

Rafał MAKAŁA

Uniwersytet Gdański

 <https://orcid.org/0000-0001-8083-4766>

PRZEDŚWIT: FASCYNACJA ARCHITEKTURĄ MYKEŃSKIEJ I ARCHAICZNEJ GRECJI W NIEMCZECH SCHYLKU XIX I POCZĄTKÓW XX WIEKU

BREAKING DAWN: FASCINATION WITH MYCENAEAN
AND ARCHAIC GREECE ARCHITECTURE IN GERMANY
IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

At the beginning of the 20th century, German architecture saw a turn towards the art of antiquity, which was partly a reaction to the profusion of decoration in late historicism and Art Nouveau. However, the so-called Reformarchitektur was interested not only in classical antiquity (and the art of classicism and neoclassicism), but also in earlier periods, especially Mycenaean art. This was, of course, related to the discoveries in Troy, Mycenae and Tiryns, but the social and political context of the time was equally important. One of the foundations on which the national identity of the Germans in the 19th century was based was the myth of the ancient Germans, who were supposed to be characterized by courage, sincerity and natural morality. According to the creators of this idea (F. Avenarius, J. Langnehn, A. Haupt, G. Kossinna et al.), the Germans, next to the Greeks, were one of the original peoples of Europe (Urvolk), sharing ideas and artistic forms. In the north of the continent, they were allegedly preserved longer than in the Mediterranean area because the Nordic nations did not take part in the development of mimetic art. Consequently, it was believed that in the architecture of the Mycenaean period, as well as in buildings from the Homeric and archaic periods (as well as in Etruscan and ancient Roman buildings), we could find forms typical of the unpreserved Nordic architecture, destroyed in the process of Christianization. Therefore, Mycenaean and archaic architecture became the subject of interpretation in the spirit of nationalism, perceived, however, in a broader sense than just the framework of one nation. This was related to the category of “Nordic nations” as well as an even broader vision of the “primordial peoples of Europe”. These views and research became one of the inspirations for the architecture created at that time with reformatory, modernizing ambitions.

Keywords: art history, modernism, ancient art, Mycenaean architecture, Neoclassicism, Reformarchitektur, Cyclopean masonry, Thingstätte

Słowa kluczowe: historia sztuki, modernizm, sztuka antyczna, architektura mykeńska, neoklasycyzm, antykizacja, mur cyklopowy, Thingstätte

U progu XX w. w architekturze niemieckiej widoczny był zwrot ku antykowi, będący po części reakcją na profuzję dekoracji późnego historyzmu oraz secesję. Formy o antycznej proveniencji wykorzystywała często tzw. architektura reformy (Hofer 2005; Posener 1979: 124–207), redukująca dekoracje i upraszczająca je aż po granicę abstrakcji. Jednak we wzmożonym zainteresowaniu antykiem na przełomie XIX i XX w. nie chodziło tylko o swego rodzaju „reset” instrumentarium formalnego współczesnej sztuki przez sięgnięcie do jej antycznych korzeni. Charakter i intencje tego zwrotu ku formom klasycznym ujął architekt i teoretyk architektury Paul Mebes (1872–1938) w wydanej w 1908 r. książce „Um 1800” (Mebes 1908; Roig 2006: 187–216; Hofer 2005: 86–113). W centrum zainteresowania Mebesa był bowiem nie tyle antyk, ile okres od schyłku XVIII do lat trzydziestych XIX wieku, a więc czasy tworzenia się mieszczańskich społeczeństw w początkach epoki industrialnej. Po upływie niemal stulecia, w nowej Rzeszy założonej w 1871 r. dzięki działaniom Ottona von Bismarcka (Nipperdey 199b: 12–84; Makąła 2015: 45–60) okres ten był wyraźnie idealizowany, a nawet mitologizowany, jako „złoty wiek” mieszczaństwa, również w kontekście mitu skierowanego przeciw Napoleonowi i francuskiej okupacji ogólnonarodowego zrywu w 1813 r. (Johnston 1990: 49–76; Nipperdey 1994a: 29–31, 301–343; Berding 1990: 248–304). W oczach narodowych demokratów i liberałów, a po części także socjaldemokratów, dążących do politycznej i społecznej modernizacji Niemiec, odwoływanie się do „sztuki około 1800” stanowiło wyraźną deklarację ideową, co wzmocniło popularność form klasycznych w dekadzie poprzedzającej wybuch I wojny światowej (Blauert, Wippermann 2007).

