

AUF NEUEN WEGEN

Im Herbst 1919 ist der Schweizer Aufenthalt zu Ende, eine Zeit, freundlich für den Menschen und den Künstler, der sich hier organisch hatte entfalten können. Die vier kommenden Wiener Jahre bringen Unruhe des Lebens, Unruhe der Kunst. Aber die Tragik des Schicksals, das ihm entgegenwächst, bringt seinem Werk auch den drangvollen Auftrieb, nach den schönen Abschlüssen von Zürich erhebt es sich zu bedeutsameren Verheißungen.

Schon der Anfang der neuen Lebenszeit läßt sich schlimm genug an. Wien nach dem Krieg — das ist das Bodenlose, ist Überschwemmung mit Glücksrittern und Talmikavalieren, Basar und Balkanisierung. Allerdings gibt es Möglichkeiten, dem entstellten Bild der Heimat zu entfliehen. Peché nützt sie weidlich aus. Die Ausflüge ins Donautal, besonders in die Wachau, wo er schon als Student gewandert, nach Melk, wo er den ersten Sommer mit seiner Frau verbrachte, und in die Gegend von Dürnstein, die er in manchen Ferien mit dem Skizzenbuch durchstreift hatte, werden jetzt wieder aufgenommen. Aber zuletzt muß er doch wieder in die Werkstatt, in die Wohnung zurück. Und diese Wohnung in Ober-St.-Veit, vom Mietamt zugewiesen, ist elend. Es gehört ein gesunder Körper, es gehört männliche Willenskraft dazu, um ihr standzuhalten. Nur die Gesellschaft der Kinder macht sie vorderhand noch halbwegs erträglich.

Im Spätherbst 1921 geht Peché für einige Wochen nach Köln, um hier in unmittelbarer Fühlung mit der Druckerei eine neue Tapetenreihe herzustellen. Die Briefe, die er damals vom Rhein an den befreundeten Architekten Philipp Häusler nach Hause schickt, gewähren die wertvollsten Einblicke in den inneren Zustand des Menschen und Künstlers. Freilich, man wird nicht alles wortwahr nehmen dürfen. Das graphische Bild — die steil gegliederte, mit lauter Rufzeichen durchsetzte Schrift, die den jagenden Wechsel der Stimmungen festhält und im gleichen Sturmzug entworfene Stift- und Federskizzen mitnimmt — ist fast zuverlässiger als der Bericht. Geschäftliche Anzeigen im Telegrammstil und nicht immer sachdienliche Hinweise auf laufende Arbeiten, die dem Spürsinn des Adressaten das meiste überlassen, werden von Ausbrüchen des Temperaments durchbrochen: »Momentan würde ich den silbernen Leuchter, der gezeichnet vor mir liegt, selbst dann, wenn er ausgeführt wäre, manchem mit Vergnügen an den Schädel werfen«, oder: »Ich habe vergessen, daß dies alles nur mein Herz ist, woraus, seit ich geboren bin, doch nichts als rote Qual fließt.« Das sind, von kleinen und kleinsten Anlässen hervorgerufen, übermäßige Hitzigkeiten und Hypochondrien, die den Charakter nicht tiefer berühren, einen Charakter, lauter gegen die Menschen seiner Wahl, besonders die Mitarbeiter, deren Angelegenheiten ihn auch in der Ferne wie die eigenen beschäftigen, und — trotz Auf und Ab — ganz hingegeben der künstlerischen Sendung: »Wir werden«, so schreibt er, als der Plan einer neuen Edelschmiede auftaucht, »dort die schönsten und zauberhaftesten Dinge machen. Die neue Werkstatt soll das sein, was man eine Gold- und Silberschmiede im Sinne der Blütezeit des Handwerks nannte. Schauen Sie, dies durchzubringen. Ich will Tag und Nacht arbeiten, ich will, ich muß.« Er bleibt auf eine leidenschaftliche Weise lebendig, unzufrieden mit dem Vollbrachten, worin er nur Überholtes sah, stets gespannt auf das Neue, Größere und Ganze. Allerdings ist diesem sehnsüchtigen Glauben auch schon der Zweifel beigemischt, er fürchtet seine Zeit zu versäumen, im Halben zu enden: »Es werden sonst meine besten Jahre vorübergehen . . . Ich mache mein ganzes Leben nur Fragmente. Ich kann und will das nicht mehr.« Diese tragische Aufbäumung gegen das Geschick und was sie an Selbsterkenntnis enthält, stehen in einem Brief aus dem Jahre 1922. Nicht lange nachher sollte sich das düstere Vorgefühl verwirklichen.

In den kargen Arbeitspausen nimmt jetzt der Künstler auch seinen Standpunkt zur allgemeinen Kunst und zur Literatur. Es ist nicht viel, was ihn hier bestimmend anspricht, er ist zu unabhängig und zu sehr mit sich beschäftigt, um sein Interesse zu zersplittern. In der Kunst gilt ihm das Gegenwärtige und Heimatliche am meisten, dem Architekten Hoffmann und dem Maler Klimt gehören seine beständige, knabenhafte Ehrfurcht, erst spät treibt ihn die dunkle Ahnung des Wahlverwandten auch zu Egon Schiele, den er zuletzt wahrhaft geliebt hat. Jetzt erstarkt auch seine Neigung fürs Primitive. Er hatte nicht aufgehört, die verschiedensten Dinge der Volkskunst, namentlich solche von leichter Hand und Erfindung: Masken, Stickereien, Flitter und allerhand figürliches Glasgebläse, zu sammeln. Aber gegen sein Ende tritt das Ursprüngliche größerer Art in seinen Gesichtskreis, von Mykene kommt er nach Asien, um sich auf solchen Umwegen hellenischer Hoheit zu nahen. Und mit diesem zunehmenden Ernst der Formenanschauung geht jetzt auch die Richtung des Geistes zusammen, nach den Gesprächen Lukians werden die Werke der römischen Geschichtschreiber, besonders Livius und Tacitus, seine Lieblingsbücher. Moderne Schriftsteller, auch die der halbfranzösischen Wiener Schule, die eine gangbare Meinung am ehesten bei ihm erwarten könnte, fehlen in seiner sparsamen Lektüre. Er war nun einmal — trotz manches eigenen, unwichtigen Versuches im Dichten — kein »Literat«.

