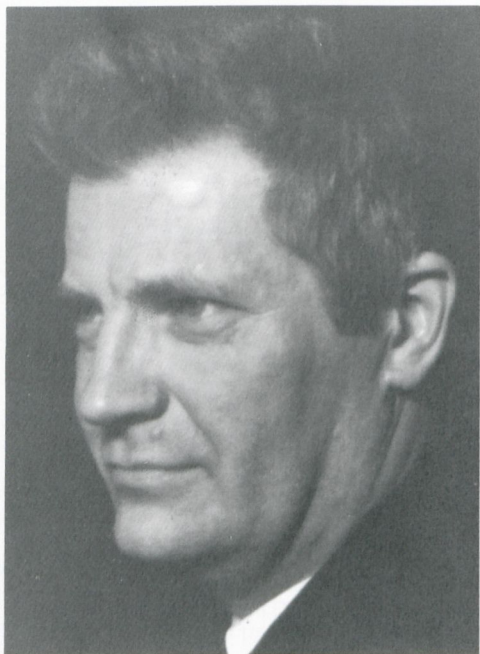


Magdalena Bushart

»Versuch einer kosmischen Kunstbetrachtung«: Adolf Behne am Bauhaus

Wer von Adolf Behne und dem Bauhaus spricht, spricht genaugenommen von Adolf Behne und Walter Gropius (beziehungsweise von Adolf Behne und Hannes Meyer). Auch wenn er zu Lyonel Feininger und László Moholy-Nagy freundschaftliche Beziehungen unterhielt, fühlte sich Behne doch der Schule vor allem über ihre Direktoren verpflichtet. Mit Gropius verband ihn zeitweilig sogar eine intensive und effektive Arbeitsgemeinschaft, die ihm das Gefühl gab, mehr zu sein als nur ein unbeteiligter Beobachter, der die Entwicklung des Bauhauses von außen betrachtet und kommentiert. Das machte ihn zu einem der wichtigsten Unterstützer der ersten Jahre – aber auch zu einem der schärfsten Kritiker im Lager der Avantgarde.¹

Adolf Behne (Abb. 1) und Walter Gropius lernten sich im Januar 1914 kennen, als Behne den Architekten in seinem Atelier aufsuchte, um Fotos für einen Aufsatz auszuwählen. Es war eine Begegnung unterschiedlicher Welten und Milieus: Auf der einen Seite der promovierte, mittellose Kunsthistoriker und überzeugte Sozialist, der nach erfolglosen Bemühungen um eine Stelle sein Glück als Kunstkritiker versuchte, den expressionistischen Künstlern des Sturm-Kreises nahestand und in seinen Aufsätzen zur Architektur vor allem die Interessen seines Friends Bruno Taut vertrat. Auf der anderen Seite der Architekt aus großbürgerlichem Hause, ausgebildet bei dem Industriearchitekten Peter Behrens, der nach einigen Anfangsschwierigkeiten 1911 mit dem Fagus-Werk seinen Durchbruch erlebt hatte und gerade mit dem Fabrikbau auf der Werkbund-Ausstellung beschäftigt war. Das Verhältnis war von Distanz geprägt.² Die Briefe beginnen mit der förmlichen Anrede »Sehr geehrter Herr!« oder »Sehr geehrter Herr Doktor« und sind in kühlem Geschäftston gehalten.³ Dass Behne in der Januar-Ausgabe von *Velhagen & Klasings Monatsheften* verhaltene Kritik an Behrens



