

III

DIE STEREOMETRISCHE FORMUNG DES RAUMS

DÜSSELDORF FRÜHJAHR 1903 bis HERBST 1907

*Ars musica est exercitium arithmeticae
occultum nescientis se numerare animi.*

Leibniz

Im Winter 1902 zu 1903 hatte der Oberbaurat Theodor von Kramer, Direktor des Bayerischen Gewerbemuseums, Behrens zweimal nach Nürnberg kommen lassen, um dort Meisterkurse abzuhalten, d. h. um in ihrem Gewerbe erfahrene ältere Handwerker der verschiedenen Berufszweige mit den künstlerischen und technischen Fortschritten des modernen Kunstgewerbes, mit der Verarbeitung guter Materialien in guten, nicht kopierenden Formen, bekannt zu machen und so einen Stamm vorbildlicher, tüchtiger Autoritäten im Handwerke selbst zu schaffen. Der Versuch fiel so günstig aus, daß man auch außerhalb Bayerns darauf aufmerksam wurde und das preußische Handelsministerium mit großem Scharfblick Behrens an die gerade verwaiste Kunstgewerbeschule in Düsseldorf als Direktor berief, mit der Befugnis, diese nach seinen modernen Ideen neu zu organisieren.

Es versteht sich sehr natürlich, daß Behrens nicht ungern Darmstadt verließ, trotz aller Freiheit, trotz alles liberalen und innerlich verständigen Mäcenatentums, vor allem des ja selbst so künstlerischen Großherzogs. Aber die Künstlerkolonie war eigentlich immer nur eine Versammlung, selten eine Harmonie gewesen, was bei der Verschiedenartigkeit fast aller ihrer Mitglieder gewiß nicht verwundern kann. Dazu kam der innere Gegensatz zu Olbrich, der sich von Tag zu Tag vergrößern mußte, alles andere Gründe, als die törichten kaufmännischen oder persönlichen, die das der jungen kunstgewerblichen Bewegung feindliche Publikum für die Auflösung der Künstlerkolonie annehmen wollte, jenes stets irrende Publikum, das von seinem «praktischen» Verstande aus niemals den Angelpunkt der wirklichen kunstgeschichtlichen Entwicklung zu begreifen vermag, nämlich die intuitiv schöpferische Individualität.

1. NEUORGANISATION DER DÜSSELDORFER KUNSTGEWERBESCHULE. Kaum hatte Peter Behrens seinen Direktorposten in Düsseldorf angetreten, als er die Neuorganisation seiner Schule mit voller Kraft in Angriff nahm.

Über sie hat Dr. H. Board in der «Dekorativen Kunst» bei Gelegenheit einer Schülersausstellung zu Anfang des Sommersemesters 1904 ausführlich in Bild und Darlegung berichtet.¹⁾

Der kunstgewerbliche Unterricht ist aufs Engste mit dem Problem der Stilisierung verbunden. So lange unsere älteren Kunstgewerbeschulen nichts anders waren als pseudokunsthistorische Lehranstalten für verflornte Stilformen, die sie in einem indifferenten Eklektizismus samt und sonders den Schülern beibrachten, drückte sie das Problem natürlich wenig: man dekorierte mit den kaum mehr lebendig empfundenen, «alten» und dadurch geheiligten Formen Gebrauchsgegenstände unserer modernen Zeit, ohne sich über diese *contradictio in adiecto* weiter aufzuregen. Erst als die neuen materialistischen Kunsttheorien von der «Ästhetik des Gebrauchszwecks» und der «fachlichen Ausnutzung des Materialcharakters», die ebenso philosophisch widersinnig, wie für den Anfang praktisch heilsam waren, Boden gewannen, sah man sich auch nach modernen dekorativen Flächenformen um, und begann, da man nun einmal in einer Periode des Naturalismus stand, lustig die Natur zu stilisieren, d. h. einfach mehr zeichnerisch als malerisch umrissene, wirkliche Blumen, Pflanzen, Tiere auf Mobilien, Gewebe, auf die Seiten des Buches «als Buchschmuck» usw. direkt zu setzen, zu verwenden: Man erinnert sich der «natürlichen» Rosen, mit denen der Maler Hans Christianen sämtliche verfügbaren Flächen seiner Darmstädter Villa umrankte. – Und literarisch für die damalige Zeit ist das Erscheinen von Haeckels «Kunstformen in der Natur» bezeichnend, ein Werk des großen Naturforschers und miserablen Philosophen, das schon in seinem Titel die ganze materialistische Verwirrung der damaligen kunstgewerblichen Ästhetik finden läßt. –

Auch in seiner Ornamentik war Behrens niemals auf den zeitgenössischen Naturalismus hineingefallen. Davor bewahrte ihn sein angeborenes

¹⁾ August 1904. VII. Jahrgang H. 11. Siehe Nr. 43 der Literatur über Behrens.

Stilgefühl, und daß ihm stets das Wesen der Kunst nur vom Standpunkt der Architektur aus real erschien. Was ihm daher in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Natur vorbildlich sein konnte, war weniger die individuelle Einzelform, als das typische Bildungsgeſetz, das immer wieder diese Variationen ſchuf, und das als formales Geſetz gleichermaßen für die Produkte der Natur seine Geltung beſitzen mußte, wie für das ſtilvolle Kunſtwerk: Kunſtwerk und Naturwerk waren ihm durch ihre ſinnvolle, innerlich geſetzmäßige Organisation verwandt, und Stilifieren bedeutete für ihn nicht ein heteronomes Naturerzeugnis durch fremde geometriſche Linien zu ſchematiſieren, in ſeiner Lebendigkeit und ſeinem eigenartigen Reichtum zu verärmlichen, ſondern vielmehr ſein

ſchnittdruck, hier oft noch mit genauerer Vergrößerung intereſſanter Formeinzelheiten. Aus dieſen auf ihren Linienausdruck reduzierten Formeinzelheiten wurden dann Ornamente entwickelt nach den verſchiedenſten Verfahren: Manches Mal wiederholte man ein typiſches Detail regelmäßig in ſchablonierten Friegen; ein anderes Mal ſchnitt man derlei Formen in Papier aus, um den Flächencharakter rein als Silhouette feltzuhalten uſw. Endlich kamen Anwendungen für praktiſche Verwertung in den verſchiedenſten Materialien und zu den verſchiedenſten kunſtgewerblichen Zwecken vor, die gleichmäßig körperliche und Flächengebilde berückſichtigten. Wenn heute dieſe Methode allgemein an unſeren deutſchen Kunſtgewerbeſchulen im Schwang iſt