Nach zwei Jahren hat die Notwohnung von St. Veit ihre ermüdende, zermürbende Vorarbeit getan. Diese Wohnung ist eng, feucht und baufällig. In der Schlafkammer, zugleich der Arbeitsstätte, klafft neben dem Bett ein breites Loch im verfaulten Bretterboden, der zwischen seinen Fugen täglich eine neue, üppige Schwammkultur hervorwuchern läßt, die heitere Tapete hängt schon in Fetzen. Zuweilen geschieht es, das alle vier, die Eltern und die Kinder, krank niederliegen. Die Heilkraft der Landschaft ist zu Ende, auch ein Aufenthalt in Aflenz kann nicht mehr helfen. Denn es ist nicht, wie die Ärzte meinen, die Lunge, sondern ein böses Sarkom. Schnell geht es bergab. Dem Fieberjahr 1922 folgt, nachdem die Polizei die St. Veiter Grube gesperrt, die Übersiedlung nach Mödling, wo Freunde, der Newyorker Urban und die »Wiener Werkstätte«, dem Künstler noch in letzter Stunde ein kleines Gartenhaus gemietet hatten. Er kann jetzt nicht mehr aufstehen. Ein rötlichblonder Bart umrahmt sein Gesicht, das mit jedem Tage schärfer und edler wird, wie ein gotisches Leidensantlitz aus Elfenbein. Nur die Hände leben noch. Während der Körper erstarrt, zeichnen sie in das kleine Blockbuch wie in den leichtesten Zeiten Gebilde des heiteren Geistes, nach Kannen, Schalen und Blumenbedern das tanzende Gebäck zu »Schlagobers«, dem neuen Ballett von Richard Strauß, auf der letzten Seite Kipfel und Guglhupf. Am 16. April 1923 ist er, ein Mann von sechsunddreißig Jahren, gestorben. Vier Tage später trugen auf dem Hietzinger Friedhof Arbeiter der »Wiener Werkstätte« in blauen Werkblusen ihren jungen Meister zu Grabe...

1919—1923.

Wieder steht, was aus solcher Lebensnot an herzerfreuenden, festlichen Dingen hervorgekommen, unter der Herrschaft der Zeichnung. Aber diese Zeichnung letzter Art hat eine gründlich geänderte Haltung. Man erinnert sich, daß von dem Züricher Metallornament gesagt werden konnte, es sei völlig in seinem Stoffe aufgegangen, werkgebunden worden. Das gilt jetzt sinngemäß schon fürs Papier. Schon auf dem Papier hat jetzt die Zeichnung die stoffverschiedenste Werkkraft. Sie ist nicht nur flüchtige Niederschrift des Formeneinfalls, sondern selbst schon technische Formenarbeit — gebaut, gebosselt, gebrannt, gewirkt, getrieben. Man braucht, um ihre unmittelbare Ausdrucksgabe zu erkennen, nur unsere Beispiele von Werkzeichnungen durchzusehen, etwa den Stuhl und den Doppelsitz,

wo bloß mit dem Bleistift im Wechsel von Strichen und Drückern das Material, die Struktur, die Behandlung, ja selbst Farbe und Glanz sinnfällig gegeben werden, oder das Studienblatt mit den Spiegeln, wo zwischen beiläufige Skizzen, welche das Bau Thema nach Umriß und Lagerung abwandeln, die vielen energischen Profile treten, die nicht mehr nur entworfen, sondern schon geschnitten sind. Und wird die Bewunderung verstehen, von der jetzt jedermann ergriffen wurde, der diese Hand am Werke sah: nach der Züricher Helferin, die nicht genug von der eiligen Verknüpfung textilen Zeugs zu berücksichtigen Ordnungen erzählen kann, den befreudeten Architekten, der über ein Gespräch mit Pede berichtet, währenddessen der Künstler, ohne darum die Aufmerksamkeit zu verlieren, unaufhaltsam gezeichnet hat, so daß am Schlusse der von beiden Seiten lebhaft geführten Unterhaltung ein geräumiges Papier mit einer Fülle von Motiven ganz bedeckt war. »Während der Kopf zuhörte, arbeitete die Hand. Sie war ein selbständiges Organ geworden. Man muß glauben, daß sie auch im Schlafe hat zeichnen können.«

Nachdem er bisher sein Monogramm gern in einen breiten, vierzackigen Stern versetzt hatte, schießt jetzt das P aus dem eingeschrumpften Sternchen schlank empor wie der Zeiger einer Wage, auf deren kurzem Balken je eine Ziffer der Jahreszahl gaukelt. So erscheint es nicht nur für sich an den Rändern und Ecken der Blätter, sondern — über Sessel und Schrank — auch mit der Zeichnung der Dinge verquickt, als Anzeiger der allgemeinen Balance, als Teil und Ausklang der subtileren ornamentalen Unterströmung. Auf anderen, nicht seltenen Blättern begleitet aufgeklebter Gold- und Silberfitter die farbigen Kreiden und bekräftigt den neuen plastisch-dekorativen Zug des Entwurfs. Aber sowie er in Wirklichkeiten übergeht, zeigt sich dies und jenes, Ornament und Dekor, nur als Beigabe des raumrhythmischen Formenspieles.