übte und dabei das Fagus-Werk als Arbeit der Behrens-Schule klassifizierte,⁴ wird Gropius in seiner Zurückhaltung bestärkt haben. Das änderte sich, als man sich nach Kriegsende wieder traf. Gropius gehörte zu den Gründungsmitgliedern des von Taut initiierten Arbeitsrates für Kunst. Gleichzeitig trieb er die Bildung einer »Bauhütte« oder »Bauloge« voran, einer exklusiven Gemeinschaft von »einigen wesensverwandten Künstlern«.⁵ Während sich der Arbeitsrat als Sprachrohr aller Kulturschaffenden verstand und vor allem gesellschaftliche und kulturpolitische Fragen diskutierte, sollte die Loge keine Aktivitäten nach außen entwickeln, sondern ausschließlich der Verständigung über künstlerische Angelegenheiten im kleinen Kreis dienen. Einen Gesinnungsgenossen für dieses Alternativprojekt fand Gropius in Taut, der seinerseits Behne ins Spiel brachte. Am 31.12.1918 weihte er den Kritiker in die gemeinsamen Pläne ein: »Ich würde mich aufrichtig freuen, Sie unter uns zu wissen. Das kann schön werden. Taut las mir gestern Ihren Aufsatz über Indien vor. Herrlich! Da schwingen ich mit.«⁶ Welcher Aufsatz Gropius so begeisterte, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen; Behne hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt zweimal zur indischen Kunst und ihrem Vorbildcharakter für die Moderne geäußert und sie gegen den blutlosen Historismus europäischer Prägung gesetzt. Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich um das noch unpublizierte Manuskript für die *Wiederkehr der Baukunst* handelte, der in Tauts *Stadtkrone* erscheinen sollte.⁷ Behne beschrieb darin den Niedergang der Architektur und der Bildkünste seit dem Mittelalter. Die Klage über den Verlust des Gesamtkunstwerks durch die Lösung der Bildkünste aus dem Verbund mit der Architektur ist wenig originell und findet sich in ähnlicher Form auch in den Schriften des Werkbundes oder konservativer Kulturreformer wieder. Behne allerdings verband sie nicht nur, wie die anderen Autoren seiner Zeit, mit dem Idealbild der gotischen Kathedrale, sondern führte darüber hinaus die indische Tempelarchitektur als

gleichsam zeitlose Konstante ein, die dem gleichen Einheitsstreben verpflichtet sei. Die Tempel galten ihm deshalb als »Gewißheit einer fernen Heimat«⁸, die den Weg zu einer Erneuerung der Künste weisen könnten: »Es gibt nur eine bildende Kunst: Bauen. Malen und Meißeln gehören zu ihr. Nicht als Unfreie, nicht als Diener. Sondern die sich entfaltende Baukunst trägt Malen und Meißeln. Es ist ganz überflüssig, eine Theorie über die Stellung der bildenden Künste untereinander aufzustellen. Es gibt nur eine bildende Kunst: Bauen. Außerhalb des Bauens gibt es Malerei und Plastik nur in depravierter Form. In der Gotik hatte Europa zum letzten Mal eine bildende Kunst.«⁹ Dass er eine Synthese der Künste nur dann für möglich hielt, wenn sich der Einzelne dem allgemeinen »kosmischen Empfinden«¹⁰ beziehungsweise einem »elementar-kristallene[n] Menschentum«¹¹ unterordnete, deutete Behne in diesem Aufsatz nur beiläufig an. Gleichwohl gehörte die Vorstellung, dass sich die Künste in ein übergeordnetes, überindividuelles System einfügen müssten, um mehr zu sein als billige Dekoration, zu seinen Grundüberzeugungen, die er seit 1914 immer wieder neu formulierte. Hatte er das System zunächst als »Leben« definiert, setzte er es seit 1916 bis Kriegsende mit dem »Kosmos« oder einem reinen »Menschentum« gleich.¹² Die Qualität von Kunst misst sich nach diesem Modell danach, ob und wie weit sie sich den in stetem Wandel begriffenen Bedingungen und Anforderungen des Systems anpasst. Entsprechend wird der Künstler weniger als schöpferisches Individuum denn als Vollstrecker der überindividuell vorgegebenen Anforderungen verstanden. Beide Forderungen – die nach der Anpassungsfähigkeit des Künstlers und die nach der Wandlungsfähigkeit der Kunst – sollten zu heftigen Konflikten zunächst mit Taut und in der Folge auch mit Gropius führen.

