

**Zeitschrift:** Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich  
**Herausgeber:** Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich  
**Band:** 9-10 (2002-2003)  
  
**Artikel:** Vision einer Geistesrevolution : Adolf Behnes Buch "Die Wiederkehr der Kunst"  
**Autor:** Plaschy, Karin / Schädler, Linda  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-720143>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Vision einer Geistesrevolution —

### Adolf Behnes Buch »Die Wiederkehr der Kunst«

»Immer und stets ist es die gleiche und selbe Kunst, die wiederkehrt, denn es gibt nur eine Kunst, eben die Kunst. Ihr Erscheinen auf der Erde gleicht einer Seelenwanderung.«<sup>1</sup>

In einer verklärenden, gefühlsbeladenen Sprache entwirft Behne in seiner 1918 verfassten und erstmals erschienenen Schrift »Die Wiederkehr der Kunst« seine Vision der »wahre[n] Kunst«<sup>2</sup>. Diese hat eine metaphysische Dimension und bleibt bis zu ihrer zyklischen »Wiedergeburt«<sup>3</sup> im Kosmos verborgen. Ist der richtige Zeitpunkt dafür gekommen, offenbart sie sich durch den Künstler: »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.«<sup>4</sup> Der Künstler zeichne sich durch seine Empfänglichkeit für diese unbekannte Kraft aus und werde damit zum reinen Werkzeug, zum »Leiter des göttlichen Formungswillens[s]«.<sup>5</sup> Deshalb sei das Wesen des wahren Kunstwerkes »überpersönlich, ausserindividuell«<sup>6</sup> und das »spezifisch Menschliche«<sup>7</sup> daraus verschwunden. Der zukünftige Leitgedanke für die Kunst lautet: »Nicht mehr Erfindung heisst es jetzt, sondern Empfindung, nicht mehr Problem und Motiv, sondern Ausdruck und Mitteilung.«<sup>8</sup> Behnes Botschaft — immer wieder in andere Worte gekleidet — kreist stets leidenschaftlich um diesen einen Kern: Kunst wird nicht vom Menschen geschaffen; sie ist göttlicher Herkunft. »Göttlicher Formungswille, hindurchgegangen durch einen Menschen, ist Kunst.«<sup>9</sup> Gerade deshalb ist für die Wiederkehr der Kunst seiner Meinung nach »[...] ein bestimmtes geistiges Milieu [...] Voraussetzung«.<sup>10</sup> Solch günstige Bedingungen herrschten in der europäischen Geschichte nur zur Zeit der Gotik, denn: »Der gotische Mensch war der letzte reine Erlebnismensch in Europa.«<sup>11</sup> Folglich stellt für Behne auch »nur die Gotik bisher eine wirkliche Erfüllung der grossen, alles umfassenden Kunstform«<sup>12</sup> dar.

Wie Worringer macht Behne die Kunst der Klassik zum negativen Gegenpol, da sie in ihrer Ausdruckskraft weit hinter der gotischen Kunst stehe. In diesem Sinne beschreibt Behne das Verhältnis zwischen Klassik und Gotik als: »[...] nicht das des Reifen zum Unreifen, sondern das des Bequemen, Abgeleiteten und Ängstlichen

zum ursprünglich Reichen und Brausenden, zum Schöpfungsinbrünstigen.«<sup>13</sup> Man ist sich auch darin einig, dass eine enge Verwandtschaft zwischen der gotischen und der orientalischen Kunst bestehe. Behne erläutert diese folgendermassen: »Die wahre Kunst lehnt den Menschenmassstab ab, so alle Kunst des Orients. Die europäische Kunst folgt dem Menschenmassstab des Natürlichen, nur selten hat sie sich von ihm frei gemacht — in der Gotik, in der Romantik, im Kubismus.«<sup>14</sup>

Ganz im Gegensatz zu Worringer und Scheffler nimmt Behne explizit Stellung zum zeitgenössischen Kunstschaffen. Er unterscheidet zwischen echter Kunst und minderwertiger Ersatzkunst. Während es im wahren Kunstwerk — wie schon in der Gotik — um »Mitteilung des Inhalts«<sup>15</sup> gehe, würden sich die »Surrogate«<sup>16</sup> vor allem mit der Form beschäftigen. Als negatives Beispiel nennt Behne den Impressionismus. Ans obere Ende der Bewertungsskala setzt er den Kubismus. Der Expressionismus<sup>17</sup> stehe dazwischen, weil er sich noch zu sehr mit dem Ausdruck persönlicher Stimmungen befasse.<sup>18</sup>