Używanie odwołań do antyku w celu reformowania i modernizacji sztuki wykorzystywało oczywiście jego wyjątkową rangę w europejskiej tradycji – na przełomie XIX i XX w. postrzegano go bowiem nadal jako najważniejszy okres kultury i sztuki w ogóle, stanowiący niedościgły wzór i najważniejszy punkt odniesienia dla współczesnych artystów. Zastosowanie antykizującej formuły w sztuce ok. 1900 służyło zatem przywołaniu autorytetu antyku do legitymizowania nowatorskich pomysłów – podobnie jak to wielokrotnie czyniono wcześniej, w tym również u schyłku XVIII w. (Hofer 2005: 30–55, 86–93, 94–105; Posener 1979: 107–126, 175–189, 369–382). Jednak modernizacyjne, a zarazem patriotyczne (a niekiedy otwarcie nacjonalistyczne) idee znajdowały w tym czasie oddźwięk nie tylko w postaci mebesowskiego klasycyzmu. Szukając w tradycji artystycznej wzorów, a także usprawiedliwienia nowatorskich eksperymentów zaczęto również sięgać po sztukę wcześniejszą niż klasyczny, grecko-rzymski antyk i dzieła będące jego recepcją w okresie nowożytnym. Stanowiła ona wprawdzie obszar zainteresowania badaczy i artystów przynajmniej od schyłku XVIII w., zaś w XIX w. zajmowało się nią wielu teoretyków sztuki (m.in. Semper 1863) jednak w szerszych kręgach twórców i odbiorców sztuki zaczęto ją dostrzegać dopiero w ostatniej ćwierci

stulecia. Wiązało się to oczywiście z odkryciami Heinricha Schliemanna czy Wilhelma Dörpfelda w Troi, Mykenach i Tyrynsie (Eich, Weidhaas-Berghöfer 2021). Dzięki nim ujrzano sztukę, która stanowiła rzeczywisty wizualny kontekst *Iliady*, utworu ilustrowanego dotąd przy użyciu form zaczerpniętych z okresu klasycznego.

W Niemczech u schyłku XIX w. na wzrost zainteresowania sztuką przedklasycznej Grecji wpływ miał jeszcze jeden czynnik, związany z gwałtownymi przemianami cywilizacyjnymi okresu industrializacji. Wilhelmińskie Niemcy stały się bowiem w tym czasie największą potęgą gospodarczą Europy, należąc do ścisłej czołówki także pod względem rozwoju nauki czy przemian społecznych. Jednakże „mitem założycielskim” kultury europejskiej pozostawał antyk (Schilling 2006: 94), co rodziło w nowej Rzeszy rodzaj zbiorowego „kompleksu niższości” wobec krajów uważających się za dziedziców starożytnego Rzymu, nakładający się na problemy z tożsamością, związane z potrzebą nowego zdefiniowania narodu w ramach nowego państwa (Hutter 1990: 24–27, 30, 64; Makala 2015: 52–53). Wprawdzie z historycznego punktu widzenia zachodnie i południowe części nowej Rzeszy stanowiły swego czasu część Imperium Rzymskiego, jednakże większość obszaru wilhelmińskich Niemiec stanowiły ziemie, które nigdy nie znalazły się w jego granicach. Co więcej, punkt ciężkości federacyjnego państwa – jakim były utworzone w 1871 r. Niemcy – stanowiło królestwo Prus, położone w północno-wschodniej części kraju, a więc daleko od limesu, a nawet od krajów stanowiących w starożytności przedpole Cesarstwa Rzymskiego. Nie bez znaczenia była także ikonografia polityczna dziewiętnastowiecznej Francji – zarówno obu cesarstw, jak i monarchii Burbonów oraz II Republiki, od czasów napoleońskich dość konsekwentnie posługująca się motywami związanymi z cesarskim Rzymem. Jak wspomniałem wyżej, tożsamość narodowa w Niemczech tworzona była przede wszystkim w oparciu o mit ogólnoniemieckiego powstania przeciw Napoleonowi, które rzekomo przyczyniło się walcnie do jego klęski (Hutter 1990: 13–48). Prefiguracji tego zrywu upatrywano w micie na temat oporu przeciwko ekspansji Rzymu, stawianego na przełomie er przez plemiona germańskie. Stąd niezwykła popularność w XIX w. Arminiusza/Hermanna, zwycięzcy Rzymian w bitwie w Lesie Teutoburskim w 9 r. n.e., kreowanego zresztą na bohatera narodowego już od czasów nowożytnych (Callies 1975: 33–42; Roth: 2012: 26–31). Odwoływanie się do dziedzictwa Germanów, postrzeganych m.in. jako społeczności demokratyczne, tworzyło historyczną legitymację dla ruchów liberalno-narodowych, a po 1871 r. dla nowej Rzeszy. Paul de Lagarde (1827–1891), Julius Langbehn (1857–1907) i Ferdinand Avenarius (1856–1923) – by wymienić tylko najważniejszych szermierzy tej idei – przekonywali o szczególnej, niezmiennej naturze Germanów, która według nich miała się cechować odwagą, szczerością, a także naturalnym wycuciem moralności. W drugiej połowie XIX w. cechy te przypisywano wszystkim ludom nordyckim, pod którym to