Räumlich rhythmische Formenspiele werden die Papeterien für Weihnachten 1919, die Schränke der »Kunstschau« 1920 und was ihnen an meist metallenen, bemalten Phantasien noch folgt. Sie machen aus der Not eine Tugend. Der Krieg hat die Edelstoffe rar werden lassen, das Naturell des Künstlers verlangt jetzt mehr als je vorher nach schnell fertiger Arbeit. So kommt er auf leimgefärbtes Buntpapier, auf Weichholz und Vogelfedern. Was er daraus an selbstgedrehten Düten, Körben, Nestern, Laternen, Flammenpfeilen und ähnlicher Kinderlust über Nacht hervorgebracht, hat in der Volkskunst genug Vorbilder. Aber diese windigen Schaustücke, die nur im flackernden Kerzenlichte leben, stecken doch schon voll von ernsteren Eigentümlichkeiten, sind erste Ansprünge zu neuen kubischen Gestaltungen, die in dem rüden, dann schlichten Gewürfel der Kunstschaukasten noch sinnfälliger werden, um unter der Zucht des solideren Materials sehr bald gereinigt hervorzutreten. Nicht anders scheint es mit den freien Kompositionen aus Weißmetall zu stehen. Beim ersten Anblick erscheinen auch sie als lose, launige Gefüge aus Palmenblättern, Trauben, Häuschen und Köpfen, um einmal gar mit einem Kaminturm und einem drollig gedrehten Popanz geradewegs ins Kinderland einzuschwenken. Aber diese Grillen haben ihren Sinn, die ganze künftige Entwicklung hängt im Keime an ihnen. Schon das widerstandsfähigere Blech, das nach seiner Art behandelt sein will und den weit ausgreifenden Zusammenhalt ermöglicht, trennt sie von den Papieren. Und wie sie nun mit steigenden Oktoedern oder auch nur mit lang verzweigten Drähten aufwachsen und dabei das Verschiedenste, Pflanze, Ding und Figur, gleicherweise mitnehmen, werden diese befremdlichen Drei- und Vierfüßler zu neuen Organismen, die den entwickelten Formenwillen wesentlicher, jedenfalls kompletter darstellen als irgendeines der vollbrachten Werke: In ihrer Gelenkigkeit spiegelt sich der Bau, in ihrem labilen Gleichgewicht die Rhythmik, in ihrer durchsprossenen Erscheinung der alles belebende Trieb des späteren Künstlers. Man meint sein Nervensystem, bloßgelegt, vor sich zu haben.

Ein Brief vom 2. Dezember 1921 führt dann noch tiefer in das innere Begebnis, das sich hier verwirklichen will, und erweitert zugleich den Ausblick auf seine Grenzen. Für das nächste Frühjahr ist die Teilnahme der »Wiener Werkstätte« an der Gewerbeschau in München geplant und Hoffmann hat Peché aufgefordert, sich darüber Gedanken zu machen. Daraufhin bringt er nacheinander vier Projekte zur Sprache, sie alle beherrscht von »einem sehr schönen Raum und seiner Zusammenwirkung« mit nur wenigen, besten Stücken, namentlich solchen der monumentalen Plastik Anton Hanaks. Im ersten Raum denkt er sich »einen Rhythmus von Pyramiden«. Bei dem zweiten Raum taucht das Wort »durchsichtig« immer wieder auf, die beiden Arme eines langen, schmalen Durchgangs sollen seine Transparenz für die Phantasie noch heben, zuletzt wird er geradezu ein »Garten« genannt. Im Fortschritt zu größeren, strengeren Vorstellungen erwähnt dann das dritte Projekt einen ummauerten Kreis inmitten eines hohen, »sozusagen unbegrenzten« Raumes, in den Nischen der Mauer Vitrinen, auf der Brüstung einzelne Schaustücke, hinter und über ihr — »auch wenn er mich dafür erschlägt« — die »Schwebende«, eine wagerecht gelagerte Marmorfigur von Hanak. Das vierte endlich ist »eine ganz strenge Angelegenheit« mit stark profilierten Pfeilern. Man wird, was hier die Worte nur schwerfällig und ungefähr beschreiben, die begleitenden Skizzen aber mit fliehender Prägnanz bezeichnen, zu jenen papiernen, hölzernen und metallenen Formenspielen halten müssen, um klarer zu erkennen, daß es jetzt von allen Seiten auf den Raum losgeht, der mit gesteigertem Gefühl plastisch durchmessen und dann sensitiv abgespürt wird.

Das geschieht, im Bauprojekt und neuen Handwerk, durch zweierlei Mittel. Dem ersten kräftigen Vorstoß in den Raum dienen die bis zum Geometrischen vereinfachten Körper, der Mauerring, die Pfeiler, die Pyramiden und Oktoeder — seinem feineren Abtasten die Fänge und Fühler der seltsamen Gebilde. Die kurze Lebensfrist, die dem Künstler gegeben ist, läßt den Versuch nicht mehr rein zur Erfüllung reifen. Aber er wird zum sinnvollsten Wegweiser in das Werk der Zukunft. Denn von hier aus erklären sich seine beiden, im Grunde vereinten und durchs Ganze gehenden Haltungen: nicht nur die nach dem bisherigen Verlauf sensationell wirkenden Kubismen, sondern auch die neuen Grazilitäten, die jetzt auch das zierhaft Gegliederte — etwa die dünnen Verästelungen auf einem Silberapfel — als letzte, sublimste Raumsucher erscheinen lassen.

