik der Gegenstände beeinflusste,³⁵ oder ob diese doch eher metaphorisch als Beispiel für das Zusammenspiel von Material und Werkzeug zu lesen ist, zu dem analog eine moderne abstrakte Ornamentik aus dem Nutzen des Gegenstandes, aus dem Produktionsprozess, aus den technischen Gegebenheiten und im Hinblick auf die psychische-soziale Rezeption zu entwickeln ist, bleibt dahingestellt.

Die «Physiognomie des Neuen Stils»³⁶ – Schlussbemerkungen zum verborgenen Rassismus der Moderne

Mit dem Wechsel nach Deutschland – erst 1900 nach Berlin und dann 1902 nach Weimar in den Dienst des Großherzoges Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach – änderte sich auch van de Veldes Rhetorik: In seinen deutschen Texten verwendet er den Begriff des «neuen Stils» in Abgrenzung zu den modischen floralen und stilisierenden Tendenzen der internationalen *Art Nouveau* um 1900. Und an die Stelle der Tätowierung tritt eine andere körperliche Metapher, die der «Physiognomie» (des neuen Stils), als Ausdruck der innerlichen Verfasstheit (oder «Geistes») durch die äußerlichen körperlichen Merkmale, besonders des menschlichen Gesichts.³⁷ Doch dieser Begriff erscheint trotz der sozialistisch-internationalen und pazifistischen Ausrichtung van de Veldes als äußerst problematisch, nicht nur vor dem Hintergrund der um die Jahrhundertwende diskutierten Phrenologie und der Rückschlüsse vom (Körper-)Schmuck auf den Charakter einer Person.³⁸ Denn innerhalb der Referenzen van de Veldes dieser Zeit wimmelt es von rassistischen Auslegungen der Physiognomie, von Vorstellungen einer ‚organischen Einheit‘ von Topographie, Klimazone, Menschen, Kleidung, Bauten und Alltagsobjekten und deren Bedeutung für die Gesellschaft.

Das lässt sich auch am alpinen Arianismus von Viollet-le-Duc, den Charles L. Davis II hervorgehoben hat,³⁹ zeigen, als eine Spur von rassistischer ‚Whiteness‘ des Organischen in der Architektur, die sich von Viollet-le-Duc über die Moderne bis zum heutigen ‚Kritischen Regionalismus‘ und ‚Lokalismus‘ nachzeichnen lässt.⁴⁰ Eine weitere, nicht weniger problematische Referenz für die Physiognomie der Architektur beziehungsweise der Alltagsgegenstände findet sich bei Friedrich Nietzsche, mit dem van de Velde sich erneut ab dem Umzug nach Weimar 1902 ausinandersetzte, angeregt vom Freundeskreis Neues Weimar um Harry Graf Kess-

ler und Elisabeth Förster-Nietzsche und der Neugestaltung des Nietzsche-Archivs (1902–1904).⁴¹ Anknüpfungspunkte boten Nietzsches Vorstellungen einer künstlerischen Selbstschöpfung, einer bildhauerischen Arbeit an sich selbst, ebenso wie die physiognomische Parallele zwischen Mensch und Haus, zwischen Geist, Körper und Objekt inspiriert von der philologischen Hypothese der «indogermanischen» Sprachfamilie, die Nietzsche auch immer ethnisch und rassisch verstand.⁴² Und wie ihr Briefwechsel zeigt, haben sich Kessler und van de Velde regelmäßig im Zusammenhang des geplanten Nietzsche-Monumentes in Weimar (1911–1914) über diese Thesen ausgetauscht.⁴³ Ziel des Projektes war unter anderem die Physiognomie des Philosophen selbst durch Architektur auszudrücken,⁴⁴ entworfen als Fluchtpunkt einer Sportwettkampfstätte mit monumentalier Achse, die als pan-europäische Antwort und Gegenstück zum deutsch-nationalen Völkerschlachtdenkmal in Leipzig von Bruno Schmitz gedacht war.⁴⁵

Die Kolonialausstellung in Tervuren ist somit kein Einzelfall, sondern verdeutlicht wie unter einem Brennglas die Dialektik der modernen Architektur analog zur «Dialektik der Aufklärung». In ihr verbinden sich Avantgarde und Primitivismus ebenso wie Befreiung (der Anarchismus van de Veldes) und Unterdrückung (Inkaufnahme der rassistischen Kolonialisierung). Die Bewunderung für den Körperschmuck und die vitale Handwerkskultur des Kongo steht im Gegensatz zu einer als ‹falsch› und ‹träger› wahrgenommenen industriell-liberalen Gesellschaft in Belgien – und trägt doch zu deren Ausbeutung, Zerstörung, Vernichtung durch ebendiese Kräfte bei. Angeregt durch die aus der Distanz der Kolonie erlebbaren Eindrücke machte sich van de Velde Hoffnung auf eine universelle «Gestik» der abstrakten Formen,⁴⁶ die er sich als eine vorsprachliche, körperliche, psychisch-vitale Kommunikation der Kunst jenseits nationalsprachlicher, sozio-ökonomischer, kultureller oder Bildungsbarrieren vorstellte. Dennoch nahm er Teil am kolonialen europäischen Universalismus von ‹Entwicklung›, von ‹Kunst›, von ‹Moderne›.

