

[illegible][illegible]

Adolf Behne, Der Lenin der Kunstgeschichte, Postkarte an Walter Dexel, 12. 4. 1926

Magdalena Bushart

Adolf Behne, »Kunst-Theoretikus«

»Mit dem »Kunst-Theoretikus« bin ich ganz einverstanden – ich bin sicher ein mangelhafter Kunst-Historiker«

(Adolf Behne an J. J. P. Oud, 10. 5. 1923)¹

»Der Lenin der Kunstgeschichte«

Im April 1926 schickte Adolf Behne seinem Freund Walter Dexel einen Lebenslauf auf Postkarte.² Der Anlaß war vermutlich dienstlicher Natur: Der Kunsthistoriker sollte auf Dexels Vermittlung wenig später ein Seminar an der Jenaer Volkshochschule halten³ und war in diesem Zusammenhang wohl um biographische Angaben gebeten worden. Behne lieferte eines jener dadaistisch angehauchten Kabinettstückchen, wie sie im Dexelschen Freundeskreis, zu dem unter anderem Kurt Schwitters und das Ehepaar van Doesburg gehörten, üblich waren. Er skizzierte seinen Werdegang von der Geburt an der schiffbaren Elbe und dem Studium an der schiffbaren Spree über Familiengründung, Krieg und Revolution bis hin zum aktuellen Kassenstand von mageren 3 Mark und 25 Pfennigen. Das Ganze setzte er unter die Überschrift: »Der Lenin der Kunstgeschichte«.

So paradox die Konjektur von »Lenin« und »Kunst« aus dem Mund eines Avantgarde-Theoretikers anmuten mag – der Titel verweist auf ein zentrales Anliegen des Autors. Behne war nicht nur Kunsthistoriker und Weggefährte der künstlerischen Avantgarde, er war auch überzeugter Sozialist. Die meisten seiner Aktivitäten galten dem Versuch, das eine mit dem anderen zur Deckung zu bringen. Dabei machte er es sich nicht gerade leicht. Als Sozialist beschäftigte ihn die Wirkungsmöglichkeit von Kunst innerhalb der Gesellschaft. Als Kunsthistoriker hingegen trat er für die Autonomie des Kunstwerks ein und verbat sich jede äußere Einmischung in künstlerische Angelegenheiten. Der Grundkonflikt der Moderne, die einerseits ihre Unabhängigkeit von ökonomischen, sozialen und politischen Vorgaben postulierte und andererseits eine über ästhetische Fragen hinausgehende gesellschaftliche Kompetenz für sich beanspruchte, erfuhr in dieser Haltung gleichsam ihre Zuspitzung. Behne nämlich bestand auf einer strikten Trennung zwischen den Bereichen. Er lehnte die Instrumentalisierung von Kunstwerken für politische Zwecke oder ihre Ausrichtung

nach wirtschaftlichen Vorgaben ebenso ab, wie die Ausweitung und Übertragung künstlerischer Konzepte auf andere Gebiete des Lebens. Die Suche nach einem alternativen Modell ließ ihn schließlich Kunst als selbständigen Bestandteil eines dynamischen, sich linear entwickelnden ›Ganzen‹ definieren, dem sämtliche kulturelle Erscheinungen zuzuordnen seien, und das er bald als »Leben«, bald als »Kosmos«, bald als »Wirklichkeit« bezeichnete. Dieses ›Ganze‹ hatte teleologischen Charakter – sein Ziel war, ganz allgemein gesprochen, die ideale menschliche Gemeinschaft.⁴ Damit erhielt Kunst nicht nur den gleichen Stellenwert wie Politik oder Wissenschaft, sondern auch die gleiche gesellschaftliche Aufgabe.

Der Glaube an ein übergeordnetes System machte Behne für die Avantgarde zum unbequemen Weggefährten. Nie verstand er sich als Parteigänger einer bestimmten Kunstrichtung oder einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit, sondern stets als Verfechter des gleichermaßen ästhetisch wie politisch motivierten Fortschrittsideals, unter das sich durchaus heterogene Erscheinungen subsumieren ließen. Dieses Ideal verfolgte er mit äußerster Konsequenz – selbst um den Preis der eigenen Isolierung. Seinetwegen ging er wechselnde Allianzen ein; mehr als eine Freundschaft ging darüber in die Brüche. Den jeweiligen Verbündeten, die stets gewärtig sein mußten, sich nicht nur privater, sondern auch öffentlicher Kritik ausgesetzt zu sehen, galt er deswegen als illoyal oder doch wenigstens als rücksichtslos. Die Kritiker-Kollegen belächelten ihn hingegen als chamäleonartigen Trendsetter, der seine Ansichten mit jeder neuen Stilrichtung verändert und sie, ohne mit der Wimper zu zucken, ins Gegenteil verkehrt – als Mann ohne eigenen Standpunkt.⁵

Die Irritationen erscheinen auf den ersten Blick verständlich. In der Zusammenschau der Texte frappt, wie umstandslos Behne sein Konzept von Kunst dem Wandel der Stile und den unterschiedlichen Situationen anpaßte und mit welcher Vehemenz er Positionen attackierte, die er überwunden glaubte. Dem Wechsel vom Expressionismus zum Konstruktivismus und zum Neuen Bauen unterstellte er die gleiche innere Logik wie der gesellschaftlichen Entwicklung insgesamt. Wie das Leben, so befand sich auch die Kunst in steter Bewegung und mit ihr ihre Bewertung; Behne selbst charakterisierte diese Eigendynamik mit einem Zitat nach Jakob von Uexküll: »Das Leben nimmt einen Standpunkt ein, auf den wir ihm nicht folgen können.«⁶ Konstant blieben hingegen die Koordinaten »Fortschritt« und »Menschheitsgemeinschaft«. Diese Konstruktion geriet erst zu Beginn der dreißiger Jahre ins Wanken, als mit der politischen und wirtschaftlichen Situation der Fortschritts-gedanke als solcher erschüttert wurde und sich schließlich keine Möglichkeit mehr bot, die Gegenwart zu kommentieren oder gar mitzugestalten – eine Erfahrung, von der sich der Autor auch nach 1945 nicht mehr ganz erholte.

Die Adaptionen an das präexistente System waren nicht immer gelungen; sie setzten sich über die Intentionen der Künstler ebenso hinweg wie über die soziale Realität. Dennoch resultiert, wie mir scheint, Behnes Bedeutung für die Kunstentwicklung der zehner und zwanziger Jahre gerade aus seinem gesellschaftlichen Determinis-

mus. Unabhängig von formalen Festlegungen konnte er ungleich flexibler auf neue Tendenzen oder Medien reagieren, als die meisten seiner Kollegen, und er tat dies bekanntlich mit bemerkenswerter Sensibilität. Nicht alle Künstler, die seine Unterstützung erfahren haben, sind nachträglich durch die Kunstgeschichtsschreibung in den Kanon der Moderne eingereiht worden; die »Trefferquote« ist gleichwohl bemerkenswert hoch. So wird der Versuch, seinen theoretischen Ansatz zwischen Avantgarde und sozialer Utopie zu beschreiben, beides zu beachten haben: die Konstanz in der Vorstellung vom Wesen der Kunst und den Wandel in den Kunsturteilen. Weil aber »Leben« nicht nur als abstraktes System existiert, sondern vor allem eine individuelle Erfahrung ist, soll uns die Biographie des Autors als Leitfaden durch das Gestrüpp der Theorie dienen.

Von der Kunstgeschichte zur Kunstkritik

Adolf Bruno Behne wurde 1885 in Magdeburg als dritter Sohn eines Architekten geboren. 1886 zog die Familie nach Berlin. 1905 begann er zunächst ein Architekturstudium an der Technischen Hochschule Charlottenburg, wechselte aber nach drei Semestern das Fach und studierte an der Friedrich-Wilhelms-Universität Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und Karl Frey. Dort promovierte er 1912 bei Adolph Goldschmidt, Wölfflins Nachfolger auf dem Berliner Lehrstuhl, mit dem »Inkrustationsstil in Toskana«, einer motivgeschichtlichen Untersuchung zur Bauzier romanischer Kirchen in Lucca, Florenz und Pisa. 1913 heiratete er die Kindergärtnerin Elfriede Schäfer;⁷ die Töchter Karla und Julia wurden 1913 und 1921 geboren.

Seine ersten Aufsätze veröffentlichte Behne bereits während des Studiums. Sie erschienen 1910 in der Zeitschrift »Die Hilfe«, die der sozialliberale Politiker und Mitbegründer des Deutschen Werkbundes, Friedrich Naumann, herausgab. Die Mitarbeit bei der »Hilfe« dürfte vor allem ideologisch motiviert gewesen sein; Naumanns Ideal einer bürgerlich-sozialistischen Allianz kam Behnes eigenen sozial-reformerischen Ansichten entgegen, das erzieherische Konzept der Zeitschrift korrespondierte mit seinem Interesse an Fragen der Volksbildung. Nach Abschluß der Promotion machte er die Kunstkritik zum Beruf. Jetzt begann er, seinen Aktionsradius auszuweiten und die Arbeitsmöglichkeiten als freier Journalist bei verschiedenen Blättern – in erster Linie politischen und literarischen Wochenschriften und Fachzeitschriften – auszuloten. Rezensionen in überregionalen Tageszeitungen wie der renommierten »Kölnischen Zeitung«, den »Dresdner Neuesten Nachrichten« oder dem »Hamburger Fremdenblatt« zeugen von den Bemühungen, als Feuilletonist auch in der bürgerlich-liberalen Presse Fuß zu fassen.

Mit seiner Berufswahl befand sich Behne in guter Gesellschaft. Auffällig viele Kunsthistoriker seiner Generation kehrten der Wissenschaft entweder ganz den Rück-

ken oder suchten doch wenigstens vorübergehend in der Auseinandersetzung mit dem aktuellen Kunstgeschehen ein Gegengewicht zu historischer Gelehrsamkeit – und ihr finanzielles Auskommen. Zu ihnen gehörten namhafte Vertreter des Faches wie Fritz Burger, Hans Tietze oder Curt Glaser; auch Wilhelm Worringer hatte sich bereits auf ein Literatendasein eingestellt, als ihn der Erfolg seiner Dissertation in akademische Fahrwasser zurückbrachte.⁸ Die Ursachen für dieses bislang kaum beachtete und entsprechend schlecht erforschte Phänomen sind vielfältig. Sie sind zum einen wohl in den Strukturen des Faches zu suchen, das sich neuen Denkansätzen nur schwerfällig öffnete und eine Beschäftigung mit Gegenwartskunst kaum zuließ, zum anderen aber in der Situation auf dem Arbeitsmarkt vor dem Ersten Weltkrieg. Die Chancen auf eine Anstellung am Museum oder an der Universität waren generell schlecht, für jüdische Wissenschaftler oder Mitglieder radikaler politischer Gruppen nahezu aussichtslos. Behne war zwar kein bekennender Sozialdemokrat, stand aber ab 1912 der SPD nahe. Seit diesem Zeitpunkt schrieb er für die »Arbeiterjugend«, das Organ der sozialistischen Jugendbewegung, ab 1914 vereinzelt auch für die Parteizeitung »Die neue Zeit«.⁹ Außerdem übernahm er im ersten Kriegsjahr von Wilhelm Hausenstein die kunstgeschichtliche Vortragsreihe für den Zentralbildungsausschuß der SPD. Mit den akademischen Normen der wilhelminischen Gesellschaft aber ließ sich die sozialistische Weltsicht schlecht vereinbaren. Das zeigt gerade das Beispiel Hausensteins, der aus einem ähnlichen ideologischen Zwiespalt heraus wenige Jahre zuvor auf eine vielversprechende Karriere als Privatgelehrter verzichtet und diesen Verzicht mit den Worten erklärt hatte: »Ich bin nun einmal Sozialdemokrat, und wenn ich die preussische Geschichte etwa so wie Eisner sehe, bin ich auf die Dauer unmöglich. [...] Ich komme dazu, das zu erkennen, was in mir ist und herauswill – und ich sehe keine andere äußere Daseinsmöglichkeit als die des Literaten und Journalisten«.¹⁰ Behne scheint in letzter Konsequenz ebenfalls zu diesem Schluß gekommen zu sein, wenngleich die Tatsache, daß er in der »Arbeiter-Jugend« zunächst unter dem Kryptonum »Adolf Bruno« publizierte, dafür spricht, daß er sich möglichst lange möglichst viele Optionen offen halten wollte.¹¹

Zum politischen Interessenskonflikt kam ein gespaltenes Verhältnis zur Kunstgeschichte. Mit ihr verband Behne so etwas wie eine unglückliche Liebe. Einerseits distanzierte er sich im Laufe der Jahre zunehmend von der historischen Forschung und ihren Fragestellungen, und als ihn J.J.P. Oud 1923 einen »Kunst-Theoretikus« nannte, stimmte er dieser Kennzeichnung mit dem koketten Hinweis zu, er sei »sicher ein mangelhafter Kunst-Historiker«.¹² Auf der anderen Seite bedeutete ihm das Fach mehr, als er Oud gegenüber zugeben wollte. Die Kunstgeschichte bot nicht allein Ersatz, als ihm im »Dritten Reich« die Basis seiner journalistischen Arbeit entzogen worden war. Die Methodendiskussion der Jahrhundertwende, namentlich die Auseinandersetzung mit der Kunstsoziologie und der Stilpsychologie, prägte auch seine Beschäftigung mit aktueller Kunst. Zwischen 1910 und 1915 entwarf er sogar Konzepte für eine alternative und, wie er meinte, zeitgemäßere Kunst-

betrachtung, die für die Werke der Vergangenheit ebenso wie die der Gegenwart gelten sollte. Diese Überlegungen bezeichnen zugleich den Ausgangspunkt seiner Kunstkritiken.

Die Kunstgeschichte, so Behnes Überzeugung, werde ihrem Gegenstand nicht gerecht, solange sie sich in erster Linie mit »außerkünstlerischen« Faktoren beschäftige wie Ikonographie, Technik, historischem Kontext oder »Milieu« (also dem Einfluß von Rasse, Klima und Landschaft auf die Kunst).¹³ Damit machte er sich jenen gegen Hippolyte Taines Kunstsoziologie gerichteten Standpunkt zu eigen, den Heinrich Wölfflin 1899 in seiner Erfolgsschrift »Die Klassische Kunst« formuliert hatte.¹⁴ Wie Wölfflin fragte auch Behne nach dem »Eigentlich-Künstlerischen«, das, losgelöst vom Inhalt, ausschließlich durch formale Werte repräsentiert werde.¹⁵ Seine Vorstellungen gingen über diejenigen des Lehrers allerdings noch hinaus. Rigoros lehnte er jeglichen Konnex von Kunst und Geschichte ab; selbst der (gleichfalls Wölfflin verpflichtete) sozial-ästhetische Ansatz Wilhelm Hausenstein's¹⁶ fand vor seinen Augen keine Gnade. »Man muß die Kunst aus sich selbst heraus verstehen, oder man versteht sie nie! Die Bande, die sie mit der Außenwelt verbinden, sind rein zufällige.«¹⁷ Gegen historisch argumentierende Modelle setzte er die Forderung nach einer wertenden Sichtung des Materials, einer »Kunstgeschichte der wahren Qualitäten.«¹⁸ Nicht der Historizität eines Werkes dürfe das Forscherinteresse gelten, sondern einzig und allein seinem ästhetischen Charakter: »In der Kunst [...] sind die formalen Qualitäten alles. Hier handelt es sich nur um die Gestaltung und um Qualität, um das Schön oder Unschön, um das Gut oder Schlecht.«¹⁹ Die Frage, mit welchen Kriterien sich diese formalen Qualitäten messen lassen, beantwortete Behne mit dem Hinweis auf das »Einfühlungsvermögen« – eine Fähigkeit, die er im übrigen den meisten Kunsthistorikern absprach: »Kunst ist ein Schaffen, und nur der wird Kunst verstehen, der in das künstlerische Schaffen eindringt, der von ihm seinen Ausgang nimmt.«²⁰ Damit wird die Intuition das eigentliche Instrument des Wissenschaftlers. Schließlich, so das Argument, würden die Kunstwerke »nicht vom Intellekt gezeugt, wie sollten sie also von ihm aufgenommen werden können?«²¹

In der Preisgabe analytischer Verfahren sah sich Behne durch die idealistischen Strömungen bestätigt, die seit der Jahrhundertwende in allen Bereichen der Geisteswissenschaften diskutiert wurden. Neben Jacob von Uexküll, der mit seiner »Umweltlehre« gegen die experimentelle Biologie zu Felde zog,²² zitierte er Wilhelm Worringer und dessen berühmte Untersuchung »Formprobleme der Gotik«.²³ Doch genau betrachtet trennte ihn gerade von Worringer mehr, als ihn mit ihm verband. Zwar beschwor dieser ebenfalls die »divinatorischen Fähigkeiten« des Forschenden,²⁴ doch zielte er damit nicht auf Gestaltungsfragen, sondern auf die Rekonstruktion von Grundtypen. Behne hingegen lehnte jede Kategorisierung von Kunst ab. Begriffe, so erklärte er ironisch, machten blind oder, genauer gesagt, weitsichtig, weil der Betrachter nicht mehr auf das einzelne Werk, sondern über dieses hinwegblicke.²⁵ Eher schon lassen sich Anklänge an eine eigentlich dem Geniekult verpflich-

tete Schrift, an Jean-Marie Guyaus »L'art au point de vue sociologique« (1889), feststellen. Auch Guyau hielt die Einfühlung für den einzigen Weg, sich der Kunst zu nähern.²⁶ Und auch er war davon überzeugt, daß es einer besonderen Begabung bedürfe, um zur »Seele« des Kunstwerks zu gelangen. Der »ideale Kritiker« (und mit ihm der ideale Kunsthistoriker) ist nach Guyau »der Mensch, dem das Kunstwerk die meisten Gedanken und Emotionen suggeriert und anderen vermittelt. Er ist der Mensch, der vor dem Werk am wenigsten *passiv* ist und darin das meiste entdeckt. Mit anderen Worten, der Kritiker im wahrsten Sinne des Wortes ist derjenige, der am besten alles Schöne bewundern kann und am besten Bewunderung zu lehren vermag.«²⁷ Ob Behne die Schrift schon vor dem Ersten Weltkrieg gekannt hat, muß dahingestellt bleiben, obwohl die Parallelen, wie wir sehen werden, auch in anderen Punkten frappierend sind. Zwar war das Buch 1912 erstmals in deutscher Übersetzung erschienen, wäre also durchaus verfügbar gewesen. Explizit erwähnt wird es aber erst im »Modernen Zweckbau«.²⁸ Nicht auszuschließen ist deshalb, daß eine aktuellere Definition als Inspirationsquelle gedient hat. Die Einfühlung nämlich wurde von den expressionistischen Künstlern ebenfalls als adäquates Rezeptionsverhalten vorgestellt. Wassily Kandinskys Idealkritiker etwa ist eine Art Dichter, der sich mit Kunstwerken nicht über den Intellekt, sondern über das Gefühl auseinandersetzt, und der aufgrund seiner eigenen schöpferischen Begabung in der Lage ist, das, was er sieht, in seiner Eigenart objektiv zu erfassen und zu beschreiben.²⁹

Dem Ideal Guyaus und/oder Kandinskys versuchte Behne auch in seiner journalistischen Tätigkeit gerecht zu werden. Zweifel an der Relevanz der Kunstkritik scheinen ihn nicht geplagt zu haben. Während seine Kritiker-Kollegen die mangelnde Verbindlichkeit und die Zwitterhaftigkeit der Profession beklagten, die, zwischen Wissenschaft und Kunst angesiedelt, weder das eine noch das andere zu repräsentieren vermöge – für Karl Scheffler etwa war sie »nichts anderes als eine Stimme aus irgendeinem Kreise des Publikums«, für Wilhelm Hausenstein »selbst im günstigsten Fall ein Sichbemühen um ein Objekt mit untauglichen Mitteln«³⁰ – wies er ihr eine zentrale Funktion innerhalb des modernen Kunstbetriebs zu: Wenn, wie hier, Künstler und Publikum keine gemeinsame Verständigungsebene mehr haben, dann bedarf das Kunstwerk der Vermittlung durch einen Spezialisten. Die Gelenkstelle zwischen dem verunsicherten Betrachter, der die Kunst nicht mehr versteht, und dem Künstler, der deshalb in gesellschaftliche Isolation geraten ist, bildet die Kunstkritik. Sie soll dem Publikum Urteilskriterien an die Hand geben und sein Gefühl für Qualität schulen, soll »das Gute und Mustergültige den Sinnen einprägen helfen, soll das Wesentliche klarstellen.«³¹ Um seine Vermittlerrolle erfolgreich spielen zu können, muß der Kritiker allerdings zwei Voraussetzungen mitbringen: zum einen das bereits erwähnte »Kunstempfindungsvermögen«, das ihn zum Urteil erst berechtigt, zum anderen – gleichsam als Korrektiv zur gefühlsmäßigen Erfassung – eine wissenschaftliche Ausbildung. Nur der historisch Gebildete vermag nach Behne das Neue in seiner Tragweite zu erfassen, wo der Künstler-Kritiker zu einseitig und der Ästhet zu tief in

traditionellen Wertvorstellungen verwurzelt ist. Die Geschichte ist es, die ihm dazu den Bezugsrahmen liefert: »Denn aus der Beschäftigung mit der Geschichte und Entwicklung der Kunst weiß er [der Kunsthistoriker] am besten wie ein Problem das andere ablöst, wie der eine Weg, der zu Resultaten geführt hat, sogleich oder in einem gewissen Abstände bewirkt, daß auch der entgegengesetzte versucht wird. Er ist befähigt, Dinge im großen Zusammenhange zu sehen und in Beziehung zu setzen. Freilich ist dabei Voraussetzung, daß er auch die Vergangenheit nicht lediglich vom Gesichtspunkt der Jahreszahl und der Bilderchronologie betrachtet hat, sondern in der Entwicklung der Kunst eine Geschichte von Problemen gesehen hat. Dann aber wird er am ehesten imstande sein, auch jedes neue Problem zu verstehen und den Bearbeitern desselben gerecht zu werden.«³² Behne selbst hielt sich weitgehend an diese programmatischen Forderungen. Anders als die Mehrzahl der Avantgarde-Künstler und -Architekten, die einem enthistorisierten Konzept von Moderne anhing, versuchte er stets, die Bedeutung der Gegenwartskunst entwicklungsgeschichtlich zu begründen. Das gilt für seine Kritiken der Vorkriegszeit ebenso wie für die theoretischen Schriften der zwanziger Jahre.

Theoretiker des Expressionismus

Die Beschäftigung mit dem Expressionismus stand zwar nicht am Anfang von Behnes Kritiker-Laufbahn – den Ausgangspunkt bildeten vielmehr Sezessions-Künstler wie Max Liebermann oder Lovis Corinth, und sein erster wichtiger Gewährsmann aus Künstlerkreisen war der neoimpressionistische Maler Curt Herrmann,³³ – sie gab ihr jedoch die entscheidende Wendung. Im Frühjahr 1912 veröffentlichte er in der »Hilfe« eine Rezension zur »V. Ausstellung der Neuen Sezession«, die eine Zusammenschau expressionistischer Kunst bot. Gleichzeitig nahm er auf die Eröffnung der »Sturm«-Galerie Herwarth Waldens Bezug, wo die »Erste Ausstellung des Blauen Reiters« in einer erweiterten Version zu sehen war.³⁴ Statt einzelne Werke zu besprechen, stellte er grundsätzliche Überlegungen zur Abbildfunktion von Kunst an. Dabei lieferte ihm die Wölfflinsche Formanalyse das Erklärungsmuster für die abstrakten Tendenzen in der neuen Malerei. Es lautete, vereinfacht ausgedrückt: Natur hat mit Kunst nichts zu tun, weil Kunst nur mit der Organisation von Farben und Formen zu tun hat. Um mit Behne selbst zu sprechen: »Was ich vor mir sehe, ist eine Fläche. Darauf sind Farbenkomplexe, rote, grüne, gelbe, blaue. Da sind Linien; geschwungene, gerade, fortlaufende, unterbrochene. Die Farben stehen untereinander in gewissen Verhältnissen. Eine einzige anders gedacht, und die Wirkung ist verloren. Die Linien stehen untereinander in unveränderlichen Beziehungen: eine Senkrechte weniger, eine Horizontale mehr, und das Bild ist nicht wiederzuerkennen. Und schließlich stehen die Linien in Beziehungen zu den Farben.

Aendern sich diese, so können jene nicht bleiben. Das ist gegeben, das habe ich vor mir, das ist zur Beurteilung vorgestellt. Und ich rede – von etwas ganz anderem, von der Natur.«³⁵

Die Radikalität, mit der hier die Eigengesetzlichkeit der modernen Malerei postuliert wurde, blieb für die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg beispiellos. Selbst Franz Marc und Wassily Kandinsky, auf deren Werke der Text ja unter anderem gemünzt war, beriefen sich auf Bezugspunkte außerhalb des Bildes: Kandinsky mit der Konstruktion einer »inneren Notwendigkeit« (womit, anders als bei Behne, nicht die innerbildliche Logik, sondern primär die psychische Konstitution des Künstlers gemeint ist), Marc mit dem Verweis auf ein neues Zeitalter des Geistes, dem die abstrakten Bilder die Symbole liefern sollten. So spricht aus Behnes Deutungsversuch vor allem die Unvoreingenommenheit des Newcomers, der sich dem Problem von der theoretischen Seite, möglicherweise auch vom Standpunkt des Neoimpressionismus her genähert hat.³⁶ Doch gerade das verschaffte dem Aufsatz seine Wirkung. Herwarth Walden druckte ihn »wegen seiner prinzipiellen Bedeutung« im Aprilheft des »Sturm« ab;³⁷ weitere Texte folgten, die schließlich in dem Sturm-Buch »Zur neuen Kunst« zusammengefaßt wurden.³⁸ Damit war der Autor von der Peripherie ins Zentrum des modernen Kunstgeschehens gelangt.

Die Zeitschrift »Der Sturm« hatte sich seit ihrer Gründung 1910 zum wichtigsten deutschsprachigen Forum für die internationalen Avantgarden entwickelt. In der gleichnamigen Galerie waren Künstler aus allen Ländern Europas vertreten. Was dem »Sturm« fehlte, war ein Erklärungsmodell, das die unterschiedlichen Kunstäußerungen auf einen gemeinsamen Nenner brachte. Waldens eigene theoretischen Versuche beschränkten sich auf Gemeinplätze wie: »Die Kunst [...] hat ihre eigene Logik«³⁹ oder: »Kunst ist Gabe und nicht Wiedergabe«.⁴⁰ Behne hingegen bot mit diesem und nachfolgenden Aufsätzen eine Expressionismus-Definition, die Waldens l'art pour l'art-Auffassung entsprach und sich darüberhinaus auf sämtliche Strömungen der Moderne und Gattungen der Kunst, ja sogar auf andere Bereiche des kulturellen Lebens übertragen ließ.⁴¹ Danach haben die Künste im Expressionismus zu ihrem schöpferischen Ursprung zurückgefunden. Während der Impressionist den äußeren Erscheinungen der Natur folgt und sich in der Wahl seiner Gestaltungsmittel von den dargestellten Gegenständen (also äußerlichen Faktoren) dominieren läßt, kann der Expressionist, der sein inneres Erlebnis gestaltet, frei von den Zwängen der Gegenstandswelt Form und Farbe zum eigentlichen Thema seiner Kunst machen. Dabei geht er durchaus planvoll vor: »Es wird zunächst einmal geprüft, was überhaupt vorhanden ist und was, noch vor allem Losgehen auf einen Stoff oder ein Thema, die Grundlage des Schaffens bildet. Es wird das kunstwirtschaftliche Inventar aufgenommen. Die Meinung ist, daß man, um irgendeine Sache recht zu machen am besten tut, sich die Voraussetzungen klar zu stellen und aus dem, was sachlich, faktisch und ganz reell-praktisch gegeben ist, das Weitere logisch und ohne Seitensprünge abzuleiten.«⁴²

Die Rückbesinnung auf die elementaren Kunstmittel wird auch in der Architektur wirksam, die, losgelöst von ihrer Funktion, ebenfalls als reines Kunstwerk betrachtet wird.⁴³ Hier sind es Wand und Öffnungen, die als »ganz sachliche(n) Grundlagen« wieder in den Vordergrund treten und dem Dekorationsballast herkömmlicher Fassadeninstrumentierungen den Platz streitig machen. »Das Mit- und Gegeneinander dieser beiden ursprünglichen Elemente muß Fassade ›bilden‹. Nichts darf von außenher angebracht werden; auch der Schmuck, der natürlich nicht verpönt werden muß, hat sich von innen heraus zu ergeben.«⁴⁴ So betrachtet werden Adolf Loos und der frühe Bruno Taut zu Expressionisten, Ludwig Hoffmann oder gar Ernst von Ihne Impressionisten. Die Polarisierungen – »elementare Gestaltung« versus Festhalten an der äußerlichen Erscheinung – lassen sich beliebig fortführen. Nach Behne ist Heinrich Manns sozialkritische Prosa expressionistisch, die Sprachgewalt seines Bruders Thomas impressionistisch, Heinrich Wölfflins Formanalyse expressionistisch, Hippolyte Taines Milieutheorie impressionistisch, Jacob von Uexkülls »subjektive Biologie« expressionistisch, Darwinismus und Monismus hingegen impressionistisch usw.⁴⁵ Daß die Angesprochenen über die Etikettierungen nicht unbedingt glücklich waren, versteht sich von selbst; Jacob von Uexküll wollte seine Forschung ebensowenig in die Nähe expressionistischer Malerei gerückt sehen,⁴⁶ wie vermutlich Heinrich Wölfflin die seine. Sogar Bruno Taut fragte erst skeptisch nach, ob Architektur tatsächlich »in dem Sinne expressionistisch sein [könne] wie Dichtung und Malerei?«⁴⁷, bevor er seinerseits die Bilder Kandinskys zum Leitbild zukünftiger Architektur erhob.⁴⁸

Was dieses Konzept trotzdem bemerkenswert macht und was es von anderen zeitgenössischen Modellen (übrigens auch von späteren Äußerungen des Autors) unterscheidet, ist der Verzicht auf eine metaphysische Begründung der neuen Kunst. Zwar steht sie für Behne durchaus im Kontext mit dem »Anfange eines neuen Zeitalters der Intuition, der Metaphysik und der Synthese«⁴⁹, doch konstruiert er keinen ursächlichen Zusammenhang zwischen transzendentelem Weltbild und konkreter Gestaltung. Nicht der aus psychischer Erregung entstandene Ausdrucksdrang des Malers erzeugt das gegenstandsferne oder abstrakte Bild, nicht die »Neugeburt des Denkens«,⁵⁰ sondern der optimale, von keinerlei Rücksichten auf »außerkünstlerische« Ansprüche getriebene Einsatz der Mittel zur Verfolgung einer geistigen Idee. Je bewußter der Umgang mit den Mitteln, je »reiner« die Gestaltung, desto überzeugender das Ergebnis. Der gleiche Gedanke sollte später in der Definition »sachlicher« Kunst eine zentrale Rolle spielen. Er erklärt auch, warum Behne sein gleichzeitiges Engagement für den Deutschen Werkbund, dessen Mitglied er seit 1913 war,⁵¹ und seine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Industriearchitektur nicht als Widerspruch zum expressionistischen Weltbild begriff; schließlich handelte es sich nach seinem Verständnis dabei nur um die Kehrseite ein- und derselben Medaille.

Kunst als Organismus

Die Reduktion von Kunst auf die Form wirft ein grundsätzliches Problem auf: Sie definiert das Kunstwerk, unabhängig vom Grad der Abstraktion, als hermetisches Gebilde, das sich nicht nur der inhaltlichen Kommunikation mit dem Publikum, sondern auch dem konkreten Zeitbezug verschließt. Das aber stand im Widerspruch zum Selbstverständnis der expressionistischen Künstler, die sich ja gerade die Synthese von Kunst und Leben auf die Fahnen geschrieben hatten – man denke nur an die Lebensentwürfe der Brücke-Maler oder an August Mackes einprägsame Definition: »Formen sind starke Äußerungen starken Lebens.«⁵² Behne war sich dieses Widerspruchs wohl bewußt; sein vermutlich im November 1914 verfaßter und im folgenden Jahr im »Sturm« publizierter Aufsatz »Biologie und Kubismus«⁵³ läßt sich als Versuch interpretieren, eine Lösung dafür zu finden.

Vordergründig allerdings geht es in dem Text um etwas anderes: um eine Erwiderung auf Jakob von Uexküll, der in einer Rezension die »Atomisierung« der Welt im Monismus abschätzig mit der Zerlegung und Deformierung des Gegenstandes in der modernen Kunst verglichen hatte.⁵⁴ Von diesem Urteil fühlte sich Behne zweifach herausgefordert: als Parteigänger des Autors, dessen Buch »Bausteine einer biologischen Weltanschauung« er zutiefst bewunderte, und als »Sturm«-Theoretiker – schließlich hatte von Uexküll sich ausdrücklich auf Werke bezogen, die im »Sturm« beim »Ersten Deutschen Herbstsalon« gezeigt worden waren. Die Entgegnung sollte jedoch nicht allein die Kritik durch Vereinnahmung des Kritikers entkräften. Sie widmete sich zugleich der Frage nach dem Zusammenhang zwischen Kunst und allgemeinem Leben, für die Behne in den »Bausteinen« eine schlüssige Antwort gefunden zu haben glaubte.

