



GESAMTKUNSTWERK

Parvenü-Kultur und Reformkonzepte des Interieurs

↗ **Designing the Social, Gegen-Räume, Membran**

→ 19.–20. Jahrhundert

→ Historismus, künstlerische und soziale Konstruktion, Normativität, Raumbilder, Reformstil, Utopie

Seit der Romantik bildet sich ein System des Gesamtkunstwerks unter Einbeziehung aller Gattungen einschließlich der Musik aus, wie es Philipp Otto Runge nach 1802 programmatisch in seinem Zyklus der Zeiten ausformulierte.¹ Doch erst der Ansatz von Richard Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) veränderte das Gesamtkunstwerk hin zu einem Totalkunstwerk unter Einbeziehung aller Kunstgattungen.

»Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er [der Künstler] nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.«²

Damit war die öffentliche Rolle des Gesamtkunstwerks angesprochen, das gesellschaftliche, ja utopische Dimensionen annehmen konnte und bis in die Totalitarismen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Wirkkraft entfalten sollte (↗ Designing the Social). Odo Marquard hat eine weitere Dimension eröffnet, die Verbindung von gesellschaftlichem Überbau und verändertem Status von Kunstwerk und Künstler im ersten industriellen Zeitalter: »Das System [wird] zum Kunstwerk und das Kunstwerk zum System.«³ Der Schöpfergenius des Künstlers entspricht einer säkularisierten Weltordnung, die in der nietzscheanischen Konzeption des »Übermenschen« und einem daraus resultierenden Totalkunstwerk kumuliert.

Wie ist unter diesen Voraussetzungen der Begriff des Gesamtkunstwerks auf das Interieur im Zeitalter der Moderne seit der Aufklärung anzuwenden? Gibt es eine zeitliche Begrenzung, die das gesamtkünstlerische Interieur um die Wende zum 20. Jahrhundert enden lässt? Nach Walter Benjamin hatte der Jugendstil das Interieur nachhaltig erschüttert, ja »liquidiert«.⁴ Die

¹ Ludwig Mies van der Rohe, *Haus Tugendhat*, Brunn/Brno, 1929–1930, Wohnraum.

nietzscheanische Transformation zum Totalkunstwerk um 1900 macht deutlich, dass es mehr bedurfte als einer Abstimmung der unterschiedlichen Gattungen innerhalb einer Raumkonfiguration, ja dass der teleologische, auf einen idealen Endpunkt hinzielende Charakter des Gesamtkunstwerks ein entscheidendes Moment auch eines transformierten Gesamtkunstwerks innerhalb der Moderne ist. Ästhetisch entscheidend waren konzeptionelle Raum- und Stimmungsbilder, Rückzugsorte und Gegenräume, zum Teil mit politischen Implikationen in einem Zeitalter einer »soziokulturellen Revolution, die bedingt ist durch eine Revolution des Individuums«, wobei die Kultur der Aufsteiger (Parvenüs) und Lebensreformkonzepte zwei Pole markieren (↗ Gegen-Räume).⁵

Einer ersten Phase bis gegen 1860 im haussmannschen Paris unter Napoleons III. folgte eine zweite, die mit der Repräsentation des von Jost Hermand apostrophierten »gründerzeitlichen Parvenü« in Frankreich und Deutschland zusammengeht.⁶ Eine neue Stufe erreicht das normativ gedachte Gesamtkunstwerk des Wohnens im Zuge der Raumkunstbewegung und des Reformstils vor dem Ersten Weltkrieg, deren Nachwirkungen noch in der klassischen Moderne zu finden sind. Waren es im ersten Abschnitt noch Aushandlungsprozesse, folgten Repräsentationsdispositive der aufgestiegenen Bourgeoisie und schließlich normative Setzungen als Totalkunstwerk.

Zu Beginn der Entwicklung, im Zuge der Spätromantik, entwarf Karl Friedrich Schinkel ein idealistisch determiniertes Gesamtkunstwerk, das als Versöhnung verschiedener gesellschaftlicher Interessen zu lesen ist. Schinkel unterstrich dabei die schöpferische Rolle des Architekten: »Der Architekt ist seinem Begriff nach der Veredler aller menschlichen Verhältnisse, er muß in seinem Wirkungskreise die gesamte schöne Kunst umfassen. Plastik, Malerei und die Kunst der Raumverhältnisse nach Bedingungen des sittlichen und vernunftgemäßen Lebens des Menschen schmelzen bei ihm zu einer Kunst zusammen.«⁷ Ein repräsentatives Beispiel dieser Auffassung stellt das Schloss Charlottenhof im Park von Sanssouci dar. Als Wohnsitz für den nachmaligen König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen in den 1820er Jahren erbaut, stellte es nicht nur ein beziehungsreiches Gesamtkunstwerk des Spätklassizismus dar, sondern verkörperte darüber hinaus eine gesellschaftliche Idealvorstellung des damaligen Kronprinzen, der Haus und Garten als »Siam«, als Inbegriff des »Land[es] der Freien« verstand.⁸