Behne kritisiert besonders die Architekten,<sup>19</sup> die sich nicht für die »Fragen der Allgemeinheit«<sup>20</sup> interessieren und denen das »Gefühl der Einheit [...] gänzlich abhanden gekommen«<sup>21</sup> sei. »Und dass es so ist, dafür liegt der Grund in dem Fehlen einer wahrhaft künstlerischen Architektur.«<sup>22</sup> Während nämlich in der Gotik die Technik »dienend«<sup>23</sup> in der Kunst aufgehe, werde die zeitgenössische Kunst und Architektur von dieser bevormundet. Behne hält auch gleich die richtige Lösung bereit: »Wir müssen die Herrschaft der Technik abschütteln.«<sup>24</sup> Der Künstler habe sich wieder voll und ganz »auf die Welt des Erlebens«<sup>25</sup> zu konzentrieren.

Behne propagiert eine neue, wahre Kunst. Da seine Terminologie streckenweise unscharf ist, bleiben seine Vorstellungen vom »wahren Kunstwerk«<sup>26</sup> vage. Es zeichne sich durch »ein verborgenes Streben [...] zur Einheit«<sup>27</sup> aus, welches er »Architektonik« nennt. Eine »architektonische Kunst« sei — wie die gotische Kunst vorbildlich zeige — »gegenständlich-frei«.<sup>28</sup> »Architektonik« äussere sich jedoch nicht nur in der Baukunst. »Architektoniker nenne ich alle jene Künstler, Maler, Dichter, Bildner, die über den in sich rotie-

renden Kreisring des erregten Ich hinausgreifen, die ein von vielen Händen gebautes Werk errichten, ein Werk, das unabhängig von Zeit und Ort entsteht, [...]».<sup>29</sup> »Führerin zur Einheit«<sup>30</sup> solle dabei die Architektur sein.<sup>31</sup>

In der Malerei setzt Behne seine Hoffnungen ganz besonders auf den Kubismus. »In den Bildern dieser Kubisten [...] finde ich nun jene Architektonik, die ich zuvor als einen geheimen Drang zu einer letzten Einheit gekennzeichnet habe.«<sup>32</sup> Voraussetzung dafür sei, dass ihre Werke aus dem Gefühl geschaffen werden. »Den Willen zur höheren Einheit offenbaren die Kubisten durch die Empfindung der Weltenliebe, die stets aus ihren schönsten Werken erklingt.«<sup>33</sup> Deshalb prophezeit er die »Mission des Kubismus«: Er solle »eine innere Wandlung aller Kunst« herbeiführen, damit »aus dem künstlerischen Chaos [...] ein künstlerischer Kosmos« werde.<sup>34</sup> Wie wenig aber Behnes Stilbegriff des Kubismus mit dem heute geläufigen gemein hat, erkennt man an der Auswahl der aufgeführten Künstler: Fernand Léger, Robert Delaunay, Marc Chagall, Franz Marc, Paul Klee, Carl Mense, Fritz Stuckenberg, Arnold Topp, Lyonel Feininger und der Plastiker Alexander Archipenko.<sup>35</sup>

In der Architektur kann die neue Kunst mit Hilfe neuer Baumaterialien verwirklicht werden. »Die Möglichkeiten zu einem wunderbar schönen Bauen sind schon da, schon heute. Es gibt Eisen und Beton und Glas.«<sup>36</sup> Von diesen neuen Materialien erhofft er sich eine Baukunst, die neben den funktionellen auch ethische Aufgaben erfüllt: »Die Glasarchitektur bringt die europäische Geistesrevolution, sie macht aus einem beschränkten, eitlen Gewohnheitstier einen wachen, hellen, feinen und zarten Menschen.«<sup>37</sup>

Mit diesen Ausführungen beginnt Behne im zweiten Teil seines Buches die kühne Utopie einer neuen Gesellschaft zu entwerfen. Ihm schwebt eine Art Wechselwirkung zwischen Kunst und Volk vor, wobei er das Volk nicht wie Worringer nationalistisch definiert. Für ihn ist es »innen- wie aussenpolitisch [...] durchaus neutral«.<sup>38</sup> Er sieht die Aufgabe der Kunst darin, den neuen »Europäer« voll »Zartheit, Schönheit, und Offenheit«<sup>39</sup> hervorzubringen und die Menschen schliesslich untereinander zu verbinden, denn es sei »[...] ja doch wohl klar, dass es nur etwas Geistiges sein kann, was eine Menge zur Einheit bindet. Etwas Materielles ist ausserstande, es zu tun.«<sup>40</sup> Auch hier steht die Gotik Pate: »Ehe wir diese Einheit nicht wieder haben, wie sie zuletzt in der Gotik für uns bestand, haben wir keine Kunst, die wir mit einem höheren Rechte als dem des schlechten Sprachgebrauchs so nennen dürften. Der Stamm aber, aus dem sich die Einheit entfaltet, kann nach unserer Überzeugung nur die Masse sein.«<sup>41</sup>