Das wachsende Formbewußtsein ist jetzt selbst an Dingen leichtesten Gewichts nicht zu verkennen. Auch die Stickereien — in Zürich noch behende Improvisationen, die sich bis zu farbig applizierten Impressionen entwickelt hatten — verfestigen ihren Charakter. Sie zeigen ihren zweiten, nicht weniger vollkommenen Werkstil. Weiß auf Weiß geht die Nadel durchs Netz. Noch gibt sie zuweilen in dieser vereinfachten, gereinigten Arbeitsweise Bewegtes wieder, ein laufendes Hündchen, eine Spaziergängerin mit breit-spitzem Sommerhut, eine emporschießende Pflanze oder endlich wieder die auf der Flucht umblätterte Daphne. Doch schon dieses Bewegte ist jetzt im grobfädigen, weitmaschigen Netz der Klöppeleien völlig verstrickt. In den zarten Beispielen der Tüllstickereien, die nur die Linie pflegen, wird das Motiv — ein kühner Kopf, eine frauliche Gebärde oder auch nur die hingestreuerten, ziselierten Gräser und Blumenbündel — geradezu gebannt. Auf einer polygon umsäumten Decke begegnen wir wieder jener nackten weiblichen Kniefigur. Aber mit den angenähten buntseidenen Schleifen und Maschen ist jetzt auch der flotte, fast robuste Temperamentsakt verschwunden, das edel erarbeitete Werk an seine Stelle getreten. Die Gestalt ist geklärt, wie zugeschliffen, was sie früher unruhig umrauschte, moussiert, der Faden — auch hier nur weiß — hat vielfältig glitzernde Kraft, die das Modell, das Geschmeide und eine dargebotene Obstschale, jedes nach seiner Weise, fest und doch durchsichtig umgreift. Nach dem farbigen Schwall ist der feinere, reichere Zauber des Lichtes

über diese Kunst der Nadel gekommen, wahrhaft kristallen ist die neue, nicht die letzte Form ihres Schaffens.

Auf der anderen, räumlichen Bahn bietet sich zunächst die Keramik. Der dauernd gepflegte Verkehr mit der Firma Schleiß und ihrem Nachfolger, den »Vereinigten Werkstätten« in Gmunden, nimmt auf das Erzeugnis des Künstlers den besten Einfluß. Der unmittelbare Umgang mit dem Ton, dem Ofen und den volkstümlichen Kräften der alt-eingesessenen, wohlverfahrenen Zunft im Salzkammergut verhelfen dem Spätwerk zu seiner solid fundierten Eigenart und weitwirkenden Bedeutung.

Jetzt ist Pecher auch hier aus einem Zeichner ein Former geworden, der jedes Stück schon im Entwurf aus seinem Stoff hervorholt, sein Werk ein reines Brandprodukt. Doch wird man unterscheiden müssen. Das erstarrte Formgefühl — der Sinn für wuchtige Hohlkörper, für Röhren, Kessel, Mischkrüge und Riesendüten, einfach und sparsam gegliedert, breit gestreift oder geometrisch gemustert, zuweilen auch schon mit Reliefschmuck versehen — tritt nur in einer Gruppe vehement und sensationell zutage. Hier ist das Feminine völlig verlassen, das salonfähige Frühwerk dem Bauerngeschirr gewichen. Aber zur selben Zeit wird auch das gerade Gegenteil möglich. Es setzt kultiviert, mit offenkundigen Anlehnungen an Ostasien ein, um dann schnell originell zu werden. Das sind die überschlanken Formen mit den schmalen Gelenken, dem reich und streng durchbrochenen Henkelwerk und den feinen, feinen Ranken auf rahmweißen glänzenden Gründen. Und zuletzt will sich schon dies und das in seiner beruhigten Mitte treffen, schlichte, schön gerundete Stücke kommen von der Töpferscheibe, eine neue Einfalt scheint gewonnen.

Doch nicht dieser Wohlklang vor dem Ende, sondern der Kampf, der ihm vorausgeht, ist für uns besonders wichtig. Denn er zeigt nun wieder — jetzt nicht mehr an Skizzen, sondern an ihren Verwirklichungen — jene beide Energien, die das Werk der Spätzeit beherrschen. Auch hier stehen die rüden Kubismen gegen bizarre Nervenspiele. Aber auch hier ist das kein Widerspruch. In den einen befreit sich der Mann von dem plastischen Drang und Raumhunger, in den anderen spiegelt sich sein eigener entwickelter Organismus. Und so sind beide nur Gegenkräfte einer dramatischen Entwicklung, die auf ihrem Höhepunkte abbricht. Ihr fernerer Weg verliert sich im Dunkel des Todes, sein Ziel wird schon sichtbar: eine rhythmische Ausdruckskunst des Handwerks will werden.