Anmerkungen

- 1 Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, erschien in drei Teilen in *Blackwood's Magazine* in Edinburgh zwischen Februar und April 1899; Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Edinburgh/London 1902.
- 2 Vgl. Charles Liebrechts, Théodore Masui (Hrsg.), *Guide de la Section de l'État Indépendant du Congo à l'Exposition de Bruxelles-Tervueren en 1897*, Brüssel 1897.
- 3 Vgl. Maarten Couttenier, «One speaks softly, like in a sacred place»: Collecting, Studying and Exhibiting Congolese Artefacts as African Art in Belgium (1850–1897), in: *Journal of Art Historiography* 2015, Nr. 12, der diese Kategorisierung kongolesischer Werke als «Kunst» bei der Ausstellung 1897 hervohebt
- 4 Vgl. Françoise Aubry, Werner Adriaenssens, Dominique Allard, *Philippe Wolfers: Civilisation et Barbarie*, Brüssel 2002; siehe auch: Debora L. Silverman, Art Nouveau, *Art of Darkness: African Lineages of Belgian Modernism*, Part I, in: *West 86th* 2011, Jg. 18, Nr. 2 (Fall-Winter), S. 139–181, hier S. 145–46.
- 5 Wie auch Autoren zeitgenössischer ausländischer Zeitschriften feststellten: Olivier Georges Destree, *The Revival of Chryselephantine Sculpture in Belgium*, in: *The Dome*, 1897, Vol. 1, No. 3 (September), S. 17–22; vgl. Tom Flynn, *Taming the Tusk: The Revival of Chryselephantine Sculpture in Belgium During the 1890s*, in: Tim Barringer, Tom Flynn (Hrsg.), *Colonialism and the Object. Empire, Material and the Museum*, London 1998, S. 188–204.
- 6 Silverman (2011) (wie Anm. 4), S. 163–165.
- 7 Liebrechts, Masui 1897 (wie Anm. 2), S. 411.
- 8 Siehe Debora L. Silverman, *Art Nouveau, Art of Darkness: African Lineages of Belgian Modernism*, Part III, in: *West 86th* 2013, Jg. 20, Nr. 1 (Spring-Summer), S. 3–61, hier: 9–10; vgl. zu Tervuren Katherine M. Kuenzli, *Henry van de Velde. Designing Modernism*, New Haven: Yale University Press, 2020, hier S. 36–41.
- 9 Vgl. Julius Meier-Graefe, *Das neue Ornament – die Jungen Holländer*, in: *Dekorative Kunst* 1898, Jg. 2, Heft 7, S. 1–18, hier S. 6–7. Auch Meier-Graefe hebt hier den Einfluss der Kolonien auf die neue Kunst hervor, insbesondere von Indien auf England, von Java auf die Niederlande und vom Kongo auf Belgien.
- 10 Vgl. Françoise Aubry, Jos Vandenbreeden, *Horta: Naissance et Dépassement de l'Art Nouveau*, Gent 1996.
- 11 Vgl. Schilderung von de Veldes in seinen Memoiren, Henry van de Velde, *Récit de ma vie. I Anvers – Bruxelles – Paris – Berlin*, hg. v. Anne van Loo u. Fabrice van de Kerckhove, Brüssel 1992, hier S. 293.