Die bewusste Reflexion über die Diskrepanz zwischen romantischer Verklärung des Herrscheramtes und dem industriellen Fortschritt seiner Zeit veranlasste unter anderem Ludwig II. von Bayern mittels eines persönlich determinierten Gesamt-»Kunstwerks der Zukunft«, »Phantasmagorien« zu schaffen, die als Projektionen des eigenen Ichs zu lesen sind, gleichzeitig im wagnerschen Sinne aber auch als »Werke des Lebens selbst«.⁹

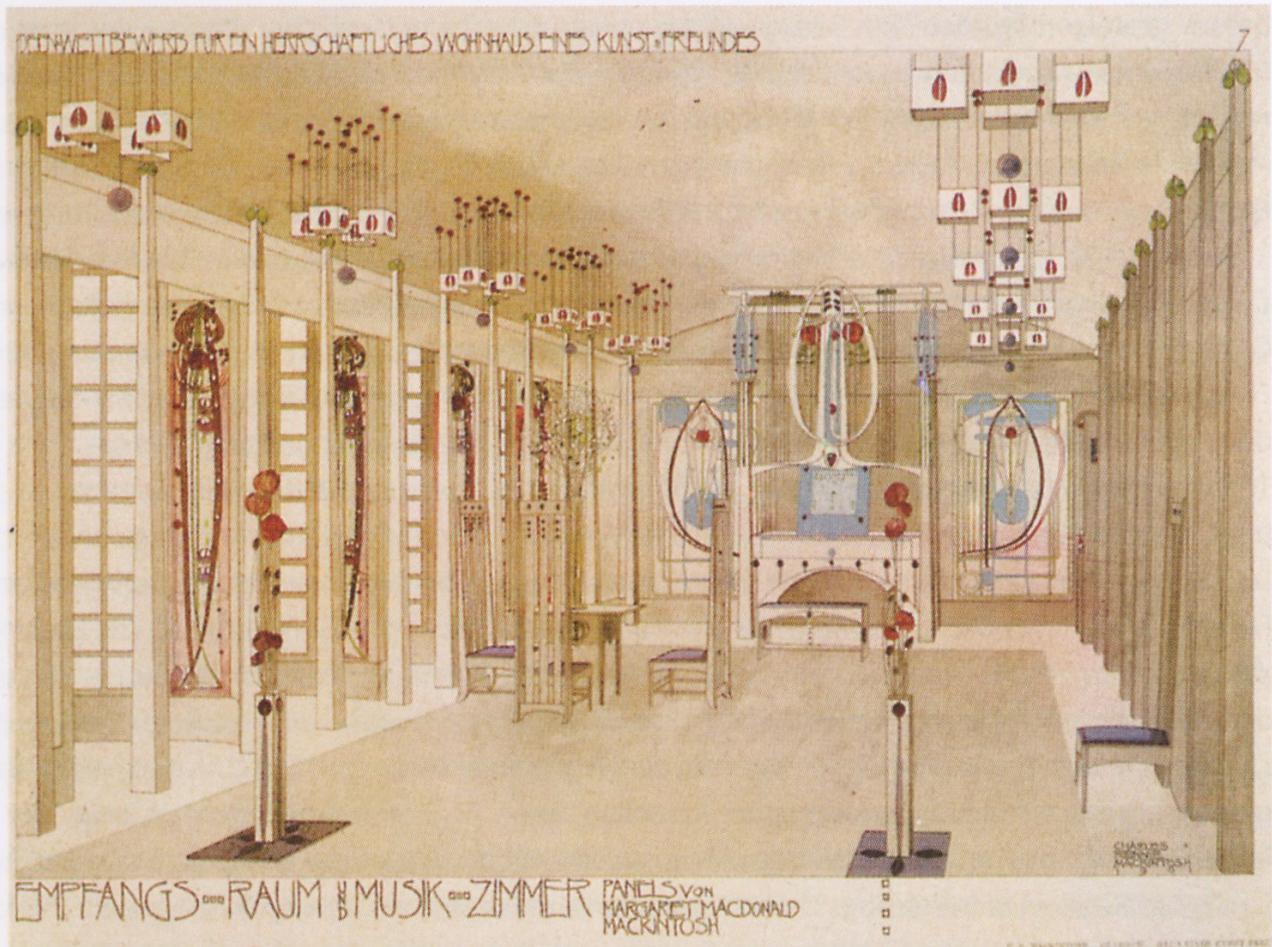
Einen der Höhepunkte des Gesamtkunstwerks des 19. Jahrhunderts stellt neben dem haussmannschen Paris zweifelsohne die Wiener Ringstraße dar. Trotz ihres heterogenen Charakters, der den historistischen Stilpluralismus exemplarisch repräsentiert, konnte sich die Neorenaissance als Leitbild von Bourgeoisie und Adel gleichermaßen durchsetzen. Die Oper von August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll sowie die Projekte Gottfried Sempers brachten konsistente, hochqualitative Raumprogramme hervor, die in einem imperialen Neo-