1918 jedoch schienen alle der gleichen Idee verpflichtet: Der Traum vom Gesamtkunstwerk unter Leitung der Architektur, den auch Taut seit geraumer Zeit verfolgte,¹³ traf sich mit Gropius' Überlegungen, die Weimarer Kunsthochschule nach dem Vorbild mittelalterlicher Bauhütten zu einer Arbeitsgemeinschaft aus Handwerkern, Architekten und Bildkünstlern umzustrukturieren.¹⁴ Und so entstand trotz der im Einzelnen sehr unterschiedlichen Konzepte kurzfristig eine Dreierkonstellation, in der man gemeinsam die Loge *und* den Arbeitsrat betrieb.¹⁵ Dabei übernahm Behne die Rolle des Theoretikers, der das gemeinsame Anliegen nach außen hin vertrat; sein Logenname »Ekart« – bisweilen auch »Eckart« – spielte auf den Mystiker Meister Eckart an und seine Vorstellung von der Bindung des Menschen an eine höhere Welt,¹⁶ aber auch auf den getreuen Eckkehard der deutschen Sagenwelt, der seine Stimme mutig für die gerechte Sache erhebt.¹⁷ Die Hilfestellung beschränkte sich keineswegs nur auf Aufsätze in Tageszeitungen und Zeitschriften wie der *Freiheit*, dem *Cicerone* oder den *Sozialistischen Monatsheften*, sondern schloss auch die Mitarbeit an programmatischen Texten ein. Im Februar 1919 etwa bat Gropius den neuen Freund: »Es wäre mir sehr lieb, wenn Du meinen Entwurf für die Weimaraner Idee noch einmal in Ruhe durchliest und das Salz Deiner Kritik an den Rand schreibst. Ich möchte natürlich, ehe ich wieder nach Weimar fahre, kristallene Klarheit in meine Gedanken bringen.«¹⁸ Nach seinem Eintritt in den Arbeitsrat für Kunst trugen auch die Schriften der Künstlervereinigung Behnes Handschrift. Als Gropius dort den Vorsitz übernahm, bot er Behne den Posten eines bezahlten Geschäftsführers an in der Hoffnung, den heterogen besetzten Arbeitsrat im Sinne der Bauhütten-Idee umwandeln zu können. »Es muß«, so teilte er Behne mit, »aus dieser ganzen Sache eine reinliche Vereinigung werden, und selbst auf die Gefahr der Brückierung hin,

möchte ich alle Elemente, die nicht hineinpassen, mehr oder weniger zart vor die Türe setzen. [...] Wenn wir beide zusammenhielten, so würde uns sicher die Radikalisierung glücken.«¹⁹ Tatsächlich fand unter Behne eine Neuorientierung des Arbeitsrates statt, allerdings nicht im Sinne von Gropius. Statt der elitären Loge setzte sich Behne die gesellschaftliche Verankerung der Avantgardekunst zum Ziel, überzeugt, dass sie Teil eines umfassend gedachten Gesamtzusammenhangs sei, den er nun als »Masse« und wenig später als »Gesellschaft« definierte.²⁰ Indem er mit öffentlichen Protestnoten, der Zusammenarbeit mit dem Bund sozialistischer Studenten oder einer Ausstellung für Arbeiter den politischen Charakter der Verbindung betonte, vertrieb er vor allem Gropius' alte Weggefährten aus dem Arbeitsrat. Gropius hieß diese Entwicklung zwar nicht gut, setzte ihr aber auch keinen wirklichen Widerstand entgegen; ihm bot sich mit der Gründung des Bauhauses eine effektivere Möglichkeit, die eigenen Vorstellungen durchzusetzen. Für das Bauhaus freilich verbat er sich jeden Kommentar, der als parteipolitische Stellungnahme gewertet werden konnte: »Ich will hier eine *unpolitische Gemeinschaft* gründen. Das was wir alle ersehnen und wollen: ›Gemeinschaft‹ ist überhaupt nur unter Menschen möglich, die die Partei ablehnen, sich einer Idee hingeben und dafür kämpfen. Im A.F.K. habe ich damals schon Gleiches gefühlt, aber heute ist mit das alles sonnenklar geworden und die jungen Leute verstehen mich vollkommen.«²¹