Von Uexkülls Modell, als idealistische Gegenposition zur exakten Naturwissenschaft konzipiert, geht von der Einheit aller Erscheinungen ungeachtet ihrer Vielfalt aus. Natur wird hier als eine Art Schaltplan vorgestellt, der nicht nur alle Lebewesen (Subjekte) umfaßt, sondern auch die Objekte ihres »Merkens« und ihres »Wirkens«. Damit ist jener beschränkte Ausschnitt aus dem großen Ganzen gemeint, den die Subjekte wahrnehmen und auf den sie reagieren können. Größe und Art des Ausschnitts hängen von den spezifischen Bedürfnissen der Individuen ab; jedes Subjekt folgt seinen eigenen Gesetzen und besitzt eine eigene »Merkwelt«, die überdies nicht identisch ist mit seiner »Wirkwelt«. Aus diesem Grund ist die Welt, trotz der alles umfassenden Partitur, nicht als festes Gefüge zu verstehen, sondern als dynamisches Beziehungsgeflecht einander überschneidender subjektiver »Umwelten«. Organismus und jeweilige Umwelt aber ergeben zusammen eine »planvolle harmonische Einheit, in der alle Teile in zweckmäßiger Wechselwirkung stehen«.⁵⁵ Die Einheit in Zweckmäßigkeit wiederum wird – hier folgt von Uexküll Kant⁵⁶ – als »Schönheit« wahrgenommen: »Die Erkenntnis der eigenen Zweckmäßigkeit in einer zweckmäßigen Welt ist für das menschliche Leben von der allergrößten Bedeutung, denn die

Überzeugung der eigenen Zweckmäßigkeit ist Glück und die empfundene Zweckmäßigkeit in der Umwelt ist Schönheit«. ⁵⁷

Das Modell war für Behne aus zwei Gründen interessant: Zum einen liefert es ein in sich geschlossenes, antimaterialistisches, nicht-metaphysisches Weltbild, in dem der Dualismus von Natur und Geist, Subjekt und Objekt aufgelöst wird, ohne daß die Autonomie der einzelnen Bestandteile in Frage gestellt wird. ⁵⁸ Zum anderen gibt es eine Definition von »Schönheit«, die sich statt an normativen ästhetischen Kriterien an der »Zweckmäßigkeit« orientiert. Dabei ist »Zweck« keine feststehende Größe, die durch eine (wie auch immer geartete) Nutzanwendung vorgegeben wird, sondern eine relative, die erst im konkreten Zusammenspiel von Subjekt und Umgebung entsteht. Als Resultat, nicht als Vorgabe will auch Behne den Begriff verstanden wissen: »Der Zweck ist [...] nicht etwas Gegebenes, Festes [...] – er ist das Gesuchte!« ⁵⁹ Das Kunstwerk beschreibt er, analog zu von Uexkülls Lebewesen als »geistigen Organismus«, der, einer ihm eigenen Gesetzmäßigkeit und einem vorgegebenen Plan folgend, pflanzengleich aus dem Künstler empor«wächst« und sich »organisch« zu einer Einheit zusammenfügt. ⁶⁰ Wie die lebenden Organismen, so ist auch die Kunst nicht »gemacht«, sondern »geworden«, wie diese ist sie Teil des übergreifenden, alles umschließenden Ganzen. ⁶¹ Der Künstler dient nurmehr als »Boden« oder »Gefäß« ⁶² für den Schöpfungsvorgang. Die verschiedenen Strömungen der Avantgarde – Behne faßt sie etwas irreführend unter dem Oberbegriff »Kubismus« zusammen ⁶³ – sind damit »sichtbare Formung« ⁶⁴ des neuen Lebensgefühls. In ihren Werken wirkt jene Bewegtheit fort, die von Uexkülls biologisches Weltbild impliziert. Der »Kubismus«, so Behne, »will nicht eine banale Aufzählung und keine psychologische Deutung der Körper und der Geschehnisse von einem bestimmten äußeren Standpunkt aus, sondern will das Leben! Der kubistische Künstler ist mitten unter den Dingen, sie umschließen ihn ringsum, ihre Fülle beglückt ihn, ihr niemals ruhendes, stets bewegtes, rätselhaftes, autonomes Leben ist wie ein Rausch. Kein positivistisches Resultat, keine Erklärung, keine Moral und keine Nutzanwendung oder Lehre – sondern Verherrlichung, Bewunderung, Anbetung.« ⁶⁵

So problematisch die Übertragung des naturwissenschaftlichen Denkmodells auf die Kunst ist, so verworren, ja widersprüchlich sich die Argumentation im Einzelnen ausnimmt – sie grenzt beispielsweise einzelne Künstler, wie die Brücke-Maler, aus, andere, wie Fernand Léger, werden in ihren Intentionen »korrigiert«; vor allem aber setzt sie, wohl nicht von ungefähr, die Begriffe »Organismus« (des Kunstwerks) und »Organisation« (der Kunstmittel) in eins – das Ziel ist klar: Es geht darum, »die Mauer zwischen Kunst und Leben einzureißen, die Kunst mit dem Leben zu verbinden, ja, sie mit dem Leben zu identifizieren.« ⁶⁶ Als naturidentisches Produkt entzieht sich die expressionistische Moderne allen soziologischen Erklärungsversuchen und nimmt trotzdem am Zeitgeschehen dadurch teil, daß sie in »ein großes Weltgeschehen« ⁶⁷ eingebettet ist. Obwohl Kunst eine autonome Größe bleibt, die ausschließlich ihren eigenen Bedingungen gehorcht und die umso überzeugender zu wirken ver-

mag, je stärker sie sich auf ihre spezifischen Qualitäten besinnt,⁶⁸ liegt doch ihr letztes Ziel in der Übereinstimmung mit dem Gesamtplan des »Ganzen«, des »Lebens«. Aus dieser »Zweckmäßigkeit« bezieht sie ihre Berechtigung – und ihre »Schönheit«. Wenn Behne in diesem Punkt noch eine Bestätigung gesucht hätte, dann hätte er sie einmal mehr bei Guyau gefunden. Dort wird »Schönheit« ebenfalls in Abhängigkeit zum »Leben« definiert: »Weder in der Kunst noch im wirklichen Leben ist Schönheit nur eine reine Frage des Sinneseindrucks und der Form. Überall, wo sich ein Ausdruck findet, schafft er eine relative Schönheit, weil er Leben herstellt. Hingegen macht Formalismus aus der Kunst etwas durchaus Künstliches und folglich Totes.«⁶⁹

Wie man sich nun die zwecklos-zweckhafte »Schönheit« vorzustellen habe, das demonstrierte Behne 1915 an Bruno Tauts »Glashaus«. Das Glashaus, so erklärte er in Anlehnung an Tauts eigene Definition,⁷⁰ sei völlig nutzlos im herkömmlichen Sinne, ein »Exempel der ›höheren Baulust‹, zwecklos, frei, keinen Anspruch der Praxis befriedigend«. Sein Zweck – und hier weicht Behne von Tauts Vorstellungen ab⁷¹ – liege ausschließlich in der Wirkung, die die Umsetzung einer Idee (nämlich der Sehnsucht nach Reinheit, Klarheit, Helligkeit, Exaktheit, Lebendigkeit und Leichtigkeit) im Zusammenspiel von Material und Form beim Betrachter erzeuge, »seelische, geistige Ansprüche weckend«. Anders als bei Taut ist Schönheit hier primär keine sinnliche Kategorie, sondern eine ethische: Sie hilft, den Menschen zu »veredeln«.⁷²

Auch wenn Behne das Abstraktum »Leben« schon bald durch das Abstraktum »Kosmos« ersetzte⁷³ und wenig später das naturhaft-organische Konzept insgesamt als Sackgasse erkannte,⁷⁴ um sich zu Beginn der zwanziger Jahre sogar vehement davon zu distanzieren,⁷⁵ so behielten doch die hier entwickelten Argumentationsmuster weiterhin ihre Gültigkeit. Die Vorstellung von einer Lebenstotalität, in die die Kunst eingeschrieben ist und deren Struktur – nicht Erscheinungen! – sie abbildet und dadurch mitgestaltet, schließlich der Glauben an die »Schönheit« als einer ethisch wirksamen Eigenschaft bestimmten die kosmologische und später die »sachliche« Deutung der Nachkriegszeit ebenso wie die soziologischen Modelle der dreißiger und vierziger Jahre.

Behne und der »Sturm«

Dem »Sturm« hielt Behne bis zum Ende des Ersten Weltkriegs die Treue. Im Laufe der Jahre avancierte er zum theoretischen Kopf der Galerie, dessen Schriften Walden all jenen ans Herz legte, die sich über die neue Kunst informieren wollten.⁷⁶ Mit Herwarth und Nell Walden verband ihn seit 1914 eine herzliche Freundschaft, die, als sie vier Jahre später in die Brüche ging, in eine nicht minder intensive, vorzugsweise öffentlich ausgetragene Feindschaft umschlug. Dann pflegte Behne Walden vorzuwerfen, mit seiner Galerie einen antiquierten Kunstbegriff und drittklassige

Maler zu vertreten. Der wiederum nannte den ehemaligen Duz-Freund einen verbit-
terten »Kleinbürger«⁷⁷ und ließ Rudolf Blümner im »Sturm« dichten: »Nur was er
nicht verstehen kann, sieht Behne für ein Kunstwerk an.«⁷⁸ Ganz unumstritten war
Behnes Position allerdings schon vorher nicht; der Dichter Adolf Knoblauch etwa
bezeichnete ihn 1915 als »Mann des Ressentiments und der Ethik«, der sich »seinen
Taut [...] in Spiritus unter Glas setzen« solle.⁷⁹

Die »Sturm«-Jahre waren für Behne in mehrfacher Hinsicht prägend. Hier lernte
er die wichtigsten Strömungen der modernen Kunst und ihre Protagonisten kennen –
Franz Marc, Marc Chagall, Alexander Archipenko, um nur einige zu nennen. Die
expressionistischen Dichter Paul Scheerbarth und Heinrich Essig wurden seine litera-
rischen Leitbilder, deren Werk er eifrig propagierte.⁸⁰ Hier kam er wohl erstmals
auch mit Bruno Taut in engeren Kontakt.⁸¹ Mit ihm entwickelte sich, anfangs in
Verbindung mit Scheerbarth, ein reger Gedankenaustausch, der sich für alle Seiten als
äußerst fruchtbar erweisen sollte. Die theoretischen Schriften der beiden Freunde
weisen zwischen 1914 und 1919 zahlreiche Parallelen auf, ohne daß sich die Frage,
wer der Gebende und wer der Nehmende ist, eindeutig klären ließe. Vielen »Sturm«-
Künstlern blieb Behne auch nach seinem Bruch mit Walden verbunden: Fritz
Stuckenberg, Arnold Topp und Lyonel Feininger folgten ihm und Taut in den
Arbeitsrat für Kunst. Kurt Schwitters, Oskar Fischer, Raoul Hausmann, Hannah
Höch, Laszlo Moholy-Nagy, die alle eine zeitlang dem »Sturm« assoziiert waren,
gehörten zu jener »Tafelrunde«, die sich seit Beginn der zwanziger Jahre zu Arthur
und Erna Segals jour fixe traf. Auch die langjährige Freundschaft mit Walter Dixel
dürfte über den »Sturm« zustande gekommen sein.⁸²

Vor allem aber entwickelte Behne als Mitstreiter Herwarth Waldens das Bewußt-
sein, nicht nur passiver Zuschauer im Entstehungsprozeß der Moderne zu sein, son-
dern ihn, über die Vermittlerrolle hinaus, aktiv mitzugestalten. Wenn es beim Kunst-
werk nicht mehr um technische Fertigkeiten geht, sondern um die adäquate
Umsetzung von Ideen, dann verlieren auch die traditionellen Beziehungen zwischen
Kunst und Kunstkritik ihre Gültigkeit. In beiden Fällen handelt es sich um »geistige
Leistungen«, und als solche steht das Schreiben über Kunst seinem Gegenstand in
nichts nach. Im Gegenteil: Der Kritiker kann dem in seinen Ausdrucksmitteln be-
schränkten Künstler die Richtung seines »Wollens« weisen. Sieht er doch »mit an-
spruchsvolleren Augen in fernere Weiten«.⁸³ Damit sind Kunstkritiker und Kunst-
produzent Partner geworden. Von derselben Energie geleitet verfolgen sie ein
gemeinsames Ziel, wenn auch auf unterschiedlichem Wege: »Beidemale, im Produzie-
ren und im Kritisieren, handelt es sich um das nämliche: Kampf um geistige Hellig-
keit, um das Hellschauen in der Welt.«⁸⁴ Den Gleichklang von Kunst und Kritik wollte
Behne auch über die Form der eigenen Arbeiten demonstrieren. So bezeichnete er
seinen 1917 erschienenen Stadtführer »Oranienburg. Ein Kranz auf Fontanes Hü-
gel«⁸⁵ als »kubistisches« Werk – eine Einschätzung, die sich angesichts des ver-
gleichsweise konventionellen Textes nur mit Mühe nachvollziehen läßt, zumal das

Heft als »Flugschrift« des konservativen Dürerbundes erschienen ist. Aus der Sicht des Autors jedoch entsprach der Versuch, statt des Einzelgebäudes den im Flanieren erfahrbaren städtebaulichen Zusammenhang wiederzugeben, dem dynamisch-abstrakten Prinzip der modernen Malerei: »Bewegung – keine »Gegenstände««, so vermeldete er stolz an Herwarth Walden.⁸⁶

Der Künstler als Führer

Nun war Behnes Wirkungsfeld in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg keineswegs auf den »Sturm« und das Feuilleton der bürgerlichen Presse beschränkt. Ein zweites wichtiges Standbein bildeten Veröffentlichungen für verschiedene sozialistische Zeitschriften und die langjährige Lehrtätigkeit an diversen Volkshochschulen.⁸⁷ Von der Mitarbeit an Parteiblättern der SPD war bereits die Rede. Darüberhinaus schrieb Behne seit 1913 regelmäßig für die »Sozialistischen Monatshefte«, dem Forum linker Autoren unterschiedlicher Ausrichtung, in denen er vorübergehend auch die Rubrik »Bühnenkunst« mit Theater- und Filmrezensionen übernahm und nach dem Krieg in der Rubrik »Kunstgewerbe« das aktuelle Architekturgeschehen kommentierte.

Der Bindung an die Moderne auf der einen Seite stand also das politische Engagement gegenüber. Damit saß Behne zwischen zwei Stühlen: Auf der Seite der Avantgarde vertrat der »Sturm«-Kreis einen kulturellen Elitarismus, der die Frage nach der sozialen Funktion von Kunst kategorisch ausschloß. »Die Kunst«, so erklärte Walden noch nach Kriegsende, »kommt nur zum Volke, wenn das Volk zur Kunst kommt. Die Kunst will nicht begriffen werden, denn sie ist wirklich frei.«⁸⁸ Die wütenden Attacken des Galeristen gegen die »liberale und sozialistische Weltanschauung« und ihre angeblich kunstfeindliche Tendenz zur Nivellierung,⁸⁹ werden Behne in den Ohren geklungen haben; allem Anschein nach ging er politischen Querelen mit dem Freund lieber aus dem Weg.⁹⁰ Doch auch diejenigen »Sturm«-Mitglieder, die Behnes politischen Ansichten näher standen, teilten Waldens elitären Kunstbegriff. Als Bruno Taut 1914 erstmals seine Vision eines Gesamtkunstwerks skizzierte, in dem sich alle Gattungen zu einer Art modernem Kathedralbau vereinigen sollten, da verwarnte er sich sogleich gegen mögliche soziale Implikationen, wie sie im 19. Jahrhundert für dieses Ideal stets mitgedacht worden waren: »Das Ganze muß sich exklusiv geben, wie eben große Kunst immer erst im Künstler allein da ist. Das Volk möge sich dann selbst an ihr erziehen, oder warten, bis seine Erzieher kommen.«⁹¹

Umgekehrt waren die Sozialisten künstlerischen Experimenten abhold. Ihnen ging es eher um die Aneignung eines allgemein anerkannten Kultur-Erbes, als um eine Auseinandersetzung mit Neuem.⁹² Die »Arbeiter-Jugend« beispielsweise verstand sich als »sozialistisches Bildungsorgan«, das dem Partei-Nachwuchs helfen

wollte, »die klaffenden Lücken, die die Erziehungseinrichtungen des Klassenstaates in ihrer Bildung offen gelassen hatte, auszufüllen, damit sie den Anschluß an die Kulturaufgabe fänden, die dem klassenbewußten Proletariat in der modernen Gesellschaftsordnung gestellt ist [...].« Der Kunst fiel innerhalb dieses Erziehungsprozesses die Aufgabe zu, »die Fülle des Schönen und Erhabenen« zu repräsentieren.⁹³

So wird verständlich, daß auch bei Behne beide Bereiche anfangs strikt voneinander getrennt blieben: Das Expressionismus-Konzept nahm zwar auf das »Leben« Bezug, blendete aber das »Volk« aus, und in der Volksbildung hatte die Moderne keinen Platz. Während er im »Sturm«, im »Pan« oder im »März« die Bilder expressionistischer Maler gegen die Angriffe der »Philister«⁹⁴ verteidigte, schrieb er in der »Arbeiter-Jugend« Erbauliches über »Alte deutsche Städte« und »Vom täglichen Leben der Griechen«.⁹⁵ Die Lichtbilder-Vorträge handelten vom »Heldentum in der Kunst« oder von außereuropäischen Kulturen, und das erste didaktische Kunstbuch, das 1924 mit zehnjähriger Verspätung im Verlag der »Arbeiter-Jugend« erschien,⁹⁶ hatte kein modernes Bild zum Gegenstand, sondern mit Ludwig Richters »Überfahrt am Schreckenstein« ein Werk des 19. Jahrhunderts, das schon lange zum bürgerlichen Bildungsrepertoire gehörte. Den Interessenskonflikt zwischen Publikum und aktueller Kunst hielt Behne lange Zeit für ein Symptom der Neuzeit und damit für unausweichlich.⁹⁷ Doch auch die Verbindungen zur alten Kunst waren aus seiner Sicht bestenfalls idealistischer Natur. Auf die Frage: »Weshalb besuchen wir Kunstsammlungen?« gab er den Lesern der »Arbeiter-Jugend« die Antwort: Aus dem gleichen Grunde, aus dem wir in die Natur gehen – um unser Schönheitsempfinden zu schulen.⁹⁸ Die Aporie des sozialistischen Avantgardisten könnte kaum deutlicher zum Ausdruck kommen.

Erst 1916 fand er, wohl in der Auseinandersetzung mit Taut, eine vorläufige Kompromißformel, die der Moderne wenigstens perspektivisch einen Platz innerhalb der Gesellschaft einräumte, ohne deshalb Zugeständnisse an das Publikum zu machen oder den autonomen Charakter von Kunst in Frage zu stellen. Nun erklärte er, der Künstler sei zwar nicht dem Zeitgeschmack verpflichtet, wohl aber dem »Volk« und dessen »Genius«. Seine »bessere, tiefere Einsicht« bestimme ihn zum Führer der Masse, auch wenn diese sein Engagement nicht zu würdigen wisse. Ja, er sei nachgerade moralisch dazu verpflichtet, nur der eigenen Erkenntnis zu folgen. Denn was »das Volk in seinem Kerne wesentlich will, das fördert erst die kristallisierende Zeit.«⁹⁹ In vergleichbarer Weise definierte Bruno Taut in der »Stadtkrone« das Verhältnis von Künstler und Gemeinschaft, wenn er sich statt auf den »Zeitgeist« auf die »noch schlummernden latenten Seelenkräfte des Volkes« berief, »die, in Glauben, Hoffnung und Wünschen verhüllt, ans Licht streben und im höheren Sinne »bauen« wollen.«¹⁰⁰ Taut blieb diesem Konzept auch nach Kriegsende treu, als Behne längst für eine schöpferische »Schaffensgemeinschaft« plädierte, in der Volk und Künstler gleichberechtigte Partner werden.

National oder antinational?

Den Ersten Weltkrieg erlebte Behne zunächst in Berlin. Als Ungedienter wurde er erst im Frühsommer 1915 eingezogen; die nächsten beiden Jahre verbrachte er in Reservelazaretten in Oranienburg und Charlottenburg. Im Oktober 1917 mußte er kurzfristig an die Front nach Frankreich, kehrte aber bereits im Dezember nach Berlin zurück. Seine publizistische Tätigkeit zu Kriegsbeginn ist durchaus zwiespältig zu sehen. Ihn zum Pazifisten und zum Internationalisten der ersten Stunde zu küren, wie in letzter Zeit geschehen,¹⁰¹ geht mit Sicherheit an der Sache vorbei. Auch wenn er persönlich dem Krieg keine positiven Seiten abgewinnen konnte, versuchte er ihn doch für sein kunstpölitisches Anliegen zu nutzen; von der kritischen Distanz etwa eines Franz Pempfert ist in seinen Schriften nichts zu spüren. In dieser ambivalenten Haltung unterschied er sich weder von seinen sozialdemokratischen Gesinnungsgenossen, noch von der Mehrzahl expressionistischer Künstler und Dichter – übrigens auch nicht von den meisten Mitgliedern des »Sturm«-Kreises. Den besten Beleg dafür, daß das Interesse an internationaler Avantgardekunst nicht notwendig gleichzusetzen ist mit politischem Internationalismus, lieferte ausgerechnet Herwarth Walden. Der Galerist pflegte seine Auslandskontakte nach Kriegsbeginn schon aus geschäftlichen Gründen weiter, doch verknüpfte er sie, wie Kate Winskell gezeigt hat, mit nachrichtendienstlicher Tätigkeit fürs Auswärtige Amt. Seine Ausstellungen in Skandinavien und den Niederlanden wurden vom Deutschen Reich als Propagandaveranstaltungen für die deutsche Kultur tatkräftig unterstützt.¹⁰²

Es ist kaum anzunehmen, daß Behne von diesen Aktivitäten wußte, und es ist kaum vorstellbar, daß er sie gutgeheißen hätte.¹⁰³ Auf seine Weise freilich stilisierte auch er den Expressionismus zu einer propagandistisch verwertbaren Kulturleistung. Schon vor Kriegsausbruch waren ihm nationale Argumentationsmuster geläufig gewesen, doch hatte er sie bislang ausschließlich auf die Kunst der Vergangenheit projiziert.¹⁰⁴ Im ersten Kriegsjahr wandte er sie auch auf die Gegenwart an und setzte dem Vorwurf, die neue Kunst sei »internationale Mache«¹⁰⁵ eine Sichtweise entgegen, die sich unübersehbar an der aktuellen Diskussion über das »deutsche Wesen« orientierte. Im Expressionismus, so behauptete Behne nun, habe die Moderne zu den besten Eigenschaften der Nation zurückgefunden: »Was sich unter den verwirrenden Schlagworten Expressionismus und Kubismus als scheinbar nach dem Auslande orientiert darstellt, ist deutsch in seinem innersten Wesen, wenn man auch gemeinhin das Gegenteil behauptet. International war seinem Wesen nach der Impressionismus. Sein wichtigstes Organ war ja die Netzhaut. Ihm gegenüber bringt der Expressionismus eine Stärkung des nationalen Elementes in der Kunst, da er aufgebaut ist auf dem Willen und der Phantasie. Ein Aufnahme-Apparat wie die Netzhaut ist unabhängig von Zeit und Raum, eine Kunst, die wie der Expressionismus den Willen und die Phantasie in den Mittelpunkt stellt, ist notwendig dem Nationalen eng verknüpfte!«¹⁰⁶

Dieses Nationale sei die Fähigkeit zur Organisation und die geistige Energie, die auch in der Kriegsführung positiv zu Buche schlage.¹⁰⁷ Ob es sich bei solchen Kenntnissen um Mimikry handelt oder nicht – fest steht, daß beide, Walden und Behne, jeder auf seine Art, mit ihrem Wirken die Nationalisierung des Expressionismus befördert haben.

In Ansätzen findet sich die veränderte Tonlage bereits in jener berühmten Rede, die Behne im Winter 1914 anlässlich der Eröffnung der Ausstellung »Deutsche Expressionisten« im »Sturm« hielt. Sie war ohne Zweifel taktisch angelegt, ging es doch darum, »die von Osborn, Breuer und Schefflerken geführten Kosaken in die masurischen Sümpfe«¹⁰⁸ zu nötigen, also den Angriffen gegen den Expressionismus, die seit Kriegsbeginn an Schärfe zugenommen hatten, den Wind aus den Segeln zu nehmen. Behne verfolgte hier im wesentlichen den Gedanken vom »organischen« Charakter der neuen Kunst weiter, den er in »Biologie und Kubismus« entwickelt hatte, doch stellte er dem Ganzen eine Art Vorwort voran. Dort verwies er auf die »rechtmäßigen Ahnen« der Expressionisten, auf die »Maler unserer Gotik«, womit natürlich keine formale, sondern lediglich eine ideelle Verbindung bezeichnet werden sollte: »Die Künstler unserer Zeit sehen in den frühen Meistern nicht die Vorlagen ihres Schaffens. Keine Spur von Archaismus ist in ihrer Kunst. Aber sie erkennen in den Gotikern ihre rechtmäßigen Ahnen. Was sie vereint ist die Liebe zum Ausdruck. Nichts anderes ist Expressionismus.«¹⁰⁹ Auch wenn er sofort einschränkte: »Aber dieser Ausdruck soll ein rein künstlerischer sein – je reiner desto besser!« brachte Behne damit eine Kategorie ins Spiel, die er bislang sorgfältig vermieden hatte. Schließlich hatte er »Form« stets als an sich ausdruckslose »Sehform« (um mit Wölfflin zu sprechen) verstanden. Nun hieß es: »Die Form steht ihm [dem expressionistischen Künstler] im Dienste des Ausdruckes.«¹¹⁰ Die halbherzig vollzogene Wende ist wohl als Zugeständnis an das einflußreiche und durch den Kriegsausbruch mit zusätzlicher Aktualität ausgestattete Expressionismus-Buch Paul Fechters zu sehen, in dem das Verlangen nach Ausdruck zum Wesen der expressionistischen Kunst erklärt wird. Fechter hatte dieses Ausdrucksverlangen national, als Wiedererwachen der »alten gotischen Seele« der Deutschen gedeutet.¹¹¹ Entsprechend stand nun auch bei Behne die Moderne in einer spezifisch deutschen Tradition. Zwar weitete er die Ahnenreihe auch auf die Ägypter und die »Griechen der vorklassischen Zeit« aus, doch sind die einzelnen Glieder dieser Genealogie deswegen noch lange nicht gleichwertig zu lesen. Denn was die Neuerer laut Behne mit den Gotikern verbindet, sind zugleich nationale Eigenschaften: »Leidenschaftlichkeit der Darstellung, Drang der Phantasie, Herrschaft des Geistes.«¹¹²

Um Mißverständnissen vorzubeugen: Hier soll weder Georg Lukács' Argument vom »imperialistischen Parasitismus« des Expressionismus aufgewärmt,¹¹³ noch behauptet werden, Behne sei zum engstirnigen Chauvinisten mutiert, der ausschließlich Deutsches habe gelten lassen wollen. Aber wir müssen akzeptieren, daß die Grenzen zwischen den Interessensgruppen, die wir heute gerne als »Fronten« defi-

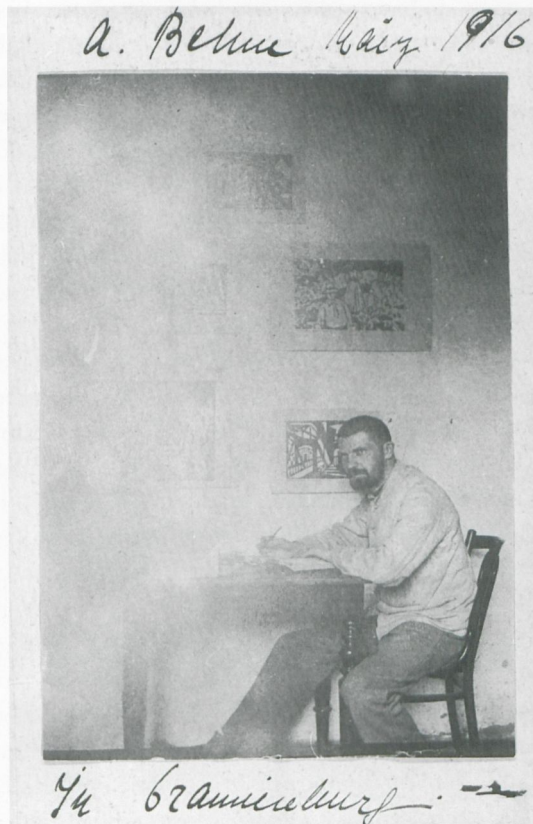
nieren, fließend waren, und daß die Positionen von »Avantgarde« und »Konservativen« sich nicht so klar voneinander scheiden lassen, wie es zunächst scheinen mag. Tatsächlich warnte der Kritiker auch jetzt vor der Denunzierung ausländischer Kunst, und er insistierte weiterhin auf der Autonomie künstlerischen Schaffens. Kunst, so heißt es in dem Aufsatz »Der Krieg und die künstlerische Produktion«, dürfe sich nicht für ideologische Zwecke instrumentalisieren lassen: »Haß, Ausschließung und politische Tendenzen sind der Tod der Kunst!«¹¹⁴ Und doch kann kein Zweifel daran bestehen, daß Behne 1914/15 in der Verbindung von nationalen und künstlerischen Interessen sein Expressionismuskonzept den Forderungen des Tages anpaßte.

Das bestätigen auch die Texte der Folgezeit. Die nationalen Beiträge nämlich beschränkten sich auf das erste Kriegsjahr. Nach seiner Einberufung zog sich Behne wiederum auf das »Rein-Künstlerische« zurück. Kein Wort mehr vom Krieg, vom »Ausdruck« oder vom deutschen Nationalcharakter. Stattdessen beschwor er die von allen Tageszwecken freie Schönheit der Kunst, die sich den Wünschen der bürgerlichen Gesellschaft, ja menschlichen Kategorien überhaupt verweigere, und pries die Weltferne des Ästhetentums, das sich die Sinne nicht vom Pulverdampf vernebeln lasse.¹¹⁵ Aus dieser Haltung resultierte schließlich seine Begeisterung für Paul Klees märchenhafte Bilder, die er, präzise beobachtend, als trotzigste Absage an die Realität interpretierte. Anlässlich der Klee-Ausstellung im Sturm verfaßte er 1917 einen kurzen Aufsatz – eine der frühesten monographischen Würdigungen des Künstlers überhaupt –,¹¹⁶ der die Schönheit zum eigentlichen Merkmal Kleescher Kunst machte. Diese Schönheit sei weder beschreib- noch erklärbar, sie habe überirdische Qualitäten: »Denn der Mensch ist nicht das Maß der Kunst – die Sterne sind es.«¹¹⁷ Klee dürfte mit dieser Erklärung durchaus einverstanden gewesen sein. Verglich er doch die eigene künstlerische Produktion mit dem göttlichen Schöpfungsvorgang und beanspruchte für sich selbst einen Platz jenseits irdischer Gebundenheit: »Der Erdgedanke tritt vor dem Weltgedanken zurück. Meine Liebe ist religiös. [...] Mein Licht ist zu weißglühend um allzuvielen warm zu scheinen.«¹¹⁸

Auch wenn Behnes Erweiterung des »Gesamtplans« auf den Kosmos auf Quellen zurückging, die nicht gerade Anspruch auf Aktualität erheben konnten (nämlich auf Theodor Fechners 1851 publiziertes Werk »Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits«)¹¹⁹, so ist sie doch symptomatisch für den Versuch, Bezugspunkte jenseits der Kriegsrealität zu finden. Ähnlich wie für Klee wurde für Behne die weltumspannende »Liebe« zu einem Schlüsselbegriff, den er den politischen Ereignissen entgegenstellte und unter dem er implizit auch sein Selbstverständnis als Sozialist faßte. Die erste, 1915 erschienene Auflage des Heftchens »Zur neuen Kunst« hatte er, noch ganz im Banne der allgemeinen Kriegsbegeisterung, mit der Widmung versehen: »Meinem Bruder Vaterlandsverteidiger«. In der zweiten Auflage von 1917 verkürzte er diese Widmung zu: »Meinem Bruder«. In »Die Wiederkehr der Kunst« schließlich wandte er die politischen Ereignisse ins Allgemein-Menschli-

che. Dort heißt es: »Den toten Streitern in Wehmut. Allen Brüdern des Sternes Erde in Liebe«.

An seiner persönlichen Situation als »Militärkrankenwärter« bedrückte Behne vor allem das Gefühl, vom eigentlichen Leben abgeschnitten zu sein. Aus seiner Kriegsmüdigkeit machte er keinen Hehl; bei Herwarth Walden beklagte er sich 1916: »Wann werde ich wieder meine Stimme erheben können???«¹²⁰ Dabei waren die Jahre in Oranienburg durchaus produktiv. Hier entstanden eine Reihe von kleineren Aufsätzen, der bereits erwähnte Stadtführer von Oranienburg und die Vorarbeiten für »Die Wiederkehr der Kunst«. Nebenbei versuchte Behne seine Kameraden zur modernen Kunst zu bekehren. So plante er einen musikalischen Abend mit Herwarth Walden für die Verwundeten im Lazarett, und als er Stubenältester wurde, ließ er alle Kaiser-Bildnisse entfernen und installierte stattdessen eine kleine »Sturm-galerie«.¹²¹



Adolf Behne vor seiner »Sturm-Galerie« im Lazarett Oranienburg. Postkarte 1916

Von der Kunstwende zur Wiederkehr der Kunst

Die Ablösung vom »Sturm« bahnte sich gegen Kriegsende an. 1918 publizierte Herwarth Walden das Buch »Expressionismus. Die Kunstwende«, in der er den »Sturm« als Interessensvertreter aller Expressionisten, die zweite Generation von »Sturm«-Künstlern aber – Rudolf Bauer, Lothar Schreyer, William Wauer – als deren herausragende Repräsentanten propagierte.¹²² Behne antwortete darauf mit einer beißenden Kritik in den »Sozialistischen Monatsheften«. Zunächst erklärte er seine grundsätzliche Sympathie für den »Sturm« und dessen Verdienste um die neue Kunst. Doch dann ging er mit Waldens Politik und mit der Qualität seiner Künstler gnadenlos ins Gericht, nicht ohne zu betonen, daß dies ja eigentlich im Interesse der so Gescholtenen geschehe; vielleicht sei »eine Umkehr noch nicht ganz ausgeschlossen.«¹²³ An der Publikation empörte ihn dreierlei: erstens Waldens Führungsanspruch für die Moderne, zweitens deren Reduktion auf eine epigonenhafte »Sturm«-Kunst und schließlich die von Rudolf Bauer vorgetragene Vorstellung, daß Kunst mit dem allgemeinen Leben nichts zu schaffen habe, sondern ausschließlich mit der Gefühlswelt ihres Produzenten.¹²⁴ Gerade dieser letzte Punkt lag Behne am Herzen – berührte er doch die eigenen Versuche, das Existenzrecht der Kunst und die Rolle des Künstlers neu zu begründen. Der Unverbindlichkeitserklärung der »Sturm«-Autoren setzte er ein radikales Plädoyer für die sittliche Macht von Kunst entgegen, das uns heute, nach den Erfahrungen mit der Bildpolitik moderner Diktaturen, höchst problematisch anmutet (und von dem der Autor, vermutlich aus eben dieser Erfahrung, nach 1945 selbst abrücken sollte): »Die Kunst ist nicht deshalb ›bildend‹, weil sie durch Menschen einzelne Werke bildet, sondern weil sie rückwärts Menschen bildet, in die Kunstform hinein.«¹²⁵

Die Rezension traf Walden in einem ungünstigen Moment. Der Krieg hatte seine Galerie der besten Künstler beraubt: Marc und Macke waren tot, Kandinsky und Chagall nach Rußland zurückgekehrt, die Kontakte nach Frankreich und Italien abgerissen. Zugleich hatte sich mit zunehmender Popularisierung des Expressionismus seine Position im Kunstbetrieb verändert. Er, der lange Jahre die Rolle eines Einzelkämpfers kultiviert hatte, sah sich plötzlich mit einer ganzen Schar von Konkurrenten konfrontiert. Daß ausgerechnet sein Intimfeind und mittlerweile Erzrivale Paul Westheim einen Auschnitt aus Behnes Artikel voller Häme im neugegründeten »Kunstblatt« nachdruckte,¹²⁶ muß besonders ärgerlich für ihn gewesen sein. Dennoch reagierte er relativ gelassen. Ohne auf die Vorwürfe im einzelnen einzugehen, rechnete er dem einstigen Weggefährten die eigenen Verdienste vor: habe dieser doch erst durch ihn, Walden, »die neue Kunst sehen gelernt«.¹²⁷ Als aber der Kritik weitere folgten, die stets auf der Qualitätsfrage insistierten und die Blickverengung des einstigen Förderers der internationalen Bewegung auf eine »national-preußische Ersatzkunst« beklagten,¹²⁸ verschärfte sich sein Ton,¹²⁹ und als Behne 1925 schließlich seine Zeitschrift eine moderne »Gartenlaube« nannte,¹³⁰ ließ er die gesamte verblie-

bene »Sturm«-Mannschaft zum Protest antreten.¹³¹ Bei aller Polemik auf beiden Seiten und trotz des grotesken Schlagabtauschs, den Behne sich mit diversen Mitarbeitern des »Sturm« lieferte, blieb ein Rest von Bewunderung für die historische Leistung des anderen bestehen. 1926 gratulierte Behne, mittlerweile einer der wichtigsten Wortführer der Avantgarde, dem nunmehr mittel- und erfolglosen Walden in einem öffentlichen Brief zur 150. Sturm-Ausstellung: Sie wäre besser, – Behne schreibt »glanzvoll« – »wenn nicht alle Jene, für die Sie jahrelang gekämpft haben – es waren die besten, fruchtbarsten Jahre des ›Sturm‹ heute, wo sie arriviert sind, bei Andern ausstellten.«¹³² Walden bedeutete der kurze Text sichtlich eine späte Genugtuung. An Eva Weinwurzel, die die Galeriegeschäfte zu diesem Zeitpunkt führte, schrieb er: »Haben Sie die Anerkennung des ›Sturm‹ durch Behne in der ›Weltbühne‹ gelesen? (Aus Anlaß der 150. Ausstellung).«¹³³

Doch zurück zu den Ereignissen des Jahres 1918. Was Walden in seiner Antwort auf Behnes Kritik nicht wahrnahm, vielleicht nicht wahrnehmen wollte, war der Paradigmenwechsel in dessen Argumentation, der die Kunst zu einem »Stück Welt«,¹³⁴ also einer überindividuellen, schließlich sogar einer überirdischen Kategorie erhob, mithin Kunst und Kunstbetrieb zu unverträglichen Größen erklärte. Angekündigt hatte sich der Abschied vom schöpferischen Individuum bereits in »Biologie und Kubismus«. Seine endgültige Formulierung fand er in der 1919 erschienenen »Wiederkehr der Kunst«. Die an historischen Modellen orientierte Zukunftsvision von der »Rückkehr« der Kunst ins allgemeine Leben, die Behne hier entwarf, bildete zugleich den endgültigen Bruch mit Waldens l'art pour l'art-Position und mit der eigenen »Sturm«-Vergangenheit.

»Die Wiederkehr der Kunst« ist deutlich als Konglomerat verschiedener, zum Teil auch widersprüchlicher Gedankengänge zu erkennen. Selbst wohlwollende Kritiker kapitulierten vor ihrem assoziativen Duktus und begnügten sich entweder (wie Ludwig Hilbersheimer) damit, den Text auszugsweise zu zitieren¹³⁵ oder hoben (wie Oskar Beyer und Adolf Allwohn) auf den Bekennermut des Autors ab.¹³⁶ Treffend charakterisierte Georg Biermann das Problem des Behneschen Manifests: hier seien sovieles Zutaten »in einem großen Topf zusammengemührt, so daß man sagen möchte, das Gericht sei schließlich übertoll an Paprika.«¹³⁷ Getragen wird das Buch von dem Wunsch nach einer künftigen »Menseitsgemeinschaft«, der in vielen Publikationen aus der Zeit unmittelbar vor und nach Kriegsende mitschwingt. Gemeinsam ist ihnen ihre antimoderne Zivilisationskritik, die den Kapitalismus, den Individualismus, den Materialismus, die Technik und schließlich das gesamte Bildungsgut des Abendlandes für die »Kulturlosigkeit« der Gegenwart verantwortlich macht. Damit kontrastiert werden Ideale wie Menschlichkeit, Religiosität und Weltenliebe als Konditionen einer kommenden Kultur. Das bekannteste Beispiel dieser Art, Fritz Burgers »Einführung in die moderne Kunst« (1917) dürfte – trotz unterschiedlicher Aufgabenstellung – wichtige Anregungen geliefert haben.¹³⁸ Ein zweiter Referenzpunkt wird Lew Tolstoj's vieldiskutierter Aufsatz »Was ist Kunst?« gewesen sein, der



Adolf Behne, Die Wiederkehr der Kunst, 1919. Umschlaggestaltung Arnold Topp

das Ideal einer vom Volk produzierten und das Volk einenden Kunst beschwört.¹³⁹ Und schließlich ist der Einfluß der Gesamtkunstwerks-Visionen Bruno Tauts unübersehbar, dessen »Stadtkrone« Behne nur allzu vertraut war – immerhin hatte er in der Publikation als Co-Autor fungiert.