barock gesteigert wurden.¹⁰ In Bezug auf das private bzw. halböffentliche Interieur der Bourgeoisie ist ein Aspekt von besonderer Bedeutung, den Hermand als Repräsentationsform des »gründerzeitlichen Parvenüs« umschrieben hat. Exemplarisch für die neue Parvenükultur, als »Orgien in Dekoration (sic!)«, die Hermand noch durchwegs negativ als Ausdruck des schlechten Geschmacks und der Unsicherheit deutete, stehen die Bauten und Interieurs der Familie Ephrussi in Wien und Paris.¹¹ Es sind die schier unbegrenzten Möglichkeiten einer persönlichen Repräsentation, die gleichzeitig den Aufstieg und die gelungene Emanzipation vor allem des jüdischen Großbürgertums dokumentieren sollte. Die Bemerkung, dass es bei Ephrussi aussähe wie im Foyer der Oper, verdeutlicht nicht nur die Übernahme von Raummustern öffentlicher Bauten in den Privatbereich, sondern auch die labile, kritisch beäugte Stellung der Aufsteigerfamilie.¹² Mit Theophil Hansen war der »Stararchitekt« der Ringstraße von Ignaz Ephrussi für sein Palais beauftragt, der gleichzeitig die Paläste Telesco und von Werthenstein für die jüdische Klientel schuf.¹³ Diese äußerste Prachtentfaltung als Ausdruck der neuen gesellschaftlichen Stellung bourgeoiser Familien trat in Konkurrenz zum Adel, der nach den Revolutionen von 1830 und 1848 von klassizistischen-bürgerlichen Repräsentationsformen Abstand nahm, nach Benjamin ein Kennzeichen der alles verschmelzenden Form des bourgeoisen Bonapartismus und seiner leichteren österreichischen Variante des »Kakaniens«.¹⁴ Was mit dem legendären Atelier von Franz Makart 1872/73 gleichzeitig mit Ephrussi als neobarockes Raumkunstwerk begonnen hatte, geht als eines der letzten Symbole des historistischen Gesamtkunstwerks mit der Titanic am 15. April 1912 unter.¹⁵

Die Kritik an dieser Art des Gesamtkunstwerks kam von zwei Seiten, einmal gegen 1900 aus den Reihen der Wiener Secession und ihrem architektonischen Wortführer Otto Wagner, zum anderen schon weit vorher seitens der britischen Reformbewegung der Arts & Crafts. Beide verbanden die Sachlichkeits- und Nützlichkeitsidee mit einer grundsätzlichen Historismuskritik. Philip Webbs Red House (1858/59), das der Raumkunst von William Morris einen kongenialen Rahmen gab, war ein Bau »without ornaments« und die Manifestation einer gegen das Gothic Revival gerichteten Einfachheit.¹⁶ Hermann Muthesius, in Deutschland Wortführer einer Reform der Wohnkultur nach englischem Vorbild, sah hier ein »hervorragendes Beispiel an der Pforte der Entwicklung des modernen englischen Hauses« unter dem Banner der Sachlichkeit. Sachlichkeit sollte das Schlagwort der im Deutschen Werkbund kulminierenden Reformbewegung werden.¹⁷

Die Villa Bloemenwerf in Uccle bei Brüssel (1894–1896) von Henry van de Velde kann in diesem Zusammenhang nicht nur als direkte Rezeption des Red House verstanden werden, sondern auch als das Manifest des künstlerischen Umbruchs von der autonomen bzw. dekorativen Malerei über die angewandte Kunst hin zur Neuformulierung des Gesamtkunstwerks als Raumkunst.¹⁸ Im Falle van de Veldes war es das sehr persönliche Statement eines jungen Malers, der sich, vergleichbar mit Peter Behrens und Bruno Paul, zu einem der einflussreichsten Raumkünstler nach 1900 wandeln sollte.

Der britische Strang und die Wiener Reformbewegung trafen in der 8. Secessionsausstellung 1900 in Wien aufeinander, an der der Schotte Charles Rennie Mackintosh zusammen mit seiner Frau Margret MacDonald als Teil der Glasgow Four ausstellte.¹⁹ Dort erfuhren die beiden



1 Charles Rennie Mackintosh und Margaret MacDonald, *Haus eines Kunstfreundes, Empfangsraum und Musikzimmer*, 1901, in: Charles Rennie Mackintosh, *Haus eines Kunstfreundes. Architekturen, farbige Innenräume, einen herrschaftl. Landsitz in allen Teilen darstellend*, Darmstadt 1902, Taf. 7.

vom Wettbewerb zum Haus eines Kunstfreundes, von Alexander Koch, einem der Promotoren der Darmstädter Künstlerkolonie, in die gleichzeitig der Wagner-Schüler Josef Maria Olbrich berufen wurde. Der Wettbewerb erhielt weit über die damalige hessische Hauptstadt hinaus große Aufmerksamkeit, besonders durch die Publikation der drei Entwürfe von Mackay Hugh Baillie Scott, Mackintosh und Leopold Bauer 1902 durch Koch.²⁰