- 12 Siehe Marcel Luwel, Micheline Bruneel-Hye De Crom, *Tervueren, 1897*, Tervuren 1967, S. 52; vgl. Werner Adriaenssens, *Philippe Wolfers: L'album congolais, un royal cadeau commémorant l'exposition coloniale de Tervuren en 1897*, Brüssel 2002, S. 7.
- 13 Ein weiterer locus classicus der *Art Nouveau* war die *Internationale Kunstaustellung Dresden* 1897 (1. Mai bis 30. September), bei dem nicht nur Arbeiten von de Veldes aus S. Bings *Maison de l'Art nouveau* gezeigt wurden, die ihn über Nacht im Deutschen Reich berühmt machten, sondern auch zahlreiche weitere kunstgewerbliche Arbeiten im sich entwickelnden Jugendstil. Doch im Unterschied zur *Section Congolaise* der Weltausstellung Brüssel war der Auftritt der Avantgarde auf einzelne Werke und Räume beschränkt.
- 14 Silverman 2011 (wie Anm. 4), hier S. 163–170.
- 15 Henry van de Velde, *Die Kolonial-Ausstellung Tervueren*, in: *Dekorative Kunst* 1898, Jg. 1, Nr. 1, S. 38–41.
- 16 Ebd., S. 38.
- 17 Ebd., S. 40.
- 18 Ebd., zum Wagnerianismus von de Veldes, vgl. Ole W. Fischer, *Insular Utopias? – Henry van de Velde, Peter Zumthor, and the Gesamtkunstwerk*, in: Carsten Ruhl, Chris Dähne u. Riixt Hoekstra (Hg.), *The Death and Life of the Total Work of Art. Henry van de Velde and the Legacy of a Modern Concept*, Berlin 2015, S. 146–163.
- 19 Van de Velde 1898, S. 41.
- 20 Henry van de Velde, *Un Ingénieur-Décorateur Liégeois M. G. Serrurier-Bovy*, in: *Wallonia* 1902, S. 287–296.
- 21 Ebd., S. 296, hier: «création royale des colonies».
- 22 Vgl. Ole W. Fischer, *Aufbruch in die Moderne zwischen Typisierung und Individualisierung – Die Werkbund-Debatte 1914–2014*, in: *This is modern. Deutsche Werkbund Ausstellung Venedig 2014*, Berlin 2014, S. 78–92.
- 23 Vgl. Henry van de Velde, *Die Geschichte der Renaissance im Modernen Kunstgewerbe*, in: Ders., *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin 1902, S. 7–96.
- 24 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, London 1936; Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge/Mass. 1941.
- 25 Giedion 1941, S. 216.
- 26 Wie ich an anderer Stelle versucht habe darzulegen, vgl. Ole W. Fischer, *Nietzsches Schatten. Henry van de Velde – von Philosophie zu Form*, Berlin 2013, Kapitel 3: Theorie: Henry van de Velde, S. 219–414.
- 27 Vgl. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849, hier: The Lamp of Beauty, S. 94–135.
- 28 Vgl. Kuenzli 2000 (wie Anm. 8), hier: A «scientific» Aesthetic, S. 9–41.
- 29 E. D. Morel, *Red Rubber. The Story of the Rubber Slave Trade Flourishing on the Congo in the Year of Grace 1906*, London 1906.
- 30 Henry van de Velde, *Une Prédication d'Art*, in: *La Société Nouvelle* 1895, 11 Jg., Nr. 12 (Dezem-