pojęciem rozumiano (wymagowaną w dużej mierze) wspólnotę państw barbarzyńskiej północy: Skandynawii, Niemiec i Wysp Brytyjskich¹. Owe specyficznie „nordyckie” cechy miały pozwolić ludom północy na uniknięcie zepsucia obyczajów, cechującego jakoby kulturę późnego Rzymu, a współcześnie (tj. w XIX w.) ludy romańskie (w tym przede wszystkim Francuzów (Hutter 1990: 59–61; Makoła 2015: 57–60). Jakkolwiek groteskowe nie wydawałyby się z dzisiejszej perspektywy takie poglądy, miały jednak zasadniczy wpływ na kulturę umysłową wilhelmińskich Niemiec, tworząc nurt narodowego romantyzmu². Jak zauważyła Barbara Miller Lane, wiara w to, że bycie „Nordykami” pozwala być jednocześnie nacjonalistami, demokratami i reformatorami była wśród niemieckich elit tego okresu bardzo popularna – i to nie tylko w kręgach konserwatywnych, lecz także w kręgach dążących do modernizacji kraju – w tym także wśród artystów ruchu reformy sztuki (Miller-Lane 2000: 23–25). Należący do najważniejszych architektów tego nurtu Hermann Muthesius pisał w 1913 r., że „nowa architektka dla Niemiec powinna być germańska” (cyt. za Hutter 1990: 20).

Konsekwencją omówionych powyżej idei były próby znalezienia swoistej, specyficznej sztuki nordyckiej, sprzed okresu dominacji wpływów śródziemnomorskich, stanowiącej odpowiednik antyku i legitymizujących aspiracje wilhelmińskich Niemiec. W obliczu niemal całkowitego braku zabytków, tłumaczonego ich zniszczeniem w okresie chrystianizacji (Haupt 1913: 8), prowadziło to w istocie do konstruowania wizji takiej sztuki. Dążono przy tym do stworzenia jak najbardziej kompletnego, całościowego obrazu „nordyckiej” kultury. Jak to podsumował już w latach dwudziestych XX w. archeolog Friedrich Behn, nauka o prehistorii: „[...] nieustannie szuka ludzi i ludów stojących za przedmiotami, nie zbierając skarbów dla nich samych, lecz dążąc do uzyskania jednolitego obrazu życia najstarszych kultur”³.

Wizję „nordyckiej” architektury opierano na trzech zasadniczych obszarach badań. Jednym z nich było budownictwo ludowe, zarówno dawne, jaki i dziewiętnastowieczne. Zaliczano do niego w zasadzie całą architekturę drewnianą, w tym m.in. skandynawskie kościoły słupowe, w których dopatrywano się przedchrześcijańskich schematów budownictwa kultowego, dopasowanego

¹ W Skandynawii definiowano jako „nordyckie” tylko kraje wchodzące w jej skład: Danię, Szwecję, Norwegię i Islandię, a niekiedy także Finlandię (Hemstad, Møller, Thorkildsen 2018), natomiast w Niemczech termin ten stosowany był w szerszym znaczeniu (Miller-Lane 2000: 4–13).

² Termin narodowy romantyzm w odniesieniu do architektury przełomu XIX i XX w. został sformułowany przez Barbarę Miller-Lane (2000: 23–25).

³ „Die Wissenschaft von der Vor- und Frühgeschichte [...] sucht hinter den Dingen stets die Menschen und die Völker, sie sammelt keine Schätze um der Schätze willen, sondern strebt danach, geschlossene Bilder ältesten Kulturlebens zu gewinnen“ (Behn 1927: 3). Tłumaczenie autora, podobnie jak wszystkie pozostałe w niniejszym artykule.

do nowych potrzeb liturgicznych. Równolegle prowadzono badania nad przedchrześcijańskimi kultami Germanów i ich liturgią, w nadziei na znalezienie służących im form przestrzennych i architektonicznych. Obejmowały zarówno studiowanie źródeł (także literackich), jak i obiektów, które uważano za germańskie – m.in. tzw. kamiennych okrętów, a także wczesnośredniowiecznych grodzisk (*Wallburg*) czy neolitycznych kamiennych kręgów, te ostatnie identyfikując jako *Thingstätte*, czyli miejsca zebrań plemiennej starszyny i odprawiania sądów (Mai 1994: 31). Trzecim obszarem była architektura murywana powstająca na terenach zajętych przez Germanów po upadku Cesarstwa Rzymskiego, a więc ta, w której – zdaniem ideologów narodowego romantyzmu – wpływ tradycji śródziemnomorskiej, rozprzestrzeniającej się wraz z wpływami Rzymu, a potem z chrześcijaństwem, nie zatarł pierwotnych, „nordyckich” cech. Do najważniejszych przykładów takiej architektury miała należeć aula pałacowa Ramiro I w Naranco w Hiszpanii, grobowiec Teodoryka Wielkiego w Rawennie czy kościół św. Wawrzyńca w Bradford-on-Avon w Anglii. Podobnie jak w przypadku wspomnianych wyżej kościołów drewnianych, wśród niemieckich badaczy utrzymywał się pogląd, że odwzorowywały one w monumentalnej formie pierwotne formy architektury kultowej Germanów; dotyczyło to zwłaszcza eksponowania wielkich ciosów kamiennych o słabo obrobionej, chropawej fakturze (Haupt 1913: 54; Makala 2015: 233–235).