In der Anfangsphase betrachtete Behne das Bauhaus als eine Art Experimentierfeld für die gemeinsamen Arbeitsrat-Ideen und die angestrebte Synthese der Künste; immerhin hatte er nicht nur Gropius' Texte gegengelesen, sondern war auch Mitautor des berühmten Bauhaus-Manifests vom April 1919. Wo er konnte, setzte er sich für die Belange der Schule ein, ob bei der Einwerbung von Spenden für Freitische, geschickt platzierte Stellungnahmen für das Bauhaus oder die Organisation einer Protestnote.²² Als Kunstkritiker auch international bestens vernetzt, wurde Behne zudem eine wichtige Informationsquelle für Gropius. Bereitwillig wies er ihn auf aktuelle Ausstellungen, mögliche Referenten für Vorträge oder auf Künstler hin, die er für Weimar geeignet hielt. Durch seine Vermittlung kamen László Moholy-Nagy, Paul Klee und Wassily Kandinsky an die Schule;²³ in anderen Fällen scheiterten die Vermittlungsversuche.²⁴ Dass er in Weimar sprechen sollte, war deshalb ausgemachte Sache. Noch bevor ein regelrechtes Vortragsprogramm konzipiert war, lud Gropius den Freund zu einem Vortrag ein.²⁵ Ein Thema gab er zunächst nicht vor, skizzierte jedoch auf Nachfrage die ungefähre Richtung: »Worüber Du in Weimar sprechen sollst? Natürlich über Bauen und die Synthese der Künste. Immer derselbe Berggipfel von allen Seiten bengalisch beleuchtet.«²⁶ Wenig später wurden die Vorstellungen präziser. Im Oktober 1919 lag endlich die *Wiederkehr der Kunst* im Druck vor (Taf. 7). Behne hatte das Buch im letzten Kriegsjahr verfasst, die Publikation war jedoch erst jetzt möglich geworden. Was lag also näher, als den Vortrag als Lesung zu gestalten?²⁷ Dann allerdings wurde der Termin mehrfach verschoben – zunächst wohl, weil die Auseinandersetzungen um das Bauhaus gegen Jahresende alle Kräfte banden, dann, weil Behne wegen anderweitiger Verpflichtungen seinen Termin am 5. Mai 1920 Taut überlassen musste. Worüber er schließlich am 26. Mai sprach (Abb. 2), ist nicht mit letzter Sicherheit zu klären; in seinem Schriftenverzeichnis findet sich kein Aufsatz, auf den sich der Vortragstitel »Versuch einer kosmischen Kunstbetrachtung« beziehen ließe. Da er sich als freier Autor kaum den Luxus geleistet haben dürfte, einen neuen Text zu

erarbeiten, wird es sich wohl tatsächlich um Auszüge aus der *Wiederkehr der Kunst* gehandelt haben. Dafür allerdings fiel die Resonanz überraschend verhalten aus. Obwohl Gropius das Buch im Vorjahr in höchsten Tönen gelobt, es seinen »Architektenjüngern«²⁸ vorgelesen und dreißig Exemplare für das Bauhaus geordert hatte,²⁹ obwohl er Behne und Taut mit höchster Dringlichkeit und dem Hinweis eingeladen hatte, es »wäre jetzt wichtig, dass Ihr hier Eure Kreise schlägt«³⁰, klang nun sein Bericht über die Reaktionen der Zuhörer sehr verhalten: »Das Urteil über Deinen Vortrag lautet sehr verschieden. Die meisten haben sich am Vorlesen gestossen, was ich vollkommen begreife und Dir ja auch vorher sagte. Ich finde die Form, in einem Vortrage aus etwas Fertigem vorzulesen, immer aus zweiter Hand. Man spürt nicht die Persönlichkeit, die daraus spricht, weil sie sich selbst nicht unmittelbar gibt, sondern wiedergibt. 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 selbst wenn die Rede ab und zu stockt.«³¹ Dass Gropius hier mit keinem Wort auf den Inhalt eingeht, wird seine Gründe haben. Schon im Vorfeld seines Vortrags hatte sich Behne über die verzopfte Selbstdarstellung des Bauhauses mokiert.³² Mit der *Wiederkehr der Kunst* jedoch präsentierte er eine klare Kampfansage gegen den herkömmlichen Kunstbegriff und -betrieb. Das gilt insbesondere für den ersten, »kosmischen« Teil. Folgt man Behnes Argumentation, dann ist Kunst weder lehr- noch lernbar, sondern resultiert aus einem Formwerdungsprozess, der sich, von »Gnade« des Weltgeistes und dem kosmischen Weltgesetz »Schicksal«³³ initiiert und gesteuert, gleichsam von selbst im Künstler vollzieht. Dieser muss sich in die Strukturen des Kosmos einfühlen, die vorgegebene Form erspüren und sie dann im Werk realisieren. Auch das Bauen ist den Gesetzen des Kosmos unterworfen; es ist eher ein Lebensgefühl denn eine strukturierte oder gar verstandesgesteuerte Tätigkeit: »Von der kosmischen Urkraft, die den Menschen formte, ist noch soviel Weltwesen in ihm, daß sich der Mensch, der sich seines Ursprungs im Gefühl bewußt geblieben ist, nicht im Nutzen und im Vergnügen erschöpfen kann. Für ihn gibt es kein irdisches bürgerliches Ruhen. Er fühlt die Heimat, die Welt in sich, zu ihr will er gelangen, und die Lebensäußerungen, die die kosmische Urkraft aus ihm tut, sind Bauen!«³⁴ Sei es, dass Gropius mit seiner Begabung zur selektiven Aneignung³⁵ diese Passagen bislang großzügig ignoriert hatte, sei es, dass ihm die internen Streitereien und der politische Druck, dem sich das Bauhaus mittlerweile ausgesetzt sah, Visionen dieser Art plötzlich absurd erscheinen ließen – Behnes Vortrag traf, soviel ist klar, definitiv nicht den Nerv der Weimarer Schüler- und Dozentenschaft. Er passte weder zur Bauhütten-Romantik, die Gropius so gerne beschwor,³⁶ noch zu seinen Versuchen, das Bauhaus als »normale« Kunstschule zu konsolidieren. Dass die Kritik nicht deutlicher ausfiel, lag vermutlich daran, dass Gropius auch weiterhin auf Behnes Unterstützung angewiesen blieb. Gerade erst hatte er ihn wieder um einen Artikel gebeten, in dem »die Bedeutung der Bauhaus-Frage für die Allgemeinheit [...] klar zum Ausdruck« gebracht und