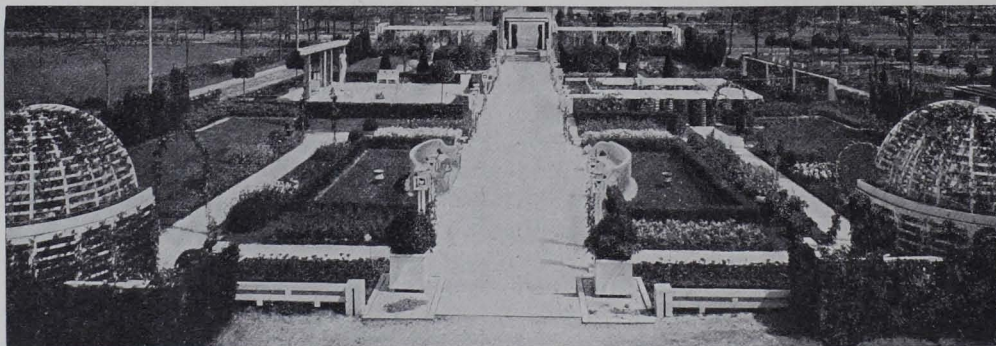


Abb. 21. Sondergarten auf der Gartenbau- und Kunſtausſtellung in Düſſeldorf 1904
Längsblick von der Reſtaurationsterraffe aus

autonomes Bildungsgeſetz herauszulöſen, zu «ſterilifieren», und dadurch ſeine natürliche Lebensfunktion durch die verwandte Kraft der Kunſt zu verſtärken, zu erhöhen.

Für dieſe klaren Stilbeſtrebungen kamen ihm die pädagogiſchen Erfahrungen, die der moderne Wiener Kunſtgewerbeprofefſor Alfred Roller bereits gemacht hatte, ſehr zu ſtatten: Einen ſeiner Schüler, den Maler Joſeph Bruckmüller, hatte Behrens für den Unterricht in Naturſtudien und Stilübungen gewonnen. Die ſyſtematiſch durchgeführte Methode¹⁾ beſtand darin, daß zuerſt der Naturgegenſtand «auf Erſcheinung» dargeſtellt wurde, ſei es in Kohle, Bleiſtift, in Aquarell oder als Ölltudie, dann als Schwarzweißzeichnung, endlich in reiner Konturzeichnung, etwa als Holz-

und gar nichts mehr Beſonderes darſtellt, ſo iſt das nur ein Beweis für ihre Durchſchlagskraft, für das ſtarke und allgemeine Intereſſe, das damals Behrens' Neuorganisation des kunſtgewerblichen Unterrichts in Düſſeldorf ſogleich allenthalben fand, damals als er noch mit ſeinen kunſterzieheriſchen Ideen ziemlich allein war. Außer dieſen prinzipiellen Grundlagen der Stilbildung und des Ornaments umfaßte der hier betriebene Unterricht eigentlich alle maleriſchen, platiſchen und tektoniſchen Zweige, die ſich einem im architektoniſchen, d. h. einzig richtigen Sinne gedachten Kunſtgewerbe unterordnen, das maleriſche Naturſtudium jeder Art, nach Tieren, Blumen, Pflanzen, nach dem menſchlichen Akt, die dekorative Malerei und Flächenkunſt, Plakatentwürfe, Buchbinderkunſt, Weberei, das aus Java zuerſt von den modernen Holländern importierte Battiken, Techniken, deren Einführung im Unterricht teilweise hier zum erſtenmale geſchah, Bildhauerei und Ziſelieren von Goldſchmiedewerken,

¹⁾ Über ſeine in der Düſſeldorfer Kunſtgewerbeſchule durchgeführten Unterrichtsprinzipien hat ſich Behrens ſelbſt in einer Mitteilung in «Kunſt und Künſtler», V. Jahrg. H. 5. S. 207, im Februar 1907 ausgelaffen. Siehe Nr. 8 der literariſchen Arbeiten des Künſtlers.

Architektur, Innenraumkunst und -Dekoration mit ihren darstellend-geometrischen Hilfsdisziplinen. Bei der so sehr verschiedenen Vorbildung des Schülermaterials richtete Behrens eine Vor- schule ein, in der die allgemeinen zeichnerischen und stilistischen Grundlagen gelehrt wurden, und nach deren Absolvierung der Schüler sich erst ent- schloß, welches Spezialfach er wählen wollte. Im Ganzen unterrichtete Behrens als Direktor

Zu diesen objektiven, in der sozialen Kunstpraxis verwirklichten Erfolgen von Peter Behrens als Leiter der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule ge- fallen sich die subjektiven Resultate für seine innere Entwicklung als schöpferische Persönlich- keit, die uns, die wir die Betrachtung gerade auf das Erfassen seiner Individualität in ihrem eigentümlichen Werden, Wachsen, Reifen richten, fast merkwürdiger erscheinen müssen. Es mag



Abb. 22. Sondergarten in der Gartenbau- und Kunstausstellung in Düsseldorf 1904
Laubengang

selbst nur wenig; ihm stand persönlich nur die Architekturklasse unter. Konnte er sich doch auf einen ausgezeichneten Lehrkörper stützen, wie er wohl selten sich in gleicher Gewährtheit, in gleich großer Anzahl so vieler, wirklich inter- essanter Künstler zusammenfand.¹⁾

¹⁾ Er bestand, um die hauptsächlichsten Lehrkräfte zu nennen, neben dem schon genannten Schüler Rollers aus dem Wiener Maler Joseph Bruckmüller, dem Leiter der Klasse für Natur- studien und Stillübungen, aus dem von Darmstadt mitgezogenen Kollegen von Peter Behrens, dem Bildhauer Rudolf Boffelt, der in Bildhauerei unterrichtete, dem Architekten Max Benirschke, der, ebenfalls aus der Wiener Schule kommend, eine Klasse für Fachzeichnen, für kunstgewerbliche und tektonische Verwendung von Natur- und Stillstudien leitete, aus dem Architekten J. L. Matheus Lauweriks, dem Leiter einer Archi-

gewiß auch mit seiner Stellung als Lehrer zu- sammenhängen, daß er sich gezwungen sah, seine künstlerischen Ansichten, sein persönliches Kunst- wollen faßbar, d. h. dozierbar zu formulieren. «Und was in schwankender Erscheinung schwebt, befestigt mit dauernden Gedanken.» Der

tekturklasse, der aus dem holländischen Kreise um Berlage kam und bereits aktiv an den Anfängen der dortigen kunstgewerb- lichen Bewegung beteiligt gewesen war, und dem Maler Friß Hellmuth Ehmcke, dem Leiter einer Klasse für Flächenkunst, besonders aller Art von Graphik. Kunstgeschichtliche Vor- träge hielt hier Dr. Wilhelm Niemeyer, ein sehr feiner, poetischer und philosophischer Geist aus der Schule August Scharfows, heute an der Kunstgewerbeschule in Hamburg, den man aus seinem in unserem Literaturverzeichnis genannten trefflichen Aufsatz über die Raumkunst Peter Behrens' und neuer-