We wszystkich wymienionych wyżej dziełach doszukiwano się „nordyckich” elementów – przede wszystkim zasadniczych cech kompozycyjnych i form dekoracyjnych, a także zasad „germańskiej tektoniki”, stojącej – przynajmniej po części – w sprzeczności z witruwiańską (Nerdinger 1994: 13–14). Zwracano przy tym uwagę na (rzekomą) funkcjonalność tych dzieł, stawiającą je na równi z architekturą starożytnych Greków. Czołowy przedstawiciel tego nurtu, architekt i historyk architektury Albrecht Haupt, twierdził, że:

Każdy z tych obiektów jest po prostu ukształtowany rzeczowo, ściśle w odniesieniu do swoich funkcji; jego dekorację tworzy w zasadzie późniejsze opracowanie powierzchni; podstawowy obiekt pozostaje gładki, a wzbogacenie nie obejmuje formy podstawowej, tak, jak to miało miejsce w antyku [...] ⁴.

Poszukiwania te nie mogły oczywiście doprowadzić do odkrycia „nordyckiego” odpowiednika greckiej monumentalnej architektury kultowej i nie sposób wątpić, że ówcześni badacze i teoretycy sztuki zdawali sobie z tego sprawę. Celem im przyświecającym było raczej wykazanie, że kultura zarówno antycznej, jak i „nordyckiej” Europy wynikała z tych samych przesłanek, uważanych

⁴ „[...] jedes Objekt wird einfach sachlich gebildet, rein zweckentsprechend; sein Schmuck besteht in einer erst nachträglich eintretenden Behandlung seiner Oberfläche; das einfachste Objekt bleibt glatt, das reichere wird nicht in der Grundform durchgebildet, wie es die Antike tat“ (Haupt 1913: 22).

na przełomie XIX i XX w. za uniwersalne. Co więcej, badacze i teoretycy sztuki – m.in. przywoływany tu już Albrecht Haupt – twierdzili, że Germanie należą do tzw. pierwotnych ludów (*Urvolk*) Europy, stawiając ich na równi z Grekami⁵ (Hutter 1990: 126). Konsekwencją tego było przekonanie, że Grecy okresu przedklasycznego dzielili z Germanami idee i formy artystyczne, które jednak przechowały się na północy znacznie dłużej niż w obszarze śródziemnomorskim, ponieważ ludy nordyckie nie wzięły udziału w rozwoju sztuki mimetycznej. W konsekwencji uznano więc, że w budowlach greckich okresu mykeńskiego, a także wieków ciemnych i okresu archaicznego (jak również w dziełach etruskich i starorzzymskich) można się dopatrywać form właściwych niezachowanej (bo zniszczonej w procesie chrystianizacji) architektury nordyckiej⁶.

Właśnie w tym kontekście sięgnięto w Niemczech po wcześniejszą, przedklasyczną sztukę Grecji i Italii, w tym zwłaszcza mykeńską i archaiczną. Świadomość, że mury Myken, Troi czy Tyrynsu były tłem dla wydarzeń *Iliady* i *Odysei* także odegrała w tym rolę. Architektura ta, mając nadal predykat dzieła starożytnych Greków – co więcej z najbardziej heroicznego i legendarnego okresu – nie dawała się jednak wpisać w ramy klasycznej estetyki. Niemieccy badacze i teoretycy sztuki dostrzegali w związku z tym w sztuce przedklasycznej Grecji typologiczny niemal pierwowzór wilhelmińskich Niemiec. Germanie jako jeden z *Urvoelker* Europy stawiani byli na równi z Grekami okresu homeryckiego, a dynamiczny rozwój nowej Rzeszy miał być procesem podobnym do konstytuowania się kultury greckiej w czasach mykeńskich. W tym kontekście „barbarzyńskość” Niemców stawała się ich zaletą, świadcząc o ich witalności, zapowiadającej późniejszy rozkwit, a sięganie w architekturze początków XX w. po formy kojarzone z przedklasyczną Grecją było realizowaniem tej idei (Pehnt 2006: 59–64).

Poddając analizie architekturę mykeńską wilhelmińscy badacze szukali zatem śladów odzwierciedlających ich zdaniem pierwotną, wspólną Germanom i Grekom estetykę. Zwracano uwagę przede wszystkim na tzw. mury cyklopowe, mające świadczyć o predylekcji do używania naturalnego, nieobrobionego kamienia w elewacjach budowli murowanych (Haupt 1913: 54). Przedmiotem zainteresowania była też przedklasyczna rzeźba architektoniczna, w której dostrzegano tendencje podobne do pomysłów architektonizacji rzeźby pojawia-

⁵ Taką tezę sformułował m.in. jeden z najważniejszych ówczesnie niemieckich badaczy prehistorii Europy Gustaf Kossinna – *nota bene* nie będący ani archeologiem, ani historykiem, lecz filologiem (Kossinna 1911: 128–129).

⁶ Jak ujął to cytowany już wcześniej Albrecht Haupt: „Und manche südliche Form und manche fremder Gedanke seit der Etrusker- Griechen- und Römerzeit bleibt bei den nordischen Barbaren haften, wandelte sich, nahm neue Gestalt an, bildete den Keim zu neuer Entwicklung“ (Haupt 1913: 7).