In neuartiger Weise wird das Haus zum autonomen Kunstobjekt stilisiert, zur Raumkunst, die zur bildenden Kunst nicht nur in Konkurrenz steht, sondern diese ersetzen soll. Muthesius sieht bei Mackintosh den großen Gesamteindruck durch einen strengen, lineareren Stil gewahrt, indem die Zimmer selbst zum Kunstwerk gewandelt sind (Abb. 1).²¹ Im Umfeld der Wiener Werkstätte wird Josef Hoffmann dieses neuartige Gesamtkunstwerk mit dem Palais Stoclet in Brüssel (1906–1911) zu einem Höhepunkt steigern, in dem der »Umstilisierung vom Dasein zum ästhetischen Erlebnis der höchstmögliche Stellenwert zukam«.²² Diese Tendenz zeichnete sich sowohl in Wien als auch in Darmstadt und Weimar ab und führte bereits um 1900 zur Kritik an der Normativität dieser Interieurkonzepte. Adolf Loos' Essay »Vom armen reichen Mann« ist gegen die

allumfassende Form des künstlerischen Raumkunstwerks gerichtet, in dem die Bewohnerin und der Bewohner zur Figur werden:

»Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß er [der Hausherr] es vorzog, möglichst wenig zu Hause zu sein. Nun ja, von so viel Kunst will man sich auch hie und da ausruhen. Oder könnten Sie in einer Bildergalerie wohnen? Oder Monate lang in ›Tristan und Isolde‹ sitzen? Nun also! Wer wollte es ihm verdenken, wenn er neue Kräfte im Café, in der Restauration oder bei Freunden und Bekannten für seine Wohnung sammelte. Er hatte sich das anders gedacht. Aber der Kunst müssen Opfer gebracht werden.«²³

Gab es einerseits die beißende Kritik an der normativen Zuspitzung des privaten Lebensbereichs, so waren es andererseits die selbsternannten Eliten der neuen Künstler und Kunstkritiker, die mit nietzscheanischem Pathos eine alle Lebensbereiche ästhetisierende Festkultur als neuen gesellschaftlichen Entwurf einforderten. Angesichts der Darmstädter Künstlerkolonie, des stadtkronenhaften Ernst-Ludwig-Hauses als Fest- und Ateliergebäude von Olbrich sowie seines eigenen Hauses konnte Behrens 1901 deklamieren: »Wir sind geweiht und vorbereitet für die grosse Kunst der Weltanschauung.«²⁴ Die beiden Pole der Theatralisierung des Privathauses und das Reformtheater, in dem jeder zum »Mitkünstler« erhoben wird, bestimmten seine Argumentation.²⁵ Susanne Deicher hat aufgezeigt, wie das Haus Behrens innerhalb der Ausstellung »Ein Dokument Deutscher Kunst« 1901 in Darmstadt zum modellhaften Schaustück einer »imaginären Praxis« einer elitären, sich auf Friedrich Nietzsche berufenden Festkultur erhoben wurde.²⁶ Diese Form des Gesamtkunstwerks als Basis eines neuen Entwurfs der kaiserzeitlichen Gesellschaft konnte in dieser abgehobenen Form keine Wirkung entfalten. Behrens selbst steht nach 1907 für eine Wendung, die den Gesamtkunstwerksgedanken in einer kollektiven, klassenübergreifenden Industriekultur verankert, welche damit der Motor der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung vor dem Ersten Weltkrieg wird.

Dem steht die Idee des individuellen Gesamtkunstwerkes gegenüber, das Behrens in seinem eigenen Haus modellhaft vorführt. Kult und Kunst bestimmen die Theatralik der Raumfolgen, von dem pseudosakralen Musikzimmer mit altarhaftem Bildschmuck über den ätherisch leichten Speisesalon bis zum atelierhaften Arbeitszimmer, das Abstraktion in der Raumgestaltung mit der konkreten Programmatik der Bildwerke verbindet.²⁷ Abstraktion sollte neben dem Kultischen die Grundlage des nietzscheanischen Totalkunstwerks werden und schlugen en passant die Brücke zum Kristallinen als Schlagwort des neo-romantischen Gesamtkunstwerks. Ostentativ fand sich das Symbol des Kristalls, parallel zu dem von Behrens gestalteten Einband von Nietzsches *Zarathustra*, an den Eingangstüren des Hauses Behrens.