Genau betrachtet verfolgt das Buch zwei Argumentationsstränge – den bereits erwähnten »kosmischen« und einen »sozialen« -, die am Schluß zu einer Art Synthese zusammengeführt werden. Im ersten Teil definiert Behne die Aufgaben der Kunst über die Charakterisierung unterschiedlicher Strömungen der Moderne, die freilich nicht nach formalen, sondern nach intentionalen Merkmalen voneinander geschieden werden. Die Reformbestrebungen von Dürer- und Werkbund fallen dabei ebenso aus dem Reich der »absoluten Kunst« heraus, wie der Expressionismus Kandinskyscher und Waldenscher Prägung: Ersterer basiere auf der Gefühlswelt seiner Produzenten, sei egozentrisch und könne damit keine Allgemeinverbindlichkeit für sich beanspruchen,¹⁴⁰ letzterer vermenge Kunst- und Geschäftsinteressen. Was auf die eine wie die andere Weise entstehe, bleibe ein »Machwerk«, ein Surrogat, herstellt mit dem Ziel, verkauft und besessen zu werden. Wahre Kunst hingegen – sie wird wiederum unter dem Begriff »Kubismus« gefaßt¹⁴¹ – dient nach Behne höheren Zielen. Sie folgt weder individuellen Empfindungen noch merkantilen Gesichtspunkten, sondern ausschließlich dem Gefühl der »Weltliebe«¹⁴². Damit fügt sie sich ein in ein übergreifendes System, hilft sie doch mit, den »Bau der Welt« voranzutreiben.¹⁴³ Am reinsten kann diese Aufgabe naturgemäß die Architektur erfüllen. Sie ist per se »elementar« und »kosmisch« – kosmisch, weil sich die kosmische »Urkraft, die den Menschen formte«, in »Baulust« niederschlägt, elementar, weil sie mit den Elementen – Sonnenschein, Regen, Luft, Erde – umgeht.¹⁴⁴ An ihr müssen sich die anderen Künste orientieren, wenn sie ihrerseits »mit den Formen des Kosmos« weiterbauen wollen.¹⁴⁵

Die Fixierung auf das Universum führt zu einer Marginalisierung von Künstlern und Publikum. Sie kommen in diesem System nur noch am Rande vor. Das Kunstwerk nämlich adressiert sich nicht an einzelne Menschen, es wird auch nicht von einem Individuum gestaltet, sondern vom »Weltgeist«. Der Künstler ist lediglich Werkzeug des »göttlichen Formungswillens«, dem er sich ganz hinzugeben hat. Der Generalplan, den Behne mit »Biologie und Kubismus« als Bezugssystem für die Kunst eingeführt hatte, wurde nun religiös definiert, das organische »Wachstum« zu einem von kosmischen Kräften determinierten Kunstwollen: »Das Kunstwerk steht zwischen zwei Gewalten, zwischen der Gnade, die aus dem unendlichen Weltgeist einen Strahl entsendet, der nun das Werk im Durchgehen durch einen Menschen, den Künstler auslöst ... und dem Schicksal, dem kosmischen Weltgesetz, das von der anderen Seite her, doch aus dem gleichen Weltgeist stammend, das entstehende Werk wie ein Magnet bis in alle Einzelheiten bestimmt als Kraft der Kristallisation. Denn hier gibt es nichts von Freiheit und Lockerheit. Zwischen der Gnade und dem Schicksal entsteht das Werk mit Notwendigkeit. Ruht das entstehende Werk auf

einer kosmischen Empfindung, so wartet seiner schon von Urbeginn an eine bestimmte Form, *seine* Form, in diese hat es der Künstler einzugießen.«¹⁴⁶

Mit der Entsprechung zum Kosmos wächst dem Kunstwerk überirdische Schönheit zu, die die Menschheit verändern kann, indem sie den Weg vom Individualismus zum kollektiven Bewußtsein, vom Partikularismus zur allumfassenden Weltenliebe weist.

Im zweiten Teil wird dann eine soziale Utopie beschworen. Sie geht vom romantischen Modell der schöpferischen Volksseele aus, wie sie sich angeblich in den Kathedralen der Gotik oder in den indischen Tempelanlagen verwirklicht habe. Doch weil im Europa des 20. Jahrhunderts, anders als zu Zeiten der Gotik oder in außereuropäischen Kulturen, das »Volk« keine Einheit mehr bildet, vielmehr sozial differenziert und vom Ballast der Bildung »verdorben« ist, muß man sich an jene halten, die sich die kreatürlichen Kräfte noch am ehesten bewahrt haben: an die unverdorbene, unverbrauchte, politisch unschuldige »Masse«.¹⁴⁷ Deren Produktivität zu wecken und für die Kunst fruchtbar zu machen, ist die Aufgabe der Zukunft. Nur, wenn alle zu gleichberechtigten »Schaffenden« werden, kann eine gerechtere Gesellschaft entstehen. Nicht mehr »die Kunst dem Volke« heißt deshalb die Devise, sondern »das Volk der Kunst«!¹⁴⁸ Denn gestalterisch tätig ist die Masse schon jetzt; ihre Volkstrachten, Bauerntheater, Laubenzkolonien zeugen von einem lebendigeren Sinn für Kunst, als die reglementierenden Vorstellungen des »Kunstwarts« und des Deutschen Werkbunds.¹⁴⁹

Die beiden Gedankengänge, der »kosmische« und der »soziale« treffen sich in einem Punkt: in der Vision eines Gesamtkunstwerks, das aus der künftigen Gemeinschaft gleichsam »emporwächst«. Ein Kunstwerk also, das im Auftrag des ganzen Volkes entsteht, an dem das ganze Volk mitarbeitet und in dem sich alle Künste unter der Führung der Architektur vereinigen, wie einst in den gotischen Kathedralen. Als Resultat steht Behne ein von gemeinschaftlicher Liebe und gläubiger Inbrunst getragener Sakralbau vor Augen, in dem alle Widersprüche zwischen Künstler und Publikum aufgehoben sind: »Es verschwindet die Kunst als Luxusgegenstand, als Tand, als Mittel der Unterhaltung. Diese von einer Künstlerschicht in Höhe der Gebildeten hergestellte Kunst verschwindet. An Stelle dieser Kunst, die keinen Grund nach unten, keine Krönung nach oben hatte, tritt die Kunst des wieder produktiven Volkes – die Volkskunst im ursprünglichen Sinne, eine im Ganzen festverwurzelte Kunst, die auf ihrer Reinheit, Einfachheit und Heiterkeit eine sakrale, in ihrer Fülle menschlich undurchschaubare, den Erdenstern verherrlichende und schmückende Kunst trägt – die Zusammenfassung aller auf das Höchste gesteigerten Kräfte.«¹⁵⁰

So haben, wenigstens im Konzept der »Wiederkehr«, »Volk« und »Kunst« endlich zusammengefunden.

Der Arbeitsrat für Kunst

Die Wunschvorstellung, daß die moderne Kunst unter veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen aus ihrer Isolation herausfinden und zum Gemeingut aller werden könne, schlug sich nach der Novemberrevolution im Programm des Arbeitsrates für Kunst und seiner Losung nieder: »Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein.«¹⁵¹ Der Arbeitsrat hatte sich 1918 aus einem Ausschuß revolutionärer Architekten unter dem Vorsitz Bruno Tauts entwickelt. Wann Behne genau Mitglied wurde, ist nicht festzustellen. Mit Sicherheit aber gehörte er nicht zu den Gründungsmitgliedern, wie oft behauptet wird; auf der ersten Verlautbarung vom 18. Dezember des Jahres fehlt sein Name noch.¹⁵² Als Gropius im Frühjahr 1919 den Vorsitz von Taut übernahm,¹⁵³ machte er Behne umgehend zum Geschäftsführer. Behne und Gropius kannten sich aus Vorkriegszeiten, vermutlich über den Deutschen Werkbund, möglicherweise auch über Taut; Behnes frühester Aufsatz über Gropius war 1914 erschienen.¹⁵⁴ Um die Jahreswende 1918/19 hatte man sich dann in Berlin zu einer »Baubrüderschaft« zusammengetan; die Decknamen »Ekart« (für Behne)¹⁵⁵ und »Mass« (für Gropius), die später auch in den Briefen der »Gläsernen Kette« auftauchen, scheinen in diesem Kreis entstanden zu sein.¹⁵⁶

Für beide, Gropius wie Behne, war die Konstellation im Arbeitsrat von Vorteil – für Gropius, weil er in Behne seinen getreuen »Ekkehard« wußte, der seine Interessen in Berlin wahrte, während er sein Weimarer Bauhaus betrieb, für Behne, weil er die Möglichkeit sah, nun auch gestaltend in das Kunstgeschehen eingreifen und die Erneuerung von Kunst und Gesellschaft in seinem Sinne vorantreiben zu können. Verlockend war sicherlich auch die Aussicht auf ein regelmäßiges Gehalt, das dem freischaffenden Kritiker eine gewisse finanzielle Absicherung bot. Die Doppelfunktion als Geschäftsführer und Autor erwies sich als genialer Schachzug: Was Behne organisierte, konnte er zur gleichen Zeit in den »Hausblättern« jener Jahre, den »Sozialistischen Monatsheften«, dem »Cicerone« und der »Freiheit« kommentieren; wo immer sich Gelegenheit bot, propagierte er die Ziele des Arbeitsrates und stellte die Werke seiner Mitstreiter als Produkt des neuen revolutionären Bewußtseins vor. Eine besondere Rolle kam den Aufsätzen in der »Freiheit« zu, der Zeitschrift der USPD. Hier versuchte sich Behne, mittlerweile zu den Unabhängigen Sozialisten tendierend, als Mittler zwischen den expressionistischen Künstlern und der Arbeiterschaft, die er als wahre Repräsentanten des »Volkes« betrachtete. Sie vor allem wollte er zur Mitarbeit an den neuen Aufgaben gewinnen; in ihnen vermutete er jenen unverbildeten Schönheitssinn und jenes freudige Schöpfungertum, das er in der »Wiederkehr der Kunst« beschworen hatte. Noch im Rückblick sah er die historische Mission des Arbeitsrates »in der Herstellung eines neuen und dabei tieferen Kontakts mit dem sozialen Leben [...].«¹⁵⁷ In gleichem Sinne veränderte sich auch

seine Volkshochschultätigkeit: aus dem Unterricht und den Führungen, wie er sie bis 1919 abgehalten hatte, wurden »Arbeitsgemeinschaften«, in denen »in freier Aussprache [...] künstlerische Probleme«, nun in erster Linie die aktuelle Entwicklung betreffend, behandelt wurden.¹⁵⁸ Das läßt darauf schließen, daß sich für Behne, anders als für viele andere Mitglieder revolutionärer Künstlerverbände, die Vereinigung von Kunst und Volk nicht als Utopie darstellte, sondern als pragmatische Aufgabe – womit noch nichts über deren Realisierbarkeit gesagt ist.¹⁵⁹

Mit seiner politischen Haltung machte Behne sich im Arbeitsrat, einer ideologisch wie künstlerisch äußerst heterogenen Gruppe, nicht nur Freunde. Weil ihm die Orientierung auf das Proletariat zu einseitig erschien, trat beispielsweise Gerhard Marcks im März 1919 aus dem Geschäftsausschuß, schließlich aus der Vereinigung aus.¹⁶⁰ Auch Gropius, der sowohl im Bauhaus wie auch im Arbeitsrat politische Stellungnahmen sorgsam vermied, ging das Engagement seines Freundes zu weit. Jeder Kontakt zu Interessensverbänden, die sich möglicherweise auch politisch definierten, erschien ihm suspekt. Dem Behneschen Bekenntnis zum Sozialismus setzte er als Credo entgegen: »Man kann nur entweder Parteipolitik treiben oder sachlich sein. Beides zusammen ist *unmöglich*.«¹⁶¹

Je schwieriger die Situation in Weimar wurde, desto weniger kümmerte sich Gropius um den Arbeitsrat und schließlich lag die Organisation ganz in Behnes Händen – Gropius setzte nurmehr seine Unterschrift unter Protokolle, die zu lesen er sich weigerte.¹⁶² Für die Durchführung der Arbeitsrats-Ausstellungen, der »Ausstellung für unbekannte Architekten« im »Graphischen Kabinett J.B. Neumann« (April 1919), einer Ausstellung für Arbeiter in den Räumen der »Freien Jugend« im Osten Berlins (Januar 1920) und der Ausstellung »Neues Bauen«, wiederum im »Graphischen Kabinett« (1920) war Behne praktisch allein zuständig. Gleiches galt für die Buchpublikationen »Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst« (1919) und »Ruf zum Bauen« (1920). Andere Vorhaben – die Zeitschrift mit dem Titel »Bauen«, eine Ausstellung russischer Kunst, eine Gedächtnisausstellung für August Macke und Franz Marc¹⁶³ – kamen über das Planungsstadium nicht hinaus oder fanden nicht mehr im Rahmen des Arbeitsrates statt.

Ebenso wichtig wie die Öffentlichkeitsarbeit waren die Kontakte, die Behne in die Sowjetunion und ins westliche Ausland knüpfte. Sie trugen wesentlich zur Internationalisierung der deutschen Kunstszene zu Beginn der zwanziger Jahren bei. Mit seinem Aufruf »An alle Künstler aller Länder« und dem »Aufruf an die revolutionären Künstler Rußlands«¹⁶⁴ regte er länderübergreifende Künstlerkongresse, gemeinsame Ausstellungen und ein Austauschprogramm an;¹⁶⁵ schon im Juni 1919 konnte er stolz von einer weitreichenden Korrespondenz mit Künstlern und »radikalen Gruppen« des Auslands berichten.¹⁶⁶ Dabei ging es ihm nicht nur um eine Überwindung der kulturellen Isolation Deutschlands, sondern auch um die Aussöhnung mit den Nachbarn: »Was auch kommen mag, wir wollen immer nur den Menschen suchen, die Vaterländer sollen sterben, wenn sie das Menschtum unterdrücken.«¹⁶⁷

Dies schloß auch eine, allerdings sehr allgemein formulierte, (Selbst-)Kritik an der nationalen Verblendung gerade der deutschen Intellektuellen zu Beginn des Weltkriegs mit ein.¹⁶⁸

Der Gesellschaftsentwurf der »Wiederkehr« ließ sich natürlich nicht wörtlich auf die politische Situation nach der Novemberrevolution übertragen. Obwohl der Schulterschuß mit den Revolutionären zunächst ganz einfach zu sein schien. Behne und seine Mitstreiter im Arbeitsrat setzten die künstlerische »Revolution« mit der politischen gleich, wobei sie für die Kunst die »geistige Führung« beanspruchten: schließlich habe *ihr* Bruch mit der Tradition lange vor der Zerschlagung der alten Staatsform durch die Massen stattgefunden.¹⁶⁹ Kunst und Politik, so Behne, verfolgten gemeinsame Interessen – beide seien beseelt vom gleichen Wunsch nach Freiheit, vom gleichen kollektiven Drang, vom gleichen Glauben an ein übergeordnetes Ziel: »Die neue Kunst will frei werden von den Fesseln der bisherigen Salonbetriebe, frei werden von den Klammern des Kapitalismus, der sie hart und unwürdig bedrückt, will frei werden von dem klugschwätzenden Gönnertum der Bürger. Die Massen aber warten auf eine Kunst, die ihnen wirklich etwas zu sagen habe. Sie wollen nichts wissen von den ewigen Akten, Stilleben und Landschaften, sie wollen als Künstler keine Geschäftemacher, sondern geistige Führer. [...] Die neuen Künstler und die Masse – sie haben die gleichen Feinde in dem Unverstand, dem Hohn und dem Dünkel der Bürger. Also sollen sie zusammen den Kampf aufnehmen.«¹⁷⁰ Denn: »Der Sieg der künstlerischen Revolution ist erst voll errungen – und auch der Sieg der politischen Revolution! – wenn die neue Menschheit, deren Bringer das Proletariat ist, die neue Kunst trägt.«¹⁷¹

Doch über die hochgemute Ankündigung, man müsse jetzt gemeinsam ein zweckfreies Bauwerk nach der Art gotischer Kathedralen errichten, kam man bei der Verbrüderung mit den Volksmassen nicht hinaus; das einzige Arbeitsrats-Unternehmen, das sich tatsächlich unmittelbar an die Arbeiterschaft richtete, die Ausstellung in der »Freien Jugend«, mußte aufgrund eines Gerichtsbeschlusses nach vier Wochen wieder geschlossen werden, weil der Hausbesitzer »bolschewistische Umtriebe« witterte.¹⁷²

Ganz klar war die Aufgabe der vielbeschworenenen »Zukunftskathedrale« ohnehin nicht. Auch wenn die Unterschiede nicht thematisiert wurden, so verband doch mit ihr jeder andere Erwartungen. Bruno Taut etwa sah sie bereits in den utopischen Architekturprojekten vorgebildet. Die Realisierung dieser Projekte blieb für ihn zweitrangig;¹⁷³ nicht von ungefähr sprach er von den »Gemütern«, die bauen und aus deren »Seelen [...] das Bauwerk herauswachsen [wird], das alle zusammenhält und allen Zeichen und Ziel ist.«¹⁷⁴ Es war die Gleichsetzung von Künstler-Vision und Gemeinschaftswerk, die Behne später als »banal« bezeichnen sollte.¹⁷⁵ Ungleich pragmatischer argumentierte Gropius. Zwar glaubte auch er an die Symbolwirkung des künftigen Baus, in dem sich eine neue »Geisteseinheit« manifestieren werde, doch stand seine »Zukunftskathedrale«, ganz im Sinne des Weimarer Schul-

programms, in erster Linie für die Verbindung von freier und angewandter Kunst und ihre Steigerung im Gesamtkunstwerk.¹⁷⁶ Noch einmal anders gelagert waren Behnes Vorstellungen. Weil er überzeugt war, daß sich der Sozialismus »von selbst im gemeinsamen Tun«, in der gleichberechtigten Arbeit von Handwerkern und Künstlern entwickeln werde, galt sein Interesse nicht so sehr dem ausgeführten Bau und seiner Symbolwirkung, als vielmehr dem Schaffensprozeß selbst. Nicht um ein Zeichen *für* den Sozialismus ging es ihm, sondern um dessen »Sichtbarmachung« durch soziale Interaktion: »Gelingt es uns, Brüder, nach langen Jahrhunderten der Dürftigkeit ein erstes, der Gotik würdiges Werk der Schönheit aufzurichten, so haben wir für den Sieg des Sozialismus sicherlich nicht weniger getan, als die Politiker und Theoretiker, die mit uns in einer Reihe, aber mit anderen Waffen kämpfen. Dann haben wir ja den *sichtbaren* Beweis erbracht, daß der Sozialismus alles zum Guten führen muß, daß der Sozialismus die Grundlage ist für jedes wahrhaft befriedigende Schaffen. Was sich zur Schönheit kristallisieren kann, muß in seiner Wurzel gut sein.«¹⁷⁷ Sieht man vom revolutionären Pathos solcher Sätze ab, dann vertrat Behne mit seiner Vorgabe ein sehr viel moderneres Konzept, als die beiden Architekten. Wo die Künstlervereinigung zu einem Zentrum sozialer Kommunikation geworden war, wurde das Kunstwerk, ähnlich wie fünfzig Jahre später in der »Sozialen Plastik« von Joseph Beuys, zur kollektiven Handlung.¹⁷⁸

Erfolge vorweisen konnte freilich weder das eine noch das andere Konzept, wobei die Berührungängste nicht nur auf der Seiten der »Masse« lagen. Wie die Arbeiter mit der expressionistischen Kunst, so wußten auch die Expressionisten letztlich mit den Arbeitern wenig anzufangen. Als in einer Sitzung des Arbeitsrates der Tischlermeister Hans Brass ihre Aufnahme in die Vereinigung einforderte, erklärte Gropius in schönstem Politiker-Deutsch, das Problem sei »bereits bewußt bearbeitet«¹⁷⁹, womit von seiner Seite her die Debatte auch schon beendet war.

Daß sich die neue Volkskunst nicht gleichsam von selbst aus den gewandelten politischen Verhältnissen ergeben werde, stand im Grunde schon fest, als Gropius den Vorsitz des Arbeitsrates übernahm. Bezeichnenderweise aber fielen die Schlußfolgerungen aus dieser Erkenntnis unterschiedlich aus. Während Gropius und Taut vom Ideal einer alle umfassenden Arbeitsgemeinschaft abrückten und stattdessen kleine, logenartige Zusammenschlüsse propagierten, die den Boden für das Neue bereiten sollten – der eine mit dem Bauhaus, der andere mit der »Gläsernen Kette« – glaubte Behne an beides: an die Loge *und* an die Schöpferkraft des Volkes.¹⁸⁰ Sie zu aktivieren, war aus seiner Sicht vor allem eine politische Angelegenheit. Denn nur in einer schöpferischen Gemeinschaft, in der Kunst nicht mehr Museumsangelegenheit, sondern gelebte »Wirklichkeit« wäre, könnten die Klassenschranken aufgehoben werden: »Die bürgerliche Gesinnung kann ohne Klassenscheidung nicht auskommen und verlegt diese Scheidung in das Geistige, in die Fähigkeit. Der Sozialismus räumt auch mit dieser Herrschaftsposition auf, um das neue Menschtum zu errichten. Seine Aufgabe ist es, den Menschen an seine Schaffenspflicht zu erinnern.

Die sozialistische Gesellschaft wird eine Gemeinschaft der Schaffenden sein, die identisch wird mit einer Gemeinschaft der Menschen überhaupt.«¹⁸¹ Deziert bezog Behne die eigene Tätigkeit in diesen politischen Prozeß mit ein. Kunstkritik, wie er sie nun verstand, wurde zur »Gesellschaftskritik«, deren letztes Ziel es sein mußte, sich selbst überflüssig zu machen: »Der Kritiker muß helfen Zustände herbeizuführen, welche Konsumenten und Produzenten wieder so nahe bringen, daß für einen Dritten, den Kunstkritiker, kein Platz mehr ist.«¹⁸²

Ubi Behne ibi Gropius

Ebenso nachhaltig wie für den Arbeitsrat engagierte sich Behne für das Bauhaus. Aus seiner Sicht stellte die Weimarer Schule die konsequente Umsetzung des Arbeitsrats-Programmes dar, war also gewissermaßen nur eine Dependence der Vereinigung.¹⁸³ Tatsächlich wirkte Behne stärker am Aufbau des Bauhauses mit, als gemeinhin wahrgenommen wird. Gemeinsam mit Gropius und Bartning formulierte er das berühmte Bauhausmanifest;¹⁸⁴ der Kurswechsel 1922/23 war von ihm mitbeeinflusst und zunächst auch mitgetragen. Daneben beriet er Gropius in den ersten Jahren vor allem in Personalfragen. Durch seine Vermittlung kamen Laszlo Moholy-Nagy, Paul Klee, später auch Wassily Kandinsky nach Weimar.¹⁸⁵ Die Besetzung der Stelle für Bildhauerei mit dem von ihm favorisierten Max Krause verhinderte dessen plötzlicher Tod.¹⁸⁶ Als das Bauhaus 1920 zum ersten Mal am Widerstand der Lokalpolitiker zu scheitern drohte, startete er eine Unterschriften- und Artikelkampagne für die Weiterführung des Projekts, wobei er seine Texte Gropius zur Abstimmung vorlegte und dessen Korrekturvorschläge in der Regel auch bereitwillig einarbeitete – bei einem Autor, der sonst sehr auf der Unabhängigkeit seines Urteils insistierte, keine Selbstverständlichkeit. Die Spottverse: »Wenn Gropius nicht mehr weiter kann, dann fragt er mal bei Behne an« oder »ubi Behne, ibi Gropius«, die von den Weimarer Studenten überliefert sind,¹⁸⁷ geben also das Verhältnis der Freunde zueinander durchaus treffend wieder. Obwohl selbst kein Mitglied der Schule, konnte sich Behne zu jener kleinen Schar von Vertrauten rechnen, deren Kritik ausdrücklich erwünscht war, um Schüler und Lehrer vor »lauem Leben« zu bewahren.¹⁸⁸ Bisweilen scheint Gropius die Umarmung allerdings dann doch zu eng geworden zu sein, und er setzte sich dagegen zur Wehr, indem er darauf hinwies, daß seine Bauhaus-Idee übrigens lange vor der Gründung des Arbeitrates entstanden sei, ihm damit allein die geistige Urheberschaft zukomme.¹⁸⁹

Anfang der zwanziger Jahre kühlte diese Freundschaft merklich ab. Gründe dafür gab es auf beiden Seiten. Sie alle hatten mehr oder weniger mit der Erwartung zu tun, daß das Bauhaus, das einst als gemeinsames Projekt begonnen hatte, sich auch als gemeinsames Projekt weiterentwickeln werde. Damit waren die Auseinandersetzun-

gen vorprogrammiert. Denn mit Aufnahme des Lehrbetriebs entfaltete die Schule ihre eigene Dynamik, die sie von ihren theoretischen Ziehv Vätern mehr und mehr entfernte. Das zeichnete sich bereits im Sommer 1920 ab, als sowohl Behne wie auch Bruno Taut mit ihren Weimarer »Antritts«-Vorträgen bei den Bauhäuslern auf wenig Begeisterung stießen. Dabei hatte Gropius beide vorher dringend um Beiträge gebeten und versichert: »Es wäre jetzt sehr wichtig, dass Ihr hier Eure Kreise schlagt.«¹⁹⁰ 1920 war der Entfremdungsprozeß noch mit Freundschaftsbezeugungen zu überspielen. Schwieriger gestaltete sich die Situation zwei Jahre später, als Behne unter dem Eindruck der internationalen Kunst- und Architekturszene die Handwerks-Ideologie des Bauhauses als unzeitgemäßen Romantizismus klassifizierte.¹⁹¹ Gropius akzeptierte zwar grundsätzlich die Kritik.¹⁹² Zugleich aber stellte er Behnes Selbstverständnis als spiritus rector der Künste in Frage, indem er die Rangfolge zwischen Theorie und Praxis in seinem Sinne neu definierte. Die Führungsrolle wollte er nicht, wie Behne, beim Kritiker, sondern beim produzierenden Künstler sehen: »Der Geist der neben nicht auf und aus der Materie wächst ist nur ein Schatten seines göttlichen Bruders, der »Berge versetzt«.«¹⁹³ In der Auseinandersetzung um die Bauhausausstellung 1923 ließ sich dann der offene Konflikt nicht mehr vermeiden. Behne hatte sich im Vorfeld an der Werbekampagne für diese Propaganda-Schau beteiligt, sich jedoch in verschiedenen Rezensionen enttäuscht über das Resultat geäußert. Diesmal empörte Gropius nicht allein das negative Urteil, sondern auch die Tatsache, daß es den Bauhaus-Gegnern, die die Schließung der Schule betrieben, Argumente zuspielte. Er gab Behne die Mitschuld an den neuerlichen Angriffen gegen das Bauhaus im Jahr 1924, die er als Resultat mangelnden Corpsgeistes, als, wie er maliziös formulierte, »sachliche[n] Erfolg der deutschen Kritik über das Bauhaus«¹⁹⁴ wertete. Zwar brach er den Kontakt schon aus taktischen Gründen nicht ab – dringender denn je war er jetzt auf publizistische Unterstützung angewiesen – doch beschränkte er ihn offensichtlich auf das Allernotwendigste. Aus dem »lieben Ekart« wurde der »liebe Behne«; die Korrespondenz in Bauhaus-Angelegenheiten überließ er ohnehin Moholy-Nagy. Behne ging seinerseits auf Distanz, als ihn der »Bannstrahl«¹⁹⁵ aus Weimar traf. Zum kritiklosen Sprachrohr des Bauhauses wollte er sich nicht degradiert wissen. Entsprechend ungnädig reagierte er auf Moholy-Nagys Bitten, den »Mißbrauch« seiner Kritik im gegnerischen Lager durch Berichtigungen zu unterbinden: Da müsse er eigentlich auch gegen den Abdruck des gleichen Textes in der Bauhaus-Broschüre protestieren.¹⁹⁶

Schließlich wurden die Freunde zu Rivalen, als sie, die sich lange als Team verstanden hatten, unabhängig voneinander das gleiche Projekt verfolgten: eine Bestandsaufnahme zur zeitgenössischen Architektur. Behne hatte seit 1921 europaweit Material für den »Modernen Zweckbau« gesammelt und dieses 1923 bereitwillig für die Bauhausausstellung zur Verfügung gestellt.¹⁹⁷ Daß Gropius daraufhin eine eigene Veröffentlichung zum Thema plante, die unübersehbar als Konkurrenzunternehmen konzipiert war und deren Objektauswahl der seinen sehr nahekam, ja zum

Teil sogar mit ihr identisch war, empfand er, wohl zu Recht, als »unkameradschaftlich«. ¹⁹⁸ Gropius indessen wies Plagiats-Vorwürfe unter Berufung auf die gemeinsame Sache kühl zurück: »Ich sehe daraus, daß unsere Intentionen stark parallel laufen, nur eine Stärkung der beiderseitigen Interessen und da die Bücher ziemlich gleichzeitig erscheinen, kann auch keine Prioritätskonkurrenz entstehen, an der Dir zu liegen scheint.« ¹⁹⁹ Im Wettlauf um die Zeit blieb Gropius Sieger: Die »Internationale Architektur« erschien 1925 in der Reihe der Bauhausbücher. Der »Moderne Zweckbau« hingegen, der nach einem Verlagswechsel erst 1926 auf den Markt kam, ²⁰⁰ war zu diesem Zeitpunkt eigentlich schon überholt; das Buch, darauf hat bereits Ulrich Conrads hingewiesen, wurde in Deutschland nicht mehr seinem Rang entsprechend rezipiert. ²⁰¹ So ist in der Bibliographie zu Bruno Tauts »Neuer Baukunst in Europa und Amerika« (1929) lediglich die »Internationale Architektur« aufgeführt, während der »Moderne Zweckbau« mit Stillschweigen übergangen wird. ²⁰²

Behne berichtete zwar auch in den folgenden Jahren über das Bauhaus, doch nun mit der Distanz des Chronisten, der in erster Linie eine historische Leistung würdigt, und mit gelegentlichen Seitenhieben gegen Gropius und dessen Schulpolitik – so etwa, wenn er ganz nebenbei bedauerte, daß man van Doesburg in Weimar kein Lehramt angeboten habe, oder wenn er die Vorstellung vom Bauhaus als politikfreiem Raum als verhängnisvollen Irrtum kritisierte. ²⁰³ In ihrem persönlichen Verhältnis scheint es erst 1933 zu einer Annäherung gekommen zu sein, als beide Männer angesichts der nationalsozialistischen Machtübernahme ihre Positionen neu bestimmen mußten. Kurzfristig ventilierten sie sogar die Idee, noch einmal »eine stille verschwiegene liga« ²⁰⁴ zu bilden. Und als Gropius versuchte, in England Fuß zu fassen, war Behne zur Stelle, um einen Werbe-Aufsatz in »The Studio« zu lancieren. ²⁰⁵ Letztlich aber war der Architekt nicht mehr auf ihn angewiesen. Er hatte mittlerweile in Sigfried Giedion einen Autor gefunden, von dem er seine Interessen loyaler und effektiver gewahrt sah.

Zurück im »Heute«

Bekanntlich war der Arbeitsrat ein ideologisches und finanzielles Fiasko; mit seiner Auflösung im Frühjahr 1921 wurde Behne wieder »Privatmann«. Vom Expressionismus respektive Kubismus hatte er sich allerdings schon vorher verabschiedet. Nicht nur er, auch andere Theoretiker waren 1920 zu der Überzeugung gelangt, daß die neue Kunst den hohen Erwartungen, die man in sie gesetzt hatte, nicht genüge, daß sie keine Gesinnung war, aus der eine neue Gesellschaft oder ein neuer Glaube erwachsen konnte, sondern ein Stilphänomen, und vor allem, daß sie sich mittlerweile zur Modeerscheinung entwickelt hatte. In Gang gebracht hatten die Debatte mit Wilhelm Worringer und Wilhelm Hausenstein ausgerechnet zwei Autoren, die

bislang als Wortführer des Expressionismus gegolten hatten. Hausenstein (»Die Kunst in diesem Augenblick«, München 1920) ließ die Ernüchterung am Experiment Moderne zweifeln, Worringer (»Künstlerische Zeitfragen«, München 1921) am Existenzrecht von Kunst überhaupt. Behne hingegen vertraute auf den Prozeßcharakter der Moderne. Gerade weil er sie als »Reihe ständig erneuerter Kunstrevolutionen« verstand, die in letzter Konsequenz auf eine Änderung der Welt abzielten,²⁰⁶ erschien ihm nichts schlimmer als Stillstand. Und so sah er auch im Expressionismus keine Glaubensfrage, über die sich Wert oder Unwert der Moderne entschied, sondern lediglich die Durchgangsstation zur nächsten Etappe.²⁰⁷ Die Richtung glaubte er zum einen in der Reklame als unmittelbarer Gestaltung des Alltags zu sehen,²⁰⁸ zum anderen in Kurt Schwitters' Erprobung neuer, der Alltagswelt entnommener Materialien²⁰⁹ und schließlich in dem dadaistischen Appell zur kritischen Selbstreflexion und Standortbestimmung nach dem Motto: »Rücke dem Heute auf den Leib, ob es dir gefällt oder nicht«.²¹⁰

In die Phase des Suchens fiel die Begegnung mit der aktuellen niederländischen und französischen Kunst. Die Reise nach Holland im August/September 1920, die – Ironie des Schicksals – von einem niederländischen Bewunderer der »Wiederkehr« finanziert worden war,²¹¹ hatte Behne mit Hendrik Berlage, Theo van Doesburg und J.J.P. Oud zusammengeführt. Er hatte die Amsterdamer und Rotterdamer Neubauten besichtigt und auf der Ausstellung der »Section d'Or« die Bilder Piet Mondrians kennengelernt.²¹² Was er dort sah, begriff er, ganz in seinem Sinne, als unbedingtes, unsentimentales Bekenntnis zur Gegenwart, das die retrospektiven Sehnsüchte und die sakralen Überhöhungen des deutschen Expressionismus obsolet erscheinen ließ. Begeistert charakterisierte er den neuesten Stand der internationalen Entwicklung: »Keine Vorhänge, keine Vorträge, keine Litaneien und Predigten, keine Wünsche und Gebete und Beschwörungen, kein Morgen und Übermorgen und kein Gestern – sondern das Heute.«²¹³

Nach der Rückkehr unterzog Behne sein Denkmodell einer schrittweisen, aber gründlichen Revision. Am Ende trat an die Stelle des »Volkes« respektive der »Gemeinschaft« die »Gesellschaft«, an die Stelle des »Lebens« die »Wirklichkeit«, an die Stelle des naturhaften beziehungsweise kosmisch geleiteten »Wachstums« die menschliche Verantwortung und der Wille, die Materie zu bezwingen,²¹⁴ an die Stelle des Handwerks die Maschine, an die Stelle des »Gesamtkunstwerks« die straff organisierte Arbeitsteilung.²¹⁵ Mit der gleichen Emphase, mit der er 1913 das Zeitalter der Metaphysik ausgerufen hatte, rief Behne 1921 ein »konstruktives Zeitalter«²¹⁶ aus. Hatte das Kunstwerk in der »Wiederkehr« noch zwischen den beiden Polen »Schicksal« und »Gnade« gestanden, so bewegte es sich jetzt im Spannungsfeld zwischen kollektiver »Idee« und der gemeinsamen »Art, das Geistige in Raum und Zeit, in den Stoff zu übertragen«²¹⁷, oder, knapper ausgedrückt, zwischen »Geist und Wirklichkeit«.²¹⁸

Bei dieser Wendung wirkten die Schriften J. J. P. Ouds und möglicherweise auch

die Diskussionen mit Theo van Doesburg, der sich im Winter 1920 in Berlin aufhielt, als Katalysator. Mit den Stijl-Künstlern teilte Behne den ideologischen Rahmen: die idealistische Weltsicht, die kollektivistische Grundhaltung sowie den Glauben an das gesellschaftsverändernde Potential abstrakter Kunst. Hier mußte er letztlich nur die Begriffe austauschen, um Anschluß an die aktuelle internationale Diskussion zu gewinnen. In anderen Punkten konnte er an sein eigenes Vorkriegskonzept anknüpfen. Wenn sich Oud gegen das »Subjektive« oder das »Willkürliche« in der Kunst wandte,²¹⁹ dann war das jener Rückkehr zu elementarer Gestaltung vergleichbar, die Behne 1913 für den Expressionismus reklamiert hatte; wenn Oud das ideale Bauwerk als einen »gleichgewichtigen Komplex von gegenseitig sich aufeinander beziehenden und einander beeinflussenden Teilen« beschrieb,²²⁰ dann entsprach dies Behnes Überzeugung, daß die Teile eines Kunstwerks in einem vorgegebenen »notwendigen« Verhältnis zueinander stehen mußten. Sichtlich schwerer tat er sich mit der Forderung, daß die Gegenwartskunst, sofern sie in Einklang mit dem modernen Lebensgefühl stehe, mit Gegenwartstechnologien – also modernen Materialien, Konstruktionsmethoden und Fertigungsprozessen – operieren müsse. Während die holländischen Architekten in der Konvergenz von technischer und künstlerischer Entwicklung die Voraussetzung für die »Universalität« von Kunst und Leben sahen,²²¹ war Behne bislang davon ausgegangen, daß der Weg zur Einheit nur über eine schöpferische Gemeinschaft und diese wiederum, historischen Vorbildern folgend, nur über die gemeinsame Arbeit am »Bau« und über das Handwerk als verbindender Basis zu erreichen war. Zwar deutete er bereits unmittelbar nach seiner Rückkehr aus den Niederlanden eine gewisse Distanz zu den Idealen der »Wiederkehr« an,²²² doch erst 1921 votierte er, zunächst mit äußerster Vorsicht, gegen die rückwärts gewandte Utopie des Gesamtkunstwerks und für die Maschine. Den erneuten Paradigmenwechsel begründete er mit einer Veränderung des kollektiven Bewußtseins: Das Handwerk mit seiner Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten habe der aus Individuen zusammengesetzten »Gemeinschaft« des Mittelalters entsprochen. Der arbeitsteiligen, überindividuellen »Gesellschaft« der Moderne hingegen entspreche die unpersönliche Perfektion der Maschine.²²³

»Sachlichkeit«

Die neue Kunst, wie sie Behne von nun an forderte und deren Konzept er bis 1928 in zahllosen Aufsätzen immer wieder modifizieren sollte, löst sich von persönlichen Empfindungen, arbeitet mit modernen Herstellungsmethoden und setzt moderne Materialien ein. Ihre Antriebskraft ist der »gesetzlich denkende und erkennende Geist«²²⁴, ihre Determinante die »Wirklichkeit« alias die »neue Zeit«²²⁵, ihr Gegenstand die »Sache«. Diese wird »bis in die letzten Konsequenzen organisch aus ihren eigensten, inneren Bedingungen heraus durchgearbeitet, ohne daß der Schaffende an

irgendwelche Nebenwerte, wie z. B. die ›Wirkung‹, auch nur entfernt dächte.«²²⁶ Auf eine Definition des Begriffs legt sich Behne nicht fest, doch nennt er als Beispiele Raum, Fläche, Material, Konstruktion, Licht – die Kombination variiert von Fall zu Fall. Damit lassen sich jene Komponenten als »Sachen« bezeichnen, durch die das Kunstwerk Teil der Realität wird. Mit dem »Gegenstand« oder dem »amorphen, leblosen ›Ding‹« sind sie allerdings nicht zu verwechseln. Vielmehr sind sie mit »unsichtbaren, aber wirksamen Formkräften«²²⁷ ausgestattet; sie bringen also über die reine Materialität hinausweisende Eigenschaften in den Gestaltungsprozeß mit ein. Genau betrachtet besitzen sie damit ein Eigenleben von nahezu metaphysischer Qualität.