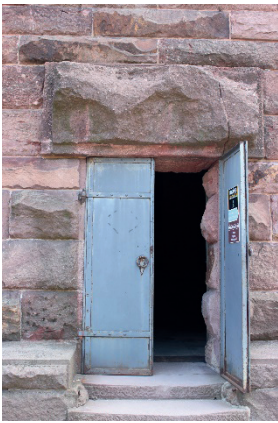
jących się w Niemczech końca XIX w. (Krauskopf 2001: 66–89), a także do upraszczania i ornamentalizacji przedstawień oraz generalnego podporządkowywania dekoracji ramom narzucanym przez architekturę (Haupt 1913: 25). Co bardziej śmiali teoretycy i twórcy architektury dostrzegali także związki między założeniami przestrzennymi i typami budowli, przy czym ich interpretacje rozciągały się od prawdopodobnych, choć niekiedy dość banalnych, aż po całkowicie nieuzasadnione, mające czysto fikcyjny charakter. I tak np. w starożytnych grobowcach kopułowych – takich jak tzw. skarbiec Atreusza w Mykenach czy grobowiec w Orchomenos (odkryty w 1880 r. przez Schliemanna, badany systematycznie na początku XX w. przez Heinricha Bullego i Wilhelma Dörpfelda; Antonaccio 1995: 127–130) – widziano obiekty analogiczne do kurhanów i innych megalitycznych budowli funeralnych północnej Europy, uznając na tej podstawie, że dowodzą one wspólnoty estetycznej starożytnych Greków i Germanów (Haupt 1913: 7). Z kolei badania dotyczące przestrzeni liturgicznej Germanów, bazujące tyleż na rzeczywistych odkryciach naukowych, co na inspirowanych literaturą (np. *Beowulfem*) wyobrażeniach prowadziły do zdumiewających dziś, ale traktowanych wtedy z powagą teorii na temat genezy pewnego typu greckich budowli kultowych. Prehistoryczne kamienne kręgi północnej Europy, przede wszystkim Stonehenge, uznawano w Niemczech za budowle wzniesione przez ludy nordyckie jako monumentalne założenia *Thingstätte* (Behn 1927: 4)⁷. Na podstawie dość rudymentalnych podobieństw (krąg wertykalnych elementów kamiennych, niekiedy połączonych belkowaniem) architekt i teoretyk architektury Wilhelm Kreis uznał, że stanowią one wcześniejszą wersję greckich monopterosów z okresu klasycznego i hellenistycznego, jak tzw. Wielki Tolos w Epidaurus czy tolos w okręgu świątynnym Ateny w Delfach. Jego zdaniem stanowiły one próbę nadania architektonicznej formy założeniom przestrzennym funkcjonującym już znacznie wcześniej, od okresu mykeńskiego. Kreis wpisywał się tą teorią we wspomnianą wcześniej koncepcję pierwotnych ludów Europy, zgodnie z którą tworzyły one w najwcześniejszym okresie istnienia kulturową i duchową wspólnotę. W podobny sposób interpretował analogie między germańską *Halle* a greckim megaronem jako wnętrzami mieszkalno-reprezentacyjnymi; miało to świadczyć o wspólnych korzeniach *modus vivendi* obu ludów (Makała 2015: 165).

Omówione powyżej idee znalazły odzwierciedlenie w architekturze niemieckiej przełomu XIX i XX w., przede wszystkim pomnikowej. Odwołaniem do budowli mykeńskich jest już zapewne środkowa partia pomnika Wilhelma I i Fryderyka I Barbarossy na górze Kyffhäuser, wybudowana w latach 1890–1896 według projektu Bruno Schmitza (Arndt 1978; Makała 2015: 134–144).

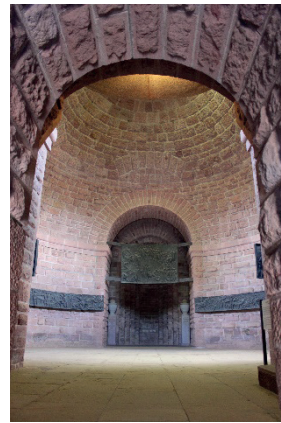
⁷ O „nordyckich” zabytkach na Wyspach Brytyjskich pisał już w połowie XIX w. Jens Jacob Asmussen Worsaae (1852: III).