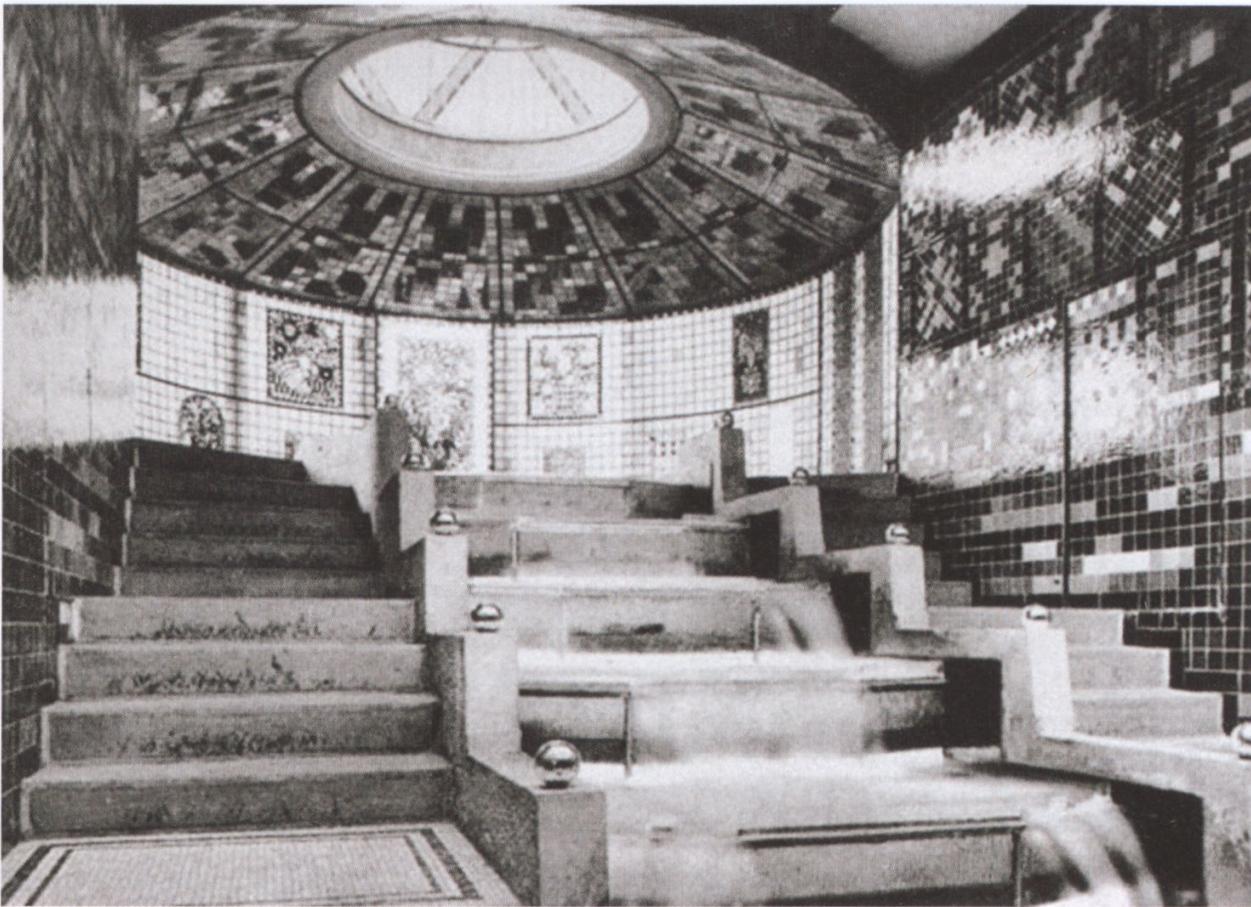
Ein Zentrum des Nietzschekultes war Weimar, wo mit dem Nietzsche-Archiv in den Jahren 1902/03 ein festlicher Privatraum durch van de Velde geschaffen wurde, der eine weitere Dimension eröffnete. Der kontrastierend in schlichter Buchen-Wandtäfelung mit heller Putzdecke gestaltete Raum verklammert im wahrsten Sinne mit elegant geschwungenen Holzzargen Wand und Decke. Der Saal besticht durch eine Einfachheit, unterstrichen durch die gleichsam schwe-



2 Henry van de Velde, *Nietzsche-Archiv*, Weimar, 1902/1903, Fest- und Vortragssaal.

bende Decke, ein Eindruck, den Zeitgenossen, wie Paul Kühn, mit dem Begriff »Abstraktionsvermögen« belegten. Diese Einfachheit markierte nicht nur den Beginn einer sachlichen Raumkunst, sondern erreichte auch monumentale Züge, bei gleichzeitig organischer Linienführung mit den Qualitäten einer »Wohnskulptur« (Abb. 2).²⁸ Im Gegensatz zum individualistischen »Futural« des bourgeoisen Unternehmers, auf das Benjamin abgehoben hatte, entsteht hier ein pathetisches Gesamtkunstwerk mit kultischen und überindividuellen Zügen. Die personengebundene Nietzsche-Gedenkstätte erhält ihr kollektives Pendant in den Theater-Projekten van de Veldes, von denen nur das Theater auf der Werkbundaustellung in Köln 1914 als ephemerer Bau verwirklicht wird. Noch einen Schritt weiter ging Bruno Taut, indem er bildkünstlerische Abstraktion mit der Idee des Gesamtkunstwerks verband.²⁹

Auf der Kölner Ausstellung 1914 konnte Taut sein legendäres Glashaus als Hommage an Paul Scheerbart realisieren. Dieses war für ihn der Inbegriff einer autonomen, »abstrakten« Architektur: »Das Glashaus hat keinen anderen Zweck als schön zu sein.«³⁰ In dem opaken Höhlenraum gab es keine Wände und Decken, nur farbige Glasmembranen und durch Wasserkaskaden inszenierte Raumsequenzen (Abb. 3). Gleichwohl stellte das Glashaus eine riskante Gratwanderung zwischen kitschgefährdetem Werbepavillon für die Glasindustrie und symbolgeladenem