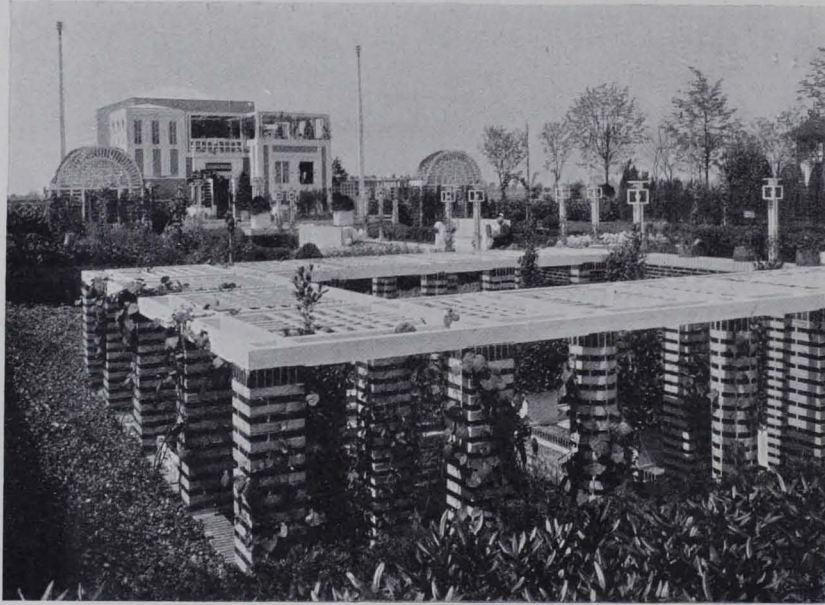


Abb. 23. Sondergarten auf der Gartenbau- und Kunstausstellung in Düsseldorf 1904
Blick über den tiefen Brunnen hinweg auf das Restaurant «Jungbrunnen»

gefunde Zwang zum System ließ Behrens über das Stilproblem klar werden, veranlaßte ihn zur endgültigen Ablage an den Naturalismus in der Baukunst, den Funktionalismus, schuf ihn zum abstraktesten Raumkünstler, den es je in der Architekturgegeschichte gegeben hat, der nichts anderes kannte als die reinen geometrischen Proportionen und kristallinische Gebilde von einer absoluten Stereometrie. Freilich ist ja nicht zu vergessen, daß diese Stereometrie ganz auf der Linie seiner inneren Entwicklung lag: sie hätte jedenfalls eintreffen müssen, wenn auch Behrens niemals nach Düsseldorf gekommen und niemals Leiter einer kunstgewerblichen Lehranstalt geworden wäre. Wenn wir alle, und der Künstler selbst, nun heute in ihr ein Extrem, eine zu weite Abkehr von dem lebendig

dings auch aus der Denkschrift des «Sonderbundes» auf die Ausstellung 1910, Malerische Impression und koloristischer Rhythmus, Beobachtungen über Malerei der Gegenwart, Düsseldorf, Mai 1911, die einen bemerkenswerten theoretischen Beitrag zum Prinzip der Synthese in der modernen Kunst darstellen, kennen lernen kann. —

Eine ganze Anzahl dieser Lehrer hat in der Folge noch von sich reden gemacht und teilweise bedeutende Stellungen eingenommen: Benirschke und Lauweriks als Fortsetzer jenes strengen, stereometrischen Architekturtils, wie ihn Behrens in seiner Düsseldorfer Zeit vertrat, und den Lauweriks auch in ein festes Proportionsystem zu bringen suchte, es sogar in einer besonderen, sehr exquisiten Zweimonatschrift «Ring»,

Organischen erkennen, so wird doch niemand leugnen, daß diese abstrakte Stilphase einen Segen bedeutete, nicht nur für die individuelle Entwicklung unseres Meisters, sondern für das gesamte moderne Kunstwollen in der Architektur.

«Kunst hilft der Natur.»

Spruch aus dem 16. Jahrhundert.

2. DER DÜSSELDORFER AUSSTELLUNGSGARTEN VON 1904. Eine äußerst günstige Gelegenheit, dieses abstrakte Architekturssystem in Wirklichkeit vorzuführen, bot Behrens die Gartenbau- und Kunstausstellung in Düsseldorf 1904: Die Aufgabe bestand in einer langgestreckten Gartenanlage, die auf ein kleineres Haus, ein Restaurant, perspektivisch zulief (Abb. 21, 22, 23).

Der Künstler legte dieses auf eine wenig erhöhte Terrasse und betonte die Längsachse des ganzen

Zeitschrift für künstlerische Kultur der Vereinigung Ring in Düsseldorf, Verlag von Ernst Pieper ebendafelbst, in Wort und Bild methodisch erörternd. F.H. Ehmcke schloß sich den Reformbestrebungen von Peter Behrens auf dem Gebiet der Graphik und der Schrift an und steht heute mit seiner zierlichen, feinen eigenen Antiqua, die eine künstlerisch höchst wertvolle Ergänzung zu der schwereren Kraft der Behrens-Antiqua bildet, mit seinen mannigfaltigen Arbeiten auf dem Gebiete des illustrativen Buchschmuckes und des Reklamedruckes an allererster Stelle unter den deutschen Buchkünstlern. — Von den Düsseldorfer Lehrern an der unter Behrens' Leitung stehenden Kunstgewerbeschule sind heute selbst Direktoren von Kunstgewerbeschulen Lauweriks in Hagen in Westfalen und seit kurzem auch Rudolf Boffelt in Magdeburg.

Gartens sehr einfach durch einen breiten Weg, der sich in gewisser rhythmischer Steigerung regelmäßig nach beiden Seiten ausbuchtete, streng rechteckige Platzbildungen, die dann teilweise untereinander wieder durch der Mittelstraße parallele Nebenwege verbunden waren: Den Eingang bildete eine weiß gestrichene Holzpergola, Pavillons von exakter Würfelform, die in ebenso streng prismatischen Laubengängen kommunizierten. Es folgte rechts von der achsialen Straße ein flacher Marmorbrunnen mit einer Jünglingsstatue in weißem Marmor von Bosselt, links ein vertiefter Brunnen, zu dem man auf einer Treppe hinabstieg, und der in glasierten Ziegeln gemauert war: Ziegel faßten in reliefmäßig abgestuftem Halbrund die Quelle ein, Ziegel bildeten die runden und viereckigen Pfeiler der wieder aus Holzlatten heiter gefügten Brunnendecke. Die dritte zentrale Erweiterung war ein quadrater Rafenplatz, den zwei halbrunde Bänke symmetrisch zierten und ihn auf den Mittelweg, durch den er erst fein räumliches Leben empfangt, sinnvoll bezogen. Das Haus selber bestand auch aus lauter Würfeln, die in der stereometrischen Gleichförmigkeit ihrer Massen durch verschiedene Unterteilungen – immer aber in rechteckigen Streifen – der Fronten und durch unsymmetrisch differenzierte Auflockerung gemildert

waren: Der hintere Teil des Hauses war so kompakte Betonmasse, nur durch einen laternenartig gebildeten, flachen Erker bereichert. Die linke Seite der Fassade war als gedrungener Turm mit schmalen Oberfenstern ausgebildet, während das erste Stockwerk der rechten Seite als luftige Dachpergola, als ein hübsches Sommerrestaurant, erschien. Hinter dem Haus waren wieder die üblichen streng architektonischen Lauben aus weißem Lattenwerk als Umgrenzung des Restaurationsgartens aufgestellt, indessen links und rechts von ihm zwei nischenartige Lauben standen. Sie nahmen als Points de vue jene Seitenwege auf, welche, wie soeben beschrieben, als Parallelen zum Mittelweg die ganze Anlage einfaßten. Sucht man sich ein ästhetisches Urteil über diese