Il. 1. Bruno Schmitz: Pomnik Wilhelma I i Fryderyka I Barbarossy na Kyffhäuser w Turynгии, 1890–1896. Stan z 2014 r. (fot. R. Makąła)



Il. 2. Bruno Schmitz: Wejście do wnętrza pomnika na Kyffhäuser. Stan z 2014 r. (fot. R. Makąła)



Il. 3. Bruno Schmitz: Wnętrze pomnika na Kyffhäuser. Stan z 2014 r. (fot. R. Makąła)

Złożony z trzech potężnych, słabo obrobionych bloków kamiennych portal został ukształtowany na podobieństwo wejścia do grobowca (np. wspomnianej wyżej budowli z Orchomenos), zaś kopuła zamykająca wewnątrz stanowi odwołanie do tzw. Skarbcza Atreusza. Sposób opracowania ścian wnętrza, zbudowanych z wielkich, nierównych bloków czerwonego piaskowca, także można postrzegać w kontekście architektury mykeńskiej – zwłaszcza, że pierwotnie planowano freski, ale zarzucono ten pomysł w trakcie budowy, decydując się na wyeksponowanie „archaicznej” faktury ścian. Z kolei Wilhelm Kreis w projekcie tzw. Kolumny Ogniowej (pomnika Bismarcka zamówionego przez związek Bractw Studenckich i realizowanego wielokrotnie w różnych częściach Niemiec) wyraźnie nawiązywał do sztuki przedklasycznej Grecji, stosując rudymenarne formy architektury porządkowej, a pokrywając cały obiekt rustyką, co sugerowało, że budowlę wzniesiono z pobieżnie obrobionych, „cyklopowych” ciosów kamiennych.



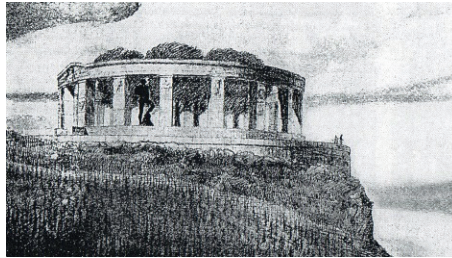
Il. 4. Wilhelm Kreis: Konkursowy projekt „kolumny ogniowej” Bismarcka, 1899.
Reprodukcja z: *Dreißig Entwürfe der engeren Wahl aus den Wettbewerben zu en Bismarck-Säulen, einschließlich der zehn Preisgekrönten Entwürfe*. Bonn 1899.

Kreis wprowadził w ten sposób do swego dzieła elementy nadające mu archaiczny charakter, mające wyrażać barbarzyńską witalność, która miała charakteryzować zarówno homerowych Greków, jak i (wymaglinowanych) prehistorycznych Nordyków (Pehnt 1998: 54; Miller-Lane 2000: 3; Krauskopf 2001: 176). Natomiast pomnik bractw studenckich w Eisenach wybudowany w latach 1899–1902, również według projektu Kreisa, był wyraźnie inspirowany antycznymi tolosami – jednak z interesującymi zmianami



Il. 5. Wilhelm Kreis: Pomnik Bractw Studenckich w Eisenach, 1899–1902.
Stan obecny (fot. R. Makala)

Dostawione do ściany naosu kolumny, choć najbardziej zbliżone do doryckich i tokańskich, nie zachowywały zasadniczych cech tych porządków. Również sposób opracowania krepidomy i belkowania odbiegał od zasad architektury porządkowej. Kolumny i ściany budowli wzniesiono z nieregularnych bloków muszlowego wapienia wyraźnie zaznaczając spoiny, tworzące przez to abstrakcyjny wzór, konkurencyjny wobec kolumn. Część ciosów została pokryta delikatnym żłobkowaniem, jednak ich układ nie tworzy żadnego wzoru, co wydaje się sugerować wtórne użycie kamieni. Obiekt ten służył jako miejsce zgromadzeń przedstawicieli wszystkich bractw studenckich Niemiec, był więc w istocie miejscem narodowych zgromadzeń (Makąła 2015: 182–185). Do tej samej koncepcji odwoływał się też niezrealizowany projekt pomnika Bismarcka w Bingerbrück nad Renem Germana Bestelmeyera i Hermanna Hahna.



Il. 6. Geman Bestelmeyer i Hermann Hahn: tzw. Dolmen Zygfryda (konkursowy projekt pomnika Bismarcka na Elisenhöhe w Bingerbrück), 1910. Repr. wg Max Schmidt (red.): *Bismarck-Nationaldenkmal. Führer durch die Ausstellung*. Düsseldorf 1911.

Filarowy monopteros – przyrównywany przez twórców do Stonehenge – miał w swoim wnętrzu mieścić cztery lipy oraz basen z wodą, w którym miała zostać ustawiona figura młodego Zygfryda, utrzymana w konwencji klasycystycznej (Mai 2013). Paradoksalnie zatem program ideowy odwołujący się do jednego z najważniejszych wątków germańskiej mitologii – historii Zygfryda⁸ – wyrażony został formami nawiązującymi do antyku. Tolosowa forma architektury monumentu przywoływała ideę *Thingstätte* stworzonego przy kenotafie bohatera, wpisując się w koncepcję zrównania starożytnych Greków i Germanów jako „pierwotnych ludów” Europy.