3 Bruno Taut, *Glashaus (Pavillon der Glasindustrie)*, Werkbundausstellung Köln 1914 (1918 zerstört).

Gesamtkunstwerk dar.³¹ Aus dem »Erheben der primitivsten Form zum Symbol«, so verkündet Taut, leite sich der Bezug »zum klingenden Gesamtrhythmus« des gotischen Doms und zum neuen kristallinen Gesamtkunstwerk ab. Das alles wurde im Vorgriff auf den beschworenen Gemeinschaftsbau des Bauhausmanifestes von 1919 vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges »als Anregung für zukünftige Architektur« bereits umgesetzt. Auf beiden Ebenen des individualistischen und kollektiven Gesamtkunstwerks war es die Reformbewegung unter dem Dach des Deutschen Werkbundes, die diese Konzepte in die klassische Moderne der Zwanziger- und Dreißigerjahre transformierte. Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe und auch Taut beriefen sich im Villenbau auf Olbrich und van de Velde. Die expressionistischen Ideen von Kristall und Höhle als neue Stadtkronen transformierten sich in neusachliche Bauten der Gemeinschaft, denen wie bei Hannes Meyers Gewerkschaftsschule in Bernau oder Gropius' Bauhausgebäude in Dessau ein normativer bzw. manifestartiger Gesellschaftsentwurf zugrunde lag.³²

1931 wurde am Beispiel einer heutigen Inkunabel des Neuen Bauens, Mies van der Rohes Haus Tugendhat in Brünn/Brno, von Justus Bier das Problem des modernen Gesamtkunstwerks aufgeworfen (Abb. 4). Indirekt bezieht sich Bier auf den »Armen reichen Mann« von Loos, indem er die Räume als so perfekt gestaltet beschreibt, »daß man nicht wagen dürfe, hier irgendein



4 Ludwig Mies van der Rohe, *Haus Tugendhat*, Brunn/Brno, 1929–1930, Arbeitsbereich.

altes oder neues Stück in diese »fertigen« Räume hereinzutragen, mit Wänden, die kein Bild zu hängen gestatten, weil die Zeichnung des Marmors, die Maserung der Hölzer an die Stelle der Kunst getreten ist.«³³ Ähnlich wie in den Reformvillen der Jahrhundertwende moniert er hier die Form des Schauwohnens, die wie bei Behrens die eigentliche Wohnfunktion überlagert, und fragt schließlich, ob »die Bewohner die großartige Pathetik dieser Räume dauernd ertragen werden, ohne zu rebellieren.«³⁴ Die Villa Tugendhat kann in diesem Sinne gelesen werden, als Fortsetzung jener normativen Wohnkonzepte, die Mies, als Mitarbeiter von Behrens, direkt vor Augen hatte und an denen er sich mit dem Entwurf zur Villa Kröller-Müller 1912 selbst beteiligte.³⁵ Interessanterweise hat die zeitgenössische tschechische Kritik angemerkt, dass hier das »Format der repräsentativen Villa nicht aufgegeben wurde« und der Bau trotz aller modernen Formensprache auch rückwärtsgewandte Züge trage.³⁶ Hingegen haben Fritz und Grete Tugendhat in ihrer Replik die neue Freiheit der Raumdisposition als die eigentliche Errungenschaft ihres Hauses betont.³⁷ Auch Bier sah diese kompromisslose Form moderner Raumkunst als Vorbereitung »für grössere Aufgaben«.³⁸

Die in den Konzepten der Reformkunst um 1900 wurzelnde Raumkunst als Gesamtkunstwerk war künstlerisch und ideologisch in den Dreißigerjahren durch den Nationalsozialismus kompromittiert worden. Die auf Wagner fußende, nietzscheanisch überhöhte Gesamtkunstwerksidee wurde politisch instrumentalisiert nicht nur in Masseninszenierungen, sondern publi-

kumswirksam bis in den Wohnbereich hinein, so mit der Neuen Reichskanzlei von Albert Speer oder dem Berghof auf dem Obersalzberg von Roderich Fick.³⁹ Anders verhielt es sich in Amerika, wo Wohnkonzepte von Frank Lloyd Wright von ihm selbst oder mit Projekten wie den Case Study Houses weit in die fünfziger Jahre hineingetragen wurden (↗ Membran).

Eine rekonfigurierte Gesamtkunstwerksidee spielt in der Gegenwartskunst im Sinne eines kritischen und utopischen Potenzials unter Bezug auf das expressionistische Gesamtkunstwerk eine gewisse Rolle. Zugespitzt hat dies Thomas Hirschhorn in der Rauminstallation *Crystal of Resistance*, dem Schweizer Beitrag auf der Biennale 2011 im Sinne einer Entgrenzung von Innen und Außen: »My work can only have effect if it has the capacity of transgressing the boundaries of the ›personak‹, of the academic, of the imaginary, of the circumstantial, of the context and of the contemplation. With ›crystal of resistance‹ I want to cut a window, a door, an opening or simply a hole, into reality. That is the breakthrough that leads and carries everything along.« In der Gegenwartskunst und -architektur wird das Gesamtkunstwerk als universeller Denkraum und grenzüberschreitendes räumliches Gebilde inszeniert. Es greift damit auf die provokative Kraft der ersten Gesamtkunstwerksprojekte zurück und eröffnet zugleich den »Gegenraum« für die Gegenwart.⁴⁰