Gartenarchitektur zu bilden, so wird sie uns, nach unserem heutigen Gefühl, in ihrer starren Geometrie doch etwas «sperrig» erscheinen, zu sehr als Grundriß gedacht und zu wenig im landschaftlichen Relief plastisch zusammenschließend gesteigert, Momente, die vor allem auch noch der ephemere Ausstellungscharakter dieser Anlage besonders hervorkehrte. Trotzdem bedeutete die hier geübte wesentliche Beschränkung auf rein architektonische Mittel einen so gewaltigen Vorstoß gegen den bisher üblichen malerischen «Landschaftsgarten», daß man von

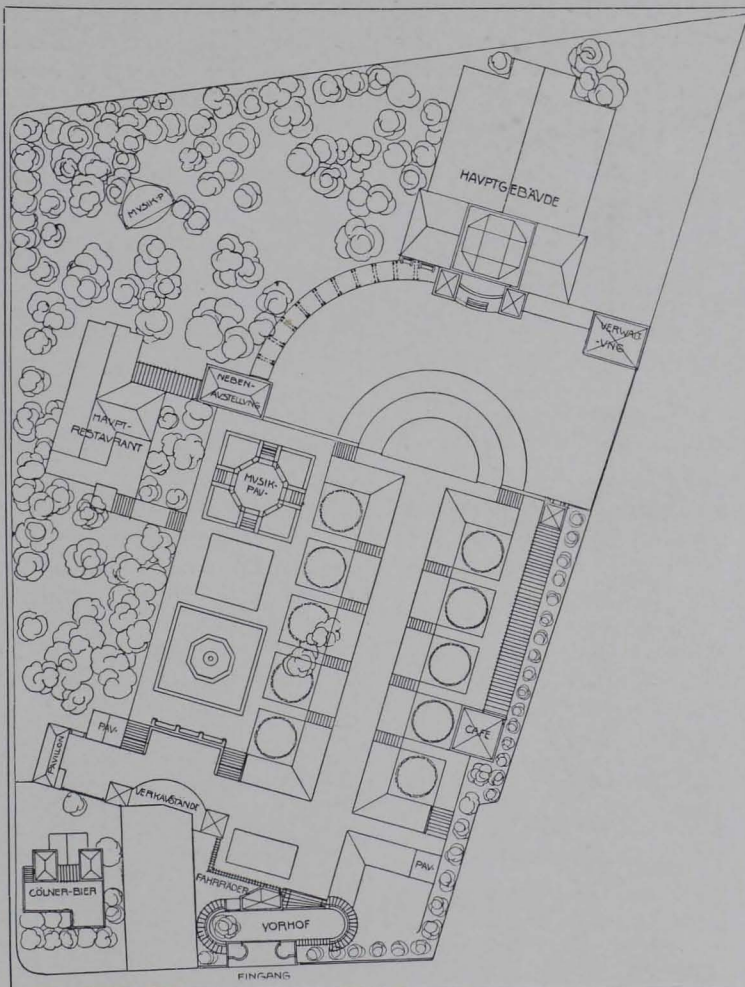


Abb. 24. Übersichtsplan zum Projekt einer Gartenausstellung in Köln 1905
Maßstab 1:2000

diesem von Peter Behrens symmetrisch geordneten Düsseldorfer Ausstellungsgarten von 1904 eine moderne gartenarchitektonische Periode datieren kann, eine Priorität, die auch von der Fachwelt freudig anerkannt wurde.

In diesem Zusammenhang ist auch noch ein nicht ausgeführtes Projekt für die Kölner Kunstausstellung des folgenden Jahres kurz zu erwähnen, das, vor allem in der reicheren plastischen Durchformung des Geländes, einen entschiedenen Fortschritt bedeutet: Der dammartige Mittelweg, nach dem der ganze Plan sich wieder achsial richtet, liegt höher, als die zu beiden Seiten versenkt angeordneten Rasenparterres. Er strebt auf einen würfelförmigen Zentralbau mit einer achteckigen Kuppel zu, von dem aus sich eingefchoffige Hallenflügel im Halbbrund vorziehen. Die Terrasse, auf der dieser Ausstellungsbau steht, dem ein dichtes Baumboskett den Hintergrund gibt, wiederholt den konkaven Grundriß der Architektur in doppelter Terrassenstufe (Abb. 24).

Die radikale Stereometrie, die sich hier in den Außenarchitekturen stets etwas kahl und zusammenhanglos machte, zeigt einen viel freundlicheren Ausdruck in ihrer gliedernden Verwendung auf den Innenraum, eine gewisse harmonische Aufgeräumtheit. Die Stimmung können wir auch noch aus den Abbildungen der Innenräume eben jenes Restaurationshauses der Düsseldorfer Ausstellung kosten¹⁾: Die mit bedrucktem Creton bekleideten Wände sind von flachen, weißen Leisten in lange Rechtecke gegliedert. Der ebenfalls weiße Plafond ist durch einen kleinteiligen Ornamentfries kreisrundgerahmt. Die weißen runden Tische werden von originellen, viereckig bequemen Stühlen mit viel sprossigen breiten Lehnen umstellt, alles in allem ein Interieur, das im Ganzen und im Einzelnen auch heute seine absolute Wirkung noch behält (Abb. 25).

¹⁾ Dekorative Kunst. Juli 1905. VIII. Jahrg. S. 402, 403, 404.