Die übrigen Felder der Arbeit zeigen nur die Wiederkehr dieser Formensuche, ein Mehr oder Minder der beiden bewegenden Antriebe, das sich nach dem verschiedensten Material einrichtet. Von der farbigen Kreidezeichnung des Elefanten mit dem hohen Blumengezweig über dem plumpen Gesellen geht es zu seinem ledernen Vetter, von den spaßigen Pferdchen und Kamelen, mit bunten Seidenlappen rundlich überzogen und mit allerhand filigranem Wollzeug wippend versehen, zu dem silbernen Fabeltier, dessen Schlund ein Gewächs aus Spitzblättern, Trauben und Granenbüscheln entsendet. Vom leichten, launigen Ungefähr geht es am Zügel des Werkstoffes zu strengen und strengsten Bildungen. Alles aber kommt jetzt aus dem erregten, gereiften Tastsinn, kein Ding ist bloß angeschaut, jedes aus der Hand gestaltet. Die tönernen Vorstudien einer Birne und eines männlichen behelmten Kopfes, der die antike Tendenz zweier intarsierten Profile romantisch begleitet, stehen als ernsteste, vollplastische Zeugen in diesem Zuge.

Am Ende sammeln Metall und Holz alle Willenskräfte der Entwicklung.

Sie greift noch einmal zurück auf Zürich, ja darüber hinaus auf vergessene Anfänge. Die geschnitzten weiß-goldenen Spiegelrahmen wiederholen den Jugendkurs durchs Barock und ein Empire pompejanischen Ursprungs. Aber wie schnell und restlos überwinden sie beides, um zu lieblichster Eigentümlichkeit zu kommen! Das Schönste ist das Einfachste: ein Rechteck,

darüber ein Zweig — also dieselbe stilreine Zusammenkunft des Regulären mit dem Sprießenden, die auf den Decken und Vorhängen der Zeit als die letzte Form der Stickerien auftritt. Das neue Möbel hat im Schweizer Kaufladen seine Vorläufer. Das schwarze Züricher Schreibpult und der Kandelaber erscheinen als die frühesten echten Tischlerwerke, zugleich Gewichts- und Bauproben aus stumpfen Pyramiden, die — über die ernsthaften kubischen Spiele der Kunstschaukasten anno 1920 und 1921 hinweg — zu dem Wohnzimmer des Herrn Gartenberg, einer seltsamen, nicht völlig bereinigten Mischung von Wucht und Eleganz, hinführen. Hier begegnet das Holz der Zweckform des Metalls.

Aber bevor auch das Metall — so spät! — zur Sachlichkeit gelangt, muß es mit dem Gliederungstrieb erst fertig werden. Denn der ist hier immer früher zur Stelle, zunächst als Hindernis der Form und dann als ihr gefühlsmäßiger Vollender. Die Zeit des flächenhaften Zierats, der Ringe, Broschen und Anhänger, ist fast schon vorüber, was an solchen Dingen noch hervorkommt, läuft jetzt nur nebenher mit. Auch die vielen Blumen- und Obstschalen, die an gedrehtes, gefaltetes Papier erinnern und bei ihrem ersten Auftreten selbst den Freunden als Extravaganzen und bedenkliche Attentate auf das Material erschienen, sind nicht allzu wichtig. Sie sind nur Belege für die Unrast, die den Künstler um 1920 überfallen hat, für seine oftmals ausgesprochene Angst, mit der Fülle der Gedanken nicht mehr zurecht zu kommen. Im Grunde war er gerade jetzt ein geschworener Feind alles Leichtfertigen geworden, seine Abneigung gegen dieselbe »Künstlerwerkstätte«, die ihm schon früher bedenklich erschienen, bewies das deutlich genug. Und so wird man den wesentlichen Fortschritt auch nicht bei jener andern Gruppe von Metallstücken, wieder meist Tafelaufsätzen, suchen dürfen, die das Extravagante zu origineller Anmut führen; denn auch hier hat nicht der schöpferische Formentrieb, sondern nur schwunghafter Elan die Sache noch in der Hand: die Schale, die einem flachen, umgestülpten Hut mit breiter Krämpfe gleicht, von der die Trauben niederhängen, entstammt zwei farbigen Kreideblättern — nicht Werkzeugzeichnungen, sondern nur Entwürfen, die schon den flüchtigen Charakter auch des ausgeführten Dinges erklären. Das Vollgültige aber hat jetzt die durchgebildete Werkstudie zu seiner bindenden Voraussetzung. Und ist ganz ergriffen von den Bedingungen des Werkstoffes. Hier schwelgt der Künstler in neuen, energischen Arbeitsweisen, auch das Feinstück gewinnt eine kernig geschmiedete Haltung, Gold und Silber weichen dem Messing, also einem Material, das von selbst zu größer geschlossenen Formen hinleitet. Die reizvollen Luster aus luftigem Blätterwerk weichen greifbaren Röhrenbündeln, die schlanken Stehlampen mit gelenkigem Unterbau oder sparsam geschmückten Schäften weichen gedrunghenen bis klobigen Beispielen, welche die ursprünglichen Eigenschaften, die Kraft und den Glanz des Metalls, in entsprechenden Behandlungen offen hervortreten lassen. Selbst die Lampenschirme machen diesen Zug vom Graziösen zum Vereinfachten und Körperhaften mit, den zierlich übersäten folgen breit gestreifte Seiden in den Farben des Regenbogens, den spitzigen Zeltschirmen die Wölbungen, Kurven und Kugeln. Und das gleiche gilt für die Service, die Tee- und Kaffeegarnituren, die Obst- und Blumenträger, die sich jetzt zu gehämmerten Näpfen und Kisten vertiefen, um so dem geräumigeren Sinn, dem männlichen Triebe der Hand genug zu tun, während sich ihr zarteres, noch immer waches Verlangen an selbstgeknüpften, dünn verzweigten Wollblüten befriedigt, mit denen der Künstler in stets neuen Ordnungen das metallene Gefäß versieht und feinnervig beschließt. Weiter noch führen die aparten Begleitstücke der gedeckten Tafel, namentlich Silberbirnen und Äpfel. Sie bringen die Entwicklung von den bauhaften Hohlräumen der Gefäße, die sich im ersten Wurf schon am Ende der Züricher Zeit gezeigt, nun auch auf geschlossene Körper. Sie beginnen mit glatten Naturformen, mit