Deshalb lautet Behnes Empfehlung: »Hier gibt es [...] für alle Künstler nur eine Rettung: sie müssen sich an die Masse wenden!«<sup>42</sup> Einerseits soll Kunst also die Menschen erziehen und diese zu einem »einheitlich empfindenden Volke«<sup>43</sup> verbinden. Andererseits kann sich die wahre Kunst nur aus dieser Einheit entwickeln, denn wie er eindringlich betont: »Diese Volkseinheit ist die *conditio sine qua non*.«<sup>44</sup>

Hier wird die schwärmerische und wortgewaltige Argumentation zunehmend unscharf, ja gar widersprüchlich. Was versteht

Behne unter dem Begriff »Volkseinheit«? Meint er eine klassenlose Gesellschaft? Ist diese nun Voraussetzung für die neue Kunst? Oder steht die Schaffung des neuen Menschen durch die Kunst an erster Stelle? Behne lässt die Leserschaft darüber im Unklaren und seine Spekulationen über die gegenseitige Beeinflussung von Kunst und Gesellschaft münden in eine Aporie. Deutlich wird jedoch, dass Behnes Blick auf Kunst und Kultur sozialutopisch gefärbt ist. »Nur das Volk ist als Träger und Schöpfer einer Kultur möglich [...]«.<sup>45</sup> Die Revolution soll durch die avantgardistische Kunst vorangetrieben werden: »Mit dem Expressionismus und Kubismus sollte es anders sein. Wenn er mit der Tradition bricht auch in seiner Stellung zur Gesellschaft, so wird die Welt das Wunder erleben, dass die Masse die Kunst trägt und allmählich selbst wieder blüht. Das wäre der Beginn einer Volkskunst.«<sup>46</sup>

Die Gotik wird wiederum als Vorbild herangezogen, denn nur damals gab es laut Behne die gesellschaftliche Basis für das Aufblühen einer Volkskunst: »Das letzte Mal in der Zeit der Gotik hat es für Europa die einheitliche Kraft des Volkes gegeben.«<sup>47</sup>

### Adolf Behne (1885–1948)<sup>48</sup>

»Ich würde heute manches anders halten.«<sup>49</sup> Mit diesen Worten distanzierte sich der Kunsthistoriker und Kritiker Adolf Behne 1920 von seiner zwei Jahre zuvor in »Die Wiederkehr der Kunst« publizierten rückwärtsgewandten Utopie. Die modernen niederländischen Architekten und die Theorie der Gruppe »De Stijl« zogen zunehmend seine Aufmerksamkeit auf sich und im Winter 1921/22 brach er schliesslich endgültig mit der »Welle des Utopischen und Romantischen«.<sup>50</sup> Der Richtungswechsel steht beispielhaft dafür, dass Behne nicht starr an einer bestimmten Kunstströmung festhielt, sondern kommende Tendenzen aufspürte, sich immer wieder für das Neue einsetzte und dabei oft das zuvor Geschätzte verwarf. Diese Haltung erlaubte ihm, sich mit unterschiedlichsten Künstlern und Kunstrichtungen zu beschäftigen, sie brachte ihm jedoch auch den Ruf eines Chamäleons ein. Berufskollegen kritisierten die Wankelmütigkeit Behnes, und ehemalige Schützlinge fühlten sich von seinen harschen Kritiken, die auf lobende Artikel und Aussagen folgen konnten, angegriffen. Aber Behne liess sich nicht beirren. Die leidenschaftliche Beschäftigung mit Kunst blieb zeit seines Lebens von Richtungswechseln bestimmt.