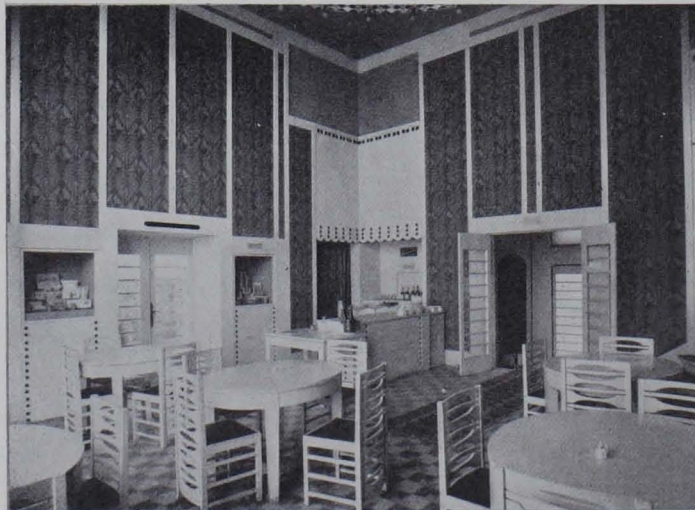


Abb. 25. Gartenbau- und Kunstausstellung in Düsseldorf 1904
Restaurationsraum «Jungbrunnen»

3. INNENARCHITEKTUR DER ÜBERGANGSPERIODE. Andere Inneneinrichtungen, die ebenfalls im Jahre 1904 entstanden, geben die historisch eigentümliche Entwicklung der Architekturformen noch greifbarer. An die Spitze ist hier das Herrenzimmer für Dr. Mannhardt in Hamburg zu stellen, das noch der mit Holz verkleideten Bibliothek des Darmstädter Hauses stark verwandt erscheint, nicht nur im Material, sondern auch in der räumlichen Stimmungsimpression: Die vollkommen in Rüsternholz ausgeführten Wände schließen einen schmalen Raum von langgestrecktem Grundriß ein. Die Plätze für das Mobiliar, Schreibtisch, Sofa, Kamin, sind gleichsam nur durch Ausnischungen aus den die ganzen Wände einnehmenden, hohen Bücherregalen gewonnen. Deren senkrechte Trennungsbretter wölben sich wie die Schiffsrippen als Decke zusammen, den Eindruck der sich nach oben zu verengenden Räumlichkeit vollendend. Als ein Entwicklungsmoment über Darmstadt hinaus kann hier die Zerlegung sämmtlicher Kurven in entsprechend gebrochene Geraden gelten.

Der jüngeren Darmstädter und Turiner Weise steht auch die Bibliothek der Stadt Düsseldorf stilistisch nahe, die 1904 auf der Weltausstellung St. Louis zu sehen war. Heute befindet sie sich im Erdgeschoß des Kunstgewerbemuseums am Friedrichsplatz.

Mit ihr ist nicht zu verwechseln die Bibliothek der Kunstgewerbeschule, Burgplatz 1, die von Schülern Behrens' im Winter 1905 bis 1906 ausgeführt wurde: sie ist viel einfacher gehalten und repräsentiert, der Entstehungszeit gemäß, mit ihren polygonen, streng rechtwinkelig profilierten Schränken und sonstigen Möbeln eine viel fortgeschrittenere Architektur, etwa der Stilstufe, wie wir sie noch im Hause Obenauer in Saarbrücken kennen lernen werden.

Der oblonge Raum der Düsseldorfer Stadtbiblio-

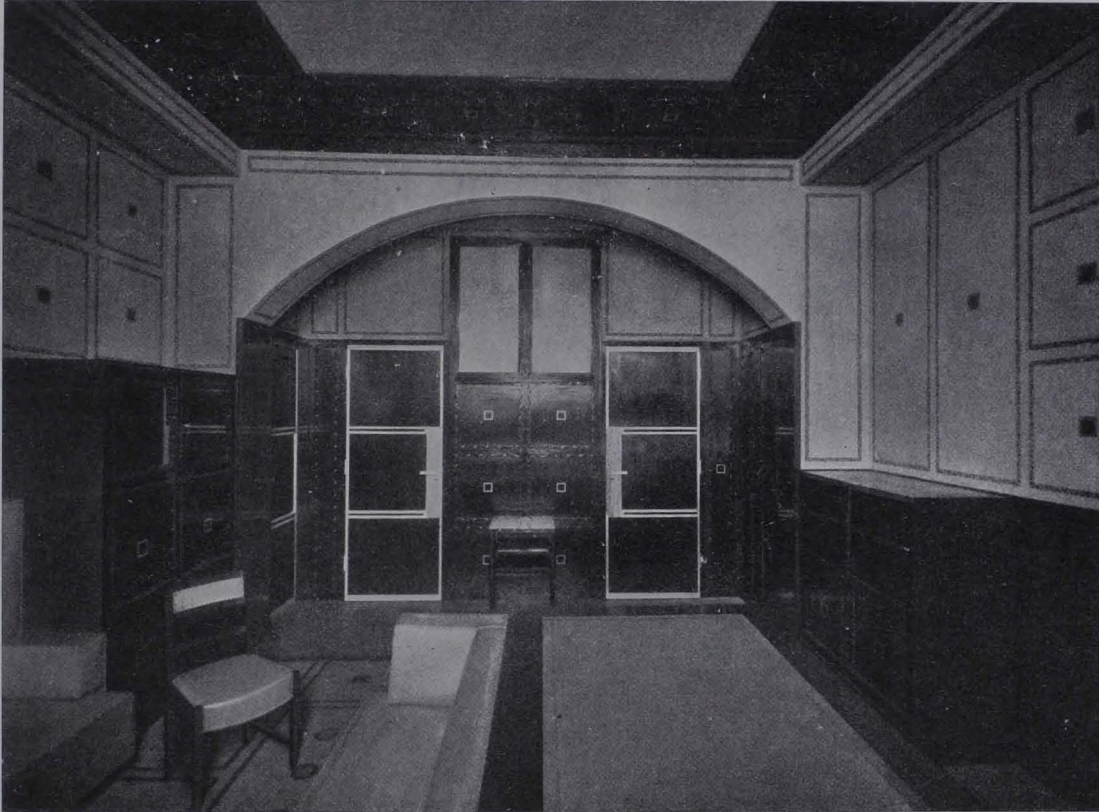


Abb. 26. Inneneinrichtung für das Bureauhaus Klöpper in Hamburg. 1904. Privatkontor

thek ist ebenfalls ganz in Zedernholz verkleidet. Seine Längsgliederung empfängt er durch die Fensterpfeiler, von denen sich starke Deckenbalken auf Konsolen hinüberspannen. Diese rhythmische Einteilung wiederholen unten streng rechteckige Lesepulte, die, gegen den Gang an der Innenseite des Raumes, von Brüstungen mit hohen, von geschnitzten Tiergestalten gekrönten Eckpfosten abgegliedert werden. An seiner Längswand nehmen schmale, durchaus kubische Glaschränke den großen marmornen Prachtkamin in die Mitte. Dieser selbst besteht wieder aus einem polygon vortretenden Mittelteil mit der Saaluhr und aus zwei, als buntgestickte Flächen hintergrundartig wirkenden Seiten. Seiner künstlerisch beherrschenden Stellung gemäß, erscheint dieser Mittelteil des Kamins plattisch reich ausgebildet durch zwei über Eck gestellte große Engelsgestalten; es sind Arbeiten Rudolf Bosselts, im Typus sehr ähnlich jenen Brunnenfiguren der Hamburger Vorhalle in Turin. Was am stärksten dem Besucher dieses Raumes in die Augen springt, sind die primitiven Würfel-

formen der Beleuchtungskörper. Sie finden sich, häufig aneinander gereiht, in jedem zweiten Querfeld der Decke und auch auf den ganz von weißem Schweinsleder überzogenen Pulten aufgestellt vor und leuchten wie diese in ihrer nur von einem schwarzen Strich umzogenen, abstrakt mathematischen Helligkeit vor allem übrigen heraus.