Früchten am kurzen Blattstiel, denen zuweilen das Tonmodell plastisch vorarbeitet. Aber dann, auf dem Weg vom Ton zum Metall, fordert der Werkstoff sein reicheres, edleres Recht, er will alle Möglichkeiten seiner Bearbeitung spielen lassen. Jetzt wird die Rundung des Obstes gekerbt, sie wird auf vier Blätterfüße gestellt, oben bricht der Stengel auf, entsendet Lappen und Ranken, die ruhende Grundform umgibt sich mit beweglichster Zier — aus dem natürlichen ist nun wieder ein rhythmisches Gewächs geworden. Aber das Ornament ist jetzt gesättigt mit metallener Form. Auf dieser Höhe wird es auch fähig für die Komposition. Sie zeigt die Festgabe der »Wiener Werkstätte« für Josef Hoffmann: Auf ovalem, schwarz poliertem Untersatz, überdeckt vom Glassturz, drei Silberäpfel an einem dicken Aststumpf, der sich zu langen, schmalen Blättern, Blättern wie Lanzen, verzweigt. Jeder Apfel ein Gehäuse für eine Darstellung der drei bildenden Künste, in dem einen ein kleiner Tempel von Pech, in dem zweiten eine Gestalt aus Speckstein von Hanak, in dem dritten eine Kette aus bemalten Emailplatten von den jüngsten Mitarbeitern der Werkstätte. Unter den Händen der Renaissanceschmiede, mit denen hier sein Werk wetteifert, war das sinnbildliche Thema von selbst Figur geworden, unter seinen Händen wird es zur Pflanze. Mit Blumen hatte sein Schaffen begonnen, mit Früchten bricht es ab.

Denn es ist ein Abbruch, kein Ende. Das Gegenspiel der beiden Kräfte, des Schmucktriebes und des Formwillens, dauert an, die ernstere, die Gestaltungen im Raume will, hat zuletzt sinnfällig die Oberhand. Sie zeigt sich an den überraschend einfachen, fast rüden Zweckformen des Blechgeschirrs, an den wuchtigen Prismen und Kegeln der Henkelkörbe, Waschschräueln und Vasen, aber auch an den silbernen Bechern und Kesseln, die das Material nicht mehr glätten, nicht glänzen lassen, sondern seine sprödere Natur, den Rohstoff, hervorheben, die Form und Zier in einem Zuge hervortreiben. Das sind die letzten, unfertigen Arbeiten des Künstlers. Das Ziel der Entwicklung, der sie angehören, wird erst ganz verständlich, wenn man vorausgehende Entwürfe hinzunimmt, etwa den weiß gestrichenen Kasten, gebaut aus vier Eckpfeilern mit aufgesetzten Pyramiden, umschlossen mit durchlaufenden Dreiecksbändern, im Mittelfeld ein kugeliges, farbiger Frauenkopf zwischen streng gefälten Maschen, von denen zwei Weintrauben niederhängen. Denn hier kommt der nach so vielen feineren Erregungen entschlossene, zur Leidenschaft gereifte Formwille des Mannes zusammen mit volkstümlicher Simplizität und Anmut. Das Künstlerhandwerk will einkehren in das Handwerk des Volkes und in die Architektur, um aus solcher Verbindung den Aufschwung zum Neuen und Größeren zu nehmen.

Aber es blieb beim Wollen. Ein frühzeitiger Tod verhinderte, daß das räumliche Handwerk des Künstlers seine letzten Verheißungen verwirklichen konnte, nur seiner Flächenkunst schien die reine, restlose Erfüllung beschieden. So tritt die Graphik, mit der er begonnen, nun wieder heran, um wenigstens auf einem Felde Zeugnis abzulegen für den geschlossenen, vollbrachten Teil der Entwicklung.

Die graphische Arbeit Peches hatte sich je später, je mehr auf die Tapete — und die mitgehenden, meist seidenen Stoffe — zurückgezogen. Die ersten Versuche waren in der Ausstellung zu sehen, welche die österreichischen Tapeten-, Linkrusta- und Linoleumindustrien 1913 im Wiener Kunstgewerbemuseum veranstaltet hatten. Der junge Künstler stand damals seiner ländlichen Heimat noch besonders nahe, und demgemäß erschienen hier auf blanken, weißen Flächen, zwischen den Blättern des Stachelapfels und des Löwenzahn, die bunten Blüten der heimatischen Flur, namentlich Glockenblume, Winde, Steinnelke und Kornrade. Aber schon diese Auswahl geschah nicht ohne Bedacht. Denn es sollte ja, am reichsten auf der Rolle mit sechzehn solchen Motiven, ein allgemeines Bild