Was nun seine wesenhafte, der »Sache« oder den »Sachen« innewohnende Gestalt erhalten hat, was »sachlich vollkommen« ist, wird automatisch »schön«: »Die Schönheit, so erkannten wir, ist keine besondere Zugabe mehr zu einer Sache, sondern natürliche Funktion eines jeden aus dem eigenen Zentrum heraus bewegten Dinges; ist kein Gewand mehr, sondern der lebendige Pulsschlag; nicht ein der Form aufgepfropft, sondern die Form selbst; nicht ein Teil mehr zu anderen Teilen, sondern die unmittelbare Beziehung der notwendigen Teile zueinander – ihr *Rhythmus*.«²²⁸

Unter dem Blickwinkel der »Schönheit« betrachtet, entpuppt sich die »Sachlichkeit« also als Variante der »Zweckmäßigkeit«, wie sie von Uexküll in den »Bausteinen« und Behne in »Biologie und Kubismus« definiert hatten. Allerdings ist die Qualität des Kunstwerks nicht mehr auf dem Weg der Einfühlung zu erfahren, sondern über den Intellekt. Für sinnliche Werte ist in der »Gegenwart« ohnehin kein Platz mehr, es gilt die Parole: »Genießertum ist heute Spießertum.«²²⁹

Gleichzeitig rechnete Behne mit dem Expressionismus ab. Er sei zu subjektiv, zu individualistisch und bleibe zu stark illustrativen Aufgaben verhaftet, um »Wirklichkeit« mitgestalten zu können; statt sich der Gegenwart zu stellen, flüchteten sich die Künstler in die Vergangenheit. Auch bei der Verbrüderung mit dem Volk sei man bislang über Lippenbekenntnisse nicht hinausgekommen. Gerade in diesem Punkt setzte Behne Hoffnungen in den Konstruktivismus. Den Verzicht auf individuelle Ausdrucksqualitäten setzte er mit einem Zuwachs an Allgemeingültigkeit gleich und diesen mit gesellschaftlicher Relevanz. Allein aus der überpersönlichen Gestaltung, nicht aus inhaltlichen Stellungnahmen, beziehe das Kunstwerk seine politische Wirkungsmöglichkeit: »Die ganz zu Ende gedachte Kunst wird durch ihre Totalität ohne Unsauberkeit und ohne Gewalt auch letzten Endes Politik. Und ebenso die ganz zu Ende gedachte Politik Kunst.«²³⁰ Auf diese Weise blieben Politik und Kunst, wie einst Natur und Kunst, autonome Größen; für Versuche, das eine mit dem anderen zu vermengen, bemühte Behne gerne das Bild von einem Flugzeug, an das man ja auch kein Automobil hänge, um seine Geschwindigkeit zu erhöhen.²³¹

Daß seine Kritik am Expressionismus Positionen mit einschloß, die er selbst einst vehement vertreten hatte, war Behne zwar bewußt, es war ihm aber kein Problem.

Schließlich erklärte er die »Wirklichkeit« zum eigentlichen Referenzpunkt der Kunst. Diese »Wirklichkeit« aber, so sein Argument, unterliege einem permanenten Wandel, der den Künstler genauso wie den Kritiker präge. Deshalb müßten sich auch die Kriterien ändern, nach denen Kunst bewertet werde: »In der Kunst, die eine ästhetische Angelegenheit ist, kommt es nicht auf das Neue an. In der Kunst, die Ausdruck der Zeit ist, muß es wohl auf das Neue ankommen. [...] Durch das Neue, das er bringt, nicht durch die völlig selbstverständliche Qualität, wird der Künstler zur notwendigen Funktion im Leben der menschlichen Gesellschaft. Seine soziale Notwendigkeit besteht nicht in praktischen, politischen, organisatorischen oder tendenzhaften Dingen; sondern darin, daß er die geistige Struktur der Zeit in die Sphäre der Bewußtheit hebt. Durch sein Werk wird die Zeit sich ihrer selbst bewußt – sofern sie von den Arbeiten der Künstler Notiz zu nehmen bereit ist.«²³²

Als Gestaltung der »Wirklichkeit« hatte sich die Kunst einmal mehr dem »Leben« angenähert – diesmal nicht als naturhafter Organismus, sondern als soziale Instanz. In den folgenden Jahren erweiterte Behne diese Funktion noch. 1926 sprach er, getreu dem von Uexküllschen Axiom von der Subjektbezogenheit aller »Gegenstände«,²³³ den »Sachen« selbst soziale Dimension zu. Mit ihnen zu arbeiten bedeute, die Struktur der Gesellschaft mitzugestalten: »Jede ›Sache‹ ist Knüpfungspunkt, Kreuzpunkt in den Beziehungen zwischen Mensch und Mensch. Wer die Sache wirklich erfaßt und gestaltet, erfaßt und gestaltet nicht nur den einzelnen Menschen und seine Wünsche sondern das Wichtigste von allem: die Beziehungen zwischen den Menschen.«²³⁴ Die – für sich genommen – plausible Erkenntnis, daß das Wechselspiel von Zwecksetzung und Zweckerfüllung ein treibendes Moment der Kunstentwicklung sei, verführte den Autor schließlich dazu, »Mensch« und »Sache« kurzerhand gleichzusetzen: »Das Verlangen [, das] einem neuen, oft erst noch dunklen, unklaren und unbewußten Lebensgefühl entspricht, ist es, was konstruktiv Eroberungen und Erfindungen anregt und auslöst. Und die neue Konstruktion schafft sich ihr Material, so daß auch das Material letzten Endes nichts anderes ist als – der Mensch. Der Zweck aber ist der Hebel, der den Weg zum Menschen freilegen hilft.«²³⁵

Die Wohnung ein Instrument – das Bild ein kategorischer Imperativ

Wiederum ist es die Architektur und hier insbesondere der typisierte und industrialisierte Wohnungsbau, der die Kriterien der »Sachlichkeit« am reinsten umzusetzen vermag. Der Merksatz: »Das größte Kunstwerk schafft, wer für die meisten Menschen ein Maximum an Menschenwürde schafft«,²³⁶ läßt sich unmittelbar nur auf ihn beziehen. Architektur galt Behne als »Erfüllung von Lebensansprüchen« und als solche strukturell dem Leben verwandt;²³⁷ ihr Ausgangspunkt mußte deshalb der

Grundriß als »Bewegungsplan« sein. Aus ihm hatte sich alles Übrige, auch die Fassade, zu ergeben.²³⁸ Die Form hingegen war nurmehr eine »Funktion der sachlichen Lösung«, ²³⁹ die auf die »Sachlichkeiten des Platzes, des Zweckes, des Materiales, der Konstruktion«²⁴⁰ antwortet. Einer rein auf Wirtschaftlichkeit oder Utilitarismus ausgerichteten Architektur redete Behne deshalb nicht das Wort; für ihn stand weder die ordnende Kraft der Gestaltung noch die ethische Verantwortung des Architekten zur Disposition. Hatte er 1915 erklärt: »Der mäßige Architekt degradiert die Formen zu Zwecken, der wahre Architekt erhebt die Zwecke zu Formen«²⁴¹, so hieß es 1922: »Der wahre Architekt erfüllt restlos die Zwecke; aber gleichzeitig dienen ihm die Zwecke als Mittel, um durch das Beispiel ihrer höchsten Erfüllung auf die Menschen zurückzuwirken.«²⁴² Noch deutlicher wurde Behne anlässlich der Eröffnung des Dessauer Bauhauses 1926 – das Lob, das er Gropius für den Schulbau aussprach, enthielt bereits jene Warnung vor einer Verselbständigung der »Sachen«, die er später an den Siedlungen Dammerstock und Siemensstadt kritisieren sollte: »Neue Materialien, neue Konstruktionen, neue Techniken sind wichtig und müssen diskutiert, erprobt, beobachtet werden. Aber sie sind immer nur Mittel zum Zweck, und der höchste letzte Zweck ist der Mensch.«²⁴³

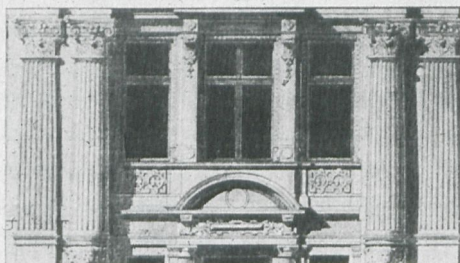
So groß der Spielraum ist, den Behnes »Sachlichkeit« der Architektur gewährt (tatsächlich präsentiert der Bildteil des Büchleins »Neues Wohnen – Neues Bauen« nicht nur die »Weiße Moderne«, sondern auch formal ganz anders gelagerte Beispiele von Heinrich Tessenow oder Richard Döcker), so knapp ist er im Falle der Malerei bemessen. Ihre »Sachen« sind die Farben, die in ihren wesenhaften Zügen erfaßt und in ein Spannungsverhältnis zueinander gesetzt werden.²⁴⁴ Dabei ist der Künstler zwar nicht mehr dem Weltgeist ausgeliefert, wohl aber allgemein gültigen Gesetzen – Geometrie, Proportions- und Farblehre – denen er unbedingt zu folgen hat: »Eine sachliche Malerei ist eine Malerei, die Farben nicht benutzt, um Gegenstände, seien sie stilisiert wie immer, aufzubauen, sondern eine solche, die die Farbe unmittelbar zum Gegenstand ihrer Arbeit macht, indem sie Ordnungen von Farben schafft, die das Gesetz der Farbe ausfüllen.«²⁴⁵ Mit dieser Definition bezieht sich Behne unübersehbar auf ein ganz konkretes Vorbild: die Bilder der Konstruktivisten und Neoplastizisten.

Die soziale Relevanz der abstrakten Malerei war jedoch ungleich schwerer zu bestimmen als die der Architektur respektive des Wohnungsbaus. Von einer »Erfüllung von Lebensansprüchen« ließ sich nicht ohne weiteres sprechen. Im Gegenteil: Konstruktivismus und Neoplastizismus mußten mit dem Vorwurf kämpfen, leblos, unpersönlich, beliebig zu sein. Behne stellte deshalb den Zusammenhang über den Begriff der »Ordnung« her. Ausgehend von der Überzeugung, daß »die das Bild konstituierenden Kräfte [...] zugleich die Kräfte sind, die das Leben der menschlichen Gesellschaft aufbauen«²⁴⁶, ja, daß sie diese gesellschaftlichen Ordnungskräfte sogar antizipieren könnten, erklärte er das konstruktivistische Gemälde zum »kategorischen Imperativ«, der modellhaft zwischenmenschliche Beziehungen (vor)formu-

liere. »Es ist«, so Behne, »kurzsichtig zu glauben, daß diese Malerei sich mit ihrer mathematischen Strenge in ein ›steriles Kunstgewerbe‹ auflöse. Nein, dort, wo sie scheinbar als Leben erlischt, braust die Wirklichkeit mit gewaltiger Wucht in sie ein, steht der Mensch als Pfeiler dieser Kunst da, zum erstenmal nicht mehr als Außenstehender, Genießer, Sammler, sondern als eines ihrer Elemente, bald als ihr Wichtigstes. Er schmilzt in eines mit ihr zusammen.«²⁴⁷ Auch hier führte Behne letztlich einen Gedanken fort, den er schon in »Biologie und Kubismus« entwickelt hatte. Allerdings ist es nicht mehr der Künstler allein, der, vom Leben umbrandet, »Leben« schafft. Der Betrachter selbst wird in diesen Strudel hineingerissen; er wird, vergleichbar dem symbiotischen Verhältnis zwischen Wohnung und Bewohner, Teil des Bildes. Und Behne ging noch einen Schritt weiter. In seinem Büchlein »Von Kunst zur Gestaltung« (1925) erweiterte er die Gleichsetzung von gesellschaftlicher und künstlerischer Entwicklung um eine historische Dimension. Konstruktivismus und Neoplastizismus stilisierte er zum Endpunkt eines emanzipatorischen Prozesses, in dessen Verlauf die Malerei sich in mehreren Schritten aus allen außerkünstlerischen Bindungen – der Bevormundung durch die Kirche, der Indienstnahme durch die Herrschenden und der Abhängigkeit vom Gegenstand – gelöst und im Konstruktivismus ihre wesenshafte Erfüllung gefunden habe. Vom Nebeneinander von außerkünstlerischen Vorgaben und bildnerischen Mitteln (Koordination) habe der Weg zu einer freien Anordnung der Gegenstände im Bild (Komposition) und schließlich zur Sichtbarmachung der eigentlich bildkonstituierenden Elemente (Konstruktion) geführt. Das abstrakte Gemälde ließ sich so als gesellschaftliches Ideal, als Vorhut der klassenlosen Gesellschaft interpretieren. »In einem langen Kampfe eroberte sich die Kunst Freiheit, schuf sich im neuen Bilde eine Organisation der Kräfte, die keine Unterdrückung mehr kennt, ein Vorbild sozialer Ordnung, und damit wurde sie aktiv, erfüllt von dem Wunsche, nicht nur die Farben, sondern die ganze Fülle der Wirklichkeit nach gleichen Grundsätzen zu gestalten. Und damit hat sie zugleich alle Klassentrennung hinter sich gelassen.«²⁴⁸

Daß Behne aus dieser Position heraus die Rückkehr zum Gegenstand in der sogenannten »Neuen Sachlichkeit« als Anachronismus ablehnen mußte, liegt auf der Hand. Mit seinem Begriff von »Sachlichkeit« hatte die »sachliche« Auseinandersetzung mit der Welt der Erscheinungen ohnehin wenig gemeinsam.²⁴⁹ Weil die Kunstrichtung seinem Entwicklungsmodell zuwiderlief, schloß Behne sie kurzerhand aus der »Wirklichkeit« aus. Die neue Gegenständlichkeit, so behauptete er 1922, sei kein Produkt des modernen Lebens, sondern des Kunstmarktes – der Bürger könne sich nun mal nicht von seinen Akten und Stilleben trennen.²⁵⁰ Das vernichtende Urteil legt zugleich das Dilemma der Fortschrittsideologie offen, das, bei aller Flexibilität in Formfragen, die Wahrnehmung doch erheblich einschränkt. Zwar akzeptiert Behne die Bedürfnisse des Publikums als gewichtiges Moment im Wechselspiel der »Zwecke« und erklärt die Auseinandersetzung mit ihnen, seien sie nun bewußt oder nicht, zur Aufgabe des Künstlers respektive des Architekten. Die Definitionsmacht

Fassade und Wohnung



Vorderhaus und Hinterhaus



Monumentalbau und Vorstadt



— immer die gleiche Bruchstelle wie im Renaissance-Becher, die gleiche Diskrepanz.

„Hinter den monumentalen Fassaden unserer Weltstadt schleppt sich mühselig ein enteignetes Proletariat“ (Mewis Munford „Stix and Stones“)



In Otto Wagners frühem Ideal-Entwurf „Artibus“ (1880) haben wir die Apotheose solcher Anschauungen, zu deren Zertrümmerung der spätere Otto Wagner mit das Beste beigetragen hat. Hier ist die Kunst als tempelhafter Bezirk der Weihe, sich froh nach innen öffnend, gegen außen sich abschließend, eine festliche Festung, eine pompöse Kasernierung der Kunst. (Sonntags haben die Soldaten Ausgang.)



Der Sinn der Kunstbewegung unserer Zeit ist, um es zu wiederholen, kein anderer, als dieser: Kunst aus einem isolierten Bezirk zu einem Ingredienz der allgemeinen Lebensgestaltung zu machen zu einer Sache nicht mehr des Habens für Einige, sondern des Seins für Alle. Der Weg ist, sachliche Lösungen an Stelle formale Umschreibungen zu setzen.

jedoch, welches Bedürfnis richtig und welches falsch, welches zeitgemäß und welches rückwärtsgewandt sei, verbleibt beim Kritiker. Er ist es, der den Rahmen festlegt, an dem sich Künstler *und* Publikum zu orientieren haben, und er tut dies in apodiktischer Weise: »Gegen die Zeit wollen: das ist Gewalt. Die Zeit in das Bewußtsein erheben, sie bejahen, mit ihr arbeiten: das ist Gesundheit und Fruchtbarkeit.«²⁵¹ Daß die Frage »Wer ist Zeitgenosse?« jedoch stets eine Frage der jeweiligen Interessen ist, das gab Behne erst Anfang der dreißiger Jahre zu, als sich das lineare Entwicklungsmodell bereits als Wunschdenken erwiesen hatte.²⁵²

Vom Bild zum Film

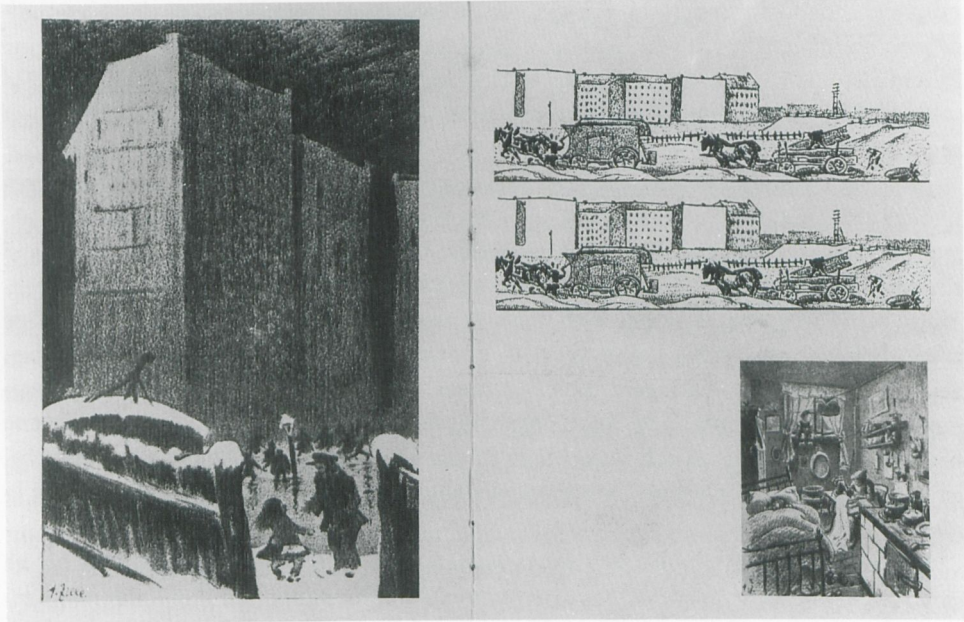
Die Definition von Kunst als gestaltete »Wirklichkeit« erweiterte den Gegenstandsbereich um Gebiete, die bislang nur bedingt dazu gerechnet worden waren. Zur Reklame, die 1920 ins Blickfeld des Kritikers geraten war, gesellten sich Typographie, Film und Photographie. Zwar hatte sich Behne auch mit diesen Gebieten schon früher beschäftigt, sie jedoch entweder negativ bewertet (wie die reproduzierende Photographie) oder aber als separate Gebiete behandelt.²⁵³ Nun wurden auch sie dem Totalitätsgedanken einverleibt und nach den Ordnungskategorien »Zeit« und »Sachlichkeit« beurteilt. Sachlich ist nach Behne die Reklame, die sich nicht als Kunstwerk geriert, sondern ausschließlich darauf ausgerichtet ist, ein Produkt möglichst übersichtlich und überzeugend an den Mann oder die Frau zu bringen,²⁵⁴ sachlich die Typographie, die sich statt um ausgefallene Schrifttypen um die Erfäßbarkeit von Mitteilungen kümmert²⁵⁵ – wohl nicht von ungefähr ließ Behne sich nie auf die Kleinschreibung ein, in der man beispielsweise am Bauhaus eine zeitgemäße Form der schriftlichen Kommunikation sah. Sachlich ist der Tanz, der den Raum als Thema von Bewegung begreift,²⁵⁶ sachlich der Film, der, statt Literatur oder Schauspiel in ein anderes Medium zu transponieren, »reine, zweckfreie Bewegungsgesetze unmittelbar durch das Licht«²⁵⁷ veranschaulicht. Das Existenzrecht jedes dieser Medien resultiert also aus seinen spezifischen Möglichkeiten; als Leitspruch gilt: »Jede Kunst vermag sich nur dann zu entfalten und hat nur dann einen inneren Sinn, wenn sie eine eigene, neue, besondere Aufgabe findet, eine Aufgabe, die eine andere Kunst nicht erfüllen kann. Erst wenn sie ihren letzten eigentlichen Sinn erkannt hat, wird eine neue Technik fruchtbar und notwendig.«²⁵⁸ Diese Prämisse läßt sich auch im Umkehrschluß anwenden – bereits etablierte Medien verlieren ihre Berechtigung, sobald andere ihre Aufgabe besser erfüllen können. In besonderem Maße traf dies für die Malerei zu, die ihren Gegenstandsbereich angesichts der Photographie neu definieren mußte,²⁵⁹ in gewissem Sinne aber auch für den geschriebenen Text, der in der Publikumsgunst von der Bildreportage und vom Radio verdrängt wurde.²⁶⁰ Beiden machte aus Behnes Sicht schließlich der Film Konkurrenz. Er entwickelt nicht

nur eine ganz andere (nach Behne: demokratische) Breitenwirkung als Bild und Buch, sondern bewirkt beim Betrachter auch ein aktives und damit Gemeinschaft förderndes Rezeptionsverhalten. Indem er ihn zwingt, einzelne Bilder zusammenzusehen und räumlich und zeitlich Auseinanderliegendes sinnvoll miteinander zu verbinden, läßt er ihn selbst schöpferisch tätig werden.

Behne wäre seinem Glauben an die Einheit kultureller Erscheinungen untreu geworden, hätte er nicht seinerseits mit diesen neuen Gestaltungsprinzipien experimentiert. In einem Aufsatz über »Ludwig Hoffmann oder Zum Thema Architektur-Kritik« beispielsweise, 1925 in Wasmuths Monatsheften erschienen,²⁶² werden die Bilder als »Zitate« gleichwertig dem Text gegenübergestellt und durch »Leerstellen« in ein Spannungsverhältnis zueinander gebracht. »Ich denke mir«, so hatte Behne dem Herausgeber sein Konzept erklärt, »gerade die Illustration das Bild in der Veröffentlichung als Waffe benutzt – stark, packend, illustrativ, eindeutig – das setzt die bewußte Verwendung von GröÙe, Stellung, Gegenüber etc etc voraus.«²⁶³ Doch das Layout dient nicht nur der Unterstützung der Argumentation. Indem es die verschiedenen Elemente »organisiert«, übernimmt es ganz nebenbei die Struktur eines abstrakten Gemäldes. Um eine Neubewertung der Bilder geht es auch im Zille-Buch des gleichen Jahres. Hier ist, passend zu Zilles eigenen Film-Ambitionen, der Ab bildungsteil als Filmsequenz konzipiert, die, unabhängig vom Textteil, in 32 »Phasen« das Gesamtbild »Zille« ergeben sollte.²⁶⁴ Mit den Möglichkeiten der Bildreportage setzte sich Behne 1928 in der Zeitschrift »Neues Frankfurt« auseinander. In Bilderberichten aus Berlin gab er nach Art einer Wochenschau einen visuellen, leicht erfäßbaren Querschnitt durch die künstlerische Produktion beziehungsweise das kulturelle Leben der Stadt; dem Gegenstand entsprechend ist die Information vom Text auf das Bild verlagert. Der Traum freilich, Kunstkritik eines Tages ganz durch den Film zu ersetzen, ließ sich nicht mehr realisieren. Hier konnte Behne seine Idealvorstellungen lediglich in einem »Drehbuch« andeuten.²⁶⁵

Schrittmacher der Moderne

Behnes Engagement hatte in den zwanziger Jahren zwar keinen festen Bezugspunkt mehr wie zuvor beim »Sturm« oder im Arbeitsrat. Trotzdem definierte er sich weiterhin als Mitglied einer »Bewegung«, als Vertreter einer von den »fortschrittlichen« Künstlern aller Länder betriebenen Entwicklung. Diesen Prozeß versuchte er nicht nur theoretisch zu begleiten, sondern auch ganz praktisch, auf dem Wege der Künstlerförderung, voranzutreiben. Durch seine Arbeitsrats-Kontakte und durch die Arbeit am »Modernen Zweckbau« sowie durch Reisen – im »Wer ist's« des Jahres 1935 werden Reisen in die Sowjetunion (1923), nach Holland (eine zweite Reise fand 1923 statt), Italien, Dänemark, Ungarn, Frankreich (möglicherweise 1926, si-



Heinrich Zille, Berlin NO – Hinterhäuser – Berlin N., Gerichtsstraße.
Doppelseite aus: Adolf Behne, Heinrich Zille, 1925

cher 1929), England (1929) und in die Schweiz genannt²⁶⁶ – wurde er zum Mittelpunkt eines weitgespannten und internationalen Verbindungsnetzes, das er seinen Künstler-Freunden bereitwillig zur Verfügung stellte. Umgekehrt fanden El Lissitzky, J. J. P. Oud, Viking Eggeling, Theo van Doesburg, Knut Lønberg-Holm und andere über ihn Zugang zur deutschen Kunstszene. Zugleich engagierte sich Behne in der lokalen Kulturpolitik. Sobald er die Interessen »seiner« Moderne gefährdet sah, meldete er sich zu Wort. So, als 1924 Erich Mendelsohns Neugestaltung des Herpichbaus an den Auflagen der Behörde zu scheitern drohte,²⁶⁷ so 1925 beim Wettbewerb um den Berliner Flughafen, wo er die Zusammensetzung des Preisgerichts kritisierte,²⁶⁸ so ein Jahr später bei der Diskussion um den neuen Berliner Stadtbaurat. Wo es ging, setzte er sich für seine Künstlerfreunde ein, bemühte sich um Verkäufe und Aufträge. Das konnten Plakate, Bucheinbände (die meisten seiner Bücher sind von Freunden gestaltet)²⁶⁹ oder konnte, wie im Falle J. J. P. Ouds oder Hannes Meyers, die Teilnahme an beschränkten Wettbewerben sein.²⁷⁰ Bei diesen Aktivitäten leiteten ihn künstlerische und soziale Gesichtspunkte gleichermaßen. Immer wieder versuchte er, notleidenden Freunden ein Auskommen zu sichern,²⁷¹ immer wieder erinnerte er die Berliner Kulturinstitutionen an, wie er glaubte, zu Unrecht übergangene Maler wie Arthur Segal oder Emil Nolde. Um für sie zu werben,

nutzte er jede Gelegenheit. So schickte er Ludwig Justi, dem Direktor der Nationalgalerie, sein Bändchen »Von Kunst zur Gestaltung« mit der Bemerkung: »Für meine Pflicht halte ich es Ihnen zu sagen, daß ich im Atelier Arthur Segals ein neues Bild sah, an dem die National Galerie nicht achtlos vorübergehen sollte und auf Dauer nicht kann.«²⁷²

Das Gefühl der Zugehörigkeit zur Avantgarde machte Behne aber auch zu einem unbarmherzigen Kritiker an allem, was er als Abweichung vom rechten Weg betrachtete. Hans Scharoun etwa unterbreitete er brieflich Verbesserungsvorschläge für seinen Kino-Entwurf, die bis in die zeichnerische Darstellung hinein reichten. Wenn Scharoun seine Bauten schon mit Kurven und Rundungen versehe, dann möge er doch bitte wenigstens keine Sonnen, Monde und Sterne auf seine Architekturzeichnungen malen: »Es ärgert mich durchaus, daß [...] sogar der Himmel die Bewegung mitmachen muß!«²⁷³ Hannah Höch wiederum erhielt mit dem Auftrag für eine Einladungskarte auch gleich Vorschläge zu deren Gestaltung: »Was mir vorschwebt, ist ein strenger, klarer, reiner Druck – vielleicht mit 2 Farben – aber Sie wissen das ja alles viel besser.«²⁷⁴

Und nicht nur im persönlichen Austausch, auch in Veröffentlichungen hielt Behne sich mit Kritik nicht zurück. Das mußten nicht nur Gropius und das Bauhaus, sondern zur gleichen Zeit auch Hans Poelzig und Bruno Taut schmerzlich erfahren. Ausgerechnet die beiden Architekten, die Behne noch 1920, anlässlich der Arbeitsrats-Ausstellung »Neues Bauen«, als Wegbereiter einer künftigen Baukunst vorgestellt hatte,²⁷⁵ gehörten 1921 zu den ersten, die das Verdikt des Nicht-mehr-Zeitgemäßen traf. Hatte Behne seinerzeit Poelzigs künstlerisches »Temperament« und Tauts spielerischen Umgang mit Farben und Materialien als hoffnungsvolle Anzeichen für die Überwindung der Werkbundästhetik gefeiert, so machte er ihnen jetzt die gleichen Eigenschaften zum Vorwurf. Mehrfach monierte er Poelzigs Neigung zur pathetischen Geste, schalt ihn gar einen »in allen Sätteln gerechte[n] und blendende[n] Dekorateur«²⁷⁶. Gleichzeitig kritisierte er die Ausstattung von Tauts »Ledigenheim« durch Paul Goesch und Franz Mutzenbecher (ein verspätetes Gemeinschaftsprojekt im Sinne des Arbeitsrats) als »reizvoll«, doch völlig beliebig in Hinblick auf Aufgabe und Nutzung des Gebäudes. Vordergründig richteten sich diese Invektiven zwar gegen die Maler, aber letztlich war natürlich der Architekt gemeint, wenn Behne schrieb: »Das Spiel ist immer kurz. Ein Bauwerk aber und ein Raum im Bauwerk bleiben, sind für die Dauer. Deshalb sind sie nicht Temperaments- und Stimmungssache, sondern Aufgabe disziplinierten Denkens und Handelns.«²⁷⁷

Kurz darauf wurde Behne deutlicher. In dem oft zitierten Aufsatz »Architekten«, erschienen im Winter 1921 in Bruno Tauts »Frühlicht«, sprach er sich noch einmal gegen Poelzigs künstlerischen »Subjektivismus« aus, um dann generell das Beharren auf individuellem künstlerischen Ausdruck als Anachronismus abzutun. Dagegen setzte er ein Architekten-Selbstverständnis, das sich über soziale Verantwortung und

konkreten Gegenwartsbezug definiere und das er unter anderem in der Person Le Corbusiers, Auguste Perrets und J. J. P. Ouds repräsentiert sah. Unter den deutschen Architekten wollte er einzig Erich Mendelsohn diese Eigenschaft zuerkennen. Bruno Taut und Walter Gropius hingegen erwähnte er nur im Kontext einer »sachliche[n] Baukunst« der Vorkriegszeit, die sich nach dem Krieg in künstlerischen Romanzismus geflüchtet habe: »Man weicht der Konsequenz aus, so als ob es »unkünstlerisch« sei, sich einer Idee einzuordnen und nicht als waschechter Individualist jedesmal ein anderer zu sein.«²⁷⁸ Was für die Betroffenen wie Demontage aussehen mußte, war aus der Sicht des Kritikers als Hilfestellung gedacht. Er müsse, so erklärte er Poelzig, dessen Arbeit einfach widersprechen, »nicht aus persönlicher Rechthaberei, sondern um dem Ziele zu dienen, das, wie wir wohl kürzlich empfunden haben, für uns das gleiche ist.«²⁷⁹

Poelzigs Sympathien für Behne dürften sich durch diese Kritik nicht wesentlich geändert haben; sie waren weder vorher noch hinterher sehr groß.²⁸⁰ In Tauts Fall lagen die Dinge anders. Immerhin waren er und Behne seit den »Sturm«-Tagen nicht nur Weggefährten, sondern auch Gesinnungsgenossen gewesen, die sich in ihren Überzeugungen grundsätzlich einig wußten. Und so kam für Taut die Polemik im »Frühlicht« einem »ziemlich plötzlichen Umschwung«²⁸¹ gleich, den er als Verrat an den gemeinsamen Idealen wertete. Glaubt man Behne, dann versuchte er sogar, den Aufsatz zu zensieren.²⁸² Dabei war es weniger die Gegenüberstellung von deutscher und internationaler Entwicklung, die den Architekten erboste, als die Ausschließlichkeit, mit der Behne die Position Ouds favorisierte. Ihm erscheine es, so erklärte er einem Redakteur der Zeitschrift »Feuer«, »wichtiger, über jede Richtung hinweg das Qualitätvolle zusammenzusehen, als voreilig nach holländischem Vorbild einen Stilbegriff festzulegen. Eine solche Festlegung trägt nach meinem Gefühl bereits den Todeskeim in sich.«²⁸³ Der Scheerbart-Dreizeiler, den er unter den Text setzte, ist deshalb wohl als kritischer Kommentar zu Behnes »Dogmatismus« zu verstehen: »Charakter ist nur Eigensinn * Ich geh nach allen Seiten hin * Es lebe die Zigeunerin! Schluß!«²⁸⁴

Der Konflikt Behne-Taut zeigt vielleicht noch deutlicher als die Auseinandersetzung Behne-Gropius, mit welcher gnadenloser Konsequenz der Kritiker seine Mission als Schrittmacher der Moderne verfolgte. Über Tauts beleidigte Reaktion setzte er sich kurzerhand hinweg; auf den Vorschlag, sich ein Jahr lang gegenseitig zu »annullieren«,²⁸⁵ auf Bitten um mehr Solidarität²⁸⁶ ging er nicht ein, dehnte im Gegenteil in den folgenden Jahren die Kritik auf Tauts Tätigkeit als Magdeburger Stadtbaurat und insbesondere dessen Programm für eine farbige Gestaltung der Stadt aus. Seine Anmerkungen wollte er auch diesmal als »sachlichen« Beitrag, nicht als persönlichen Angriff gewertet sehen: »Es ist selbstverständlich, daß wir dem künstlerischen Wirken eines Bruno Taut stets nach Kräften Raum schaffen müssen. Aber es ist wohl ebenso selbstverständlich, daß wir das Geleistete vorurteilslos beurteilen. Es ist allerdings bemerkenswert, daß unsere Kritiker im allgemeinen nicht die jeweilige Lei-

stung, sondern den Urheber »besprechen«. Sie sind für X oder gegen X. Im ersten Fall sind alle seine Arbeiten gut, im andern Fall alle schlecht. Der Kritiker, der die *Arbeit* beurteilt, ist den Zunftgenossen ebenso seltsam wie den Künstlern.«²⁸⁷

Auf Gegenliebe konnte er mit seiner Kritik natürlich trotzdem nicht hoffen. Taut fühlte sich zwischenzeitlich so düpiert, daß Gropius ihn zur Nachsicht mit dem gemeinsamen Freund mahnte: »Wir wollen uns nicht um kleiner Unterschiede willen meiden. Alles in allem setzt er [Behne] sich ja für unsere Absichten fortwährend ein.«²⁸⁸ Der freundlich-herablassende Ton zeigt, wie brüchig das neue Bündnis zwischen Künstler und Kritiker allen guten Vorsätzen zum Trotz bleiben mußte. Der Kritiker brauchte die Künstler, um sich als Mitglied der Avantgarde definieren zu können, setzte aber gleichzeitig sein System über ihre Einzelleistung. Die Künstler wiederum fühlten sich als Produzenten dem Theoretiker überlegen, waren aber auf seine Rückendeckung angewiesen. Letztlich instrumentalisierte jede Seite die andere für die eigenen Interessen. Auch Taut lenkte schließlich ein, weil er Beistand für seine Denkschrift zur Magdeburger Kunstgewerbeschule suchte.²⁸⁹

Die kommunistischen Kunstmaler

Ein Kapitel für sich stellt Behnes Umgang mit der sozialkritischen Malerei dar. Nach seinem Entwicklungsmodell hätte er sie eigentlich wie die »Neue Sachlichkeit« aus dem Bereich »echter«, zeitgemäßer Kunst ausgrenzen müssen. Doch so eindeutig fiel seine Entscheidung nicht aus, vermutlich, weil er sich den meisten dieser Künstler politisch verbunden fühlte und durch die Mitarbeit bei der »Internationalen Arbeiterhilfe« und bei KPD-nahen Zeitschriften wie der »Welt am Abend« und der »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« verbunden war.²⁹⁰ Statt sie in Bausch und Bogen abzuschreiben, differenzierte er zwischen den einzelnen Vertretern der sogenannten »Tendenzkunst«. Während er George Grosz zur neusachlichen, marktorientierten »Bürger-Kunst« rechnete,²⁹¹ akzeptierte er Otto Dix, Werner Scholz, Käthe Kollwitz, Heinrich Ehmsen in ihren Intentionen durchaus; im Prozeß um Dix' Bild »Mädchen im Spiegel« trat er sogar als Gutachter auf.²⁹² Insbesondere die Bilder Otto Nagels und die Graphiken Heinrich Zilles lagen ihm am Herzen. Mit Zille war er befreundet und hatte seit 1916 mehrfach über dessen Werk geschrieben; den Maler-Dilettanten Nagel unterstützte er von Anfang an in seinen künstlerischen Ambitionen.²⁹³ Was er an beiden schätzte, war die Authentizität ihres Schaffens: daß Zille seine unmittelbare Umgebung schilderte,²⁹⁴ daß Nagel, selbst Arbeiter, die Kollegen aus dem Berliner Wedding porträtierte,²⁹⁵ ließ sie zu Vertretern jenes schöpferisch tätigen Volkes werden, das sich Behne für die Zukunft erhoffte. Mit ihrem Ansatz lagen sie also auf einer Linie mit dem Avantgarde-Konzept, nicht jedoch, was ihre formalen Mittel anbelangt. Und so behandelte Behne ihre Werke als eigene Spezies, die ihr Leben

neben der allgemeinen Kunstentwicklung führt.²⁹⁶ Mehr noch, er sprach ihnen politische Wirksamkeit ab. Als Nagel 1926 in einem Weddinger Kaufhaus eine Ausstellung mit Arbeiten von Kollwitz, Zille, Dix, Baluschek und anderen veranstaltete, da meldete er seine Bedenken an. Ob es denn wirklich sinnvoll sei, den Arbeitern ihr Elend auch noch in Öl gemalt vorzuführen? Wenn man im Wedding schon Bilder ausstellen wolle, dann doch solche, die »von der sozialen Predigt zur sozialen Tat übergegangen sind – zur Tat selbstverständlich in ihrem Arbeitsgebiet und mit ihren Mitteln.« Statt der Szenen aus dem Proletariat solle man lieber Mondrian oder Dixel zeigen. »Rot zu Grün ordnen so, daß beide Farbquanten ihr höchstes Maß an Kraft, Würde, Freiheit erhalten, ist sehr viel revolutionärer als Handgranaten oder ›Sieg der Barrikade‹ malen. [...] Soll Malerei kämpfen, so muß sie zunächst einmal Malerei sein.«²⁹⁷

Mit dieser Sichtweise stieß Behne natürlich auf Widerstand im linken Lager. Emporté attackierte John Heartfield für die »Rote Gruppe/Vereinigung kommunistischer Künstler« die Position, die aus der Sicht des historischen Materialisten als purer Ästhetizismus erscheinen mußte. Der revolutionären Gestaltung setzte er den revolutionären Inhalt entgegen: »Erst wenn den Menschen ihre Not zum vollen Bewußtsein gebracht ist, wird sie ihnen unerträglich. Wie stark die Fähigkeit dazu ist, wie eindringlich ein Künstler dies mit seinen Mitteln erreichen kann, nur das macht seine Bedeutung für die revolutionäre Kunst aus.«²⁹⁸

Behne mag die Kluft, die ihn mittlerweile von ehemaligen Gesinnungsgenossen trennte, bedauert haben²⁹⁹ – beirren ließ er sich nicht. In seiner Antwort, die er in beißender Ironie an den »Verein kommunistischer Kunstmaler« adressierte, insistierte er noch einmal: Malerei zur Veränderung der Welt einzusetzen könne nur heißen, ihre Wirkungsmechanismen zu erforschen und sie in ihrer Eigenart ernst zu nehmen. Diese Eigenart aber sei ästhetisch definiert, also nicht durch den Inhalt, sondern durch das Zusammenspiel von Farben und Formen. Als Gewährsmann zitierte Behne Lenin (und damit wären wir beim eingangs wiedergegebenen Motto angelangt): »Im Grunde genommen ist jede wirklich ehrliche Arbeit auf einem beliebigen wissenschaftlichen Gebiet bereits eine systematische Vorbereitung zum Verständnis unsrer Anschauung und unsrer Tätigkeit.«³⁰⁰

Kann die Kunst im Leben aufgehen?