Trotz der augenscheinlichen Sorgfalt, mit der hier die Zusammenstimmung des Ganzen überlegt und das kostbare Detail ausgearbeitet wurde, kann doch gerade diese Bibliothek, in ihrer diskrepanten Verkoppelung des alten Behrenschen Funktionalismus von Darmstadt und Turin und des gerade beginnenden Düffeldorfer Architekturstils der reinen Stereometrie, auf uns heute nur noch historisch wirken: Funktionell linear sprechen die Stützkonsolen der Deckbalken, die Auflösung der Schmalwände des Saales in kleine Dienste mit Kopfbändern, die geschnitzten Eckpfosten der seitlichen Pultbrüstungen, wie überhaupt dieser ganze hölzerne Fachwerkstil; linear naturalistisch und als

farbiges Muster allzu phantasiereich die orientalische Formensprache des noch ganz im Zeitstil befangenen, als Relief so stark bewegten Engelkamins mit den beiden seitlichen, tiefer liegenden gestickten Paneaux. Und dem tritt dann aufs Empfindlichste entgegen jene primitive Abstraktion der rechteckigen Pultformen und der vielen würfelformigen Leuchtkörper, die den Eindruck unfeiner Pappmodelle hervorrufen.

In der Formgebung nahe verwandt, jedoch künstlerisch von viel geschlossenerem Stil reiht sich der Düsseldorfer Stadtbibliothek ein Speisezimmer an, welches man 1904 auf der Ausstellung der «Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst» von Behrens sehen konnte¹⁾. Die Solidität der Möbel, einer breiten Servante, eines Gläserchranks usw., wirkt sehr lebendig mit den die kubischen Formen allenthalben begrenzenden, abgeschragten Kanten. Es steckt noch viel Funktionalismus in diesen polygonen Stützenbildungen, der aber uns doch noch mit größerer persönlicher Wärme anspricht als jene absolute raumkünstlerische Stereometrie, die in einheitlichster Weise die Inneneinrichtung für das Bureauhaus Klöpper in Hamburg, ebenfalls von 1904, formte: Die Hauptfläche ist das Privatkantor des Chefs (Abb. 26), wieder von länglicher Grundrißform, die sich etwas eintiefende Decke mit dem typischen Würfel aus Milchglas, dem Beleuchtungskörper, im Mittelpunkt und weiterhin noch von einem flach reliefierten Holzfries zentralisierter Quadrate rings umzogen. Entsprechende Rechteckfelder geben die Unterteilungen der Wände, des dunklen Holzsockels und der hellen oberen Fußflächen, und der Tür wie des farbigen Fußsteppichs, der in feiner umlaufenden Borte mit der Decke des Zimmers korrespondiert. Das den Raum beherrschende Möbel ist der schwere, kastenförmige Schreibtisch, an

¹⁾ Abb. im Studio. Vol. XXXI. 1904. p. 55. Siehe Nr. 44 der Literatur über Behrens.



Abb. 27. Haus Schede bei Wetter an der Ruhr. Wohnzimmer. 1904

dessen Stirnseite ein ähnlich wuchtiges Sofa angebaut ist, dem ein anderes mit hoher Lehne an der Wand entspricht. Vor letzterem steht ein kleines Tischchen mit Stühlen, links und rechts von ihm zwei sehr massive Schränke, die wieder niedrigere Pendanten an der gegenüberliegenden Zimmerwand besitzen. Die plastische Wucht des streng kubisch

geformten Mobiliars im Verein mit der analogen einfachen Geometrie der Flächeneinteilung ist immerhin von starker räumlicher Wirkung, wenn auch ihre Mittel für unser heutiges Gefühl doch etwas zu unverhüllt zu Tage treten. Dieses ist gar nicht mehr der Fall in dem für den Fabrikanten Alfred Harkort entworfenen Eckzimmer im Hause Schede bei Wetter an der Ruhr (Abb. 27), ein Raum, dem deshalb der Vorrang gebührt in der Gruppe der in dieser Zeit entstandenen Interieurs. — Das Haus Schede, ein alter Familiensitz, liegt einsam auf einem bewaldeten Berg der Ardey. Es wurde zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in jener strengen Formennüchternheit erbaut, die uns heute wieder so unendlich architektonisch vorkommt. Damals wurde auch der schöne Garten mit seinen rhythmisch gelagerten, von einem Punkt aus sich öffnenden Alleeperspektiven angelegt.

Behrens sollte im ersten Obergeschoß eine Art Aussichtszimmer schaffen, von dem man alle diese Herrlichkeiten der nahen und weiteren Umgebung genießen konnte. Er fügte von außen an die Ecke des Hauses einen runden Erker an, der in tief herabreichenden Glastüren aufgelöst und von einem schmalen Balkon umzogen wurde. Diese Form spricht sich auch noch in dem Inneneindruck des Zimmers aus, dessen räumlicher Reichtum eben aus der Durchdringung der äußeren Kreisform mit dem rechteckig gegebenen Grundriß resultiert. Die runden Linien werden von dem zentralen Tisch, den darumliegenden Armstühlen und dem Mittelmotiv des Fußsteppichs aufgenommen, in-