Behne wurde 1885 als Sohn eines Architekten in Magdeburg geboren und wuchs in Berlin auf. Nach einem zweijährigen Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Charlottenburg wechselte er an die Berliner Universität, wo er bei Heinrich Wölfflin und Karl Frey Kunstgeschichte studierte. Im Anschluss an einen längeren Italienaufenthalt promovierte er 1911 mit der Dissertation »Der Inkrustationsstil in Toscana«, in der er sich mit dem Bauschmuck der toskanischen Sakralarchitektur des 11. und 12. Jahrhunderts beschäftigte. Bereits während seines Studiums schrieb Behne Artikel für verschiedene Zeitschriften und

intensivierte danach seine Tätigkeit in allen kunstpublizistischen Bereichen. Lange Jahre war er Dozent an der Berliner Volkshochschule. Dieser Arbeit mass er grosse Bedeutung zu, weil er davon überzeugt war, dass Kunst stets auf die gesamte Gesellschaft und nicht nur auf eine Elite der Reichen und Gebildeten bezogen sein sollte – eine Auffassung, die seiner sozialistischen Einstellung entsprach. Er unternahm zahlreiche Studien- und Vortragsreisen durch ganz Europa und wirkte in vielen wichtigen Kunstvereinigungen mit: 1913 als Mitglied im »Deutschen Werkbund« und 1919 als Mitbegründer des »Arbeitsrats für Kunst«, dessen Vorsitzender er bis zur Auflösung im Jahre 1921 war. Behne leitete 1921/22 die deutsche Redaktion der Londoner Zeitschrift »The Studio«. Er wurde mit den wichtigsten Architekten des Neuen Bauens bekannt und setzte sich in den zwanziger Jahren für eine internationale Vernetzung der Architektur und für die Verbreitung des Neuen Bauens ein. Sein Interesse für die künstlerischen Experimente in Sowjetrussland liessen ihn 1923 nach Moskau und Leningrad reisen, worauf er bei der Organisation der Ersten Deutschen Kunstausstellung »Internationale Arbeiterhilfe« mitwirkte, die 1924–25 in Moskau, Saratow und Leningrad gezeigt wurde. Nach 1933 wurden seine zahlreichen Tätigkeiten und Engagements durch das Regime der Nationalsozialisten massiv eingeschränkt. Unermüdlich versuchte Behne zwar, die Deutsche Gruppe des PEN-Clubs zur Opposition zu bewegen, doch bittere Folge davon war lediglich, dass er aus seiner Lehrtätigkeit entlassen und seine Publikation »Der Sieg der Farbe«<sup>51</sup> über Pablo Picasso, Henri Matisse und Paul Klee als entartet klassifiziert und konfisziert wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm er seine Bemühungen um die neue Kunst wieder auf. Er arbeitete beim »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands« mit und wirkte als Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule der bildenden Künste in Berlin. Noch im Jahre 1947 – ein Jahr vor seinem Tode – setzte er sich in seinem Buch »Entartete Kunst« für die Rehabilitierung der von den Nationalsozialisten diffamierten Künstler ein. Behne war zeitlebens Förderer und zugleich strenger Richter über neuere und neuste Kunstströmungen. Bei der Beurteilung von Kunst liess sich Behne von zwei bereits in »Die Wiederkehr der Kunst« angelegten Kerngedanken leiten, die seine Schriften wie einen roten Faden durchziehen: Einerseits betrachtete er Kunst als eine tief empfundene Äusserung des schaffenden Künstlers. Andererseits war sie für ihn zugleich etwas Soziales, das auf das Volk bezogen sein musste und dadurch grosse Wirkung auf die Entwicklung einer Gesellschaft hatte.

## Publikationen (Auswahl)

*Der Inkrustationsstil in Toscana*, Inaugural-Dissertation, Berlin 1911; *Die Wiederkehr der Kunst*, München 1918; *Das politische Plakat*, Berlin 1919; *Der Sieg der Farbe. Die entscheidende Zeit unserer Malerei in 40 farbigen Lichtdrucken*, Berlin 1920–25; *Der moderne Zweckbau*, Berlin 1925; *Blick über die Grenzen. Baukunst des Auslandes*, Berlin 1925; *Von Kunst zur Gestaltung. Einführung in die moderne Malerei*, Berlin 1925; *Neues Wohnen – neues Bauen*, Leipzig 1927; *Max Taut, Bauten und Pläne*, Berlin/Leipzig/Wien 1927; *Die frühen Meister. Eine Einführung in die Schönheit alter Bilder*, Berlin 1928; *Die Stile Europas. Von den Griechen bis zum Ausgang des Barocks*, Berlin 1938; *In Stein und Erz. Meisterwerke deutscher Plastik von Theoderich bis Maximilian*, Berlin 1940; *Alte deutsche Zeichner. Meisterwerke deutscher Graphik von den Karolingern bis zum Barock*, Berlin 1943; *Entartete Kunst*, Berlin 1947; Vorwort zum Katalog der Ausstellung *150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst*, durchgeführt vom Schutzverband bildender Künstler, Berlin 1947, S. 5–10.