* Staatliches Bauhaus zu Weimar. Am 6. Bauhausabend, Mittwoch, den 26. d. M., 8 Uhr abends, spricht Dr. Adolf Behne, Berlin, über das Thema: »Versuch einer kosmischen Kunstbetrachtung«.

2 Anzeige aus *Deutschland* vom 26.5.1920 mit falsch geschriebenen Referentennamen

»zur Unterstützung aufgefordert« werden sollte.³⁷ Umgekehrt blieb es für Behne vorläufig ein Gebot der Loyalität, keine öffentliche Kritik am Bauhaus zu üben.

Und doch war der Vortrag ein erstes Anzeichen eines allmählichen Entfremdungsprozesses: Das Experiment Arbeitsrat scheiterte an mangelndem Engagement und fehlenden finanziellen Mitteln und wurde schließlich 1921 für beendet erklärt, das Experiment Bauhaus entfernte sich zunehmend von der Programmatik des Jahres 1919 und damit von den gemeinsamen Plänen der unmittelbaren Nachkriegszeit. Als Behne sich nach einer Hollandreise im Sommer 1920 vom Ideal des expressionistischen Gesamtkunstwerks ab- und der De Stijl-Kunst zuwandte, gab er zwar auch die neuen Eindrücke und Kontakte sofort weiter – sowohl die Verbindung zwischen Gropius und Jacobus Johannes Pieter Oud wie auch die Lehrtätigkeit Theo van Doesburgs in Weimar gehen auf ihn zurück – doch maß er nun das Bauhaus an der internationalen Entwicklung, die statt auf das Handwerk auf die Maschine und damit auf Rationalisierung, Typisierung und Normierung setzte. Die Vorstellung, dass wahre Kunst nicht von Künstlerindividuen geschaffen, sondern von einer überindividuellen Kraft definiert wird, schien ihm die Kunst Piet Mondrians, Van Doesburgs und Ouds eher zu bestätigen als die Arbeiten seiner alten Freunde Taut und Gropius. 1922 qualifizierte er in einer Abhandlung zur modernen Architektur in Deutschland die Bauhaus-Lehrer gar als »durch nichts mehr zu verändernde Individualisten, Hersteller kostbarer Einzeldinge«³⁸ ab, die untereinander so wenig kooperierten wie sie mit den veränderten Bedürfnissen der Gesellschaft Schritt hielten. Im gleichen Artikel warf er Gropius vor, »in gewisse romantische Anschauungen gebunden«³⁹ zu sein. Dass er diese Kritik mit einem Zitat aus dem Bauhaus-Manifest von 1919 untermauerte, brachte Gropius so in Rage, dass er einen geharnischten Brief an den Freund verfasste, in dem er nicht nur seine Enttäuschung über den Aufsatz, sondern auch den unterschiedlichen Erfahrungshorizont beschrieb, der die Verständigung zwischen ihnen beiden erschwerte: »Also nun: vor drei Jahren sitzen wir einig zusammen und hecken gemeinsam jenen Bauhausaufruf aus. Wir leben jeder für sich weiter – drei Jahre sind eine endlose Zeit – und haben uns jeder Du theoretisch, ich praktisch weiterentwickelt. Jener Aufruf ist längst vergessen und aus der Öffentlichkeit gezogen. Du kommst nach Weimar, aber ohne sehende Augen nur mit jenem Dir bekämpfenswerten Aufruf vor Augen [...] und – richtest nun mich und das Bauhaus heute nach dem Standpunkt von vor drei Jahren in der Öffentlichkeit ab. Lieber Ekhard, was wärest Du für ein lieber, prachtvoller Kerl, wenn Du nicht diesen unmöglichen, *unmodernen* charakterverderbenden Beruf hättest. Ihr gottverdammten Federfuchser habt keine Realitäten hinter Euch, schreibt jeden Tag ein Artikelchen und schwebt mit leichten Füßen und daher leichtfertig einher. Es ist etwas verschiedenes, den Gedanken oder – ein Werk umzustellen, das eine braucht eine Sekunde das andere lange Zeitspannen.«⁴⁰