Bernd Nicolai

Literaturverzeichnis

- Werner Adriaenssens, »Bloemenwerf, Manifest eines Berufswechsels«, in: Thomas Föhl und Sabine Walter (Hrsg.), *Leidenschaft, Funktion und Schönheit. Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne*, Weimar 2013, S. 156–171.
- Gabriel Badea-Päun, *Le style second Empire, architecture, décors et art de vivre*, Paris 2009.
- Dieter Bartetzko, *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur des Nationalsozialismus*, Neuausgabe, Berlin 2012.
- Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet*, Leipzig 1900.
- Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk (Gesammelte Schriften, 5)*, 2 Bde., hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1982.
- Justus Bier, »Kann man im Haus Tugendhat wohnen?«, in: *Die Form*, 6, 1931, S. 392–394.
- Eva Börsch-Supan (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel. Arbeiten für König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kronprinz Friedrich Wilhelm IV. (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, 21)*, Berlin 2011.
- Gerda Breuer (Hrsg.), *Haus eines Kunstfreundes. Mackay Hugh Baillie Scott, Charles Rennie Mackintosh, Leopold Bauer*, Stuttgart 2002 (Reprint der Originalausgabe von Alexander Koch, Darmstadt 1903).
- Michael Brix und Monika Steinhauser, »Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland«, in: Michael Brix und Monika Steinhauser (Hrsg.), *»Geschichte allein ist zeitgemäss.« Historismus in Deutschland*, Lahn-Giessen 1978, S. 198–327.
- Susanne Deicher, »Imaginäre Praxis. Ideologie und Form in Peter Behrens' unbewohntem Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe«, in: Annette Tietenberg (Hrsg.), *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. Festschrift Hans-Ernst Mittag*, München 1999, S. 100–129.

- Anke Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006.
- Ole W. Fischer, *Nietzsches Schatten. Henry van der Velde – von der Philosophie zu Form*, Berlin 2013.
- Alfred Fogarassy, *Die Wiener Ringstraße. Das Buch*, Stuttgart 2014.
- Richard Hamann und Jost Hermand, *Stilkunst um 1900 (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit zum Expressionismus, 4)*, Berlin 1967.
- Theophil Hansen, »Das Haus des Herrn Ritter von Ephrussi«, in: *Allgemeine Bauzeitung*, 39, 1874, S. 15–16, Bl. 1–6.
- Jost Hermand, »Der gründerzeitlichen Parvenü«, in: *Aspekte der Gründerzeit*, hrsg. von Peter Hahlbrock und Herta Elisabeth Killy, Ausst.-Kat., Akademie der Künste, Berlin, Berlin 1974, S. 7–15.
- Thomas Hirschhorn, »Crystal of Resistance at the Venice Art Biennale 2011«, in: designboom 2011 (<https://www.designboom.com/art/thomas-hirschhorn-crystal-of-resistance-at-venice-art-biennale-2011/>; Zugriff 3.2.2018).
- Vendula Hnídková, »Die An- und Abwesenheit der Villa Tugendhat im Kontext der tschechischen Architektur«, in: Kerstin Plüm (Hrsg.), *Mies van der Rohe im Diskurs: Innovationen – Haltungen – Werke. Aktuelle Positionen*, Bielefeld 2013, S. 159–170.
- Sheila Kirk, *Philip Webb. Pioneer of Arts & Crafts Architecture*, Chichester 2005.
- Alexander Koch (Hrsg.), *Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie*, Darmstadt 1901 (Reprint 1979).
- Krisztina Lajosi, »Wagner and the (Re)mediation of Art. Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media«, in: *Frame. Journal of Literary Studies*, 16, 1, 2003, S. 42–60.
- Michaela Lindinger, »Die Aufsteiger von Wien. »Sag mal, was ist eigentlich ein Baron?««, in: Wolfgang Kos und Ralph Gleis (Hrsg.), *Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung*, Wien 2014, S. 206–213.
- Adolf Loos: »Vom armen reichen Manne«, in: Adolf Loos, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Gerhard Opel, Wien 2010, S. 262–267.
- »M 188 Room Setting for the Eighth Exhibition of the Vienna Secession«, in: Hunterian Art Gallery (Hrsg.), *Mackintosh Architecture, Context, Making and Meaning*, Glasgow 2014 (<http://www.mackintosh-architecture.gla.ac.uk/catalogue/pdf/M188.pdf>; Zugriff 28. 3. 2018).
- Hans Mackowsky, *Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Berlin 1922.
- Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 5 Bde., Salzburg 2016.
- Hermann Muthesius, *Das Englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 3 Bde., Berlin 1904/05.
- Bernd Nicolai, »Der »kommende Mann unserer Baukunst«. Peter Behrens und die Begründung der Moderne im späten Kaiserreich um 1910«, in: Klaus Rheidt (Hrsg.), *Peter Behrens, Theodor Wiegand und die Villa in Dahlem*, Mainz 2004, S. 82–107.
- Bernd Nicolai, »Die Werkbundaustellung in Köln 1914 – Lackmustest der ersten Moderne«, in: Martino Stierli (Hrsg.), *Kunst und Architektur an der Epochenschwelle. Das Hauptgebäude der Universität Zürich von 1914 (Schwabe Interdisziplinär, 8)*, Basel 2016, S. 123–152.
- Friedrich Pollak, »Hans Makart«, in: *Neue Deutsche Biographie*, 52, 1906, S. 158–164 (https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Makart,_Hans, Zugriff 14. 3. 2018).
- Heinz Schönemann, *Karl Friedrich Schinkel. Charlottenhof, Potsdam-Sanssouci*, Stuttgart und London 1997.
- Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann, das architektonische Werk*, 2. Aufl., Salzburg 1986.
- Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, hrsg. von Harald Szeemann, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich u. a., Aarau und Frankfurt am Main 1983.
- Kristallisationen, Splitterungen, Bruno Tauts Glashaus*, hrsg. von Angelika Thiekötter, Ausst.-Kat. Werkbund-Archiv Berlin u. a., Basel 1994.