- 1 Behne, Adolf, *Die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig 1919, S. 37.
- 2 Ebd., S. 34.
- 3 Ebd., S. 38.
- 4 Ebd., S. 34.
- 5 Ebd., S. 32.
- 6 Ebd., S. 35.
- 7 Ebd., S. 25.
- 8 Ebd., S. 107.
- 9 Ebd., S. 31.
- 10 Ebd., S. 8.
- 11 Ebd., S. III.
- 12 Ebd., S. 37.
- 13 Ebd., S. 61.
- 14 Ebd., S. 64.
- 15 Ebd., S. 49.
- 16 Ebd., S. 37.
- 17 In einem Vortrag zu einer »Sturm«-Ausstellung, der 1914 in »Der Sturm« unter dem Titel »Deutsche Expressionisten« abgedruckt wurde, erklärte Behne: »Der Expressionist will die geistige Quintessenz eines Erlebnisses. Das Mittel sie zu erreichen, ist für die Künstler, die hier vertreten sind, der Kubismus.« Behne, Adolf, *Deutsche Expressionisten. Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung*, in: Der Sturm 17/18, 1914, Dezemberheft 1/2, S. 114–115. Hier stellt er den (deutschen) Kubismus noch als Untergruppe des Expressionismus dar, während er 1918 die beiden Stilrichtungen unterscheidet und dabei den Kubismus höher als den Expressionismus wertet.
- 18 Als Vertreter des Expressionismus nennt Behne: Max Pechstein, Oskar Kokoschka, Erich Heckel, César Klein, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner und mit besonderem Nachdruck Wassily Kandinsky; Behne 1919 (wie Anm. 1), S. 23.
- 19 Darunter sind Herrmann Muthesius, Theodor Fischer und Peter Behrens; ebd., S. 54.
- 20 Ebd., S. 21.
- 21 Ebd., S. 40.
- 22 Ebd., S. 40.
- 23 Ebd., S. III.
- 24 Ebd., S. III.
- 25 Ebd., S. III.
- 26 Ebd., S. 34.
- 27 Ebd., S. 22.
- 28 Ebd., S. 46.
- 29 Ebd., S. 19.
- 30 Ebd., S. 22.

- 31 Als »Architektoniker« unter den Architekten bezeichnet Behne Bruno Taut, Hans Poelzig, Henry van der Velde, Heinrich Tessenow und Walter Gropius; ebd., S. 22.
- 32 Ebd., S. 24.
- 33 Ebd., S. 24.
- 34 Ebd., S. 40.
- 35 Ebd., S. 24.
- 36 Ebd., S. 55.
- 37 Ebd., S. 66.
- 38 Ebd., S. 80.
- 39 Ebd., S. 69.
- 40 Ebd., S. 104.
- 41 Ebd., S. 99.
- 42 Ebd., S. 85.
- 43 Ebd., S. 99.
- 44 Ebd., S. 104.
- 45 Ebd., S. 83.
- 46 Ebd., S. 101.
- 47 Ebd., S. 83.
- 48 Ochs, Haila (Hrsg.), *Adolf Behne. Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913–1946*, Basel/Berlin/Boston 1994, S. 9–15; Briel, Cornelia, *Adolf Behne. Schriften zur Kunst*, Berlin 1998, S. 265–280; Feist, Peter H., *Adolf Behne*, in: Metzler Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, hrsg. von Peter Bethhausen, Peter H. Feist und Christiane Fork, Stuttgart/Weimar 1999, S. 21–23; Bushart, Magdalena, *Adolf Behne. »Kunst-Theoretiker«*, in: Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik, hrsg. von Magdalena Bushart, Berlin 2000, S. 11–88.
- 49 Brief von Adolf Behne an J. J. P. Oud vom 3. Okt. 1920 (Nachlass Oud, NAI Rotterdam); zitiert nach: Bushart 2000 (wie Anm. 48), Anm. 220.
- 50 Behne, Adolf, *Architekten*, in: Frühlicht, 1921/22, S. 55–58.
- 51 Behne, Adolf, *Der Sieg der Farbe. Die entscheidende Zeit unserer Malerei in 40 farbigen Lichtdrucken*, Berlin 1920–25.