Powyższe przykłady odwoływania się do przedklasycznej architektury greckiej wskazują na szersze zjawisko. Na początku XX w. pisano w Niemczech o „stylu cyklopowym” współczesnej architektury, do jego przedstawicieli zaliczając architektów reformy, takich jak Fritz Schumacher, Paul Bonnatz, Herrmann Billinng czy Oskar Kaufmann (Behn 1927: 33), jak również twórców z innych krajów, m.in. skandynawskich architektów należących do nurtu określanego mia-

⁸ Również lipy były w tym przypadku elementem symbolicznym, jako drzewa związane ze śmiercią bohatera.

nem nowoczesnego romanizmu (Pehnt 1998: 56). W tej architekturze wiedziano jednak nie kolejną odsłonę historyzmu, lecz drogę ku nowoczesności, ku sztuce wyrażającej charakter i ducha narodu (Miler-Lane 2000: 26). Zdaniem Petera Behrensa, jednego z najważniejszych twórców niemieckiego modernizmu, miała to być sztuka dla mas, przeżywana, a nie intelektualnie studiowana, ponieważ nowi Germanie nie żądali od sztuki wdzięku czy harmonii, lecz powagi, godności i ponadczasowości. Miała to zatem być sztuka, „której nie da się polubić, ale przed którą się kłęką” (Behrens 1909: 48). W tym świetle nową, ale antykizującą sztuką jest zarówno jego hala turbin AEG w Berlinie czy gmach ambasady niemieckiej w Petersburgu (Buddensieg 1984: 374–384.).



Il. 7. Peter Behrens: Ambasada Cesarstwa Niemiec w Petersburgu, 1911–1913. Stan obecny. Fot. Dmitry Guryanov. Repr. na zasadach licencji CC-BY-SA.30 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Petersburg,_German_Embassy.jpg)

Projekty Petera Behrensa, Billinga, Kreisa czy Bruno Möhringa prezentowane na wystawie międzynarodowej w Turynie w 1902 r. nazwano w prasie mianem „niemieckiej architektury przyszłości” (Nerdinger 1994: 13–14). Paradoksalnie, w odejściu od racjonalizmu na rzecz ekspresji i pseudokultowego charakteru (Hüter 1988: 46–51), dzieła te rzeczywiście zapowiadały pomysły realizowane w Niemczech w okresie międzywojennym i czasach II wojny światowej – w ekspresyjnych pomysłach tzw. innego modernizmu lat dwudziestych, a przede wszystkim w architekturze III Rzeszy.

Bibliografia

- Antonaccio, C.M. (1995). *An Archaeology of Ancestors. Tomb Cult and Hero Cult in Early Greece*. Lanham: Rowman.
- Arndt, M. (1978). *Das Kyffhäuser-Denkmal*. In: *Wallraff-Richards Jahrbuch* 40. 75–127.
- Behn, F. (1927). *Altgermanische Kunst*. München: Lehmann.
- Behrens, P. (1909). Was ist monumentale Kunst? *Kunstgewerbeblatt, Neue Folge* 20(4). 46–48.
- Berding, H. (1990). *Staatliche Identität nationale Integration und politischer Regionalismus*. In: H. Berding (ed.). *Aufklären durch Geschichte*. Göttingen: Metzler. 248–304.
- Blauert, E., Wippermann, K. (ed.). (2007). *Neue Baukunst. Berlin um 1800*. Berlin: Nicolai.

- Buddensieg, T. (1984). *Die kaiserliche deutsche Botschaft in Petersburg von Peter Behrens*. In: M. Warnke (ed.). *Politische Architektur in Europa von Mittelalter bis heute*. Köln: DuMont. 374–384.
- Callies, H. (1975). *Arminius – Held der Deutschen*. In: G. Engelbert (ed.). *Ein Jahrhundert Hermannsdenkmal 1875–1975*. Detmold: Naturwissenschaftlicher und Historischer Verein für das Land Lippe. 33–42.
- Eich, A., Weidhaas-Berghöfer M. (eds.) (2021). *Eine Odyssee: Studien zum Leben und Werk Wilhelm Dörpfelds. Beiträge zur Geschichte und Heimatkunde des Wuppertals*, Band 61. Wuppertal: Polyphem.
- Haupt, A. (1913). *Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen: von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen*. Leipzig: Degener.
- Hofer, S. (2005). *Reformarchitektur 1900–1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil*. Stuttgart–London: Menges.
- Hemstad, R., Møller, J.F., Thorkildsen R. (eds.). (2018). *Skandinavismen: Vision og virkning, University of Southern Denmark studies in history and social sciences*, vol. 556, Syddansk. Odense: Universitetsforlag.
- Hutter, P. (1990). „Die feinste Barbarei“. *Das Völkerschichtdenkmal bei Leipzig. Eine Studie über die „germanische“ Kunst des 19. Jahrhunderts*. Mainz: Philipp von Zabern.
- Hüter, K.H. (1988). *Architektur in Berlin 1900–1933*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Johnston, O. (1990): *Der Deutsche Nationalmythos. Ursprung eines politischen Programms*. Stuttgart: Metzler.
- Kossinna, G. (1911). Anmerkungen zum heutigen Stadt der Vorgeschichtsforschung. *Mannus* 3. 127–130.
- Krauskopf, K. (2001). *Monument und Landschaft. Das Bismarckdenkmal am Starnberger See als Wendepunkt in der Denkmalarchitektur um 1900*. Hamburg: Hamburg, Hochschule für Bildende Künste.
- Latacz, J., Greub, T., Blome, P., Wiczorek A. (eds.). (2008). *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*. München: Hirmer.
- Mai, E. (1994). *Denkmäler im Kaiserreich*. In: W. Nerdinger, E. Mai (eds.). *Wilhelm Kries. Der Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie, 1873–1955*. München–Berlin: Klinkhardt und Biermann. 28–43.
- Mai, E. (2013). *Nationaldenkmal – eine Verlaufsgeschichte*. In: E. Mai, P. Springer (eds.). *Das letzte Nationaldenkmal. Bismarck am Rhein: ein Monument, das nie gebaut wurde*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau. 165–179.
- Makala, R. (2015). *Nowoczesna praearchitektura. Architektoniczne pomniki narodowe w wilhelmińskiej Niemcezech (1888–1918)*. Szczecin: MNS.
- Mebes, P. (1908a). *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. Band 1: Straßenbilder, öffentliche Gebäude und Wohnhäuser; Kirchen und Kapellen, Freitreppen, Haustüren, eiserne Gitter, Denkmäler*. München: Bruckman.
- Mebes, P. (1908b). *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. Band 2: Palais und städtische Bürgerhäuser, Land- und Herrenhäuser, Gartenhäuser, Tore, Brücken, Innenräume und Hausgerät*. München: Bruckman.
- Miller-Lane, B. (2000). *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and The Scandinavian Countries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nerdinger, W. (1994). *Wilhelm Kries – ein Repräsentant der deutschen Architektur im 20. Jahrhundert*. In: W. Nerdinger, E. Mai (eds.). *Wilhelm Kries. Der Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie, 1873–1955*. München–Berlin: Klinkhardt und Biermann. 8–27.
- Nipperdey, T. (1994a). *Deutsche Geschichte 1866–1918. Band 1: Arbeitswelt und Bürgergeist*. München: Beck.
- Nipperdey, T. (1994b). *Deutsche Geschichte 1866–1918. Band 2: Machtstaat vor der Demokratie*. München: Beck.