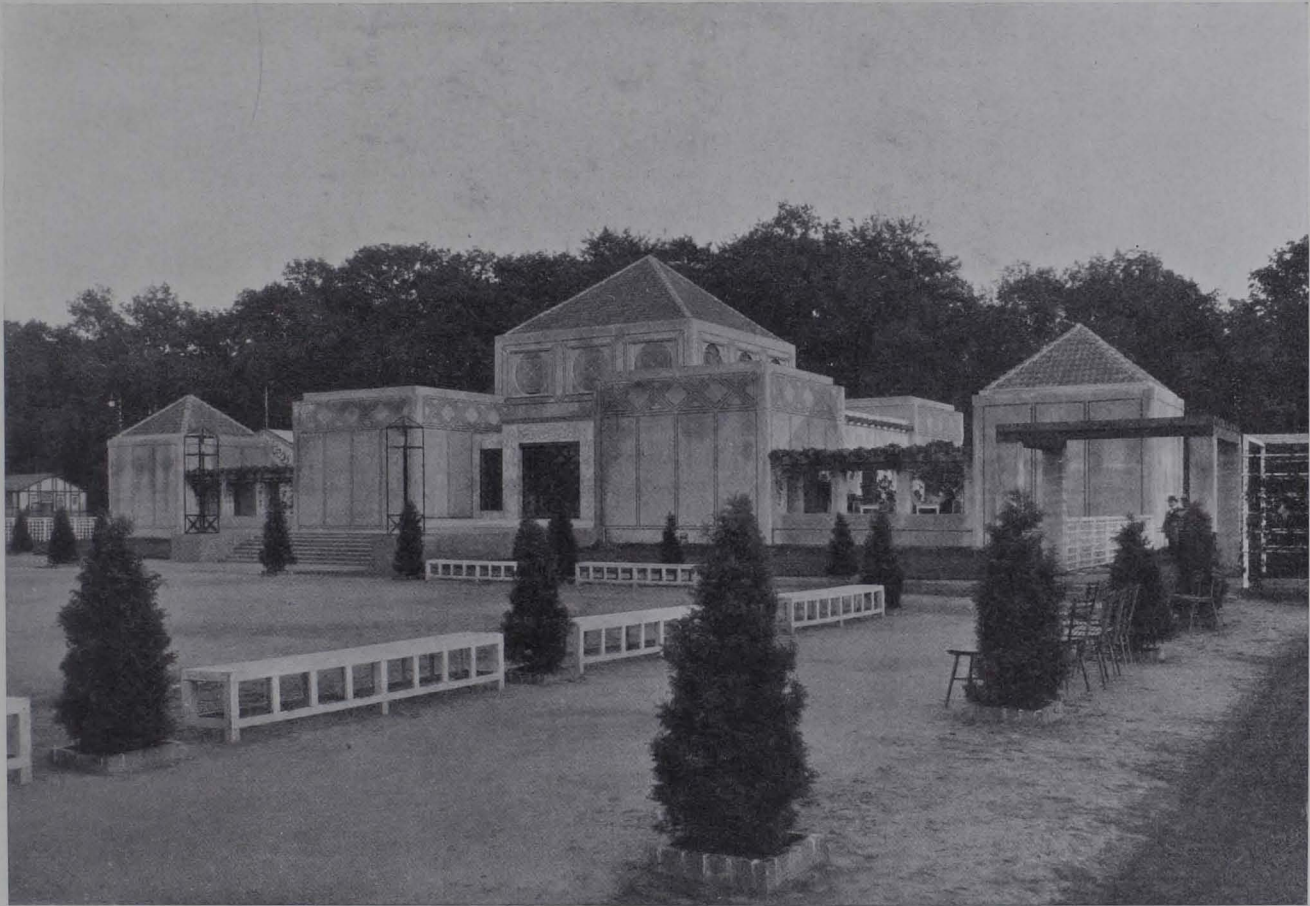


Abb 28. Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg. Sommer 1905. Feltplatzanlage mit Kunsthalle

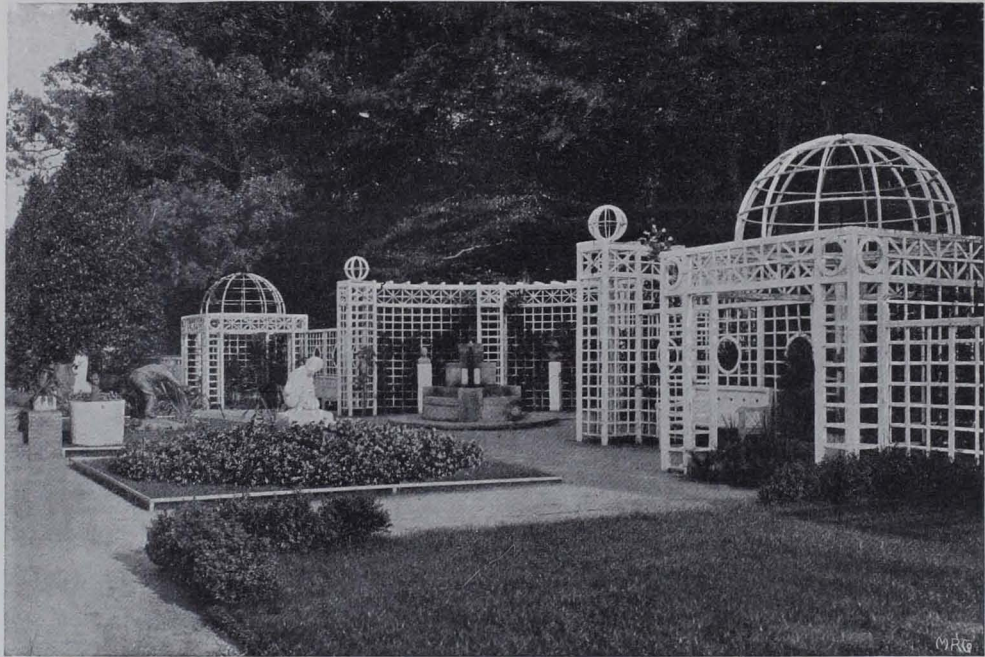


Abb. 29. Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg. Sommer 1905. Kunstgarten und Lattenpergolen.
Aus der Darmstädter Kunstzeitchrift «Deutsche Kunst und Dekoration»

dessen die Geradwinkligkeit der wunderföhen detaillierte Marmorkamin, das mächtige Sofa und die in gleicher Höhe herumgeführten Paneelleisten betonen. Als vorherrschende Farben wirken in diesem Zimmer zusammen das Silbergrau des Holzwerks, ein Blau in der Stoffbefpannung der Möbel und Wandfelder und als Hauptton des Teppichs, und das Gelb der langen Fenstervorhänge.

Stillos nennen wir ein Tun oder fein Produkt, wenn es nur einer momentanen, ifolierten, gleichsam punktuellen Regung entsprungen scheint, ohne durch ein allgemeineres Empfinden, eine überzufällige Norm, fundamentierte zu sein.

Georg Simmel

4. DIE NORDWESTDEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN OLDENBURG. Alle diese abstrakt raumkünstlerischen Bestrebungen, die Behrens' erste Düsseldorfener Zeit erfüllen, finden ihren Höhenpunkt und ihre systematische Zusammenfassung in der deshalb so einzig merkwürdigen Oldenburger Landesausstellung des Sommers 1905, die der Künstler als ein geschlossenes Ganzes aus einer architektonischen Idee heraus gestalten durfte.