Ab 1929 stellte sich die Frage nach der sozialen Wirksamkeit von Kunst neu. Die Weltwirtschaftskrise und ihre Folgen, die Vorboten einer rassistisch determinierten Kunstpolitik (1928 war Paul Schultze-Naumburgs »Kunst und Rasse« erschienen),³⁰¹ die Nationalisierung des Kulturlebens (bei der Ausstellung »Neuere deutsche Kunst« 1932 in Oslo wurde die deutsche Kunst auf eine spezifisch »nordische«

Tradition eingeschworen, und die Neuhängung im Kronprinzenpalais führte »Brücke« und »Blauen Reiter« als gültige Parameter der Moderne in Deutschland vor),³⁰² die Wahlerfolge der Nationalsozialisten und die ersten kulturpolitischen »Säuberungen« in Thüringen³⁰³ – all das ließ den Glauben an den beständigen Fortschritt in der Kunst wie in der Gesellschaft fragwürdig erscheinen. Nun war nicht mehr zu übersehen, daß sich Politik und Ökonomie nicht so sauber von der Kunst trennen ließen, wie Behne immer behauptet hatte, daß sie vielmehr auf fatale Weise die Diskussion dominierten. Die ökonomische Krise, indem sie die Ideale eines menschenwürdigen Wohnungsbaus, der für seine Zielgruppe auch finanzierbar war, in weite Ferne rückte,³⁰⁴ indem sie den modernen Künstlern das Überleben auf dem Kunstmarkt nahezu unmöglich machte;³⁰⁵ indem sie auch, ganz konkret, das Projekt einer Zeitschrift, die die Zukunft des »Neuen Berlins« mitgestalten sollte, scheitern ließ.³⁰⁶ Und die politische Krise, indem die Frage nach der Form nun tatsächlich eine Frage der Weltanschauung wurde – freilich in ganz anderem Sinne, als von den Theoretikern der Avantgarde propagiert.³⁰⁷

Ohnehin war der Elan der »Bewegung« erlahmt. Die unterschiedlichen Positionen hatten sich ausdifferenziert, eine einheitliche Stoßrichtung war immer weniger zu erkennen. Behne beobachtete diesen Prozeß voller Argwohn – schließlich verlor er mit dem Ende des gemeinschaftlichen Strebens auch die Basis seiner Tätigkeit. Enttäuscht registrierte er, daß künstlerische und gesellschaftliche Interessen keineswegs deckungsgleich wurden, daß sie vielmehr zunehmend auseinanderdrifteten: Die Architekten des »Neuen Bauens« hatten entweder die moderne Formsprache zum Selbstzweck erhoben und machten »Kunstgewerbe« statt »Architektur«,³⁰⁸ oder sie beugten sich dem Diktat der Effizienz, der Hygiene und der Soziologie in einem Maße, das den Bewohner zum »Apparat« und die Wohnung zu einem »Schaltplan« reduzierte.³⁰⁹ Im einen wie im anderen Falle nahmen sie den Menschen als Adressaten ihres Schaffens nicht ernst. Nicht minder frustrierend war die Tatsache, daß sogar die Gewerkschaften, die als Bauherren mit Max Tauts »Haus der Buchdrucker« oder Hannes Meyers »Bundesschule« in Bernau vorbildliche »soziale« Architektur in Behnes Sinne gefördert hatten, sich von Erich Mendelsohn mit dem »Haus der Metallarbeiter« einen Bau errichten ließen, der in der hierarchisierenden Unterscheidung zwischen travertinverkleidetem »Kopfbau« und einfach verputzten »Flügeln« in die Tradition feudaler Schloßarchitektur zurückfiel.³¹⁰ In den Bildkünsten stand es nicht viel besser. Der Konstruktivismus, dem Behne stets eine antibürgerliche Tendenz unterstellt hatte, war von eben diesem Bürgertum vereinnahmt worden und war, wie vor ihm der Expressionismus, zum Markenzeichen einer umfassenden Vergnügungsindustrie avanciert. Statt der gesellschaftlichen Neuordnung den Weg zu bereiten, feierten konstruktivistische Gestaltungsprinzipien Triumphe in der Schaufensterreklame, im Design und in der Modeindustrie.³¹¹ Und nicht einmal das Ausland bot Alternativen: Auf der einen Seite favorisierte man in der Sowjetunion, dem Land der Hoffnungen, einen Repräsentationsstil, der paradoxerweise nicht weit

von dem entfernt war, was sich »unsere Reaktionäre [...] auch für das kapitalistische Deutschland zurückwünschen.«³¹² Auf der anderen Seite führte die moderne Malerei aus dem faschistischen Italien (sie war 1929 in Berlin zu sehen) auf höchst bedrohliche Weise vor Augen, daß politische Kunst in der Tat nicht an bestimmte Inhalte gebunden war, »daß Propaganda keine Parolen braucht.«³¹³ Am schwersten allerdings scheint Behne die Einsicht getroffen zu haben, daß sich die Gesellschaft doch nicht, wie gehofft, einem inneren Automatismus folgend auf die ideale Gemeinschaft hin entwickelt hatte. Statt des ersehnten Kollektiverlebnisses bezeichneten die Bilder Oskar Schlemmers oder Anton Räderscheidts die »Atomisierung der Gesellschaft, [...] das Gefühl des einzelnen, vereinsamt, einzeln und allein zu sein.«³¹⁴

Auch wenn der Ton der Kritiken, die so viele Jahre Optimismus verbreitet hatten, resignativer wurde – noch gab Behne den Glauben an das Neue nicht auf, das aus dieser Situation entstehen werde. Namen oder Richtungen konnte er nicht mehr nennen; es blieb bei einer vagen Hoffnung auf das »stille Laboratorium der Forscher und der Kritiker«.³¹⁵ Für die Gegenwart unterstützte er die sozialkritische Kunst;³¹⁶ die beiden großen, politisch angelegten Kunstaussstellungen, an denen er mitwirkte – die Ausstellung »Sozialistische Kunst von heute« 1930 in Amsterdam³¹⁷ und »Frauen in Not« 1931 in Berlin – zeigten jene »Tendenzkunst«, deren »sentimentale« Qualitäten er wenige Jahre zuvor vehement angegriffen hatte. Und als 1931 die Bauausstellung in Berlin stattfand, galt seine Zustimmung nicht der offiziellen Schau – ganz im Gegenteil³¹⁸ – sondern der »Proletarischen Bauausstellung« in der Köpenicker Straße.³¹⁹ Die einzige Aufgabe, die ihm im Bereich der Architektur noch einer Diskussion wert erschien, »wenigstens solange noch der Glauben an eine bessere Zukunft, solange noch der letzte Rest von Optimismus nicht zerstört ist«³²⁰, war das »Wachsende Haus«, das sich zwar den ökonomischen Zwängen beugte, indem es eine Minimallösung anbot, das sich aber bei veränderten wirtschaftlichen Bedingungen vergrößern ließ.

Perspektivisch allerdings setzte Behne auch weiterhin auf die Gemeinschaft, und so plädierte er 1931 für eine Neuauflage des Arbeitsrates. In ihm sollten sich Künstler ganz unterschiedlicher Richtungen zusammenfinden, um die Isolierung der Schaffenden zu überwinden und die halbtote Moderne noch einmal wiederzubeleben: »Er [der Arbeitsrat] soll ganz langsam, ganz behutsam wachsend, die wichtigen, die positiven Leute zusammenbringen. Er soll die elende Vereinzelung unserer Gehirne beenden helfen. [...] Wir brauchen das Wissen umeinander, die gegenseitige Berichtigung und Ergänzung... und den Mut zur Gemeinschaft.«³²¹ Der Versuch schlug schon im Ansatz fehl. Im Mai 1931 lud Behne Walter Gropius, Emil Nolde, Werner Scholz und George Grosz zu einem gemeinsamen Treffen ein, um eine erste »Keimzelle« zu schaffen. Das Treffen verlief ganz anders als geplant: Gropius war gar nicht erst erschienen, Grosz und Behne gerieten in einen Streit über die Zustände in der Sowjetunion und Nolde fand die ganze Angelegenheit »seltsam«, wie er dem Gastgeber hinterher in einem Brief gestand.³²² Am meisten enttäuscht über den Miß-

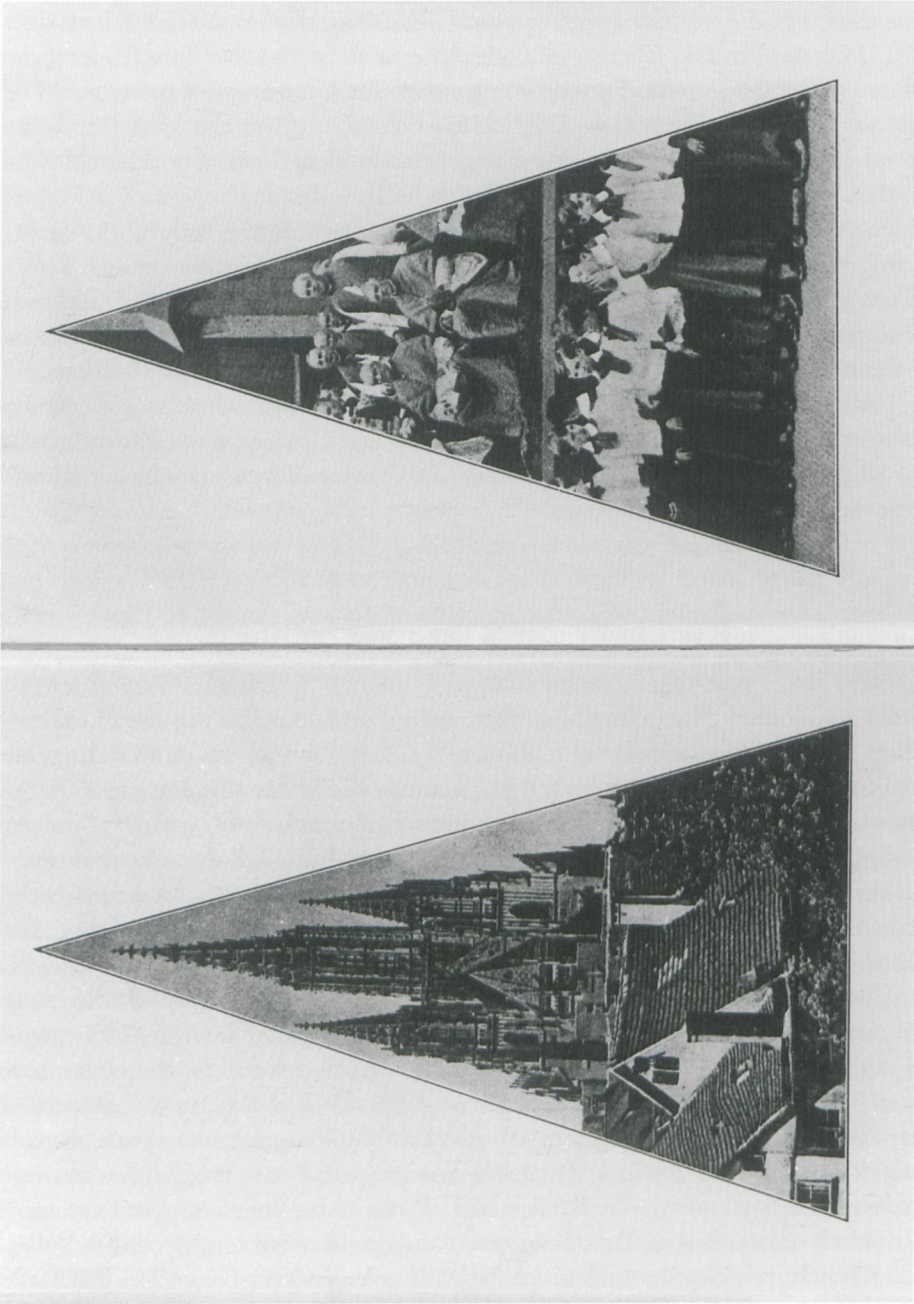
erfolg war wohl Behne selbst. An Nolde schrieb er: »Ich habe bei diesem Zusammen-sein eingesehen, dass jeder Versuch einer Gemeinsamkeit unter deutschen Künstlern aussichtslos ist. Ich sehe keine Möglichkeit, noch irgend etwas in der Richtung zu tun [...].«³²³

Wieder war Behne zu einer Positionsbestimmung gezwungen. Doch im Unterschied zu 1920 sah er sich diesmal einem Veränderungsdruck ausgesetzt, dessen Konsequenzen er nicht freudig mitzutragen bereit war. Mit dem Aufsatz »Kann die Kunst im Leben aufgehen?« stellte er 1932 die Grundüberzeugungen der letzten achtzehn Jahre auf den Prüfstand. Mußte nicht, so seine Überlegung, der Anspruch, »Wirklichkeit« zu gestalten, mit dem Autonomie-Anspruch der Kunst kollidieren? Hatten die Bildkünste nicht Aufgaben übernommen, die eigentlich nicht die ihren sein konnten, weil sich der »Gebrauchswert« der Architektur keineswegs auf die Malerei und Plastik übertragen ließ?³²⁴ Und war das »Leben« tatsächlich eine vorgegebene, abstrakte Größe, war es nicht doch auch selbstbestimmt, also ein Leben, »das wir führen *wollen*«?³²⁵ Und schließlich, ganz ketzerisch: Wie stand es mit dem Konnex von Kunst und Gesellschaft? War es denn tatsächlich so, »daß die Kunst einfach wachse, blühe und gedeihe, ganz unabhängig von der Umwelt«, gab es nicht doch ein soziales Spannungsfeld, zu dem sich der einzelne Künstler verhalten konnte und mußte?³²⁶ Der Konstruktivismus jedenfalls erschien Behne in der Rückschau nicht weniger naiv und romantisch, als seinerzeit nach der Hollandreise der Expressionismus: »Denn auch er [gemeint ist der Konstruktivismus], und gerade er, glaubte an eine mögliche Deckung, an eine chemische Bindung von Kunst und Leben, und von der Romantik früherer Zeiten, etwa von der deutschen Romantik vor 100 Jahren, unterschied sich diese Romantik von 1920 in der Hauptsache dadurch, daß jene frühen Romantiker als ideale Dominante die Kunst ansahen, zu deren Höhe, Wahrheit und ewiger Schönheit sie das banale Leben erhöhen wollten, während die modernen Romantiker das Leben des lebendigsten, gegenwärtigsten Tags als Dominante sahen, zu dessen Gespanntheit, Kraft und Geladenheit sie eine sentimental gewordene Kunst zwingen wollten. Die neuen Romantiker ordneten der Kunst das Leben über. Es war immer eines ihrer stärksten Argumente, daß das moderne Leben dieser oder jener bereits traditionell erstarrten Form oder Gestaltung widerspräche. Es war ihnen ganz selbstverständlich, daß bei einem Widerspruch das Leben, dieses moderne Leben recht habe.«³²⁷ Das kam, auch wenn es nicht so formuliert ist, einer Selbstbeichtigung gleich. Schließlich waren es gerade Behnes eigene Texte (und im übrigen auch seine eigene Biographie), in denen das »Leben«, die »Wirklichkeit«, die »neue Zeit« jene diktatorisch anmutende Rolle erhalten hatten, von der hier die Rede ist. Und so beantwortete er die selbstgestellte Frage nach der Relation von Kunst und Leben mit einer Rigorosität, wie sie zuvor nur in seinem »Debüt«-Text von 1912 zu finden ist: »Auf jeden Fall [...] ist die Kunst ein Etwas, das selbst lebt. Warum sollte das aufgehen? Die das so gern, mit oder ohne politische Vorzeichen fordern, glauben nur so die Kunst aus dem toten Winkel und aus der Monopolstel-

lung für den Besitz herausholen zu können. Gewiß, eine Kunst in der Schmollecke, eine Mauerblümchenkunst ist öde und überflüssig. Aber es ist nicht richtig, daß immer nur derjenige die stärkste Beziehung zum Leben hat, der am meisten mitten drin steht. [...] Ob das Produkt lebensfremd oder lebensnah ist, darüber entscheidet nicht der Platz unmittelbar an den Ereignissen, sondern die Intensität der Arbeit.«³²⁸ Die Absage an die sozialen Gestaltungsmöglichkeiten der Kunst war eine grundsätzliche; sie betraf in gleicher Weise abstrakte wie gegenständliche Konzepte. Hatte Behne früher daran geglaubt, daß Kunst gesellschaftliche Veränderungen befördern könne, so schien ihm jetzt bestenfalls von der Gesellschaft eine stimulierende Wirkung auf die Kunst auszugehen: »Politik muß man mit den Mitteln der Politik treiben. Kunst mit den Mitteln der Kunst. Dass heute in Deutschland eine Reihe unserer stärksten Begabungen von den krassen Notzuständen so leidenschaftlich gepackt werden, ist wohl nicht verwunderlich. Ich fühle mich menschlich mit den so Empfindenden aufs engste verbunden, bin mir aber bewusst, dass die sociale Frage nicht durch die Kunst zu lösen ist. Wohl aber kann der Aufruhr des socialen Gewissens der Kunst helfen, sie aus Stagnationen zu lösen, kann sie zu neuen Formen führen, solange der Künstler seine Arbeit künstlerisch betreibt.«³²⁹

Rückkehr zur Kunstgeschichte

Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme wurde Behne aus dem Lehrkörper der Humboldt-Hochschule entlassen.³³⁰ Zugleich schränkten sich seine Publikationsmöglichkeiten drastisch ein. Zwar konnte er als Mitglied der Reichsschrifttumskammer weiterhin schriftstellerisch arbeiten, seine »Hausblätter« jedoch – die »Sozialistischen Monatshefte«, die »Welt am Abend« und die »Weltbühne« – waren verboten, seine Themen – abstrakte Kunst und moderne Architektur – nicht mehr zur öffentlichen Diskussion zugelassen. Ein Aufsatz über Hans Scharouns »Haus Schmincke« in der »Innendekoration« mußte 1934, um überhaupt erscheinen zu dürfen, mit einem »Vorwort« versehen werden, das die nordische Gesinnung von Architekt und Bauherr herausstreicht.³³¹ Dabei hatte Behne im März 1933 angesichts der ungeklärten kulturpolitischen Situation noch gehofft, in der einen oder anderen Form an der aktuellen Kunst-Debatte im »Dritten Reich« teilnehmen zu können.³³² Sogar eine Neuauflage der »Wiederkehr der Kunst« schien ihm nicht völlig ausgeschlossen. Über die Gründe kann man nur spekulieren; möglicherweise war es das Ideal von der Einheit von »Volk« und »Kunst«, das Behne mit den Nationalsozialisten zu teilen glaubte. Daß diese einen anderen, rassistisch definierten Volksbegriff vertraten, mußte ihm eigentlich bewußt gewesen sein; vor 1933 jedenfalls hatte er an seiner Distanz zur nationalsozialistischen Rasseideologie nicht den geringsten Zweifel gelassen.³³³ Dennoch gestand er Grete Dixel, es würde ihn »schon



Adolf Behne, Neues Wohnen – Neues Bauen, 1927. Doppelseite mit der Gegenüberstellung von Bauwerk und Gesellschaft

interessieren, was heute die neuen Leute zu dem Buche sagen würden – und der Verlag sollte den Mut haben, es neu zu propagieren – aber selbstverständlich im Urtext (meinetwegen anderer Umschlag).³³⁴ Der Hoffnung folgte schon bald die Ernüchterung. Behne zog sich in einen kleinen Kreis gleichgesinnter Freunde zurück – unter ihnen Liesel Taut (die Tochter von Hedwig und Bruno Taut), Hannah Höch, Werner Scholz sowie die Ehepaare Schmidt-Rottluff, Dixel und Scharoun – und arbeitete, wie er selbstironisch feststellte, in »dezidiert wissenschaftlicher Eigenbrödelei«³³⁵; aus dem homo politicus wurde ein Privatgelehrter, der seine Meinung zum Kunstgeschehen bestenfalls brieflich äußern konnte. An regelmäßigen Veröffentlichungen blieben ihm nurmehr Buch- und Ausstellungsbesprechungen für »The Studio«, wo er seit 1929 die deutsche Redaktion innehatte,³³⁶ sowie kleinere kunsthistorische Texte in der Zeitschrift der Deutschen Buch-Gemeinschaft. Im Verlag der Buch-Gemeinschaft kamen auch die historischen Werke heraus, auf die er sich jetzt vornehmlich konzentrierte, so die »Stile Europas« (1938), »In Stein und Erz« (1940) und »Alte deutsche Zeichner« (1943).

Die erzwungene Rückkehr zur Wissenschaft begann 1934, nach einem längeren Aufenthalt im Lungensanatorium. Von dort berichtete Behne Grete Dixel, er »fange an, Kunstgeschichte zu treiben – ganz von vorn – sehe immer mehr, daß alles, was man uns beibrachte, daneben ging [...]«³³⁷. Trotzdem war die historische Arbeit mehr als eine Verlegenheitslösung. Die Idee, sich an einer »Kunstgeschichte der Formen« versuchen, hatte Behne nie ganz losgelassen. Bereits um die Mitte der zwanziger Jahre hatte er sie wieder aufgegriffen, allerdings nicht mehr unter ästhetischen, sondern unter soziologischen Vorzeichen; anhand der formalen wollte er jetzt die sozialen Qualitäten der Kunst untersuchen. Aus der Überzeugung heraus, daß die Strukturen, nach denen Formen und Farben in den einzelnen Werken organisiert werden, die gleichen sind, die auch alle anderen historischen Erscheinungen einer Epoche – angefangen von der Gesellschaftsordnung über Kriegsführung, Wirtschaft und Wissenschaft eines Landes bis hin zur Philosophie – bestimmen, stellte er die Forderung auf: »Jedes Kunstwerk muß nicht nur wie bisher als Form-Qualität isoliert abgeschätzt werden, nicht nur äußerlich historisch aufgereiht werden ... es muß in erster Linie auf seinen sozialen Radius geprüft werden.«³³⁸ Auch wenn er nicht nach Einflüssen, sondern nach strukturellen Gemeinsamkeiten fragt, orientiert sich dieser Ansatz doch an dem einst geschmähten Hippolyte Taine und seiner »Philosophie der Kunst«. Er ließ Behne 1925 im »Blick über die Grenze« architektonische Form und politisches System gleichsetzen. Die »statische« Formensprache, wie sie vor allem in der französischen und der holländischen Architektur zu finden sei, galt ihm dort als Ausweis einer in sich stabilen Staatsform, während er Dynamik zu einem Kennzeichen antidemokratischer Systeme, die politisch »Masse von außen« formten, erklärte – also zu Kennzeichen des faschistischen Italien ebenso wie der »Diktatur des Proletariats« in der jungen Sowjetunion.³³⁹ In den Schriften »Von Kunst zur Gestaltung«, »Neues Wohnen – Neues Bauen« (1927) und »Eine Stunde

Architektur« (1928) brachte Behne gesellschaftliche und künstlerische »Ordnung« dann auch historisch zur Deckung. Die Entwicklungsgeschichte der Kunst wurde zu einer Entwicklungsgeschichte der Gesellschaft und umgekehrt; gemeinsamer Zielpunkt war nach Behne die Beseitigung von Gewalt und Unterdrückung. Daß die Argumentation selbst nicht unbedingt gewaltfrei war, mag die Doppelseite aus »Neues Wohnen – Neues Bauen« verdeutlichen, wo ein auf Dreiecksform reduzierter gotischer Kirchenbau und eine auf den gleichen Bildausschnitt getrimmte kirchliche »Hierarchie« miteinander konfrontiert werden.

Gegen Ende der zwanziger Jahre erweiterte Behne die soziologische Fragestellung um Aspekte der »Geopolitik« und der Psychoanalyse, »jene zur Bestimmung des Orts, diese zur Aufdeckung der unter der Oberfläche des Gegenstandes liegenden Werte, und beide in steter Wechselwirkung zur Bestimmung der optischen Leistung des Kunstwerks.«³⁴⁰ Jetzt differenzierte er nicht mehr nur nach politischen Ordnungen, sondern zusätzlich nach dem »biologische[n] Lebensraum«³⁴¹, dem ein Kunstwerk entstammt und in dem es rezipiert wird. Ein Beispiel, wie die Rolle dieser Faktoren zu verstehen sei, lieferte er in dem populärwissenschaftlichen (und trotz seines traditionalistischen Layouts durch einen ausklappbaren Bildteil bemerkenswerten) Buch »Die frühen Meister«. Dort stellte er den »festumrissenen«, von Küstenlinien begrenzten italienischen Lebensraum dem sich zerfasernden, durch Wasseradern geprägten »deutschen« Gebiet gegenüber und versuchte dann, die gleichen Eigenschaften – klarer Aufbau versus »Verflechtung« – auch in Stadtgrundrissen, Bildwerken und in der Schriftkultur der Länder wiederzufinden.³⁴² Die Kategorien lassen wiederum auf kunstgeschichtliches Studium schließen; Behne folgt hier den Gegensatzpaaren, die Heinrich Wölfflin in seinem 1924 erschienenen Aufsatz »Italien und das deutsche Formgefühl« aufgestellt hat.³⁴³

Eine vorläufige Endfassung seiner »Soziologie der Kunst« skizzierte Behne dann 1932 in einer Rede vor dem Internationalen PEN-Club in Stockholm.³⁴⁴ Parallel dazu publizierte er eine Artikelserie in den »Sozialistischen Monatsheften«, in denen er sich dem »Störfaktor« in seinem Modell, dem schöpferischen Individuum, und seinem Verhältnis zur Gesellschaft, zum Auftraggeber, zum Gegenstand und schließlich – hier spricht der Zeitgeist – dem Verhältnis zwischen Kunst und Nation widmete. Ohne Zweifel war dieser letzte Aspekt ein Zugeständnis an die aktuelle Diskussion um »nationale« Ausdrucksformen. Zugleich aber bezeichnete er eine Gegenposition zum nationalsozialistischen Lager, das zwischen artgerechter und »entarteter« Kunst unterschied. Deutsch ist nach Behne nicht, was einer bestimmten, ideologisch festgelegten Gestaltungsnorm entspricht, sondern schlechterdings *alles*, was in Deutschland, auf deutscher Erde, im deutschen »Raum« von deutschen Künstlern hergestellt worden ist.³⁴⁵

Hatte Behne die Vergangenheit bislang vor allem unter dem Blickwinkel der Gegenwart beziehungsweise der Zukunft betrachtet, so war sein Interesse 1932 eindeutig retrospektiv – gestaltbar erschien, wie wir gesehen haben, die Zukunft schon zu

diesem Zeitpunkt nicht mehr. Was dem Autor mit seiner Kunst-Soziologie vor-schwebte, war eine rein aus der Anschauung, aus der Analyse des »interne[n] ganz abstrakte[n] Konstruktionsgefüge[s], das allen Form- und Farbwerten den Platz an-weist«, gewonnene »Kunstsprache der formenden Gesellschaft«, um so das »Social-gefühl« der jeweiligen Epoche zu rekonstruieren und mit ihm die authentische Wir-kung der einzelnen Kunstwerke. Dabei war Behne fest davon überzeugt, daß sein Verfahren kein »Spiel mit Analogien« darstelle – das Axiom lautete nicht: »das ist in der Bildfläche ebenso wie in der Gesellschaft, sondern: *das ist die Gesellschaft*, die ganz direkt, beinahe persönlich diese Verhaltungen, diese Proportionen, diese Bin-dungen, diese Normen schafft, also sozusagen ein neu entdeckter Künstler höherer Ordnung.«³⁴⁶ De facto konnten die Analogieschlüsse nicht ausbleiben, weil die Fra-gstellungen von einem gesellschaftlichen Dreistufen-Modell ausgingen, das durch die Kunst letztlich nur bestätigt wurde. Die erste Frage nämlich galt der Entstehung von Gesellschaft, die zweite der »Nation«, die sich durch »geschichtliche Urer-lebnisse« und durch ihre natürliche Umgebung konstituiert, die dritte, ausschließlich für die Neuzeit relevante, der »Zeitgenossenschaft«, also dem historischen Kontext, in dem sich Künstler, Auftraggeber und Publikum bewegen, »als verantwortungs-bewusster Träger einer kulturellen Überlieferung [...], als amorphes Publikum, öf-fentliche Meinung, geltender Geschmack [...], als Kraftfeld politischer Parteien [...]«. ³⁴⁷ Die Argumentation blieb linear, auch wenn ihr das klar umrissene Ziel ab-handen gekommen war. Die Frage etwa: »Was und wie wirkt die Existenz der Gesell-schaft an und für sich?« exemplifizierte Behne an der prähistorischen Wandmalerei, die er als »isolierte, raumlose, platzlose Naturalismen« beschrieb und mit dem vor-staatlichen Stammesverband gleichsetzte; das begrenzte und in sich strukturierte Bild sei erst mit der Staatenbildung entstanden.³⁴⁸

 u sollst dem Auge trauen/
nicht dem Ohr! GYGES



etwas frei nach Dürer

Adolf Behne, Deutsche Zeichner, 1943. Vorsatzblatt mit Collage nach Albrecht Dürer



Caspar David Friedrich, Frau am Fenster, 1822. Abbildung aus: Adolf Behne, Caspar David Friedrich. Der Maler deutscher Landschaft, 1935

Es war im großen und ganzen dieses Konzept, auf das Behne seine »Rückkehr« zur Kunstgeschichte 1934 gründete. Zwar definierte er seine Bildanalysen in der Folge nicht mehr als »Soziologie der Kunst«. Die Kunstwerke jedoch las er auch weiterhin als abstrakte Strukturen, in denen er in einem horizontalen Schnitt die Epoche und in einem vertikalen die Nation mit ihren »psychologischen« Eigenschaften und ihrer kulturellen Überlieferung verbildlicht fand. Die Balance, die er in seinen opulent ausgestatteten Bildbänden zur deutschen Kunst zwischen den Kategorien der NS-Publizistik und den eigenen Grundüberzeugungen versuchte, ist freilich nicht anders als prekär zu bezeichnen. Einerseits widersetzte er sich einer stromlinienförmigen Einordnung in den offiziellen Diskurs. Das macht schon das Vorsatzblatt der »Alten Deutschen Zeichner« deutlich, das als Plädoyer für die selbständige und unvoreingenommene Wahrnehmung und für die in den Bildern enthaltene »Wahrheit« zu verstehen sein dürfte. Der die Hühner mit seinem Flötenspiel betörende Fuchs, »etwas frei« nach Dürers Randzeichnung für das Gebetbuch Maximilians I., wird kontrastiert durch einen in seine Lektüre vertieften Gelehrten und kommentiert durch das (ebenfalls freie) Zitat nach Friedrich Hebbels Trauerspiel »Gyges und sein Ring«: »Du sollst dem Auge trauen/ Nicht dem Ohr«. Liest man auf der anderen Seite jedoch »In Stein und Erz« unabhängig von Behnes früheren theoretischen Aufsätzen, dann wird in der Diktion eine unangenehme Nähe zu der metaphysischen Überhöhung von Volk und Nation sichtbar, wie sie zeitgleich beispielsweise Wilhelm Pinder in seinen Schriften vorexerziert hat. So, wenn es in der Einleitung zur Frage nach dem germanisch-nordischen Formprinzip und seiner Reaktion auf antike Einflüsse heißt: »Wie der zentrale Kern bei immerwährender Elastizität der äußeren Schale sein ewiges Lebensrecht durchsetzt, weil er muß ... das zu zeigen sehen wir für unsere Aufgabe an.«³⁴⁹