- ber), S. 733–744. Die Université nouvelle de Bruxelles wurde 1894 wegen einer Kontroverse an der Université libre de Bruxelles um die Person des Geographen Élisée Reclus gegründet, der dem sozialistischen Anarchismus nahe stand.
- 31** Owen Jones, *The Grammar of Ornaments*, London 1856, hier: *Ornaments of Savage Tribes*, S. 13/14. Auch l. Gottfried Semper suchte auf der *People's Exhibit* der *Weltausstellung* in London 1851 seine These der vier Urkünste der Architektur an Hand einer «karaibischen Hütte» zu beweisen; vgl. Gottfried Semper, *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 2: *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metalltechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, München 1863, S. 267.
- 32** Walter Crane, *The Claims of Decorative Art*, London 1892, S. 106.
- 33** Ebd., S. 107.
- 34** Van de Velde 1895 (wie Anm. 30), hier S. 736–737. Man könnte meinen, dass die Bände der *Prédication d'Art* von Van de Velde später ins Deutsche übersetzt worden seien, da die Kunsterwerblichen *Laienpredigten* von Henry van de Velde 1902 in Leipzig erschienen. Tatsächlich handelt es sich um eine modifizierende Komplilation. Die größte inhaltliche Nähe zum zitierten Passus im Aufsatz von 1895 findet sich nicht in der *Predigt an die Jugend* (Leipzig 1902, S. 41–71), sondern im Kapitel *Prinzipielle Erklärungen* (ebd., S. 137–195), dort heißt es beispielsweise auf Seite 152: «Dass der Wilde aus der Natur Früchte oder Teile der Tiere nimmt, um daraus seinem Leben nützliche Geräte zu ververtigen, liegt in der natürlichen Ordnung der Dinge, welche ihm für den Augenblick die Kenntnis des Materials und der Werkzeuge versagte, wodurch er später anderes ersinnen konnte; man findet aber eine überall sichtbare Spur von Logik oder vielmehr von Urteilskraft in der Wahl, die er trifft, indem er zur Herstellung eines Gefäßes einen ausgehöhlten Kürbis und für eine Schale das Rückenschild einer Schildkröte verwendet.»
- 35** Silverman 2012 (wie Anm. 8), S. 182–186; Silverman argumentiert, dass nicht nur die kolonialen Materialien Elfenbein und Tropenholz die *Art Nouveau* mitbestimmt, sondern dass sich im Werk Hortas und van de Veldes zahlreiche ikonologische koloniale Referenzen finden lassen, wie stilisierte Abbildungen von Elefanten, Stoßzähnen, Lianen oder der berüchtigten Nilpferdpeitsche. Außerdem sei «Yachting-Style» (wie die Brüder Goncourt Bings Eröffnungsausstellung im *Maison de l'Art nouveau* in Paris 1895 und speziell von de Veldes Inneneinrichtung dort verunglimpften) als «Dampfschiff-Stil» der Antwerpen-Matadi-Linie zu lesen. Mir scheint die Hypothese des «Wuchses», der «Kraft» der Linie in verschiedenen natürlichen, landschaftlichen und psychischen Formen als Vorbild naheliegen-
- der zu sein, ebenso die Einflüsse des *Japonisme*, von *Arts & Crafts* wie auch von Viollet-le-Duc bis hin zur ihrer Bewunderung der Kraftlinien und Momentverläufe im damaligen Industriebau.
- 36** Henry van de Velde, Gegenleitsätze, in: Ders., *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, Jena 1914, S. 50.
- 37** So zum Beispiel Henry van de Velde, Pro Domo, in: *Dekorative Kunst* 1906, Jg. 10, Nr. 2 (November), S. 49–64; Henry van de Velde, Die Linie, in: *Die neue Rundschau* 1908, Jg. 19, Bd. 3, S. 1035–1050.
- 38** Vor allem Adolf Loos ist bekannt für eine rassistische und sexistische Auslegung einer phrenologischen «Pseudowissenschaft» vom Zusammenhang zwischen Tattoo und Ornament sowie Verbrechen und der «Degeneration», vgl. Ole W. Fischer, Objected into the Void – Notes on the Polemics of Adolf Loos against Henry van de Velde: a Cultural-Psychological Analysis of Modernity, in: *Umení– casopis Ústavu dejin umění Akademie Ved České republiky / Art. Journal of the Institute for Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic*, Jg. 55, Nr. 4 (2007), S. 294–315; vgl. auch: Christopher Long, The Origins and Context of Adolf Loos's «Ornament and Crime», in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 2009, Jg. 68, Nr. 2, S. 200–223.
- 39** Charles L. Davis II, *Building Character: The Racial Politics of Modern Architectural Style*, Pittsburgh 2019, hier Campfires in the Salon: Viollet-le-Duc and the Modernization of the Aryan Hut, S. 31–68.
- 40** Ebd., S. 232–233; wie Charles L. Davis II in seinem Vortrag «Canon Fodder: Debating the Racial Politics of Canonicity in Modern Architectural History» an der Harvard GSD am 6.10.2020 erklärte.
- 41** Vgl. Fischer 2013 (wie Anm. 26), hier S. 502–560.
- 42** So zum Beispiel in der frühen Schrift *Die Geburt der Tragödie* (1872) zitiert nach: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. (KSA) Band 1, München/Berlin 1999, S. 69; und ähnliche Gedanken im Spätwerk *Jenseits von Gut und Böse* (1886), zitiert nach: KSA, Band 5, 1999, S. 34–35.
- 43** Antje Neumann (Hg.), *Harry Graf Kessler – Henry van de Velde: Der Briefwechsel*, Köln/Wien 2014.
- 44** Vgl. Ole W. Fischer, The Nietzsche Monument Weimar – Building for the Modern Body and Spirit?, in: Veronika Rollova u. Cyril Riha (Hg.), *Art and Evolution. A Festschrift for Jindřich Vybíral*, Prag 2020, S. 66–81.
- 45** Ebd., S. 67; vgl. Alexandre Kostka, Eine unzeitgemäße Gabe für Weimar, in Thomas Föhl (Hg.), *ihr Kinderlein kommt... Henry van de Velde: ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche*, Ostfildern 2000, S. 33–56, hier: 48.
- 46** Henry van de Velde, Das neue Ornament, in: *Die Renaissance im Kunstgewerbe*, Berlin 1901, S. 104; Ders., Die Linie, in: *Die neue Rundschau*, 1908, Jg. 19, Bd. 3, S. 1036.