blumiger Heiterkeit hervorgerufen und nebstbei — etwa durch ein matteres Blatt am farbvollen Kelche — das Sonnenspiel der Wiesen miteingefangen werden. Selbstredend war, was sich so darbot, nicht unmittelbar von der Natur abgenommen. Es hätte die Vorschule, durch die damals jeder von ähnlichen Absichten durchgehen mußte, es hätte die Blumensprache Gustav Klimts nicht gebraucht, um auch aus Peché einen Stilisten der Natur zu machen. Schon jetzt nahm jede Pflanze, die er darstellte, den Zug seiner Handschrift in sich auf. Und war das vorderhand auch nicht mehr als eine Art Kalligraphie, sie trug doch auf der gepflegten Linie schon die ganze Zärtlichkeit des Jünglings für das Gewächs. Die kleinen Glocken und Tulpen schicken aus ihren geöffneten Kelchen allerhand seltsame Fäden, überlange Staubstempel und Kätzchen hinaus, die wie Federn wippen, wie Raupen sich krümmen — unter dieser Hand verwandeln sich die verschiedensten Blumen, freilich nicht im botanischen Sinne des Wortes, zu »Schmetterlingsblütlern«. Man sieht schon, wie sich die erste Vereinigung von zweierlei Lebewesen vollziehen will, wie Blume und Falter in eins sich finden, bevor noch als drittes das Menschenkind in diese heitere Bruderschaft eintritt. Dann kommt ein regelrecht geschicktes Muster ins Kelchblatt oder aus den gleicherweise durchzeichneten Füllhörnern und Zackenherzen schießen die volleren Krausen jener gestäubten Raupen hervor — die Stilisierung will sich ins Heraldische wenden. Dabei stehen schon die Streublumen in einer leicht geknüpften Ordnung: die eine nach einer Seite gebogen, auch im Fall ihrer Blätter von diesem einseitig durchziehenden Schwunge beherrscht, die nächste wieder gegenteilig, jede für sich von einem unsichtbaren Oval umschlossen. Und diese Ovale treten untereinander zu aufrechten Rauten zusammen, die dann gelegentlich durch lose Schnüre oder dicht gebundene Kränze sichtbar gemacht werden. Nicht Kreis und Quadrat, sondern schlanke Ovale und Rauten halten das Gefüge.

Früher als sonst hat hier, wo er die Formen des Barock zu Vorbildern nicht brauchte, der Künstler mit diesem auch die Notbrücke des Empire überwunden, um schnell zur eigenen Art zu kommen. Die Blumen und Falter der ersten Heimat, denen er folgte, erleichterten ihm den Weg. Allerdings waren die Anfänge bescheiden. Aber sie zeigten doch schon — und das war für die Entwicklung von besonderer Wichtigkeit — eine entschiedene Abkehr von jener illustrativen Graphik, die das übrige Jugendwerk mit den Gefahren einer uneigentümlichen und halbliterarischen Passion umgeben hatte, und eine klare Hinwendung auf die kunsthandwerkliche Graphik, der ein guter Teil seiner künftigen Arbeit gehören sollte. Jetzt brauchte er nur noch einen Fachmann zum Führer.

Er fand ihn in einem der Inhaber des Wiener Tapetenhauses Max Schmidt. Auf diesen Mann ist schon einmal mit Nachdruck hingewiesen worden. Aus guten Gründen. Denn er gehörte nicht zu der Klasse der vorsichtigen Enthusiasten, mit denen das Leben Pechés reich gesegnet war, Leuten, die sich durch eine schnell bereite, schnell verrauende Begeisterung zu weiter nichts verpflichtet fühlten, sondern, wie schon vor ihm der Stoff-erzeuger Backhausen, er bezahlte — noch bevor die »Wiener Werkstätte« die unbeschränkte Förderung des Talentes auf sich nahm — sein Vertrauen auf den Künstler, den er für sich entdeckt hatte, mit einer Reihe kostspieliger und riskanter Unternehmungen. Auch war er einer der wenigen Praktiker, die dem jungen Peché geholfen haben, seine nach allen Seiten hinstrebende Phantasie auf sicherem, klug abgestecktem Boden landen zu lassen. Ohne diese Hilfe ist die jähe Reife Pechés als Tapetenkünstler, die volle Ebenbürtigkeit seiner Erzeugnisse mit den sogenannten »Stiltapeten« älteren Datums kaum zu denken.

Als Peché um 1913 damit begann, also in den schon oben geschilderten Anfängen auf eigene Faust, waren ihm die Renaissancemuster, die der Adel als unverstandenes Erbgut seines Geschmacks behütete und der Bürger aus Eitelkeit übernommen hatte, von ihren

edlen, ursprünglichen Beispielen in den Pariser und Wiener Sammlungen bis zu der zweifelhaften Marktware wohl bekannt, und es stand für ihn fest, daß er als ein Lebendiger von diesen Antiquitäten gründlich abrücken müsse. Daher hatten auch gerade seine ersten Versuche keinerlei Beziehungen zu diesen besten Vorbildern. Sein Widerstand war indes nur zur Hälfte richtig. Mit Recht wandte er sich zwar gegen das alte Muster, aber er übersah das schöne Gesetz, aus dem es hervorgegangen war. Und dieses Gesetz hatte noch immer seine Gültigkeit. Jetzt lernte er es kennen und achten. Anfangs hatte er auch hier nur auf dem Stück Papier gedacht, das ihm zum Schmücken vorlag. Jetzt lernte er gleich im endgültigen Format, in großen Flächen denken und sie in geschlossene Räume versetzen. In diesen Räumen wohnt der Mensch, dem auf die Dauer nichts unerträglicher wird, als wenn vor seinen Augen die Tapete »davonläuft«. Das tut sie aber, sobald ihr Muster durch irgendein wiederkehrendes Motiv aus dem Gleichgewicht gerät und nach einer Seite abfällt. Nun weiß man, daß Peché bisher Neigung genug für solche Einseitigkeiten hatte. Es galt also, ihn von den einfachen wage- und senkrechten Ordnungen guter Tapeten und ihrem Ausgleich durch gekreuzte Diagonalen sinnfällig zu überzeugen, wonach es ihm selbst überlassen blieb, wie er aus dieser dürren Bauformel die ungezählten Möglichkeiten einer neuen und eigenen Balance gewinne, um das strenge Gerüst durch das scheinbar freieste Spiel unsichtbar zu machen, und trotzdem bei der Tapete zu bleiben. In gemeinsamer, mühevoller Arbeit mit dem Tapetendrucker kam er bald zu diesem Ziele, zur »Richtung« — nicht allein durch lineare Mittel, sondern auch durch eine folgerechte Disziplin der farbigen Töne und Akzente. So entstand seine Tapete. An die Stelle beiläufiger Flächenspiele trat jetzt rhythmischer Raumschmuck, trat — im meisterhaften Sinne — angewandte Kunst.