Die Frage nach dem Deutschen in der deutschen Kunst beschäftigte Behne über das »Dritte Reich« hinaus; das letzte Werk in der Reihe mit dem Titel »Strukturgesetze der deutschen Kunst« blieb bei seinem Tod unvollendet.³⁵⁰ Dabei handelte es sich um den Versuch, wiederum in der Nachfolge Wölfflins, also durch die Gegenüberstellung von deutscher und italienischer Kunst, spezifisch nationale Ausdrucksformen zu etablieren und in ihnen jene Kräfte auszumachen, die »in der Tiefe des Unbewußten [...] durch den Künstler als ihr Werkzeug hindurch wirksam werden.«³⁵¹ Die Begriffspaare, die Behne verwendete, blieben im Rahmen des etablierten nationalen Kunstdiskurses. Die »Einheit« der romanischen Länder wird die »Zweiheit« der nordischen Völker gegenüber gestellt, der »Sicherheit« die »Zweifel«, der »Aussage« die »Frage«, der »Entscheidung« die »Scheidung«.³⁵² Bemerkenswert ist aber die Legitimation für diesen Ansatz; sie zeigt einmal mehr Behnes Anpassungsfähigkeit an aktuelle Vorgaben. Nach dem Wesen der deutschen Kunst zu forschen, so erklärte er nun, bedeute, den Ursachen des »Versagens eines ganzen grossen Volkes« nachzugehen: »Was sich solcher Schau als deutsche Kunst und somit als deutscher Geist erschliesst, ist etwas wesentlich anderes, als die bisherigen

Bestimmungen des Deutschen in der Kunst un[s] wollen glauben machen, die über ein ständiges Beteuern von typisch deutscher Innigkeit und deutscher Treu-Sinnigkeit, reinsten Gedankentiefe und unschuldiger Empfindungswärme nicht hinausgelangen. Aber wie führt von diesen Blaublümelein-Eigenschaften – deren »auch-Vorhandensein« gar nicht bestritten wird! – der Weg des deutschen Geistes zu den Konzentrationslagern und zum totalitären Krieg? Dieses scheint uns ein eminent *wissenschaftliches* Problem und wir meinen, dass es wirklich Jeden angeht.«³⁵³ Die Trennung von Form und Inhalt, die schon in den Publikationen von 1940 und 1943 nicht mehr konsequent durchgeführt worden war, ließ sich angesichts dieser Fragestellung nicht mehr aufrechterhalten. 1935 hatte Behne Caspar David Friedrichs »Frau am Fenster« noch als Koordinatensystem aus Horizontalen und Vertikalen gelesen, »eher der Reißchiene, als der freien Phantasie«³⁵⁴ entstammend, das den Romantiker zu einem Vorläufer der Konstruktivisten machte.³⁵⁵ In den »Strukturgesetzen« interpretierte er das Bild ein zweites Mal, diesmal über den Gegenstand und als düstere politische Parabel, als Menetekel für den Weg Deutschlands ins »Dritte Reich«: »Lähmendes, tödliches Dunkel füllt den engen Raum – und niemand reißt das Fenster auf. Resigniert, in fühlbarer Melancholie, verzichtend, ohnmächtig, blickt die Frau durch den Spalt hinaus – und wenn sie den mittleren Fensterflügel auch noch schließt – mit seiner blind gemachten Scheibe – so wird es unerträglich finster im Raume sein – und der Befehl zum Schließen auch dieses Fensters in die Welt wird bald, kann jeden Augenblick erfolgen. Dann kann der Blick nur noch aufwärts in den Himmel [...] gehen.«³⁵⁶

Warum die »Strukturgesetze«, an deren Erscheinen Behne offensichtlich viel gelegen hatte, nicht zum Druck gelangten, bleibt unklar. Möglicherweise fand sich nach 1945 für ein Buch mit diesem Thema kein Herausgeber mehr.³⁵⁷ Es könnte allerdings auch sein, daß Behne selbst die Schwierigkeit gesehen hat, mit seiner Methode der Geschichtlichkeit des Gegenstandes gerecht zu werden. In einem fiktiven Dialog »Ungelöste Probleme der Kunstgeschichte« jedenfalls, den er 1947 in der »bildenden Kunst« veröffentlichte, ließ er den Gesprächspartner »A« eine Kunstgeschichte fordern, die den Künstler »in der ganzen Aura« seiner Zeit, als Resultat »gelebte[r] Wahrheit« vorführe. Auf die Frage des Gesprächspartners »B«, warum er denn eine solche »wahre« Kunstgeschichte nicht einfach selbst verfasse, antwortet »A«: »Weil ich an ihrer Möglichkeit verzweifle.«³⁵⁸

Am Ende: die Formalismus-Debatte

Seine letzte Auflage erlebte das Thema »Kunst und Gesellschaft« in den Nachkriegsjahren. 1945 stand Behne beim Aufbau des kulturellen Lebens in Berlin wieder in vorderster Reihe. Er war Mitglied der Landesleitung des »Kulturbundes zur de-

mokratischen Erneuerung Deutschlands« und Lehrer an der »Hochschule für bildende Kunst« (seit Juli 1945), saß im Beirat der Zeitschrift »bildende kunst« und wirkte als Juror an zahlreichen Ausstellungen mit. Als »Schrittmacher der Moderne« konnte oder wollte er allerdings nicht mehr wirken. Die Künstler, die er vertrat, gehörten entweder, wie Werner Scholz und Heinrich Ehmsen, zum sozialkritischen Flügel oder, wie Karl Hofer oder Karl Schmidt-Rottluff, zur Avantgarde von gestern und vorgestern. Alle diese Maler standen für eine gemäßigt expressive Gestaltungsweise, wie übrigens auch die Arbeiten in den Ausstellungen, für deren Auswahl er mitverantwortlich zeichnete. Selbst in Behnes berühmtem Vortrag »Entartete Kunst« wirkt das Bild von der Moderne seltsam zahm. Es sind Liebermann und die Expressionisten, die gegen die Kulturpolitik der Nationalsozialisten in Schutz genommen werden, nicht aber die Dadaisten oder die Konstruktivisten.³⁵⁹ Behne war sich dieser Tatsache offensichtlich bewußt; was die aktuelle Kunst anbelangt fand auch er das Niveau des Nachwuchses »sehr anständig, vielleicht ein bisschen zu anständig.«³⁶⁰ Doch ihm ging es zunächst darum, überhaupt eine Gegenposition zur nationalsozialistischen Kunstdoktrin zu etablieren. So unterrichtete er Hannah Höch 1946 über eine geplante Ausstellungsserie und fügte hinzu: »Die Ausstellung trägt ein ausgesprochen pädagogisches Gesicht – die Arbeiterschaft soll gewonnen, liebenswürdig angefasst und keineswegs vor den Kopf geschlagen werden.«³⁶¹ Und noch ein Moment klingt in Behnes vorsichtiger Zurückhaltung an: die Abgrenzung vom Dirigismus der nationalsozialistischen Kunstpolitik, möglicherweise auch vom Dirigismus im Sozialismus sowjetischer Provenienz. Zu jenem einheitlichen, zeitspezifischen und für alle Gattungen und Künstler verbindlichen (Kunst-)Ideal jedenfalls, über das er seine Rolle bis 1930 definiert hatte, konnte und wollte er nicht zurückkehren. Stattdessen plädierte er für die Vielfalt der Richtungen, gerade vor dem Hintergrund der aktuellen Situation: »Jede Kunst ist frei. Die Auseinandersetzung der Richtungen darf allein ein Kampf der Leistung sein. Jede Richtung der Kunst ist frei und darf unter keinen Umständen von einer Macht verfehmt werden. Jeder Versuch einer Unterdrückung wird abgelehnt. Wie wir allen Richtungen die Freiheit lassen, beanspruchen wir auch die Freiheit für uns.«³⁶² Selbst wenn die Künstler »nur« Akte und Landschaften malten, könnten sie beim Aufbau des neuen Deutschland mithelfen, wenn »sie es in einer Reinheit und Größe aus einem Streben nach letzter Vollkommenheit, aus einem höchsten Verantwortungsfühl tun, das Vorbild sein kann für alle, auf welchem Gebiet sie immer arbeiten.«³⁶³ Als allerdings klar wurde, daß im sozialistischen Teil Deutschlands die Kunst erneut illustrative Aufgaben im Dienste des Staates übernehmen sollte, da griff Behne in der »bildenden kunst« noch einmal die alten Argumente zur Verteidigung der abstrakten Moderne auf. Wieder insistierte er auf der Trennung von Kunst und Natur und auf der Eigengesetzlichkeit von Farbe und Form und illustrierte den Aufsatz mit Werken von Georges Braque, Juan Gris, Ferdinand Léger und Lyonel Feininger.³⁶⁴ Dem Aufsatz folgten mehrere Erwiderungen, die Behnes Position als »bürglich-de-

kadent« abqualifizierten. Das letzte Wort hatte ein Autor namens Hermann Müller: »Die Formprobleme der modernen Künstler sind den Massen unverständlich und sprechen sie nicht an. Werden sie im einzelnen nachempfunden, wirken sie ablenkend und betäubend. [...] Nein, Herr Professor Adolf Behne, wir wollen nichts mit der Münchener Postkarten- und Muskelpietsch-Malerei zu tun haben. Aber für genau so gefährlich halten wir ein Absinken in formalen Ästhetizismus.« Den Ausgang der Diskussion hat Behne nicht mehr erlebt; er starb im August 1948. Es wäre seine letzte Niederlage geworden. Am Ende des Jahres waren in der Formalismus-Debatte die Würfel gefallen: Die Zukunft im sozialistischen Deutschland gehörte einem sozialistischen Realismus. Die gesellschaftliche Realität hatte sich dem Modell »Moderne«, wie Behne es vertreten hatte – nämlich als emanzipatorischen Prozeß mit dem Ziel vollständiger und gleichwohl sozial wirksamer Autonomie der Kunst –, allen Modifikationen zum Trotz erfolgreich widersetzt.

Anmerkungen

Abkürzungen: BA: Bundesarchiv Berlin; BG: Berlinische Galerie, Berlin; BHA-GN: Bauhaus-Archiv, Berlin/Gropius-Nachlaß; BHA-BAB: Bauhaus-Archiv/Bestand Adolf Behne; NLM: Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag; StaM-B: Stadtarchiv Magdeburg/Bauamt; Stabi/St: Staatsbibliothek Berlin/Sturm-Archiv; Stabi/NB: Staatsbibliothek Berlin/Nachlaß Behne; Th-Hsta-B: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar/Bauhaus; ZA NG: Zentralarchiv Nationalgalerie Berlin. Für die Unterlagen aus dem Bundesarchiv, dem Stadtarchiv Magdeburg, dem Nolde-Museum Seebüll und dem Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar danke ich Bernd Nicolai.

- 1 Adolf Behne an J. J. P. Oud, 10. 5. 1923; NLM 2714/Sammlung Oud.
- 2 Adolf Behne, Postkarte an Walter Dexel, 12. 6. 1926; Bernhard Dexel, Hamburg.
- 3 Die »Adolf-Behne-Sonderwoche« zum Thema »Äußere Lebensgestaltung« fand im Mai 1926 statt; vgl. Volker Wahl, Jena als Kunststadt 1900-1933, Leipzig 1988, S. 240.
- 4 Die vage Formulierung ist bewußt gewählt. Behnes Vorstellungen vom Sozialismus werden in seinen Schriften nicht konkret faßbar; er hat sie überdies mehrfach modifiziert. Insgesamt aber tendierte er wohl zu der Vision einer in brüderlicher Liebe geeinten Menschheit, wie sie Lew Tolstoj in seiner Schrift »Was ist Kunst?« entwickelt hatte. Mit Tolstoj jedenfalls beschrieb er immer wieder seine eigenen Zielvorstellung: »Kunst ist ihm [Tolstoj] ein Instrument der menschlichen Gemeinschaft und damit erhält die Kunst ein Ziel. Dieses Ziel kann kein anderes sein, als die Methoden der menschlichen Gemeinschaft zu verbessern.« Adolf Behne, Die Kunst muß die Gewalt beseitigen, in: Der Zwiebfisch 19, 1926, S. 169–73; S. 169.
- 5 Ernst Kallai hat dieses Image treffsicher auf den Punkt gebracht. In einer bössartigen Satire charakterisiert er Behne als Propagandisten eines oberflächlichen »Lifestyle«, der, an frühere politische Ideale erinnert, verständnislos fragt: »Wie, was? Was gab es vor zehn Jahren? Wiederkehr der Kunst, Arbeiterrat für Kunst?...« Ernst Kallai, Kunst liegt auf der Straße, lächelt Dr. Behne an. Das neue Berlin, happy-end, keep smiling, in: Das Kunstblatt 13, 1929, S. 373 f.; S. 373.
- 6 Adolf Behne, Biologie und Kubismus, in: Der Sturm 6, 1915/16, S. 68–71; S. 70. Der Aufsatz

- erschien unter dem gleichen Titel ein zweites Mal in: Die Tat 9/2, 1917/18, S. 694–705.
- 7 Der Mädchenname von Elfriede Behne wird in sämtlichen Unterlagen mit »Schäfer« angegeben; bei Haila Ochs heißt es irrtümlich »Elfriede Schneider«; vgl. Haila Ochs, Vorwort, in: dies. (Hrsg.), Adolf Behne, Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913–1946, Basel u. a. 1994, S. 7–15; S. 9.
 - 8 Wilhelm Worringer in einem Brief an Reinhold Piper, 23. 9. 1944; zit. nach: Reinhard Piper. Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903–1953, München 1979, S. 458 f.
 - 9 Daß Behne Mitglied der SPD gewesen sei, wie Rose-Carol Washton Long behauptet (Rose-Carol Washton Long, German Expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism, New York 1993, S. 202), läßt sich, soweit ich sehe, nicht beweisen (nicht alle der Autoren, die für die »Sozialistischen Monatshefte« oder für die »Neue Zeit« schrieben, gehörten der Partei an), doch kann man angesichts seiner Beiträge von einer inhaltlichen Übereinstimmung mit den politischen Zielen der SPD ausgehen. Allerdings gab Behne dort keine parteipolitischen Statements – auch nicht in späteren Jahren, als er der USPD angehörte beziehungsweise mit ihr sympathisierte; vgl. hingegen Richard Sheppard, Artists, Intellectuals and the USPD 1917–1922. Some Preliminary Reflections, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F. 32, 1991, S. 175–216; S. 190.
 - 10 Wilhelm Hausenstein an Theodor Heuss, 15. 5. 1907; zit. nach: Walter Migge, Wilhelm Hausenstein. Ausst.Kat. Münchner Stadtmuseum, Marbach 1967, S. 41.
 - 11 Daß die Entscheidung nicht von vornherein feststand, zeigt auch Behnes Versuch, mit dem später bei jeder erdenklichen Gelegenheit geschmähten Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm von Bode, Kontakt aufzunehmen, indem er ihm seine Dissertationsschrift mit dem wilhelminischen Hinweis übersandte: »Hat das Thema auch keine direkten Beziehungen zu den Arbeitenden Eurer Excellenz, so gibt es mir doch Gelegenheit, Eurer Excellenz den Ausdruck meiner aufrichtigen Verehrung zu übermitteln.« Brief vom 28. 9. 1912; ZA NG/Nachlaß Bode 265.
 - 12 Adolf Behne an J. J. P. Oud, 10. 5. 1923 (wie Anm. 1).
 - 13 Vgl. Adolf Behne, Kunstgeschmack und Nachahmung, in: Kunstgewerbeblatt N. F. 26, 1915, S. 142–44.
 - 14 »Es giebt eine Auffassung der Kunstgeschichte, die in der Kunst nichts anderes sieht als eine ›Übersetzung des Lebens‹ (Taine) in die Bildsprache und die jeden Stil als Ausdruck der herrschenden Zeitstimmung begreiflich zu machen versucht. Wer wollte leugnen, dass das eine fruchtbare Betrachtungsweise ist [...], allein sobald man mit künstlerischen Werturteilen die Dinge messen will, ist man genötigt, auf formale Momente zu greifen, die an sich ausdruckslos sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören.« Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst, München 1899, S. 275 f.
 - 15 »Mit der Konstatierung, was dargestellt ist, gibt er [der Betrachter] sich zufrieden. Von diesem inhaltlichen Sehen muß das Auge erst einmal entwöhnt werden [...].« Adolf Behne, Der Museumskatalog, in: Die Hilfe 16, 1910, S. 272–74; S. 274.
 - 16 Vgl. Wilhelm Hausenstein, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker, München 1912.
 - 17 Adolf Behne, Kunst und Milieu, in: Die Gegenwart 84, 1913, S. 599–603 und S. 616–69, S. 618.
 - 18 Adolf Behne, Majorität und Qualität, in: Kunstgewerbeblatt N. F. 27, 1916, S. 190–96; S. 190.
 - 19 Behne, Kunst und Milieu (wie Anm. 17), S. 617.
 - 20 Ebenda, S. 619.
 - 21 Adolf Behne, Vom Kunstschriftsteller, in: Kunstgewerbeblatt N. F. 24, 1913, S. 154 f.; S. 154.
 - 22 Jakob von Uexküll, Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung. Gesammelte Aufsätze, München 1913.
 - 23 Behne, Kunst und Milieu (wie Anm. 17), S. 619.
 - 24 Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik, München 1911, S. 2.
 - 25 Adolf Behne, Zur neuen Kunst, Berlin 1915, S. 5 f.

- 26 »Man muß am Ende auf das Werk selbst zurückkommen, indem man es von demselben Standpunkt aus betrachtet, von dem aus sein Verfasser es betrachtet hat.« Jean-Marie Guyau, *Die Kunst als soziologisches Phänomen*, hrsg. von Alphons Silbermann, Berlin 1987, S. 59.
- 27 Guyau, *Kunst* (wie Anm. 26), S. 61.
- 28 Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau* (1926), Reprint Berlin 1998, S. 62. Behne beruft sich dort auf Guyaus Vorstellung vom sozialen Charakter des Ästhetischen. Den Satz »L'art c'est de la tendresse« zitiert er in den zwanziger Jahren mehrfach; vgl. etwa Behne, *Die Kunst muss...* (wie Anm. 4), S. 169.
- 29 Vgl. Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage*, in: *Der Blaue Reiter*, München 1912, S. 74–100; S. 90. Daß Behne, ungeachtet seiner ganz anders gearteten Vorstellungen von Kunst, Kandinskys Aufsatz und insbesondere diesen Passus sehr genau gelesen hat, belegen die Anstreichungen in seinem Exemplar des Almanachs, das sich heute in der Bibliothek des Kunst-historischen Instituts der Freien Universität Berlin befindet.
- 30 Karl Scheffler, *Der Beruf des Schriftstellers* (1920), zit. nach: ders., *Der Architekt und andere Essays über Baukunst, Kultur und Stil*, Basel u. a. 1993, S. 116–19; S. 116; Wilhelm Hausenstein, *Der Kunstschriftsteller* (1916), zit. nach: ders., *Zeiten und Bilder. Gesammelte Aufsätze*, München 1920, S. 97–101; S. 100.
- 31 Adolf Behne, *Über Kunstkritik*, in: *Sozialistische Monatshefte* 22/3, 1916, Bd. 46, S. 1305–08; S. 1308.
- 32 Adolf Behne, *Fortschritte in der Kunstkritik*, in: *Kunstgewerbeblatt N. F.* 24, 1913, S. 46–50; S. 50.
- 33 Zu Curt Herrmann hatte Behne wohl bereits während des Studiums Kontakt aufgenommen. Über ihn lernte er weitere zeitgenössische Künstler kennen; so vermerkte er in seinem Exemplar des »Blauen Reiters« zu L. Albert Moreau: »bei Curt Herrmann kennengelernt X.12.«; vgl. *Der Blaue Reiter* (wie Anm. 29), S. 41. Möglicherweise verdankte er dem Maler, der als Vorstandsmitglied der »Neuen Sezession« unter anderem die »Brücke«-Künstler förderte, auch den Zugang zur expressionistischen Kunst. Zu Herrmann und Behne vgl. Thomas Föhl, *Briefe*, in: Rolf Bothe (Hrsg.), *Curt Herrmann 1854–1929. Ein Maler der Moderne in Berlin*. Ausst.Kat. Berlin Museum, Berlin 1989, S. 307.
- 34 Auf der Sezessions-Ausstellung im Januar 1912 waren unter anderem Bilder von Heckel, Mueller, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Marc, Kandinsky, Jawlensky und Nolde zu sehen (vgl. Karl Scheffler, *Kunstaussstellungen*, in: *Kunst und Künstler* 10, 1911/12, S. 218); in der Eröffnungsausstellung des »Sturm« im März 1912 wurde die Münchner Ausstellung mit den Bildern von Kandinsky, Delaunay, Marc, Macke, Burljuk, Jawlensky, Klee und Kubin um Werke von Oskar Kokoschka und Franz Flaum ergänzt.
- 35 Adolf Behne, *Die neue Sezession*, in: *Die Hilfe* 18, 1912, S. 207.
- 36 In vergleichbarer Weise hatte kurz zuvor Curt Herrmann in der Broschüre »Der Kampf um den Stil« (Berlin 1911, S. 101f.) die Eigenschaften einer »reinen« – freilich nicht: gegenstandslosen – Malerei diskutiert: »Der Stil der reinen Malerei, oder, wenn man so will, der reine Stil der Malerei, wäre also: Das organische und harmonische Zusammenwirken der Begriffe und Gesetze der Form, der Linie, der Bewegung, der Komplexe, der Farbe, der Kontraste, des Lichtes, der Abstufung der Strahlung und des Rhythmus, sichtbar gemacht durch das Material der Farbe. [...] Der daraus resultierende künstlerische Organismus, also das malerische Kunstwerk, würde die Raumbildung auf der Fläche sein.« Von den theoretischen Positionen der besprochenen expressionistischen Künstler dürfte Behne hingegen zum Zeitpunkt seines Artikels keine allzu konkreten Vorstellungen gehabt haben; der Almanach »Der Blaue Reiter« wurde erst im Mai 1912 ausgeliefert, in Behnes eigenes Exemplar (wie Anm. 29) ist als Datum der 4. 9. 1912 eingetragen.
- 37 Adolf Behne, *Zwei Ausstellungen*, in: *Der Sturm* 3, 1912/13, S. 19f.; S. 20. Die »Sturm«-Version weicht in der Formulierung leicht von der ersten Fassung ab. Die zentralen Passagen werden noch einmal in dem Aufsatz »Zur neuen Kunst« (*Der Sturm* 5, 1914/15, S. 2f.) zitiert,

- der seinerseits den ersten Teil des Büchleins »Zur neuen Kunst« (wie Anm. 25) bildet.
- 38 Behne, Zur neuen Kunst (wie Anm. 25). Zur Auslieferung fertig war das Bändchen im November 1914; vgl. Behnes Brief an Herwarth Walden vom 8. 11. 1914; Stabi/St-Behne 15.
- 39 Herwarth Walden, Malerei. Neue Sezession, in: Der Sturm 2, 1911, S. 687f.
- 40 Herwarth Walden, Vorrede, in: Erster Deutscher Herbstsalon. Ausst.Kat. Der Sturm, Berlin 1913, S. 5–8; S. 6.
- 41 Soweit ich sehe, ist Behne der erste, der den Begriff »Expressionismus« nicht nur auf die Architektur ausweitete (in dem Aufsatz »Bruno Taut«, in: Pan 3, 1912/13, S. 538–40; vgl. auch Wolfgang Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, S. 9), sondern auch auf die Wissenschaft (in »Kunst und Milieu«; wie Anm. 17). Sein Einfluß ist vor allem in Herwarth Waldens »Einblick in die Kunst. Expressionismus – Futurismus – Kubismus« (Berlin 1917) spürbar. Vgl. dazu auch Volker Pirsich, Der Sturm. Eine Monographie, Herzberg 1985, S. 64.
- 42 Behne, Zur neuen Kunst (wie Anm. 25), S. 20.
- 43 In Anlehnung an Worringer definiert Behne die Architektur sogar als »reinste der Bildkünste«, weil an ihr Gestaltungsfragen am deutlichsten ablesbar seien: »Denn diese, als inhaltlose, formale Kunst, läßt das Eigentlich-Künstlerische deutlicher und schärfer fassen und erkennen als die Malerei und die Plastik, die stets einen bestimmten Gegenstand, einen bestimmten, aus der äußeren Welt entnommenen Inhalt benutzen und deshalb viel leichter zu Irrtümern, zu Fehlschlüssen und zu schiefen Folgerungen verführen.« Behne, Kunst und Milieu (wie Anm. 17), S. 601.
- 44 Behne, Zur neuen Kunst (wie Anm. 25), S. 27.
- 45 Ebenda, S. 26–28.
- 46 Vgl. Behne, Biologie (wie Anm. 6), S. 68.
- 47 Bruno Taut, Anmerkungen zu Behnes Aufsatz »Bruno Taut« (wie Anm. 41); Manuskript im Taut-Nachlaß der Akademie der Künste, Berlin.
- 48 Bruno Taut, Eine Notwendigkeit, in: Der Sturm 4, 1913/14, S. 174f.
- 49 Adolf Behne, Der Maler Franz Marc, in: Pan 3, 1912/13, S. 616–18; S. 617.
- 50 Vgl. Franz Marc, Die »Wilden Deutschlands«, in: Der Blaue Reiter (wie Anm. 29), S. 5–7; S. 7.
- 51 Vgl. Janos Frecot, Bibliographische Berichte: Adolf Behne, in: Werkbundarchiv 1, 1972, S. 81–116; S. 81.
- 52 August Macke, Die Masken, in: Der Blaue Reiter (wie Anm. 29), S. 21–26; S. 24; Behne hat in seinem Exemplar die Passage angestrichen: »Schaffen von Formen heißt: leben.« Ebenda, S. 22.
- 53 Behne, Biologie (wie Anm. 6). Am 23. 11. 1914 ist in Behnes Korrespondenz zum ersten Mal von einem »Kubismus«-Aufsatz die Rede, mit der Autor sich überall »Körbe« hole (Brief an Walden; Stabi/St-Behne 20); als der Versuch scheitert, den Text in René Schickeles »Weißen Blättern« unterzubringen, bietet er ihn Walden an: »Ich hätte es *von vornherein* viel lieber im »Sturm« gesehen, wenn nicht der leidige Mammon wäre [...].« Brief vom 22. 8. 1915; Stabi/St-Behne 41.
- 54 Jakob von Uexküll, Das genetische Prinzip, in: Die neue Rundschau 25/1, 1914, S. 156 f. Vgl. Joel Segal, Krieg als Erlösung. Die deutschen Kunstdebatten 1910–1918, München 1997, S. 63 und S. 107.
- 55 Uexküll, Bausteine (wie Anm. 22), S. 142.
- 56 Bei Kant heißt es: »Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.« Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, in: Kants Werke, Bd. 5, Berlin 1908, S. 236.
- 57 Uexküll, Bausteine (wie Anm. 22), S. 139.
- 58 Ebenda, S. 176.
- 59 Adolf Behne, Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet, in: Kunstgewerbeblatt N. F. 27, 1915/16, S. 1–4; S. 2.
- 60 Behne, Biologie (wie Anm. 6), S. 69.

- 61 »Wie in einem körperlichen Organismus jeder Teil in fester, sinnvoller Beziehung steht zu jedem anderen, so auch im geistigen Organismus eines Kunstwerkes. Jeder Teil der Bildfläche steht in Wechselwirkung zu jedem anderen, die linke obere Ecke ist gestaltet in Beziehung auf die untere Ecke rechts.« Ebenda.
- 62 Ebenda.
- 63 Als Repräsentanten der »kubistischen« Kunst nennt Behne die im »Sturm« vertretenen Künstler Delaunay, Marc, Klee, Topp, Mense, Léger, Chagall, Kokoschka und Heemskerck (ebenda, S. 69), die wir heute unterschiedlichen Richtungen zuordnen würden. Wird hier mit dem Begriff »Kubismus« eine Haltung der Welt gegenüber bezeichnet, so definierte er in seiner Rede »Deutsche Expressionisten« Kubismus als (Formen-)»Sprache«, »deren sich viele Expressionisten, nicht alle, bedienen.« Adolf Behne, Deutsche Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung, in: Der Sturm 5, 1914/15, S. 114 f.; S. 115.
- 64 Behne, Biologie (wie Anm. 6), S. 71.
- 65 Ebenda.
- 66 Ebenda, S. 70. In diesem Sinne definierte 1916 auch Taut das Verhältnis von Kunst und Natur: »Der Begriff »Natur« hat in der ganzen Kunst nie einen anderen Sinn, als den, daß der Künstler und sein Werk selbst Natur ist, ebenbürtig allen anderen Dingen der Natur. Mit ihnen hängt er wohl zusammen, aber er hängt nicht so von ihnen ab, daß er sie nachahmen müßte.« Bruno Taut, Der Roland von Brandenburg, in: Kunstgewerbeblatt N. F. 27, 1916, S. 111 f.; S. 112. Der Anspruch auf die Eigengesetzlichkeit der Kunst macht es problematisch, von einer »Entgrenzung des Architektonischen zum Ausdruck von »Natur« und »Leben« zu sprechen, wie dies Regine Prange in der Diskussion des expressionistischen Architektur-Konzepts Tauts tut; nach Behne jedenfalls hat die Kunst keinen symbolischen Charakter, sie *ist* auf ihre spezifische Weise »Leben«. Vgl. Regine Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in der Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim u. a. 1991, S. 72 passim.
- 67 Behne, Biologie (wie Anm. 6), S. 71.
- 68 Die Vorstellung vom Eigenleben der Kunst führte Behne 1917 zu seiner scharfen Kritik an der vom Deutschen Werkbund betriebenen Ästhetisierung des Alltags: »Kunst ist ein selbständiges Leben, das keinem anderen engeren Leben folgen und dienen kann. Erst wenn wir Kunst wieder zur Andacht erheben, wenn wir sie bedenkenlos freimachen und lösen von allem Tagesdienst, von allen pädagogischen, volkswirtschaftlichen, technischen Fesseln wird sie uns ihr Höchstes geben, wird sie in unserer Gegenwart als Glück und Schönheit aufgehen.« Adolf Behne, Kritik des Werkbundes, in: Die Tat 9/1, 1917/18, S. 430–38; S. 430.
- 69 Guyau (wie Anm. 26), S. 67. Behne hat die Gleichsetzung von »Formalismus« und »Tod« respektive »Leben« und »Schönheit« in den zwanziger Jahren fast wörtlich übernommen. So heißt es in »Eine Stunde Architektur«, Stuttgart 1928: »Und das Herrschaftssiegel des Todes war die Form, die sich abschließende, die geometrische, die autonome Form.« (S. 7) Und: »Die Phantasie, die fruchtbar ist, ist geknüpft an die härteste Wirklichkeit.« (S. 59)
- 70 »Das Glashaus hat keinen anderen Zweck als schön zu sein.« Bruno Taut, Bauprojekt zur Werkbundaussstellung in Köln, Juni 1914; zit. nach: Frühe Kölner Kunstaussstellungen, hrsg. von Wulf Herzogenrath, Köln 1981, S. 289.
- 71 Vgl. Bruno Taut, Die Stadtkrone, Jena 1919, S. 51.
- 72 Behne, Gedanken (wie Anm. 59), S. 4. Auch hier dürfte Guyaus Vorstellung vom sozialen Charakter ästhetischer Emotionen die (ungenannte) Quelle bilden. Bei ihm heißt es: »Das Angenehme wird schön, je mehr Solidarität und Soziabilität es zwischen allen Teilen unseres Wesens und allen Elementen unseres Bewußtseins umfaßt, je mehr es jenem »Wir«, das in dem »Ich« sich findet, beigemessen werden kann.« Guyau, Kunst (wie Anm. 26), S. 37.
- 73 Mit Hinweis auf den »Kosmos« definierte Behne erstmalig 1916 das Wesen der neuen Kunst; vgl. Adolf Behne, Stilbemerkungen zu moderner Kunst, in: Die neue Rundschau 27/1, 1916, S. 553–60; S. 558.

- 74 Vgl. Adolf Behne, Kunst, Natur, Technik, in: Innendekoration 29, 1918, S. 107–10.
- 75 Vgl. Adolf Behne, Kunst, Handwerk, Technik, in: Die neue Rundschau 33/2, 1922, S. 1021–37.
- 76 Vgl. den Brief Herwarth Waldens an Kurt Schumacher vom 20. 12. 1915; abgedruckt in: Kasimir Edschmid, Briefe der Expressionisten, Frankfurt a. M./Berlin 1964, S. 54. Aus der Rückschau des Dichters Adolf Knoblauch war Behne diese Rolle eher zufällig und ohne eigenes Verdienst zugewachsen: »Er [Behne], der nichts Anderes als ein junger Anfänger war, der sich durch Kunstführungen in den Museen versuchte hochzuarbeiten, erhielt Herbst 1914 die zufällige Rolle von Herrn Walden zugewiesen, eine Einführungsrede bei der ersten grösseren Ausstellung zu halten. [...] Seine Rede wurde gedruckt, weil es wohl kaum jemanden in Deutschland gab, der sich für die Anfänge des deutschen Expressionismus einsetzte. Das allein war B.'s Verdienst, dass er sich zur Verfügung gestellt hat.« Adolf Knoblauch an den Redakteur der Zeitschrift Pismo, A. Cernik, 28. 7. 1925, Stabi/St-Knoblauch.
- 77 Herwarth Walden, Die Kunst in der Freiheit, in: Der Sturm 10, 1919/20, S. 50.
- 78 Rudolf Blümner, An Adolf Behne, in: Der Sturm 16, 1925, S. 70.
- 79 Brief an Herwarth Walden, 16. 11. 1915, Stabi/St-Knoblauch. Auch Döblin äußerte sich eher distanziert über Behne; vgl. Alfred Döblin, Briefe, Olten/Freiburg im Breisgau 1970, S. 64.
- 80 Zu Scheerbarts Gedenken gründete Behne noch am 18. 1. 1929 zusammen mit Herwarth Walden, Bruno Taut, Alfred Richard Meyer und Erich Mühsam eine »Scheerbart-Gesellschaft«; vgl. die Notiz anlässlich der Gründung, in: Das Neue Berlin 1, 1929, S. 43.
- 81 Die von Kurt Junghans erstmals ins Spiel gebrachte (Bruno Taut 1880–1938, Berlin 1970, S. 7 f.) und von der späteren Forschung unüberprüft tradierte Jugendfreundschaft zwischen Behne und den Brüdern Taut (vgl. insbesondere Ian Boyd Whyte, Bruno Taut, Baumeister einer neuen Welt, Stuttgart 1981, S. 14) läßt sich anhand des überlieferten Materials nicht belegen. Sofern ein Kontakt vor 1911 bestanden hat, scheint er eher distanzierter Natur gewesen zu sein. Eine Karte Bruno Tauts vom 29. 4. 1913 beginnt mit der formellen Anrede: »Verehrter Herr Doktor«. Ähnlich heißt es noch 1914 auf einem Schreiben Max Tauts ein dreiviertel Jahr später »Sehr geehrter Herr Dr.«; Stabi/NB 37 und 38.
- 82 Die Freundschaft zwischen Behne und Drexel begann 1921; sie ist hervorragend dokumentiert durch eine Auswahl der Korrespondenz in: Walter Vitt (Hrsg.), Hommage à Drexel (1890–1973). Beiträge zum 90. Geburtstag des Künstlers, Starnberg 1980, S. 87–108.
- 83 Adolf Behne, Künstler und Kritiker, in: März 11/1, 1917, S. 163–67; S. 166.
- 84 Ebenda.
- 85 Adolf Behne, Oranienburg als Beispiel für Stadtbetrachtungen, München 1917 (Flugschrift des Dürerbundes 171).
- 86 Adolf Behne an Walden, 28. 1. 1917. Stabi/St-Behne 74. Im Vorwort charakterisiert Behne den Stadtführer als Versuch, nicht von abstraktem Wissen auszugehen, »sondern unmittelbar von den Erscheinungen selbst, den Leser und Wanderer wirklich in ein seelisches Verhältnis zu den Dingen« zu bringen. Behne, Oranienburg (wie Anm. 85), S. 1.
- 87 Behne schreibt 1945 von seiner »Lehrtätigkeit an der »Humboldthochschule«, später auch an der Städtischen Berliner Volkshochschule«, als habe sie direkt im Anschluß an das Studium stattgefunden (handschriftlicher Lebenslauf vom 29. 6. 1945; Hochschule der Künste Berlin, Archiv; Personalakte Behne). In den Dozentenverzeichnissen der Humboldt-Akademie taucht sein Name allerdings erst im letzten Quartal 1916 auf, nachdem sich die Akademie mit der »Freien Hochschule« zur »Humboldt-Akademie Freie Hochschule« zusammengeschlossen hatte (ab 1918 »Humboldt-Hochschule« genannt). Möglicherweise war Behne also zunächst an der »Freien Hochschule« angestellt und wurde beim Zusammenschluß übernommen. Das würde auch seinen politischen Interessen entsprechen: Während sich die Akademie vornehmlich an den höheren Mittelstand wandte, verstand sich die 1902 von Max Apel, Bruno Wille und Wilhelm Bölsche gegründete »Freie Hochschule« dezidiert als Bildungsinstitut für alle Schichten; sie wurde unter anderem von den Gewerkschaften getragen. Die (städtische)