- Titanic. A Passenger's Guide*, London 1912 (Reprint London 2011).
- Grete und Fritz Tugendhat, »Die Bewohner des Hauses Tugendhat äussern sich«, in: *Die Form*, 6, 1931, S. 437–438.
- Richard Wagner, »Das Kunstwerk der Zukunft (1850)«, in: Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Bd. 3, Leipzig 1887.
- Edmund de Waal, *Der Hase mit den Bernsteinaugen*, München 2013 (engl. Originalausgabe *The Hare with Amber Eyes*, London 2010).
- Jan Werquet, *Historismus und Repräsentation. Die Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. in der preußischen Rheinprovinz*, Berlin 2010.
- Norbert Christian Wolf, *Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozialanalyse des 20. Jahrhunderts*, Köln u. a. 2011.

Anmerkungen

- 1 Brix und Steinhauser 1978, S. 300.
- 2 Wagner 1887, S. 60; siehe auch Zürich u. a. 1983, S. 166; der Begriff erstmals bei Trahdorff 1827, der von einem Gesamtkunstwerk »von allen Seiten der Künste« spricht, zit. n. Finger 2006, S. 16.
- 3 Odo Marquard, »Gesamtkunstwerk und Identitätskonstruktion«, in: Szeemann 1983, S. 40–49, hier S. 40.
- 4 Benjamin 1982, S. 52 »Erschütterung des Interieurs«, dagegen spricht er ebd., S. 69, im franz. Manuskript von »liquidation«, das hier eher im Sinne von Ausverkauf als von Abwicklung zu verstehen ist.
- 5 Finger 2006, S. 8, dort auch zur teleologischen Dimension.
- 6 Hermand 1974, vgl. Gabriel Badea-Päun 2009.
- 7 Mackowsky 1922, S. 192
- 8 Börsch-Supan 2011, S. 135; Schönemann 1997, S. 7 f.
- 9 Benjamin 1982, S. 52; Marquard in: Szeemann 1983, S. 44, vgl. Schlösser und Bauten Ludwigs II., in: Bayerische Landesbibliothek online <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/ludwigii-bauten>, Zugriff 08. 11. 2017.
- 10 Fogarassy 2014.
- 11 Hermand 1974, S. 8; de Waal 2013.
- 12 Lindinger 2014, S. 208–210.
- 13 Hansen 1874, S. 15–16, Bl. 1–6; de Waal 2013, S. 123–134.
- 14 Benjamin 1982, S. 185, 196; zur österreichischen Variante Musil 2016, Bd. 1, Kap. 8; siehe auch Wolf 2011.
- 15 Pollak 1906, S. 161–162, wo er das Atelier Makarts als maßstabsetzend bezeichnet: »Nun beginnt die Unterjochung der Mode – alles trägt, schmückt sich und sein Heim nach Makart's Dictatur.« *Titanic 1912* (Reprint 2011), S. 59.
- 16 Kirk 2005, S. 30.
- 17 Muthesius 1904, Bd. 1, S. 107.
- 18 Adriaenssens 2013, S. 165.
- 19 Glasgow 2014.
- 20 Breuer 2002 (engl. Ausgabe 1904).
- 21 Hermann Muthesius, »Das Haus eines Kunstfreundes, Vorwort 1903«, in: Breuer 2002, S. 58, 92.

- 22 Sekler 1986, S. 92; zum Palais Stoclet allgemein ebd. S. 76–100, 300–310 (WV 101).
- 23 Loos 1900, in: Opel 2010, S. 265.
- 24 Behrens 1900, S. 13; vgl. Deicher 1999, S. 118.
- 25 Behrens 1900, S. 17.
- 26 Deicher 1999, bes. S. 119–121.
- 27 Koch 1901, S. 15.
- 28 Kühn 1903, zit. n. Fischer 2013, S. 542.
- 29 Nicolai 2016, S. 139–141.
- 30 Bruno Taut im Bauprojekt zum Glashaus, Köln 1914, zit. n. Joachim Krause, »Kosmisches Haus in Leichtbauweise«, in: Basel u. a. 1994, S. 95, Anm. 5.
- 31 Vgl. Basel u. a. 1994, S. 32–37.
- 32 Vgl. Nicolai 2016, S. 133–135.
- 33 Bier 1931, S. 393.
- 34 Ebd.
- 35 Nicolai 2004, S. 111–113.
- 36 Hnidková 2013, S. 166.
- 37 Tugendhat 1931, S. 437 f.
- 38 Bier 1931, S. 394.
- 39 Bartetzko 2012.
- 40 Hirschhorn 2011.