Im Vorfeld der Bauhaus-Ausstellung 1923 ließ sich Behne noch einmal für die Interessen der Schule einspannen. Bereitwillig beriet er Gropius bei der Ausstellung *Internationale Architektur* und stellte ihm eigenes Fotomaterial zur Verfügung, und ebenso bereitwillig übernahm er die Aufgabe, Vorabberichte zu publizieren. Das allerdings hielt ihn nicht ab, nach der Eröffnung seiner Enttäuschung deutlich Ausdruck zu verleihen – und diesmal nicht nur im privaten Rahmen oder einem kurzen Absatz, sondern in einer Reihe von Artikeln, die je nach Ausrichtung der Zeitschrift unterschiedlich scharf ausfielen.⁴¹ Er bemängelte nicht nur,

dass das Bauhaus auf halbem Weg zwischen Handwerk und industrieller Fertigung stehen geblieben sei, sondern vor allem, dass dem aktuellen Schaffen die gemeinsame Grundlage fehle und sich die unterschiedlichen Arbeiten in formalem Eklektizismus verlören: »Jede Arbeit muß stets den Zusammenhang in einem großen Ganzen spüren, muß notwendig sein, muß die Frage nach ihrem Wozu beantworten können. Dann erst wird die Bauhausarbeit jenen wenig erfreulichen Charakter des von wechselnden Vorbildern Abhängigen verlieren, der eine Folge dessen ist, daß das Bauhaus wohl den hohen Ehrgeiz hat, stilbildend im modernen Sinn zu arbeiten, aber hierbei keinen festen Kurs geht. Nicht, daß es so viele Anregungen aufnimmt, ist bedauerlich; im Gegenteil. Aber daß es diese Anregungen nicht sachlich, eifersuchtslos weiterführt und kollektiv entwickelt, um so zu einer eigenen starken Leistung zu kommen, sondern sie äußerlich übernimmt und so das eigene Wesen immer wieder erstickt.«⁴² Die Artikel zur Bauhaus-Ausstellung brachten für Gropius das Fass zum Überlaufen. Während für Behne schonungslose Kritik zu den genuinen Aufgaben eines »getreuen Eckard« gehörte – »Ich bin«, so schrieb er an Oud nach dem Besuch in Weimar, »über die Eindrücke in W. ziemlich traurig, finde es innerlich fast hoffnungslos, stimme Ihnen aber durchaus zu: man muß helfen, daß das Bauhaus weiterkommt, statt auch dies noch zu zertrümmern«⁴³ – stellte sie für Gropius ein Zeichen der Illoyalität dar, das der Schule in ihrem politischen Überlebenskampf schadete. Für die nächsten Monate brach er die Beziehungen zu Behne ganz ab; als das Bauhaus 1924 in der Affäre Nonn⁴⁴ noch einmal dessen publizistischen Beistand benötigte, übernahm Moholy-Nagy die Aufgabe der Korrespondenz. Was einst als hoffnungsfrohes Teamwork begonnen hatte, endete in einem Zerwürfnis, das auch durch die vorsichtige Wiederannäherung in späteren Jahren nicht mehr wirklich gekittet werden konnte. Das überpersönliche Modell, das Behne mit Meister Eckart aufgerufen hatte, war in der Realität untauglich. Und für den getreuen Eckehard erfüllte sich, was Johann Wolfgang Goethe in seinem Epigramm *Vergebliche Müh* als Dilemma des ewigen Mahners beschrieben hatte:

»Willst Du der getreue Eckart sein
und jedermann vor Schaden warnen,
S' ist eine Rolle, sie trägt nichts ein:
Sie laufen dennoch nach den Garnen.«⁴⁵

¹ Zu Adolf Behne als Kritiker vgl. Gutschow 2005 und Bushart 2000; zu Behnes Verhältnis zum Bauhaus Lange 2000.