- »Volkshochschule Gross-Berlin« schließlich nahm erst im Januar 1920 ihren Lehrbetrieb auf. Zur Humboldt-Akademie vgl. die Vorlesungsverzeichnisse 1916–1933 und Horst Dräger, Volksbildung in Deutschland im 19. Jahrhundert, Bd. 2, Bad Heilbrunn 1984, S. 278–84; vgl. ferner Dietrich Urbach, Die Volkshochschule Groß-Berlin 1920 bis 1933, Diss. phil. FU Berlin, Stuttgart 1971.
- 88 Herwarth Walden, Künstler, Volk und Kunst (1919/20), zit. nach: Freya Mühhlaupt (Hrsg.), Herwarth Walden 1878–1941. Wegbereiter der Moderne, Berlin 1991, S. 76.
- 89 Vgl. Herwarth Walden, Abwehr, in: Der Sturm 3, 1912, S. 33.
- 90 Daß es zwischen beiden Männern politische Differenzen (wohl auch in der Bewertung der Kriegsergebnisse) gab, wird aus einem Brief Behnes an das Ehepaar Walden vom 30. 4. 1915 deutlich, in dem er schreibt: »Sobald Ihr uns werdet vergeben und verziehen haben, daß wir kein Talent zur »Politik« haben, werdet Ihr Euch, hoffentlich bald, einmal anmelden. Wir können dann ja mal wieder von *Kunst* sprechen.« Stabi/St-Behne 30.
- 91 Taut, Notwendigkeit (wie Anm. 48), S. 175; vgl. Marcel Franciscono, Walter Gropius an the Creation of the Bauhaus in Weimar, Urbana/Illinois 1971, S. 88–99.
- 92 Vgl. Brigitte Emig, Die Veredelung des Arbeiters. Sozialdemokratie als Kulturbewegung, Frankfurt a. M./New York 1980, S. 295.
- 93 Vorwort zur ersten Nummer der »Arbeiter-Jugend«, zit. nach: Karl Korn, Die Arbeiterjugendbewegung. Einführung in ihre Geschichte, Berlin 1922, S. 177.
- 94 Adolf Behne, Der erste deutsche Herbstsalon, in: Die Tat 5, 1913/14, S. 841–43; S. 841.
- 95 Eine Ausnahme bildet einzig der 1914 erschienene Aufsatz über Tauts »Glashaus« in der »Arbeiter-Jugend«, in der vor allem die »Frische« der neuen Kunst hervorgehoben wird. Adolf Behne, Das Glashaus, in: Arbeiter-Jugend 6, 1914, 291–93.
- 96 Adolf Behne, Die Überfahrt am Schreckenstein, Berlin 1924.
- 97 »Erst wenn die Majorität in unzweideutiger Weise seine [!] Sympathien auf seine Art bekundet hat, ließe sich sagen, daß überhaupt eine Beziehung zwischen dem Werke und dem Publikum besteht.« Behne, Majorität (wie Anm. 17), S. 196.
- 98 Adolf Behne, Weshalb besuchen wir Kunstsammlungen?, in: Arbeiter-Jugend 4, 1912, S. 190 f.; S. 191.
- 99 Adolf Behne, Zu den Soldatenfriedhöfen Leberecht Migges in Brüssel-Evere und Wilhemshafen, in: Bau-Rundschau 7, 1916, S. 193–99; S. 193. Die Passage findet sich wörtlich wieder in: ders., Kunst oder Sentimentalität?, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung 1, 1918, S. 3–7; S. 6. Vgl. auch Adolf Bruno (= Adolf Behne), Was ist Kunst?, in: Arbeiterjugend 10, 1918, S. 69.
- 100 Taut, Stadtkrone (wie Anm. 71), S. 51.
- 101 Vgl. Rose-Carol Washton Long, National or International? Berlin Critics and the Question of Expressionism, in: Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992, Bd. 3, S. 521–33; S. 521.
- 102 Kate Winskell, The Art of Propaganda: Herwarth Walden and »Der Sturm«, 1914–1919, in: Art History 18, 1995, S. 315–44.
- 103 Verstimungen über die Bewertung des Krieges gab es ohnehin; nach Kriegsende warf Behne Walden sogar vor, Konzessionen an die »Militaristen« gemacht zu haben. Vgl. Adolf Behne, Expressionismus für Arbeiter, in: Die Freiheit 2, Nr. 378, 9. 8. 1919.
- 104 Vgl. etwa die Rezension zu Ernst Heidrichs »Altdeutscher Malerei«, wo Behne dem Autor vorwirft, »dem Deutschen, dem Germanischen« nicht gerecht zu werden (Adolf Behne, Moderne Kunstbücher, in: Die Tat 5, 1913/14, S. 936–42; S. 940) oder den Aufsatz »Die Säule« (in: Kunstgewerbeblatt N. F. 25, 1914, S. 144–46; S. 146), in dem der »Nordländer« zum geborenen »Gotiker« erklärt wird.
- 105 Adolf Behne, Der Haß der Neutralen, in: Die Tat 7, 1915/16, S. 340 f.; S. 341.
- 106 Adolf Behne, Organisation, Deutschtum und die Kunst, in: Zeit-Echo 1, 1914/15, S. 361–64; S. 364. Zu Behnes Texten aus dem ersten Kriegsjahr vgl. Magdalena Bushart, Der Geist der

- Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925, München 1990, S. 112–14 und Vera Grötzinger, Der Erste Weltkrieg im Widerhall des »Zeit-Echo« (1914–17). Zum Wandel im Selbstverständnis einer künstlerisch-politischen Literaturzeitschrift, Bern u. a. 1994 (Berliner Studien zur Germanistik 4), S. 187. Zwar bezog Behne nach dem Krieg kritisch Stellung zur Germanisierung des Expressionismus (vgl. ders., Das degenerierte Frankreich und das jugendliche Deutschland, in: Sozialistische Monatshefte 25/2, 1919, Bd. 53, S. 1220–22), doch kehrte er 1931, angesichts der erneuten Nationalisierung der Kunstdebatte, in leicht veränderter Form selbst zu ihr zurück: »Der Impressionismus hatte viel mehr uniforme Züge als diese neue Malerei. Obwohl es auch in ihr keineswegs an gegenseitiger Beeinflussung und an Wechselbeziehungen fehlte, blieb doch ihre Ausprägung als Futurismus eine vorwiegend italienische, als Kubismus eine vorwiegend französische, als Expressionismus eine vorwiegend deutsche Sache [...]. Und das war keineswegs zufällig so. Was überall in dieser Materie durchbrach, war die Besinnung auf die Elemente des malerischen Schaffens, war der Kampf [...] für die ursprüngliche Empfindung, für die Reinheit der Farbe und der Zeichnung, für die Wahrheit des Klangs; war ein Zurückgehen auf die Quellen. Liegt es aber nicht in der Natur der Dinge, daß eine solche Besinnung auf die Elemente uns der Erde und dem Volk nähert?« Adolf Behne, Nationales und Internationales im Neuen Bauen, in: Moderne Bauformen 30, 1931, S. 209–12; S. 209.
- 107 Behne, Organisation (wie Anm. 106), S. 361.
- 108 In einem Brief an Walden v. 8. 11. 1914 schreibt Behne: »Mein Schlachtplan für Sonntag ist fertig. Ich konnte die Nacht nicht schlafen, ich war noch zu angeregt. Deshalb habe ich im Dunkel der Nacht die von Osborn, Breuer und Schefflerken geführten Eisaken in die masurischen Sümpfe genötigt. Jetzt bin ich aber hundemüde. Bitte mich zum eisernen Kreuz anzu-geben.« Stabi/St-Behne 16.
- 109 Behne, Deutsche Expressionisten (wie Anm. 63), S. 114.
- 110 Ebenda.
- 111 Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1914, S. 28.
- 112 Behne, Deutsche Expressionisten (wie Anm. 63), S. 114.
- 113 Georg Lukács, »Größe und Verfall« des Expressionismus (1934); zit. nach: ders., Werke, Bd. 4: Essays über Realismus, Berlin/Neuwied 1971, S. 109–149; S. 148. Zum Vorwurf einer unkritischen Lukács-Rezeption in der Expressionismus-Forschung vgl. Rosemarie Haag Bletter, Introduction, in: Adolf Behne, The Modern Functional Building, Santa Monica 1996, S. 1–83; S. 6 f.
- 114 Adolf Behne, Der Krieg und die künstlerische Produktion, in: Die Umschau 19, 1915, S. 268–73; S. 271.
- 115 Vgl. Behne, Sentimentalität (wie Anm. 99), S. 3.
- 116 Vgl. Christine Hopfengart, Klee. Vom Sonderfall zum Publikumslied. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905–1960, Mainz 1989, S. 28.
- 117 Adolf Behne, Paul Klee, in: Die weißen Blätter 4, 1917, S. 167–69; S. 168. Daß Klee mit dieser Würdigung durchaus einverstanden war und sich durch sie bestätigt fühlte, läßt der Eintrag in sein Tagebuch erkennen. Mit dem für Klee typischen Understatement heißt es dort: »Gegen Abend kam der Oberarzt Pickert zu mir und brachte das 5. Heft des 4. Jahrg. der Weißen Blätter mit einem kl. Essay von Adolf Behne über m. Aquarelle. [...] Wie drollig, daß mein beginnender Ruhm die fünfte Fliegerschule erreicht hat!« Eintrag vom 13. 6. 1917; zit. nach: Paul Klee, Tagebücher 1898–1918, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, S. 437. Im Brief an Lilly Klee vom gleichen Tag wurde aus dem »kl. Essay« sogar ein »Hymnus«; zit. nach: Paul Klee, Briefe an die Familie, hrsg. von Felix Klee, Bd. 2, S. 869.
- 118 Klee, Tagebücher (wie Anm. 117), S. 400, Nr. 1007. Zu Klees Selbstdefinition als Künstler vgl. Gregor Wedekind, Paul Klee: Inventionen, Berlin 1996, S. 157 passim.
- 119 Vgl. Adolf Behne, Die Wiederkehr der Kunst, Leipzig 1919, S. 57f. Die Anregung zur Lektüre Fechners wird von Paul Scheerbart gekommen sein. Gleichzeitig beschäftigte sich auch

- Taut mit Fechner; vgl. dazu Iain Boyd Whyte, Einführung, in: Die Briefe der Gläsernen Kette, hrsg. von Iain Boyd Whyte und Romana Schneider, Berlin 1986, S. 8.
- 120 Adolf Behne an Walden, 23. 12. 16; Stabi/St-Behne 72.
- 121 Vgl. die Briefe an Walden vom 27. 7. 15 und vom 9. 11. 16; Stabi/St-Behne 39 und 69.
- 122 Herwarth Walden, Expressionismus. Die Kunstwende, Berlin 1918.
- 123 Adolf Behne, Kunstwende?, in: Sozialistische Monatshefte 24/2, 1918, Bd. 51, S. 946–52; S. 947.
- 124 Vgl. Rudolf Bauer, Die kosmische Bewegung, in: Walden, Kunstwende (wie Anm. 122), S. 52–60. Nach Bauer ist das expressionistische Bild ein »Diagramm der Seele«, dessen Gestaltung von der »inneren Notwendigkeit« des Künstlers bestimmt wird: »Das Gefühl also ist das Gesetz.« Ebenda, S. 53.
- 125 »Sein Ich ist bedeutungslos, sein Werk ist keine Spiegelung des Ichs, ist auch keine Spiegelung der Welt, sondern ist selbst ein Stück Welt; es ist keine Form, die vom Menschen oder gar vom Material aus bestimmt wird, sondern eine Form, die den Menschen bestimmt, in die der Mensch sich zu fügen hat.« Behne, Kunstwende? (wie Anm. 123), S. 952.
- 126 Der Ausschnitt erschien unter dem Titel »Triumph der Organisation« in: Das Kunstblatt 2, 1918, 390–92.
- 127 Herwarth Walden, Ableger, in: Der Sturm 9, 1918/19, S. 114 f.; S. 114. In der Darstellung Rudolf Blümmers liest sich die Episode so: »Herr Behne hatte so etwas wie eine Art von kleinem Recht, den Sturm einmal »anzurempeln«. Er war bis dahin so etwas wie ein Commilitone gewesen. Er hatte von Anfang an als einer der Wenigen mitgestritten und ausgehalten, solange er noch jung war und Lust hatte. Damals aber hatte ihn der Krieg und ein erniedrigender Subalterndienst zu einem grämlichen, verdrossenen Mann gemacht. Darum will ich es nicht versuchen, ihn zu belehren, wie sehr er sich kritisch täuschte, als er glaubte, einige jüngere Künstler zu noch höherem Ruhm einiger allgemein Anerkannter herabsetzen zu müssen. [...] Und eben weil es eine Anrempelung war, hat man dieses burschikose Betragen mit burschikosem Humor sich fürs erste gefallen lassen.« Rudolf Blümner, Zur Geschichte des Sturm und des deutschen Journalismus. Briefe gegen Paul Westheim, 10. Brief, in: Der Sturm 12, 1921, S. 132–36; S. 134.
- 128 Vgl. Adolf Behne, Die Kunst in diesem Augenblick. Eine französische Ausstellung in Berlin, in: Die Freiheit 4, Nr. 20, 13. 1. 1921.
- 129 Vgl. Herwarth Walden, Nachworte, in: Der Sturm 12, 1921, S. 64; ders., Kunst in der Presse, in: Der Sturm 13, 1922/23, S. 62–64.
- 130 Adolf Behne, Kunst, Wissenschaft und Europa, in: Sozialistische Monatshefte 31, 1925, Bd. 62, S. 223–25; S. 224.
- 131 Vgl. Herwarth Walden, Wahr-Nehmung berechtigter Interessen, in: Der Sturm 16, 1925, S. 67 f.; an dem Protest beteiligten sich Lothar Schreyer, Rudolf Blümner (vgl. Anm. 78), Kurt Liebmann, Otto Nebel, William Wauer.
- 132 Adolf Behne, 150 Sturm-Ausstellungen, in: Die Weltbühne 22/2, 1926, S. 36.
- 133 Herwarth Walden an Eva Weinwurz, 19. 7. 1926; Stabi/St II, 13.
- 134 Behne, Kunstwende? (wie Anm. 123), S. 952.
- 135 Ludwig Hilbersheimer, Programmatisches, in: Sozialistische Monatshefte 26/1, 1920, Bd. 54, S. 623–25.
- 136 Rez. Alfred Allwohn, in: Der Zweemann 1, 1919/20, H. 8/9, S. 47 f.; Rez. Oskar Beyer, in: Feuer 1, 1919/20, S. 717 f.
- 137 B. [Georg Biermann], Wiederkehr der Kunst, in: Der Cicerone 12, 1920, S. 310.
- 138 Burger vertrat zwar ein »völkerpsychologisches« Konzept, doch definierte auch er den »Kosmos« als letztgültiges Bezugssystem für die Kunst und verwies auf die Gotik und den Orient als Vorbilder für die künstlerische Erneuerung. Vgl. Fritz Burger, Einführung in die moderne Kunst, Berlin-Neubabelsberg 1917.
- 139 Lew Tolstoj, Was ist Kunst? in: Tolstoj. Gesammelte Werke, hrsg. von Eberhard Dieckmann/

- Gerhard Dudek, Bd. 14 (Ästhetische Schriften) S. 42–251; S. 241 f. Behne zitiert die Schrift mehrfach, so gleichzeitig in dem Aufsatz »Kunst oder Sentimentalität?« (wie Anm. 99). 1919 gab er an der Hunboldt-Hochschule ein Seminar »Einführung in die Kunst«, das unter anderem Tolstoj gewidmet war.
- 140 Direkt auf Walden und seinen Kreis ist die Kritik am Kunsthandel zu beziehen, die Behne in der Einleitung der »Wiederkehr« formuliert: »Kluge Menschen sagen uns freilich, unser Ziel sei überhaupt nur eine ausgedachte Sache. Die Kunst sei nichts anderes, als das, was die kleine Schar der wahren Künstler schaffe, und so, wie sie gerade sei, hätten wir sie hinzunehmen. [...] Mögen die sozialen, politischen, menschlichen Dinge so stehen oder so, immer spiele die Kunst ihr nutzlos schönes Spiel. Deshalb sei es tantenhaft, Kunst und Leben zu vermengen. Das klingt vielleicht überzeugend, ist aber nur Ängstlichkeit und vorbeugendes Ausweichen. Geschäftsklugheit in Weltweisheitsallüren! Denn im Grunde sind es weniger die Künstler, die so denken, als die Kunsthändler.« Behne, *Wiederkehr* (wie Anm. 119), S. 12.
- 141 Auch hier wird keine Stilrichtung bezeichnet. Noch dezidiierter als in den früheren Aufsätzen vermeidet Behne eine formale Definition des Begriffs, wenn er schreibt: »Kubismus ist das, was wir aus ihm machen werden.« Ebenda, S. 38.
- 142 Ebenda, S. 24.
- 143 »Das Werden der Welt ist ein Bauen, und durch den von Weltliebe erfüllten Menschen baut die Menschheit mit an der sich vollendenden Gestalt der Welt.« Ebenda, S. 44. Die Vorstellung einer von allen Individuen gemeinsam betriebenen Gestaltung und Entwicklung der Welt dürfte auf Gustav Theodor Fechner zurückgehen. In seinem »Büchlein von dem Leben nach dem Tode« (1836; neu erschienen Leipzig o. J.) definiert Fechner die Welt als Zusammenschluß von »geistigen Individualitäten, die in der Menschheit leben und weben, zu größeren geistigen Organismen«, wobei jeder einzelne mit seinem Wirken »zur Schöpfung, Gestaltung und Bewahrung der durch die Menschheit und Natur sich ziehenden Ideen« beiträgt. Ebenda, S. 24 und S. 12.
- 144 Behne, *Wiederkehr* (wie Anm. 119), S. 43 f.
- 145 Ebenda, S. 44.
- 146 Ebenda, S. 34.
- 147 Ebenda, S. 85.
- 148 Ebenda, S. 91.
- 149 Ebenda, S. 93.
- 150 Ebenda, S. 108 f.
- 151 Flugblatt des Arbeitsrates, März 1919, abgedruckt in: Arbeitsrat für Kunst 1918–1921. Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin 1980, S. 88 f.; S. 88.
- 152 Vgl. »Ein neues künstlerisches Programm«, Flugblatt vom 18. 12. 1918; abgedruckt in: Kat. Arbeitsrat (wie Anm. 151), S. 87. Daß Behne, entgegen der in der Literatur vertretenen Meinung, kein Gründungsmitglied war, geht auch aus einem Brief an Christof Spengemann vom 1.5.1920 hervor, in dem er von Konflikten mit einzelnen Mitgliedern des Arbeitsrates spricht: »Sollen sie gehen, wenn sie wollen. Sie sind alle hineingekommen *vor* meinem Eintritt.« Stadtbücherei Hannover/Schwitters Archiv. In der Korrespondenz mit Gropius ist erstmals am 5. 1. 1919 vom Arbeitsrat die Rede; BHA-GN 10/118.
- 153 Gropius erwähnt Tauts Austritt aus dem Arbeitsrat in einem Brief an Valentiner vom 18. 2. 1919 (BHA-GN 10/10 460); in Tauts eigener Erinnerung war der Auslöser die Ermordung Kurt Eisners am 21. 2. 1919; vgl. Bruno Taut an Adolf Behne, 29. 6. 1931; BHA-BAB 57.
- 154 Der früheste Brief im Nachlaß Walter Gropius, der noch mit der unpersönlichen Anrede »Sehr geehrter Herr!« beginnt, datiert vom 15. 1. 1914; BHA-GN 10/201.
- 155 Trotz der ungewöhnlichen Schreibweise dürfte der Deckname den Mystiker Meister Eckart meinen. Auf ihn hatte Behne sich bereits 1917 berufen, um seine Position als nicht-produzierendes, aber gleichwohl führendes Mitglied der Avantgarde zu legitimieren: »Wenn es dir

- nicht an Willen fehlt, sondern lediglich an der Macht, so hast Du vor Gott es alles vollendet.« Behne, Künstler und Kritiker (wie Anm. 83), S. 167.
- 156 Vgl. Eberhard Steneberg, Arbeitsrat für Kunst. Berlin 1918–1921, Düsseldorf 1987, S. 44; Franciscano, Gropius (wie Anm. 91), S. 107.
- 157 Adolf Behne, Die Strömungen in der gegenwärtigen deutschen Kunst, in: Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung, Ausst.Kat. Moskau/Leningrad, 1924, S. 11–17; zit. nach der deutschen Übersetzung im Nachlaß Scharfe; BHA.
- 158 Vorlesungsverzeichnis der Humboldt-Hochschule, 2. Quartal, Nr. 34. Die programmatische Änderung entspricht dem Reformprogramm der sogenannten »Neuen Richtung« in der Erwachsenenbildung der Weimarer Republik, die sich nicht mehr dem Wissenstransfer von oben nach unten, sondern dem Gedankenaustausch zwischen den unterschiedlichen Schichten verschrieben hatte; vgl. Albert Wunsch, Die Idee der »Arbeitsgemeinschaft«. Eine Untersuchung zur Erwachsenenbildung in der Weimarer Zeit, Frankfurt a. M. u. a. 1986.
- 159 Auf diesen Unterschied scheint sich Gropius in dem Brief zu beziehen, mit dem er Behne den Geschäftsführer-Posten antrug. Dort heißt es: »Du bist doch der Einzige, der die Idee, die wir propagieren, innerlich erlebt und alle Deine Schritte danach einrichtet?« Brief vom 6. 3. 19; BHA-GN 10/191.
- 160 Gerhard Marcks an Walter Gropius, 9. 3. 1919, abgedruckt in: Ursula Frenzel (Hrsg.), Gerhard Marcks 1889–1981. Briefe und Werke, München 1988, S. 33.
- 161 Walter Gropius an Behne, 15. 1. 1920, ThHsta-B 6/566 f. Vgl. dazu den Aufsatz von Hans Lange in diesem Band. Behne ließ sich immerhin auf einen Kompromiß ein; er differenzierte in der Folge zwischen sozialistischer Gesinnung und sozialistischer Parteipolitik. Allerdings stellte er klar, daß auch »sogenanntes unpolitisches Verhalten«, also das Prinzip der Nichteinmischung, politische Konsequenzen habe (Behne an Gropius, 5. 2. 1920; BHA-GN 10/183). Eine späte Bestätigung seiner These war ihm die Auflösung des Weimarer Bauhauses 1925, das trotz aller diplomatischer Bemühungen ein Spielball der Politik geworden sei: »Es ist Utopie, in einer politisierten Umwelt apolitisch sein zu wollen. Wer nicht aktiv politisch sein will, muß es passiv sein. Und wenn Politik ein Übel sein sollte, so ist passive Politik das größere.« Adolf Behne, Abbau der Kunst, in: Die Weltbühne 21/1, 1925, S. 57–59; S. 57.
- 162 Walter Gropius an Behne, 30. 5. 19, BHA-GN 10/186.
- 163 Pläne für eine Gedächtnisausstellung Marc-Macke tauchen erstmals im August 1920 auf (Adolf Behne an Gropius, 22. 8. 1920; BHA-GN 10/169); am 30. 1. 1921 berichtet Behne, die Ausstellung finde als Veranstaltung des Arbeitsrats im Kronprinzenpalais statt (Behne an Gropius; BHA-GN 10/51), wo sie im März 1921 eröffnet wurde. Die Ausstellung russischer Kunst, die dem Arbeitsrat über Kandinsky angeboten worden war (Behne an Gropius, 3. 3. 1921; BHA-GN 10/148), fand zwar nicht statt, das Angebot stellte aber den Kontakt zwischen Gropius und Kandinsky her, der schließlich zur Anstellung Kandinskys in Weimar führte; vgl. Behne an Gropius, 12. 3. 1921 (BHA-GN 10/146) und Gropius' Antwortschreiben vom 15. 3. 1921 (BHA-GN 10/144).
- 164 Aufruf des Arbeitsrates für Kunst: An alle Künstler aller Länder!, in: Der Cicerone 11, 1919, S. 264; Arbeitsrat für Kunst, Aufruf an die revolutionären Künstler Rußlands, abgedruckt in: Kat. Arbeitsrat (wie Anm. 151), S. 112.
- 165 Die Grenzen zwischen politischer Realität und utopischen Forderungen blieben freilich auch hier fließend. So schlug Behne, ganz im Sinne eines Scheerbartschen Romanszenarios einen Künstlerkongreß in Bangkok vor, zu dem die Teilnehmer mit dem Flugzeug anreisen müßten: »Es würden dann wirklich Menschen zu einander kommen im neuen Zauberland, das alle gleichermaßen mit einem Katzenjammer über die teure europäische Heimat erfüllt, dessen Herrlichkeit alle Grenzen im Bewußtsein wegpülte, und nach der einsamen Reise durch die reine Luft, aus der herab jeder Teilnehmer zum erstenmal die Erde als Ganzes sähe, ohne Grenzen, als Weltkörper, als runden Stern. Von einem solchen Kongreß könnte man sich wirklich einiges versprechen. Auf nach Bankok!« Adolf Behne, Vorschlag einer brüderlichen

- Zusammenkunft der Künstler aller Länder, in: Sozialistische Monatshefte 25/1, Bd. 52, 1919, S. 155–57; S. 157.
- 166 Arbeitsrat für Kunst, Rundschreiben vom 17. 6. 1919; BHA-GN 10/72.
- 167 Arbeitsrat, Aufruf (wie Anm. 164).
- 168 Vgl. Adolf Behne, Unsere moralische Krisis, in: Sozialistische Monatshefte 25/1, 1919, Bd. 52, S. 34–38.
- 169 Adolf Behne, Alte und neue Plakate, in: Das Politische Plakat, Charlottenburg 1919, S. 5–23; S. 13.
- 170 Ebenda, S. 22 f.
- 171 Adolf Behne, Graphik und Plastik von Mitgliedern der Novembergruppe Berlin, in: Menschen 2, 1919, H. 14, S. 1 f.; S. 2
- 172 Vgl. Rundschreiben des Arbeitsrates vom 31. 3. 1920; BHA-GN 10/22–23; vgl. auch Adolf Behne, Kunstausstellung für Arbeiter, in: Die Freiheit 3, Nr. 8, S. 1. 1920.
- 173 Bruno Taut, Für eine neue Baukunst!, in: Das Kunstblatt 3, 1919, S. 16–24; S. 16.
- 174 Bruno Taut, Was bringt die Revolution der Baukunst? (1918); zit. nach: Prange, Das Kristalline (wie Anm. 67), S. 160.
- 175 »Es wäre banal etwa die utopische Architektur unserer Tage einfach als den Bau der Zukunft, als den neuen Bau anzusehen [...]. Man kann nicht Zukunft bauen. Denn Bauen ist das eigentlich Gegenwärtige.« Adolf Behne, Europa und die Architektur, in: Sozialistische Monatshefte 27/1, 1921, Bd. 56, S. 28–33, S. 28 f. In seinem Aufsatz im »Ruf zum Bauen« verteidigte Behne die Architekturphantasien, die im Umkreis des Arbeitsrates entstanden waren, zwar als »Zukunftsarbeit«, erkannte ihr jedoch keine soziale Wirkung zu; vgl. Ruf zum Bauen, Berlin 1920, S. 3–6.
- 176 Walter Gropius, Der neue Bagedanke, in: Das hohe Ufer 1, 1919, S. 87 f.
- 177 Mitteilung an Alle! Werbeprospekt der Zeitschrift »Bauen« (Verfasser Adolf Behne); zit. nach: Kat. Arbeitsrat (wie Anm. 151), S. 99–101; S. 100.
- 178 Zur Kunst als sozialer Aktion vgl. Howard S. Becker, Kunst als kollektives Handeln, in: Jürgen Gerhards (Hrsg.), Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen 1997, S. 23–40.
- 179 Protokoll der Sitzung vom 18. 11. 1919; BHA-GN 10/42–47.
- 180 An der »Gläsernen Kette« wollte Behne allerdings nicht teilnehmen; möglicherweise stieß ihn Tauts Forderung nach Exklusivität ab. Vgl. Bruno Tauts Rundbrief vom 19. 12. 1919, in: Whyte/Schneider, Gläserne Kette (wie Anm. 119), S. 19.
- 181 Adolf Behne, Sozialisierung von Kunst und Wissenschaft, in: Sozialistische Monatshefte 26/1, 1920, Bd. 54, S. 191–94; S. 192. Das entspricht fast wörtlich den politischen Vorstellungen Bruno Tauts vom gleichen Jahr: »Sozialismus heißt Gefährtentum, Brüderlichkeit. Und wenn alle Menschen wahre Sozialisten sind, dann wird es keine einzelnen Künstler mehr geben, sondern alle Menschen werden Künstler sein.« Bruno Taut, Die Wahrheit der Kunst (1920); zit. nach: Manfred Speidel, Bruno Taut. Natur und Fantasie 1880–1939. Ausst.Kat. Kunsthistorisches Museum Magdeburg, Berlin 1995, S. 158.
- 182 Adolf Behne, Kunstausstellung Berlin 1919, in: Die Freiheit 2, Nr. 352, 26. 7. 1919. Auch in diesem Punkt bezog sich Behne auf Tolstojs »Was ist Kunst?«: »Eine Kunstkritik gab es nicht, konnte es nicht geben in der Gesellschaft, in der die Kunst noch nicht entzweit ist.« Zit. nach: Adolf Behne, Das Freiheitsbild in der Kunst und seine Vorgeschichte, in: Die Befreiung der Menschheit, Berlin u. a. 1921, S. 1–45; S. 45.
- 183 Vgl. Adolf Behne, Weimar, in: Sozialistische Monatshefte 26/1, 1920, Bd. 54, S. 69 f., S. 69.
- 184 Walter Gropius, undatiert Briefentwurf; BHA-GN, Manuskripte 1919–25; vgl. Annemarie Jaeggi, Adolf Meyer. Der zweite Mann, Ausst.Kat. Bauhaus-Archiv, Berlin 1994, S. 108.
- 185 Reginald R. Isaacs, Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk, Bd. 1, Berlin 1984, S. 243 und S. 294.
- 186 Vgl. Adolf Behne an Gropius, 22. 5. 1920; BHA-GN 10/178. Als »Ersatzmann« schlug Behne

- den niederländischen Bildhauer Hildo Krop vor, dessen »Drei Köpfe«, im Dezember 1920 auf der Ausstellung neuer holländischer Kunst in Berlin zu sehen, ihn begeistert hatten (Brief an Gropius vom 7. 12. 1920; BHA-GN 10/160).
- 187 Steneberg, Arbeitsrat (wie Anm. 156), S. 45.
- 188 Gropius definierte das Verhältnis zwischen öffentlicher und nicht-öffentlicher Kritik so: »Niemand soll wissen, was in unseren Arbeitssitzungen geschieht, wir schließen die Türen und dürfen dann getrost die beklemmenden Schranken des öffentlichen Lebens vor unsern Freunden fallen lassen. Nicht, daß wir *nach* unserer Hüttenarbeit nun auch Gästen die Tür weisen sollten [...]. Aber zu allererst müssen wir *uns selbst* gegenüber vor lauem Leben bewahren durch rücksichtslose gegenseitige Kritik.« Zit. nach: Peter Hahn, Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre, in: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Ausst.Kat. Kunstsammlungen zu Weimar u. a., Ostfildern-Ruit 1994, S. 13–35; S. 24.
- 189 Walter Gropius an Behne, 17. 6. 1921; BHA-GN 10/134.
- 190 Walter Gropius an Behne, 26. 4. 1920; BHA-GN 10/180. Schon die Reaktion auf Tauts Vortrag war, wie aus einem Schreiben Behnes hervorgeht, eher verhalten (Brief vom 22. 5. 1920; BHA-GN 10/177). Doch auch Behnes eigener Vortrag erweckte keine Begeisterung, wie Gropius auf Nachfrage berichtete: »Das Urteil über Deinen Vortrag lautete sehr verschieden. Die meisten haben sich am Vorlesen gestossen, was ich vollkommen begreife und Dir ja auch schon vorher sagte. [...] Der Inhalt hat natürlich viele stark gefesselt. Du sprichst aber frei so viel wärmer und packender, dass ich Dir rate, bei solchen Gelegenheiten immer nur aus dem Stegreif zu sprechen [...].« (Brief vom 2. 6. 1920; BHA-GN 10/175).
- 191 Adolf Behne, Die deutsche Baukunst seit 1850 (1922); zit. nach: Ochs, Behne (wie Anm. 7), S. 97–121; S. 121.
- 192 Walter Gropius an Behne, 3. 1. 1923; BHA-BAB 22.
- 193 Walter Gropius, Briefentwurf o. D. (wie Anm. 184).
- 194 Walter Gropius an Behne, 22. 2. 1924; BHA-BAB 22. Bei Moholy klingt der gleiche Vorwurf weitaus diplomatischer: »Das haben wir jetzt wirklich sehr nötig, daß unsere Freunde und ›Gegner‹ sich zu uns bekennen. Darum wäre es vielleicht auch notwendig, daß Sie auf den beiliegenden Artikel der Zeitung ›Deutschland‹ vom 2. April cr. eine Entgegnung dortselbst veröffentlichen, damit mit Ihrer sachlichen und nur wirklich von uns verwertbaren Kritik nicht Mißbrauch getrieben werden kann.« Brief vom 4. 4. 1924; BHA-GN 2/7/137.
- 195 Adolf Behne an Elfriede und Walter Dexel, 7. 11. 1923; Kopie ZA NG.
- 196 Adolf Behne an Moholy-Nagy, o. D.; BHA-GN 2/7/135.
- 197 Walter Gropius an Behne, 12. 5. 1923; BHA-BAB 22.
- 198 Vgl. Walter Gropius an Behne, 11. 11. 1924; BHA-BAB 22.
- 199 Edenda
- 200 Grund der Verzögerung dürfte nicht der fehlende Verlag gewesen sein, wie es bei Conrads heißt (Ulrich Conrads, Vor vierzig Jahren. Vorbemerkung zum Neudruck, 1964, in: Adolf Behne, Der moderne Zweckbau, Berlin u. a. 1964, S. 6–10; S. 6). Das Buch sollte von Anfang an in der vom Wiener Kunsthistoriker Dagobert Frey herausgegebenen Reihe »Die Baukunst« erscheinen; in Briefen des Jahres 1923 nennt Behne »Tal & Co« (Brief an die Redaktion der Zeitschrift »Architekten«, 7. 12. 1923; BHA-BAB 17) beziehungsweise »E. P. Tal« (Brief an J. J. P. Oud, 29. 6. 1923; NLM 2714/Sammlung Oud) in Wien als Verlag. Im Drei-Masken-Verlag, der dann schließlich die Publikation übernahm, erschien, ebenfalls 1926 und in gleicher Aufmachung wie der »Moderne Zweckbau«, auch Marie Luise Gotheins »Indischen Gärten«. Zu der Reihe vgl. B.F.D. (Rez.), Die Baukunst (Drei-Masken-Verlag, München), in: Die literarische Welt 27, 2. 7. 1926, S. 6. Über den Wiener Verlag beziehungsweise die Gründe des Verlagswechsels war bislang nichts in Erfahrung zu bringen.
- 201 Conrads, Vor vierzig Jahren (wie Anm. 200), S. 6.
- 202 Bruno Taut, Die neue Baukunst in Europa und Amerika, Stuttgart 1929. Behne registrierte diese Fehlstelle durchaus. Er wies in seiner Rezension von Tauts Buch nachdrücklich auf die

- Vorarbeit hin, die er im »Modernen Zweckbau« geleistet habe; vgl. Adolf Behne, *Architekten-Bücher*, in: *Die neue Rundschau* 44/1, 1933, S. 287 f.; S. 288.
- 203 Behne, *Abbau* (wie Anm. 160), 57 f.
- 204 Walter Gropius an Behne, 16. 6. 1933; BHA-BAB 22.
- 205 Vgl. Adolf Behne an Gropius, 17. 12. 1934; BHA-GN 5/1/8.
- 206 Adolf Behne, *Die Kunst in diesem Augenblick*, in: *Die Freiheit* 4, Nr. 20, 13. 1. 1921; vgl. auch: ders., *Kunst und Naturanschauung*, in: *Feuer* 3, 1921/22, S. 145–50; S. 145.
- 207 Vgl. Adolf Behne, *Die Berliner Sezession*, in: *Die Neue Rundschau* 30, 1919/2, S. 880–84; S. 880: »Der Expressionismus ist heute die große Mode, und man huldigt dieser Mode sehr devot. Aber das Beste, das Eigentliche der neuen Kunst kann überhaupt niemals siegen. Es wird stets und immer in Opposition sein. Jeder Sieg wäre Erstarrung, und so wird jeder Sieg der wahren neuen Kunst zu einem Pyrrhussieg. Was siegen kann, wird immer nur das Mitläufertum der neuen Kunst sein, und wenn dieses gesiegt hat, steht die Kunst schon wieder an einer ganz anderen, fernen und einsamen Stelle.«
- 208 Vgl. Adolf Behne, *Malerei und Plakatkunst in ihrer Wechselwirkung*, in: *Das Plakat* 11, 1920, S. 28–38; ders., *Fabrikbau als Reklame*, in: ebenda, S. 274–76.
- 209 Adolf Behne, Kurt Schwitters, in: *Die Freiheit* 3, Nr. 140, 23. 4. 1920.
- 210 Adolf Behne, *Dada*, in: *Die Freiheit* 3, Nr. 269, 9. 7. 1920. Aufgrund seiner wohlwollenden Berichterstattung über die Dada-Messe wurde Behne 1921 im Beleidigungsprozeß gegen Johannes Baader als Sachverständiger für das »Wesen des Dadaismus [...] als einer ernst zu nehmenden philosophischen Angelegenheit« berufen; vgl. Schreiben Dr. U. Ruckser an Behne, 17. 3. 1921; BG-AR 10/94, 15.
- 211 Vgl. Adolf Behne an Karl-Ernst Osthaus, 6. 7. 1920; Archiv Karl-Ernst Osthaus, Hagen Nr. P 2 364.
- 212 Die von Theo van Doesburg organisierte Schau »La Section d'Or-Paris. Kubisten en Neokubisten« tourte von 20. 7.–7. 11. 1920 durch mehrere niederländische Städte. Behne sah sie in Arnheim; vgl. die Karte Theo van Doesburgs vom 8. 9. 1920; Stabi/NB 8.
- 213 Adolf Behne, *Expressionistenschau in Scheveningen und Arnheim*, in: *Der Cicerone* 12, 1920, S. 726 f.; S. 727.
- 214 Adolf Behne, *Die neue Aufgabe der Kunst*, in: *Sozialistische Monatshefte* 27/2, 1921, Bd. 57, S. 813–15, S. 815.
- 215 Behne, *Kunst, Handwerk, Technik* (wie Anm. 75), S. 1027 f.
- 216 Adolf Behne, *Kunst und Naturanschauung*, in: *Feuer* 3, 1921/22, S. 145–50; S. 149.
- 217 Adolf Behne, *Mittelalterliches und modernes Bauen*, in: *Soziale Bauwirtschaft* 1, 1921, Nr. 14, S. 161–65; S. 161.
- 218 Adolf Behne, *Der Grundriß*, in: *Die Freiheit* 5, Nr. 92, 23. 2. 1922.
- 219 J. J. P. Oud, *Kunst und Maschine*, zit. nach: Hans L.C. Jaffé, *Mondrian und De Stijl*, Köln 1967, S. 92–94, S. 92.
- 220 J. J. P. Oud, *Über die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten*, in: ders., *Holländische Architektur* (1926), Mainz 1976, S. 63–76, S. 68.
- 221 Oud, *Kunst und Maschine* (wie Anm. 219), S. 93.
- 222 Oud gegenüber erklärte Behne, das Buch sei in der »tiefsten Depression des Kriegsdienstes in einem Lazarett und im Hoffen auf die rettende Revolution« entstanden, er selbst »würde heute Manches anders halten.« Brief vom 3. 10. 1920; NLM 2714/Sammlung Oud.
- 223 »Der Maschine entspricht ein individualistischer Geist. Ihr Sinn ist Vervielfachung, Teilung. Diese erreicht sie durch Spezialisierung und Arbeitsteilung und Organisation. Also der Einzelmensch ist nicht mehr der Träger der Einheit. Die neue Einheit ist die menschliche Gesellschaft: das Kollektiv.« Adolf Behne, *Mittelalterliches und modernes Bauen* (wie Anm. 217), S. 164. Im Text steht zwar »individualistisch«, doch hat Behne diesen Druckfehler im nächsten Aufsatz korrigiert, vgl. ders., *Von neuer architektonischer Schönheit*, in: *Soziale Bauwirtschaft*, S. 225–30.