- Pehnt, W. (1998). *Reformwille zur Macht. Der Palazzo Pitti und der deutsche Zyklopenstil*. In: R. Schneider, W. Wang (eds). *Moderne Architektur in Deutschland. Macht und Monument*. Ostfildern-Ruit: Hatje. 53–59.
- Pehnt, W. (2006). *Deutsche Architektur seit 1900*. München: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Posener, J. (1979). *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: das Zeitalter Wilhelms II*. München: Prestel.
- Posener, J. (2013). *Die Architektur der Reform (1900–1924). Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur, Band 2*. Red. W. Schäche. Aachen: Archplus-Verl.
- Roig, J.M.G. (2006). *Tres arquitectos del periodo guillermino: Hermann Muthesius, Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Roth, J. (2012). *2000 Jahre der Varusschlacht: Jubiläum eines Mythos? Eine kulturanthropologische Studie zur Erinnerungskultur. Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde*. Münster: Waxmann.
- Schilling, J. (2006). *Distanz halten. Das Hamburger Bismarckdenkmal und die Monumentalität der Moderne*. Göttingen: Wallstein.
- Semper, G. (1863). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Band 2*, Frankfurt am Main: Bruckmann.
- Springer, P. (2013). *Entscheidung und Wettbewerbsieger*. In: E. Mai, P. Springer (eds.). *Das letzte Nationaldenkmal. Bismarck am Rhein: ein Monument, das nie gebaut wurde*. Köln–Weimar–Wien: Böhlau. 83–108.
- Worsaae, J.J.A. (1852). *An account of the Danes and Norwegians in England, Scotland, and Ireland*. London: John Murray.

Dr hab. Rafał Makala, prof. UG – Art historian and museum curator, studied at Adam Mickiewicz University in Poznań and at the University of Köln (Germany). He obtained his doctorate in Poznań (2003) and habilitated there (2016). He worked as an assistant and adjunct professor at the University of Szczecin (1994–2016), and as a visiting professor at the Technical University of Berlin (2016–2020). Since 2020 he has been working as a professor of the history of modern art at the University of Gdańsk. 2003–2012 he was the deputy director of the National Museum in Szczecin. He specializes in the history of modern art, focusing on Central Europe and the Baltic Sea region. Manager of international research and museum projects. Important publications: *Modern pre-architecture. Architectural National Monuments in Wilhelminian Germany, 1888–1918* (2015); *Between the province and the metropolis. Architecture of Szczecin 1891–1918* (2011); *Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe* (ed. with B. Störtkuhl, 2020); *Unbekannte Wege. Die Residenzen der Pommernherzöge und der verwandten Dynastien zwischen Reformation und dem Dreißigjährigem Krieg* (ed., 2018); *Das goldene Zeitalter Pommerns. Kunst am Hofe der Herzogen von Pommern im 16. und 17. Jahrhundert* (ed., 2013); *Metaphor and Myth. Literary and Historical Motifs in the Polish Art at the Turn of the 19th Century* (ed., 2008)
e-mail: rafal.makala@ug.edu.pl