² Vgl. dazu die präzise Analyse bei Lange 2000, S. 90.

³ Vgl. die Briefe vom 15.1., 17.1., 24.1., 12.3. und 18.7.1914, BHA, NL Gropius, GS 10/196, 197, 199–200.

⁴ Behne 1914.

⁵ In einem Brief an seinen Freund Karl Ernst Osthaus schreibt Gropius am 23.12.1918: »Ich bin dabei, etwas ganz anderes ins Werk zu setzen, was mir schon lange im Kopf spukt – eine Bauhütte! Mit einigen wesensverwandten Künstlern. Keinerlei Politik nach außen, nur gegenseitige Befruchtungen in regelmäßigen Zusammenkünften. Versuch eines eigenen Zeremoniells. Ich bitte Dich darüber Schweigen zu bewahren.«, zit. nach Stressig 1971, S. 472. Von »Bauloge« spricht Gropius wenig später in einem Brief an Adolf Behne: »Herr Taut hat mit Ihnen über unsere Idee für eine Bauloge gesprochen. Seit Jahren spiele ich mit diesem Plan und daß er zwischenzeitlich werden könnte, giebt mir im Augenblick wo ich kaum erwacht bin aus der furchtbaren Zwangskriegnarkose, meine innere Freude wieder. So etwas wie eine neue Morgenröte steigt im Dunkel meines Gehirns auf und in einer solchen Stimmung habe ich beiliegende Zeilen aufgeschrieben«, Walter Gropius, Brief an Adolf Behne vom 31.12.1918, ABA-01-99.

⁶ Ebd.