- 224 Behne, Aufgabe der Kunst (wie Anm. 214) S. 814.
- 225 »Es existiert eine überpersönliche Einheit; nennen wir sie die neue Zeit. Diese neue Zeit ist eine Gußform, in die jeder Schöpferische sein Werk, seine Tat als Gußmasse hineingießt.« Adolf Behne, Stagniert die Kunst? in: Sozialistische Monatshefte 31, 1925, Bd. 62, S. 758–61; S. 760.
- 226 Behne, Architektonische Schönheit (wie Anm. 223), S. 227.
- 227 Behne, Grundriß (wie Anm. 218).
- 228 Behne, Architektonische Schönheit (wie Anm. 223), S. 230.
- 229 Adolf Behne, Worin besteht die Not der Künstler? in: Sozialistische Monatshefte 32, 1926, Bd. 63, S. 36–38; S. 38.
- 230 Adolf Behne, Die neue Aufgabe der Kunst, in: Sozialistische Monatshefte 27/2, 1921, Bd. 57, S. 813–15; S. 815; vgl. auch ders., Die Zukunft unserer Architektur, in: Sozialistische Monatshefte 27/1, 1921, Bd. 56, S. 90–94; S. 91.
- 231 Vgl. u.a. Adolf Behne, Von der formalen zur funktionalen Kunst-Revolution, in: Faust 4, 1925/26, S. 11–20; S. 13.
- 232 Adolf Behne, Kritisches Programm, in: Die Weltbühne 18/2, 1922, S. 6 f.; S. 7.
- 233 »Die Natur besteht aus Gegenständen und ein jeder Gegenstand ist sowohl ein Produkt unseres Seelenlebens, als auch zugleich die Veranlassung zu dieser Produktion.« Uexküll, Bausteine (wie Anm. 22), S. 142.
- 234 Adolf Behne, Architekt und Mieter, in: Sozialistische Monatshefte 32, 1926, Bd. 63, S. 767 f.; S. 768.
- 235 Adolf Behne, Vorwort, in: Heinz und Bodo Rasch, Wie bauen? Stuttgart 1927, S. 3–5; S. 4. Zum Verhältnis von »Mensch« und »Sache« vgl. den Beitrag von Frederic Schwartz in diesem Band.
- 236 Adolf Behne, Die Kunst zwischen Tod und Leben, in: Typographische Mitteilungen 23, 1926, Beiblatt »Das Schiff«, S. 76.
- 237 Adolf Behne, Architektur, in: Vossische Zeitung vom 31.5.1923 und in: MA 2, 1923, Nr. 5/6. Diese Vorstellung erinnert wiederum an Guyau. Für Guyau hat die Architektur vitalistische Züge weil sie Materialien organisieren und zugleich Leben umschließen: »Ein für das Leben geschaffenes Gebäude kann selbst als eine Art lebender Körper angesehen werden [...]«. Guyau, Kunst (wie Anm. 26), S. 46.
- 238 Behne, Architektur (wie Anm. 237); vgl. ders., Von der Kunst des Grundrisses, in: Kulturwille 3, 1926, 65 f.
- 239 Behne, Architektur (wie Anm. 237).
- 240 Behne, Grundriß (wie Anm. 218).
- 241 Behne, Gedanken (wie Anm. 59) S. 2.
- 242 Behne, Grundriß (wie Anm. 218).
- 243 Adolf Behne, Das Bauhaus in Dessau, in: Reclams Universum 43, 1926/27, S. 318 f.; S. 318. Zu Siemensstadt bzw. Dammerstock vgl. ders., Ein neuer Wohnbautyp, in: Acht Uhr Abendblatt, 5. 9. 1930; ders., Dammerstock, in: Die Form 5, 1930, S. 163–66. Wie weit Behne und Gropius in ihren Vorstellungen schon zu diesem Zeitpunkt voneinander entfernt sind, zeigt Gropius' Definition von Architektur, die in deutlicher Abgrenzung zu Behne formuliert ist. Dem Primat des »Menschen« setzt er 1927, den Satz von der Architektur als »Erfüllung von Lebensansprüchen« paraphrasierend, das Primat der Architektur entgegen: »bauen bedeutet *gestaltung von lebensvorgängen*.« Walter Gropius, Systematische Vorarbeit für rationellen Wohnungsbau (1927), zit. nach: Markus Bernauer, Die Ästhetik der Masse, Basel 1990, S. 161.
- 244 Behne, Grundriß (wie Anm. 218). Diese Vorstellung geht letztlich auf die Aufsatzsammlung »Zur neuen Kunst« (wie Anm. 23, S. 21 f.) zurück. Dort heißt es: »Der Expressionist wird [...] seine Gesetze statt aus der Außenwelt aus dem Wesen seiner Farben ableiten, aus dem Verhalten und der Wirkung von Rot und Blau und Grün, denn in dem Verhalten dieser Farben ruhen wirklich unabänderliche, im Material liegende Gegebenheiten seiner Arbeit [...].«

- Im Wesen seiner Farben findet der Expressionist die innerlichen, sachlichen Notwendigkeiten, denen er Rechnung tragen muß, weil sie aus dem, was ihm gegeben ist, notwendig folgen.«
- 244 Adolf Behne, Anton von Werner-Renaissance, in: *Die Form* 1, 1925/26, S. 130.
- 245 Adolf Behne, Das Bild als kategorischer Imperativ, in: *Sozialistische Monatshefte* 31, 1925, Bd. 62, 627–31; S. 629.
- 246 Ebenda, S. 630.
- 247 Adolf Behne, *Von Kunst zur Gestaltung*, Berlin 1925, S. 86.
- 248 Behne selbst empfand den Begriff »Neue Sachlichkeit«, den Gustav Friedrich Hartlaub 1924 für die gegenständliche Malerei propagiert hatte, als irreführend: »Neue Sachlichkeit« – was ist das eigentlich? Ein etwas schiefher Ausdruck für »alte Unsachlichkeit«. [...] Das, was die Maler der neuen Sachlichkeit [...] charakterisiert, ist ihr Bekenntnis zur Gegenständlichkeit – und nichts wäre dagegen zu sagen, wenn sie ihr Bekenntnis als »neue Gegenständlichkeit« deklarierten. Aber es sollte doch heute [...] nicht mehr zulässig sein, »Gegenständlichkeit« mit »Sachlichkeit« zu verwechseln. Diese beiden Begriffe bezeichnen nichts Ähnliches oder gar Gleiches, sondern Gegensätzliches.« Behne, Anton von Werner-Renaissance (wie Anm. 245), S. 130. Nimmt man diese Abgrenzung ernst, dann erscheint es – wenigstens in Hinblick auf Behne – problematisch, wenn in der architekturhistorischen Debatte ein synonym Gehalt der Begriffe suggeriert wird. Vgl. Alan Colquhoun, Kritik und Selbstkritik in der deutschen Moderne, in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Hrsg. Vittorio Magnago Lampugnani/Romana Schneider. Ausst.Kat. Frankfurt/Main, Ostfildern-Ruit 1994, S. 251–71; S. 258 f. und Haag Bletter, Introduction (wie Anm. 113), S. 49–57.
- 250 Adolf Behne, Antwort auf die Rundfrage: »Ein neuer Realismus«, in: *Das Kunstblatt* 6, 1922, S. 383 f.
- 251 Adolf Behne, Stagniert die Kunst?, in: *Sozialistische Monatshefte* 31, 1925, Bd. 62, S. 758–61; S. 761.
- 252 Adolf Behne, Wer ist Zeitgenosse?, in: *Die neue Stadt* 6, 1932, S. 153 f.
- 253 Vgl. etwa Adolf Behne, »Kino und Geschichtsklitterung«, in: *Bild und Film* 3, 1913/14, S. Seite 15–17; derselbe, Das moderne Kunstbuch, in: *Allgemeiner Beobachter* 3, 1913/14, S. 108 f.
- 254 Vgl. Adolf Behne, Kultur, Kunst und Reklame, in: *Der Pelikan* 19, 1924, 3–6; ders., Moderne Deutsche Gebrauchsgraphiker, in: *Architectura* 30, 1926, S. 121–26. Ansatzweise finden sich diese Kriterien allerdings schon in dem Aufsatz »Kino und Plakatkunst«, in: *Bild und Film* 2, 1912/13, S. 235–37.
- 255 Vgl. Adolf Behne, Typographie, in: *Die Welt am Abend*, 26. 10. 1925, Nr. 241.
- 256 Vgl. Adolf Behne, Die neue Tanzlegende, in: *Die Weltbühne* 20/1, 1924, S. 307 f.
- 257 Adolf Behne, Der Film auf dem Weg zur Kunstform, in: *Kulturwille* 2, 1925, S. 225 f.; S. 225.
- 258 Ebenda
- 259 »Das gemalte Bild hat nur noch dort einen Sinn, wo es Dinge schafft, die – vorläufig – die Photographie nicht bewältigen kann – also als abstrakte Farbgestaltung (Beispiel Mondrian).« Adolf Behne, Das denkende Bild, in: *Die Weltbühne* 21/1, 1925, S. 816–18; S. 817.
- 260 Adolf Behne, Bilanz der Ausstellungen, in: *Die Weltbühne* 21/2, 1925, S. 60–62.
- 261 Adolf Behne, Bilder, in: *Die Welt am Abend*, 13. 4. 1928, Nr. 87.
- 262 Adolf Behne, Ludwig Hoffmann oder Zum Thema Architekturkritik, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9, 1925, S. 352–58.
- 263 Adolf Behne, Briefentwurf an Günther Wasmuth, o. D. (April 1924); BHA-BAB 61.
- 264 Adolf Behne, Heinrich Zille, Berlin 1925 (Graphiker der Gegenwart 12). Zur Bildkonzeption vgl. ders., Der Film und die Bildkunst, in: *Der Kunstwanderer* 1925, S. 377–79; S. 378.
- 265 Vgl. Adolf Behne, Über Kunstkritik, in: *Sozialistische Monatshefte* 36/1, 1930, Bd. 70, S. 148–54.

- 266 Wer ist's?, hrsg. von Hermann A.L. Degener, 10. Ausgabe, Berlin 1935. Nicht zustande gekommen ist 1925 eine in der Korrespondenz mit Walter Dexel erwähnte Reise in die USA; vgl. Vitt, Hommage (wie Anm. 82), S. 94.
- 267 Vgl. Dietrich Neumann, Die Wolkenkratzer kommen! Deutsche Hochhäuser der zwanziger Jahre. Debatten, Projekte, Bauten, Braunschweig/Wiesbaden 1995, S. 31. Der von Architekten und Kritikern erhobene Einspruch gegen das Verbot zur Aufstockung trägt unübersehbar die Handschrift Behnes, spricht er doch von einer »schmucklosen, aber zweckmäßigen und in seiner Zweckmäßigkeit künstlerischen Architektur.« Ebenda.
- 268 Adolf Behne, Preisausschreiben, in: Die Baugilde 7, 1925, S. 879 f.
- 269 Für »Die Wiederkehr der Kunst« zeichneten Arnold Topp, für »Die Überfahrt am Schreckenstein« und »Von Kunst zur Gestaltung« Oskar Fischer, für »Das neue Berlin« und »Neues Wohnen – Neues Bauen« Walter Dexel verantwortlich.
- 270 Während Behne beim Haus Kallenbach nur den Mittelsmann zwischen Oud und dem eigentlichen Vermittler Moholy-Nagy spielte, war sein Engagement im Falle der Bernauer Gewerkschaftsschule von Hannes Meyer umfassender. Hier organisierte er die Aufforderung zum Wettbewerb, saß in der Jury und publizierte, als die Entscheidung zugunsten des Meyerschen Beitrags gefallen war, die Entwürfe respektive den ausgeführten Bau. Zum Haus Kallenbach vgl. den Beitrag von Antonia Gruhn-Zimmermann in diesem Band.
- 271 So versuchte Behne, Oskar Fischer eine Stelle als Theatermaler in Weimar zu vermitteln; vgl. Adolf Behne an Gropius, 27. 8. 1921; BHA-GN 10/131.
- 272 Adolf Behne an Ludwig Justi, 9. 12. 1925; ZA NG Spec. 29, Bd. 30, 1340/25.
- 273 Adolf Behne an Hans Scharoun, 18. 6. 1923; zit. nach: Achim Wendschuh (Hrsg.), Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte, Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin 1993, S. 74.
- 274 Adolf Behne, Postkarte an Hannah Höch, 20. 3. 1921, BG/HHC-K 899/79.
- 275 Adolf Behne, Neues Bauen, in: Illustrierte Zeitung, Leipzig, Bd. 154, 1920, Nr. 40000, S. 13.
- 276 Adolf Behne, Große Berliner Kunstausstellung 1921, in: Die Freiheit 4, Nr. 324, 14. 7. 1921.
- 277 Adolf Behne, Deutschland und die europäische Kunstbewegung, in: Sozialistische Monatshefte 27/1, 1921, S. 297–301; S. 300.
- 278 Adolf Behne, Architekten, in: Frühlicht 1921/22, H.2, S. 55–58; S. 56.
- 279 Adolf Behne an Hans Poelzig, 4. 4. 1921; BHA-BAB 46.
- 280 Noch 1933 distanzierte Poelzig sich von dem vermeintlichen »Leibschriststeller« Bruno Taut; vgl. den Brief an Max Schillings, 3. 1. 1933; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg/Nachlaß Poelzig ZR ABK 413.
- 281 Bruno Taut, Briefentwurf an den Redakteur Dr. Bagier, 21. 2. 1922; StaM-B.
- 282 Das geht aus Tauts Brief vom 5. 1. 1922 hervor, in dem er Behne schreibt: »So viel ich weiss, habe ich nicht mehr gekürzt, als wir telefonisch verabredet haben. Ich habe Dir damals jede Einzelheit gesagt und es gleich mit dem Bleistift bemerkt, gerade weil ich nicht der Rotstift-Redakteur sein möchte.« StaM-B.
- 283 Taut, Briefentwurf an Dr. Bagier (wie Anm. 281).
- 284 Vgl. Frühlicht 1921/22, H. 2, S. 58.
- 285 Bruno Taut an Gropius, 16. 9. 1922, StaM-B.
- 286 Bruno Taut an Behne, 16. 1. 1923; StaM-B.
- 287 Adolf Behne, Farbige Fassaden, in: Sozialistische Monatshefte 28/1, 1922, Bd. 58, S. 430 f.; S. 431; ders., Das bunte Magdeburg und die »Miama«, in: Seidels Reklame 7, 1922/23, S. 201–06. In einem späteren Aufsatz verglich Behne den Freund sogar mit dem verhaßten Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann; vgl. Adolf Behne, Hoffmann, Taut, Gropius, Merz, in: Die Weltbühne 10/1, 1924, S. 471–73; S. 472.
- 288 Walter Gropius an Taut, 11. 9. 1922, StaM-B.
- 289 Vgl. Bruno Tauts Brief an Behne, 16. 1. 1923, StaM-B. Behne verweigerte die Hilfe nicht und publizierte in der »Weltbühne« einen entsprechenden Aufsatz unter dem Titel »Kollegen – Kameraden« (Die Weltbühne 19/1, 1923, S. 133–35).

- 290 Die IAH war 1921 von dem KPD-Funktionär und Verleger Willi Münzenberg in Zusammenarbeit mit sowjetischen Stellen gegründet worden; Behne beteiligte sich unter anderem an der Moskauer Ausstellung deutscher Kunst. Ebenfalls von Münzenberg initiiert waren die »Freunde des neuen Rußland«, denen der Autor ab 1923 angehörte. Außerdem publizierte Behne in der Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (A.I.Z.) und in der seit 1926 ebenfalls zum Münzenberg-Konzern gehörenden »Welt am Abend«. Zum Münzenberg-Konzern vgl. Kurt Koszyk, *Geschichte der deutschen Presse Teil III: Deutsche Presse 1914–1945*, Berlin 1971, S. 329–35.
- 291 Behne nahm Grosz vor allem seine Doppelfunktion eines »Hoflieferanten« der KPD und jovialen Bürgerschrecks übel; vgl. Adolf Behne, Snob und Antisnob, in: *Die Weltbühne* 20/1, 1924, 234–37.
- 292 Vgl. Andreas Strobl, Otto Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre, Berlin 1996, S. 69 f.
- 293 Vgl. Otto Nagel. *Leben und Werk 1894–1967*. Ausst.Kat. Ludwig-Institut für Kunst der DDR, Oberhausen 1987, S. 39.
- 294 Adolf Behne, Heinrich Zille, in: März 10/1, 1916, S. 100.
- 295 Adolf Behne, Otto Nagel, in: *Die Weltbühne* 23/1, 1927, S. 77 f.
- 296 Vgl. Behne, Strömungen (wie Anm. 157). Der Versuch, wenigstens Zille in den mainstream einzuordnen, indem er ihn in der »Wiederkehr der Kunst« als »Kubisten« klassifizierte, war vermutlich nicht nur bei den Rezensenten des Buches, sondern auch bei Zille selbst auf Widerspruch gestoßen. Vgl. Rosa Schapire (Rez.), Adolf Behne, *Die Wiederkehr der Kunst*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 13, 1920, S. 343.
- 297 Adolf Behne, Tempelhofer Feld und Wedding, in: *Die Weltbühne* 22/1, 1926, S. 346–48; S. 347.
- 298 John Heartfield, Grün oder – Rot?, in: *Die Weltbühne* 22/1, 1926, S. 434 f.; S. 435.
- 299 Auch um »Von Kunst zur Gestaltung« (wie Anm. 248) war bei Sozialisten und Kommunisten ein heftiger Streit entbrannt, vgl. etwa die Rezensionen von Fritz Schiff (in: *Monistische Monatshefte* 13, 1928, S. 167–71) und Karl Thieme (in: *Kulturwille* 3, 1926, S. 80). Zur marxistischen Kritik an Behne vgl. Tanja Frank, *Anfänge marxistischer Kunsttheorie und Kunstkritik in Deutschland von 1920 bis 1933*, in: *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933*. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1978, S. 80–95. Behne selbst schilderte Grete Dixel seine Situation zwischen allen publizistischen Fronten in leicht resignativem Ton: »Den Sozialdemokraten bin ich nicht bürgerlich genug, den Bürgerlichen zu proletarisch, den Kommunisten zu bürgerlich —Na« Brief vom 25. 1. 1925; zit. nach: Vitt, *Hommage* (wie Anm. 82), S. 97.
- 300 Adolf Behne, An den Verein kommunistischer Kunstmaler, in: *Die Weltbühne* 22/1, 1926, S. 460 f.; S. 461.
- 301 Paul Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, München 1928. Behne nahm mehrfach gegen dieses Buch und seine positive Aufnahme durch die Kritik Stellung; vgl. Adolf Behne, Gibt es einen Weg aus der Wirrnis »deutscher« Kunstanschauungen?, in: *Deutsche Bauzeitung* 63/1, 1929, S. 750 f.; ders., Was ist nationalsozialistische Kunst?, in: *Das Kunstblatt* 14, 1930, S. 154.
- 302 Vgl. Adolf Behne, *Die korrigierte deutsche Kunst*, in: *Die Welt am Abend*, 29. 8. 1928, Nr. 202.
- 303 Behne, Was ist nationalsozialistische Kunst? (Anm. 301) S. 154.
- 304 Vgl. Adolf Behne, *Die Musterhäuser am Fischthalgrund*, in: *Die Welt am Abend*, 3. 9. 1928.
- 305 Vgl. Adolf Behne, »Ehret eure deutschen Meister«, in: *Die Welt am Abend*, 7. 4. 1930, Nr. 82; ders., Erst kommt das Essen, in: *Die Welt am Abend*, 1. 12. 1931, Nr. 280.
- 306 Die Zeitschrift »Das Neue Berlin«, 1929 gegründet von Martin Wagner und Adolf Behne, wurde nach einem Jahrgang eingestellt. Vgl. Julius Posener, Vorwort, in: *Das Neue Berlin. Grosstadtprobleme*, Reprint, Berlin/Boston 1988.
- 307 Vgl. Adolf Behne, *Die Kunst im Trommelfeuer der politischen Parteien*, in: *Sozialistische Monatshefte* 37/2, 1931, Bd. 74, S. 779–82.

- 308 Vgl. Adolf Behne, Synopsis der Kunst-Ausstellungen, in: Das Kunstblatt 40, 1930, S. 286–88; S. 287.
- 309 »Es droht schon etwas die Gefahr, daß man bei der Konstruktion eines Wohnminimums mehr an einen Automaten denkt als an den lebendigen Menschen, der ja schließlich von seiner Wohnung verlangen kann, daß sie noch etwas anderes sei als eine Schalttafel.« Adolf Behne, Sachlichkeit in der modernen Baukunst, in: Deutschland. Jahrbuch für das deutsche Volk, Leipzig 1929, S. 149–58; S. 153. Der Aufsatz, der im Sinne Martin Wagners für eine Rationalisierung der Fertigung und gegen eine weitere Reduzierung des Wohnraums plädiert, ist in Verbindung mit dem Frankfurter CIAM-Kongress im Oktober 1929 zu sehen. Die Kritik galt wohl in erster Linie Gropius, der in Frankfurt die Devise ausgegeben hatte: »vergrößert die fenster, spart an wohnraum.«
- 310 Adolf Behne, Saison 1930, in: Sozialistische Monatshefte 36/3, 1930, Bd. 72, S. 995 f.
- 311 »Eine merkwürdige Umdrehung hat sich vollzogen. Expressionismus und Konstruktivismus waren theoretisch sozial, waren im Atelier proletarisch. Sie waren der kühnste revolutionäre Vorstoß in der Kunst – und blieben esoterisch. Sie kamen nicht auf die Straße. Heute ist ein Gedanke des Konstruktivismus verwirklicht. Die Kunst lebt an der Straße, in der Straße, auf der Straße. Was in den Salons und Ausstellungen hängt, das hübsch gerahmte Ölgemälde, kann nur noch selten und in besonderen Fällen den Kampf aufnehmen mit dem tausendfältig spielenden Werbetheater der Straße. Hier werden die Massen gepackt, unmittelbar, praktisch und vergnüglich. Keep smiling!« Adolf Behne, Kunstausstellung Berlin, in: Das neue Berlin 1, 1929, S. 150–52; S. 151.
- 312 Adolf Behne, 15 Jahre Sowjetkunst, in: Das neue Rußland 9, 1932, H. 7/8, S. 72–74; S. 74.
- 313 »Ohne Frage: diese Malerei ist bewußt und unbewußt und bei absolutem Fehlen inhaltlicher Tendenzen durchaus Propaganda. So soll und will das faschistische Italien im künstlerischen Ausland erscheinen. Eines der lehrreichen Beispiele dafür, daß Propaganda keine Parolen braucht.« Adolf Behne, Kunst in Berlin, in: Die Welt am Abend, 13. 9. 1929, Nr. 214.
- 314 Ebenda.
- 315 Behne, Kunstausstellung Berlin (wie Anm. 311), S. 152.
- 316 Adolf Behne, Kunst-Bilanz, in: Die Welt am Abend, 28. 6. 1929, Nr. 148.
- 317 Die Deutsche Abteilung wurde zusammengestellt von Adolf Behne, Fritz Schiff, John Heartfield, Otto Nagel und Werner Scholz; vgl. Chronik, in: Das Kunstblatt 14, 1930, S. 349.
- 318 Vgl. Adolf Behne, Abteilung »Die Wohnung unserer Zeit«, in: Zentralblatt der Bauverwaltung 51, 1931, S. 733 f.
- 319 Adolf Behne, Proletarische Bauausstellung. Mitten in die Welt des Proletariats gestellt, in: Die Welt am Abend, 10. 6. 1931, Nr. 132.
- 320 Adolf Behne, Das wachsende Haus, in: Die Umschau 36, 1932, S. 490–94; S. 490. »Alles in allem: Das wachsende Haus stellt dem Architekten eine neue Aufgabe, in der sich gewiß die ganze drückende Not dieser Zeit spiegelt, die aber, so klein das Objekt sein mag, nicht geringe Anforderungen an sein Wissen und Können und an sein soziales Einfühlungsvermögen stellt.« Ebenda, S. 494.
- 321 Adolf Behne, Diskussionsbeitrag »Gegen den Abbau des Geistes«, in: Das Kunstblatt 15, 1931, S. 72.
- 322 Emil Nolde an Adolf Behne, 8. 6. 1931; Stabi/NB 24.
- 323 Adolf Behne an Emil Nolde, 7. 6. 1931; Emil Nolde-Stiftung Seebüll.
- 324 »Aber ohne Frage: Die Beziehung auf den Gebrauch zwingt in der Baukunst mehr als in irgend einer andern Disziplin. Und deshalb kann man Wahrheiten der Architektur nicht ohne weiteres auf Malerei und Plastik übertragen.« Adolf Behne, Kann die Kunst im Leben aufgehen?, in: Sozialistische Monatshefte 38/1, 1932, Bd. 75, S. 138–43; S. 141.
- 325 Ebenda, S. 142.
- 326 Adolf Behne, Künstler und Gesellschaft, in: Sozialistische Monatshefte 38/I, 1932, Bd. 75, S. 332–34; S. 333.

- 327 Behne, Kann die Kunst...? (wie Anm. 324) S. 140.
- 328 Ebenda, S. 143.
- 329 Adolf Behne, *Socialistische Kunst* (1932); zit. nach: *Werkbundarchiv* 1, 1972, S. 142–47; S. 147.
- 330 Für das Winterquartal 1933 wird Behne letztmalig mit zwei Veranstaltungen (»Die Hauptmeister des XIX. Jahrhunderts«; »Die Kunst der Gegenwart« mit Führungen durch das Kronprinzenpalais) und einem Vortrag am 13. 1. 1934 (»Schönheit und Gerechtigkeit. Möglichkeiten und Grenzen einer Soziologie der Kunst«) angekündigt. Ob diese Veranstaltungen noch stattgefunden haben, erscheint fraglich; ein zweites, »bereinigtes« Vorlesungsverzeichnis für Oktober bis Dezember 1933, das unter dem Motto »Deutschland!« steht, führt Behne (ebenso wie Fritz Schiff, Ludwig Marcuse und Julius Bab) nicht mehr auf.
- 331 Adolf Behne, Haus Schmincke in Löbau, in: *Innendekoration* 45, 1934, S. 84–88. Die Vorgabe für dieses »Vorwort« lieferte offensichtlich Scharoun selbst. Vgl. Hans Scharouns Brief an Adolf Behne, 12. 2. 1934; BHA-BAB 52.
- 332 Als Behne im März 1933 zu einem Aufsatz über Ernst Barlachs »Magdeburger Ehrenmal« aufgefordert wurde, schrieb er: »[...] die erste Taube!« Brief an Grete und Walter Dexel, 27. 3. 1933; Kopie ZA NG.
- 333 Vgl. oben, Anm. 301. Behne hat nach 1945 seine Distanz zum Regime mit Hinweis auf seine Freundschaft mit Mitgliedern des »20. Juni« – Julius Leber, Ludwig Schwambs, Wilhelm Leuschner – bekräftigt (vgl. Lebenslauf, wie Anm. 87). Der Kontakt zu Leuschner könnte über den Bruder Erich Behne zustande gekommen sein, der mit dem Gewerkschaftler in den dreißiger Jahren zusammenarbeitet hatte.
- 334 Adolf Behne an Grete Dexel, 13. 3. 1934; zit. nach: Vitt, *Hommage* (wie Anmerkung 82), S. 106.
- 335 Vgl. Behnes Brief vom 10. 1. 1934 an Grete und Walter Dexel, zit. nach: Vitt, *Hommage* (wie Anm. 82), S. 106.
- 336 Eine frühere Mitarbeit in der Redaktion der Zeitschrift (vgl. Ochs, Behne, wie Anm. 7, S. 12) läßt sich nicht nachweisen. Möglicherweise stand Behnes Englandreise im Herbst 1929 in Verbindung mit der Übernahme der deutschen Redaktion. Die frühesten Aufsätze in »The Studio« stammen von 1930, die spätesten namentlich gezeichneten Texte sind 1935 erschienen; 1936 finden sich noch mit A.B. gezeichnete Nachrichten aus dem Berliner Kunstleben. Behne selbst hat rückblickend das Ende seiner Redaktionstätigkeit auf Kriegsbeginn datiert; vgl. Lebenslauf (wie Anm. 87).
- 337 Adolf Behne an Grete Dexel, o. D.; zit. nach: Vitt, *Hommage* (wie Anm. 82), S. 107.
- 338 Adolf Behne, *Kunst in der Gemeinschaft*, in: *Die Tat* 18, 1926/27, S. 685–93; S. 687; vgl. auch ders., *Kunst und Klasse*, in: *Kulturwille* 2, 1925, S. 154 f.
- 339 Adolf Behne, *Baukunst des Auslandes*, in: Heinrich de Fries (Hrsg.), *Blick über die Grenze*, Berlin 1925, S. 3–6; S. 3. Interessanterweise ist dieser Aufsatz von der Kritik als rassenpsychologische Studie verstanden worden. So heißt es in einer nicht gezeichneten Rezension (*Die Baugilde* 7, 1925, S. 888): »Adolf Behne zieht in wenigen eindeutigen Strichen einen Querschnitt und beschränkt die Fülle der Problematik auf ihr eigentliches Gebiet: die Rasseigenschaften der Völker, als deren sichtbares Erkennungszeichen die politischen Ereignisse der letzten Jahre zu gelten haben.«
- 340 Adolf Behne, *Die Kunstgeschichte am Ende und am Anfang*, in: *Sozialistische Monatshefte* 34/2, 1928, Bd. 67, S. 980–83; S. 983.
- 341 Ebenda, S. 981.
- 342 Adolf Behne, *Die frühen Meister. Eine Einführung in die Schönheiten alter Bilder*, Berlin 1928.
- 343 Bei Wölfflin werden die »Einfachheit« und Klarheit italienischer Formen sowie ihre regelhafte und der additive Anordnung der Vielfalt, dem Beziehungsreichtum und der Bewegtheit deutscher Formen gegenübergestellt. Vgl. Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Form-*

- gefühl, Düsseldorf 1924, S. 5–10. (Vortragszyklus Deutsche Dome im Schauspielhaus 1924, hrsg. vom Immermannsbund Düsseldorf).
- 344 Adolf Behne, Skizze zur Sociologie der Kunst, Typoskript vom 22. 4. 1932, BHA-BAB 69. In einer verkürzten Version publizierte Behne seinen Vortrag 1933 unter dem Titel »Ist eine Soziologie der Kunst möglich?« in: *Die Form* 8, 1933, S. 2–7.
- 345 »Niemand kann seinen nationalen Eigenschaften davonlaufen, selbst wenn er es wollte. Man muß sie nicht kultivieren, um sie zu haben. Diese Qualitäten sitzen viel zu tief, als daß sie wesentlich beeinflußt werden könnten.« Adolf Behne, *Ist der Impressionismus undeutsch?* in: *Sozialistische Monatshefte* 38/I, 1932, Bd. 75, S. 522–24; S. 524.
- 346 Behne, Skizze (wie Anm. 344).
- 347 Ebenda.
- 348 Vgl. Adolf Behne, *Ein Gegenstand und 4 Ecken*, in: *Sozialistische Monatshefte* 38/2, 1932, Bd. 76, S. 1023–26.
- 349 Adolf Behne, *In Stein und Erz*, Berlin 1940, S. 5.
- 350 Adolf Behne, *Strukturgesetze der deutschen Kunst*, masch. Manuskript; Stabi/NB 1. Der Text schließt zwar etwas abrupt, enthält jedoch am Ende noch Abbildungsnachweise, was auf einen gewissen Anspruch auf Vollständigkeit schließen läßt.
- 351 Behne, *Strukturgesetze* (wie Anm. 350), S. 7.
- 352 Ebenda, S. 23.
- 353 Adolf Behne, »Was leistet die Kunstwissenschaft dem Volke«, masch. Manuskript, Abteilung Presse und Funk des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschland; BA-SAMPO D4 27/1477.
- 354 Adolf Behne, Caspar David Friedrich. *Der Maler deutscher Landschaft*, in: *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* 59, 1935, Bd. 11, S. 145–70; S. 154.
- 355 »Friedrich wußte, daß auch das romantische Bild Dauer, Bestand, Leben hat nur durch Ordnung. Selbst Unordnung, selbst das Chaos könnte der Künstler immer nur ausdrücken ... durch eine Ordnung!« Ebenda, S. 155.
- 356 Behne, *Strukturgesetze* (wie Anm. 350), S. 5. Der »Ausweg« nach oben ist den deutschen Künstlern bereits bei Wölfflin vorgegeben: »Die Antike, Italien wird nicht aufhören, Beglückung zu sein, aber unsere letzte Schönheit suchen wir nicht jenseits der Berge, sondern in der Höhe über uns: Non ultra montes, sed supra montes.« Wölfflin, *Italien* (wie Anm. 343), S. 16.
- 357 In diesem Sinne ließe sich das Schreiben des Freiherrn von Buttlar an Karla Wirsig (geb. Behne) deuten. Von Buttlar bedauert hier, daß das nachgelassene Werk Behnes nicht mehr publiziert worden sei. Es habe aber Probleme bei der Bildbeschaffung und bei der Bearbeitung des Manuskripts gegeben. Brief vom 16. 5. 1960; Landesarchiv Berlin, Rep. 200/Acc. 3860 (Nachlaß Behne/Wirsig), Nr. 35.
- 358 Adolf Behne, *Ungelöste Probleme der Kunstgeschichte*, in: *bildende kunst* 1, 1947, H. 1, S. 20f.; S. 20.
- 359 Adolf Behne, *Entartete Kunst*, Berlin 1947.
- 360 Adolf Behne an Grete Dexel, 5. 6. 1945; Kopie ZA NG.
- 361 Adolf Behne an Hannah Höch; 5. 3. 1946; BG HHC-K 427/79.
- 362 Adolf Behne, *Kunst wird diskutiert*, masch. Manuskript; BA-SAMPO D4 27/1477.
- 363 Adolf Behne, Vorwort, in: *Berliner Künstler in Potsdam*, Aust. Kat. Kulturbund/Landesleitung Brandenburg, Potsdam 1946, S. 3 f.; S. 4.
- 364 »Die Anbetung des Gegenstandes ist überaltert. [...] Nur in einer freien Dichtung aus Farben in rhythmischen Formen, auf ganz eigener neuer Basis, mit reinen Elementen, nicht mit technischen Kniffen kann das Wunder Natur erfürchtig und demütig erfaßt werden – und diese Ehrfurcht, diese Demut vor der Weltnatur finden wir bei allen echten Modernen.« Adolf Behne, *Was will die moderne Kunst?*, in: *bildende kunst* 2, 1948, H. 1, S. 3–6; S. 4 f.
- 365 Hermann Müller, *Moderne Kunst, dialektisch betrachtet*, in: *bildende kunst* 2, 1948, H. 6, S. 23.