Vor uns liegt sein Lebenswerk auf diesem Felde, zwei dicke Bände Buntpapier. Beide herausgegeben von der »Wiener Werkstätte«, die Blätter des einen gedruckt von Max Schmidt in Wien, die des andern von der Kölner Firma Flammersheim & Steinmann. Der erste Band enthält mehr die Entwicklungen des Tapetenkünstlers, der zweite seine Reife. Aber die Einfälle hören bis zuletzt nicht auf, sie fließen jetzt nur noch reichlicher zu. Was sonst galt, gilt hier besonders: diese Phantasie schien unerschöpflich und die Hand raste ihr nach.

Am Anfang hält er es auch hier noch mit den Gärten der Kindheit und mit den getünchten Dorfstuben, wie Bauernblumen auf Kalk — blau auf weiß — erscheinen jetzt seine Tapeten, mehr simple Wandmalereien als Bessungen. Aber bald wechseln die Formen und Namen. Statt »Paradeisgartl« heißt es jetzt »Zauberhorn«. An Stelle des Frischen und Trauten tritt üppige Pracht, der Effekt, früher schon kräftig, wird beinahe derb und treibt gelegentlich ins Schwüle. Die Fahrt scheint nach Osten gerichtet, jedenfalls weicht Salzburg zurück vor Wien. Die Formen verlieren zusehends den Zusammenhang mit der Natur, das große, ausgebreitete Muster ohne Ende drängt den Fond in die Enge, die Farbe schwelgt in Offenheiten, zuweilen steht — nicht ohne Einfluß von seiten Hoffmanns, besonders seiner Tapete »Bugra« — Schwarz gegen Weiß.

Dann aber wird jene noble, feinnervige Mitte gewonnen, die unsern Meister recht eigentlich bezeichnet. Die Nesselblätter, krumm und schartig wie Janitscharensäbel, verschwinden, schmale, scharfe Lanzen tauchen auf. Nicht mehr das dichte, breite Niederhängen, sondern ein dünnes Ranken, hinauf und hinaus. Der volle Einklang des Künstlers, des schlank gebauten, zart gestimmten, mit seinem Werke hebt an. Die Färbung, nicht mehr die Zeichnung, führt das Wort, aber ihre Sprache hat sich verändert, sie ist auf den Halbton geraten. Die Hintergründe, bisher einfach gehalten und zeitweilig verdrängt, treten jetzt wieder

hervor, aber ihre Erscheinung ist anders geworden und so auch ihre Geltung: mit senkrechten Streifen in einer schwebenden Folge von Zwischenfarben versehen — oder auch nur Mattweiß auf Glanzweiß — tragen sie jetzt auf ihren transparenten Flächen das entwickelte, geschärfte Ornament, das mannigfache Schlinggewächs, die weit auslangenden Zweige der Bachweide, den Kiebitz mit dem Fasanenschweif und viele andere selbsterfundene Abenteuer. Zuletzt wird alles noch straffer und strenger, der Liebreiz geht nicht verloren, er gewinnt nur an Charakter. Durch das Geometrische, worin sich die Kubismen des gleichzeitigen körperhaften Handwerks auf der Fläche spiegeln, gelangt der Künstler zur Antike, zu einer originellen und modernen Antike. Das rhomboide Strichnetz und die rechteckigen Platten weichen aufgerichteten Prismen und Säulen, an deren schimmernden Schäften lang gestielte, reinfarbige Blätter seitwärts niederhängen. So kommt am Schlusse eine erlesene Verbindung der architektonischen Fläche mit der ornamentalen zustande. Auf ihrer Gegenseitigkeit beruht hier das Werden und Wesen, auf ihrer Übereinkunft die gereifte Meisterschaft des Stiles.

Doch auch hier steht — wie könnte es anders sein? — neben dem reinen Ende schon ein neuer Anfang. Die Namen der Tapeten kündigen ihn an. Nach »Viola« und »Chloë« heißen sie jetzt »Das Wasser« und »Der Stein«. Der Künstler verläßt die Gärten, er sucht den Umgang mit den Elementen. Es ist wie überall. Wie im Weißmetall die Grotesken des Gartenmöbels, im Raumentwurf die gartengleiche Halle, so weichen jetzt auch auf den Papieren die gelenkigen Gartenhäuschen klobigen, elementaren Grundformen. Narzissus und Daphne fliehen vor der ernsten Pallas Athene. Auch die Fläche hat der neue Drang überfallen. In den letzten Holzschnitten schabt, schürft und bohrt das Hohl-eisen, der dünne Linienreiz ist vergessen, aus tiefen, dunklen Betten steigt die Frau in der Muschel und das Gewinde der Küchenschellen — nicht mehr lieblich umschlossen, sondern herb und heftig. Nachdem diese Kunst die Grazie erreicht, strebt sie vom Gefälligen weg zur Ausdruckskraft, vom Geschmack zur Gestaltung.

Hat sie unter solchen Umständen auch schon »Stil« geben können?