- 7 Behne 1919a.
- 8 Ebd., S. 129. Das Buch erschien zwar erst im Februar 1919; die Manuskripte waren jedoch schon im Frühjahr 1917 abgeschlossen. Wenig vorher hatte Behne den Aufsatz »Unsere Baukunst und das Morgenland« publiziert, der die unpräzise Formgebung einer (nicht näher charakterisierten) »morgenländischen Architektur« gegen einen blutleeren Historismus setzte, Behne 1916/17.
- 9 Behne 1919a, S. 130.
- 10 Ebd., S. 121.
- 11 Ebd., S. 129.
- 12 Vgl. Bushart 2000, S. 20–22.
- 13 Taut hatte die Gesamtkunstwerksideen erstmals 1914 propagiert (vgl. Taut 1914, S. 174f.) und sie in der *Stadtkrone* wieder aufgegriffen, vgl. Taut 1919a.
- 14 Vgl. Gropius 1916, S. 30.
- 15 Wie lange die Loge existierte, ist nicht rekonstruierbar; in Behnes Korrespondenz ist noch im Juli 1919 von Logensitzungen die Rede. Zu den divergierenden Vorstellungen vom »Gesamtkunstwerk« vgl. Bushart 2010.
- 16 Behne zitiert Meister Eckart in unterschiedlichen Zusammenhängen: Einmal in Verbindung mit der Rolle des Kritikers und seinen Möglichkeiten der Einflussnahme (s. Behne 1917, S. 167), dann aber auch im Zusammenhang mit der Notwendigkeit einer überindividuellen Bindung: »Je mehr der Geist auf seine Freiheit pocht, die Lösung von der Welt erstrebt, um so ärmer wird er, bis er schließlich, immer frei, d. h. die Dinge trennend und lösend, und die Einheit aufhebend, in der von ihm aufgetürmten Welt der Materie als Sklave der Stofflichkeit versinkt. Und je mehr der Geist sich hinneigt zu der Welt der göttlichen Gebundenheit im Kosmos, um so freier wird er in Wahrheit, nach Meister Eckhards Wort: »Je mehr gefangen, desto mehr befreit.«, Behne 1919b, S. 30f.
- 17 Als »getreue[n] Ekhard« titulierte Gropius Behne in einem Brief vom 24.12.19: ABA-01-99/3–4; zur Diskussion der Logennamen vgl. Steneberg 1987, S. 44; Lange 2000, S. 93; Bushart 2000, S. 77, Anm. 155.
- 18 Walter Gropius, Brief an Adolf Behne vom 16.2.1919, ABA-01-99/7.
- 19 Walter Gropius, Brief an Adolf Behne vom 6.3.1919 (wie Anm. 3), NL Gropius, Inv.-Nr. 10/195.
- 20 Bushart 2000, S. 37 und 42f.
- 21 Walter Gropius, Brief an Adolf Behne vom 31.1.1920, in: Hüter 1976, S. 221.
- 22 Vgl. die Protestnote des Arbeitsrates zugunsten des Bauhauses vom Januar 1920: Adolf Behne, Kunstphilister, in: *Die Freiheit* 3, Nr. 31 vom 13.2.1920, S. 2f.
- 23 S. Isaacs 1983, I, S. 243 und S. 294.
- 24 S. Bushart 2000, S. 39.
- 25 Die erste Anfrage datiert vom 29. September 1919: Walter Gropius, Brief an Adolf Behne, ThHStAW, Bauhaus 6, Bl. 14.
- 26 Walter Gropius, Brief an Adolf Behne vom 3.10.1919, ABA-01-99/8.
- 27 Am 8.10.1919 schrieb Gropius an Behne: »Ich freue mich auf Dein Buch. Uebrigens bestehe ich durchaus nicht darauf, dass Du dessen Inhalt hier vorträgt, falls Dir irgend etwas anderes am Herzen liegt. Sprich über das, was Dir am nächsten liegt und am meisten Freude bereitet davon werden wir dann zweifellos den grössten Genuss haben«, ABA-01-88/8.
- 28 In einem undatierten Schreiben vom November 1919 heißt es: »Ich umarme Dich für Dein herrliches Buch. Soeben habe ich es zum 2ten mal vorgelesen – meinen Architektenjüngern! Wir gingen begeistert auseinander. Ich habe eine große Freude mit Deinem schönen, klaren Werk. Das ist eine Tat!«, Walter Gropius, Brief an Adolf Behne, ABA-01-99/2.
- 29 Walter Gropius, Brief an Adolf Behne vom 29.12.1919, in: Hüter 1976, S. 217.
- 30 Walter Gropius, Brief an Adolf Behne vom 26.4.1919 (wie Anm. 19), Inv.-Nr. 10/180.
- 31 Walter Gropius, Brief an Adolf Behne vom 2.6.1919, ebd., Inv.-Nr. 10/175.
- 32 So hatte er sich über Gropius' Versuche lustig gemacht, die Seriosität des Bauhauses dadurch zu unterstreichen, dass die Referenten mit allen Titeln annonciert wurden: »An dem Programm der Bauhausabende stört mich nicht so sehr die Umschlagzeichnung als das Übermaß der darin gedruckten Titel. Bei mir hast Du vergessen, hinzuzufügen, dass ich Wirklicher Geheimer Docent an der Humboldt-Hochschule, vortragender Rat und Geschäftsführer des Arbeitsrates für Kunst und Königl. Preuss. Militärkrankenwärter a. D. bin.«, Adolf Behne, Brief an Walter Gropius vom 9.4.1920, ebd., Inv.-Nr. 10/82.
- 33 Behne 1919b, S. 34.
- 34 Ebd., S. 43.
- 35 Vgl. Lange 2000, S. 94.
- 36 Vgl. Jaeggi 2005.
- 37 Walter Gropius, Brief an Adolf Behne vom 22.5.1920 (wie Anm. 19), Inv.-Nr. 10/177.

38 Behne 1922, S. 231.

39 Ebd.

40 Walter Gropius, Briefentwurf an Adolf Behne, o. D. (wie Anm. 19), Kasten Manuskripte 1919–25.

41 Zur Diskussion der unterschiedlichen Stellungnahmen vgl. Lange 2000, S. 99–104.

42 Behne 1923c, S. 545.

43 Adolf Behne, Brief an Jacobus Johannes Pieter Oud vom 8.9.1923, Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag, NL Oud.

44 Vgl. Wingler 2002, S. 90f.

45 Goethe 1827, S. 283.