Die Mitte der Anlage nahm ein weiter quadratischer Platz ein, umzäunt von schlanken Pyra-

midenbäumchen abwechselnd mit niedrigen Sitzbänken von einfacher Rechteckform. Im Platzzentrum erhob sich ein wuchtiger, steingefügter Mufikkiosk, achteckig von Grundriß, mit vierkantig geschnittenen Pfeilern und mit einer gleichsam freischwebenden, reinen Halbkugel als deckender Kuppel darüber. An der Hauptseite des Platzes lag die feierliche Kunsthalle, ein schwerer, von niedriger Pyramide gedeckter mittlerer Würfel mit vier degagierten kleineren Würfeln an seinen Ecken, die er als beherrschender Zentralbau überragte, und die durch noch niedrigere Gänge von reinster Prismenform untereinander verbunden waren (Abb. 28). Die Platzfront zeigte eine breite Freitreppe dem dreiteiligen Hauptportal vorgelegt. Noch weiter abgerückt erschienen zwei Pavillons für Verwaltungszwecke rechts und links vom Kunstgebäude, genau halb so kleine, in der Form ganz entsprechende Abbilder des mittleren Zentralbaus, dessen Dreiteilung in der Front sie auch wiederholten und mit dem sie durch Pergolen zusammenhingen.

Der Kunsthalle schloß sich der Kunstgarten mit den geradlinigen Flächen der Rabattenbeete und seinen heiteren Lattenumbauten an, die, mit ihren verschiedenen Nischen und quadratischen Kuppellauben allerlei Werken der Bildhauerkunst

einen Hintergrund bietend, sozusagen in einer leichteren Tonart dieselbe Architekturweise wiederholten, die die Kunsthalle vorne in wuchtigen Steinmassen vorgetragen hatte (Abb. 29). Gemeinsam mit den beiden Pavillons für Verwaltungszwecke zu Seiten des Kunstgebäudes markierten zwei kleine Ausstellungshäuser, einer Zigarren- und einer Linoleumfabrik, die beiden andern Ecken des Festplatzes, beide von mehr länglicher Form und von einem schlichten Sattel- und einem Walmdache gedeckt (Abb. 33, 34).

Die mathematische Überlegung, die diese ganze Anlage in Plan und Aufbau offenbar durchdringt, ordnet und in großen Zusammenhängen klar untereinander bezieht, verwirklicht sich nicht minder bei der architektonischen Raumbildung und Detaillierung der Kunsthalle, deren abstraktes Aufrisschema unsere Analyse veranschaulichen soll (Abb. 30). Ein konsequent durchgeführtes System paralleler Diagonalen bestimmt sämtliche äußeren und inneren Eckpunkte des Baukörpers und des Fassadenumrisses wie auch aller Öffnungen. In sichtbare Erscheinung tritt es in der individuellen Dachneigung, in den Kreuzstäben der runden Oberlichtfenster, in dem Diagonalmuster der Flügeltüren, in dem Friesornament der Seitenpavillons usw. Doch die wesentlichste Folge dieses Diagonalenparallelismus besteht in der Erzielung geometrisch ähnlicher Flächenbilder und häufig sogar stereometrisch analoger Körpergrößen, wie sich denn auch in dieser Weise die Mittelfront der Kunsthalle zu den Fronten der beiden Seitenbauten verhält. Ihr beherrschendes Übergewicht erlangt sie alsdann dadurch, daß sie 6 Teile im Linearen, also 36 im Flächenhaften, mißt, während die Seiten hier nur 4 und 16 Teile aufweisen, somit eine geometrische Proportion zwischen Haupt- und Nebenbau wie 3:2 besteht (Abb. 31). Auch das Hauptportal wiederholt in dem Rechtecke seines äußeren Rahmens diese gedrungene Umrissform des Mittelbaus genau in halber Größe, indessen seine lichte Öffnung als reines Quadrat eine gefühlsmäßige Abwechslung in diese Gleichheit hineinbringt. Diese künstlerisch kluge Kombination kehrt auch geometrisch ähnlich

wieder in den vier Oberlichtfenstern mit ihrem inneren, durch einen einbeschriebenen Kreis in seiner Zentralität betonten Quadrat und ihrem äußeren gedrungenen Rahmenrechteck. Außerdem erscheinen die Oberlichtfenster als die sichtbaren Repräsentanten der proportionalen Dreiteilung des Mittelbaues.

Eine große Feinheit der rhythmischen Abstufung liegt weiter darin, daß der beherrschende Mittelbau die ungerade Anzahl der Teile erhält, während die unselbständigen Flügelpavillons eine gerade Zahl aufweisen, und diesen Gegensatz auch durch vertikale, in den Putz eingeschnittene Linien zum Ausdruck bringen: Denn eine in der Mitte liegende Säule drückt immer den betreffenden Bauteil in ein Abhängigkeitsverhältnis zu einem übergeordneten herab, während eine beherrschende Architektur, wie hier unser Zentralbau, stets ihre Mitte von Säulen frei halten wird, sie im Gegenteil durch ein kontrastierendes Motiv, am häufigsten durch eine Öffnung, hervorhebend.¹⁾

Den gleichen geometrischen Geist, der die proportionale Einteilung der Fassade der Oldenburger Kunsthalle bewirkt, atmet auch das Wenige, was Behrens von ihrer Innenausstattung schaffen konnte, das freundliche Lesezimmer mit seiner bunten Kretontbespannung zwischen weißen Leisten, mit den gedrungenen Tischen und Türumrahmungen und dem schweren Kaltschrank, ebenso der höchst einfach aus lauter Rechteckprismen gebaute Marmorkamin des Graphiksaales und jene großzügige Wandornamentik in dem Zentralraum, die leise an hellenischen Archaismus anklängt. —

¹⁾ Vgl. Heinrich Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Mchn. Diss. 1886. S. 32 und 33: Gegen Zweiteilung haben wir eine entschiedene Abneigung, es ist unorganisch, das Ding in der Mitte auseinanderfallen zu lassen. Ein feines Gefühl aber hat die Zweiteilung für unselbständige Körper in Anwendung gebracht. Am griechischen Tempel z. B. ist die Vorderseite symmetrisch, resp. ungerade geteilt;

wir haben fünf oder sieben Interkolumnien. Auf den Seiten dagegen finden wir eine gerade Zahl derselben, d. h. die Seite ist nichts selbständiges für sich: sie hat keine Mitte, die Mitte ist vielmehr durch ein tragendes Glied ausgefüllt. Das Gleiche finden wir auch sonst in der Geschichte der Architektur. Der Erbauer der Villa Farnesina z. B. hat die Flügel der Fassade nur mit einer Zweiteilung bedacht und so fein ihre Unselbständigkeit gegenüber dem fünfgeteilten Mittelbau angedeutet.

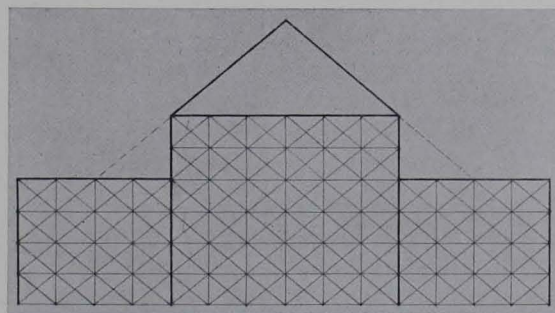


Abb. 30 Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg. Sommer 1905. Proportionschema der Kunsthallenfassade

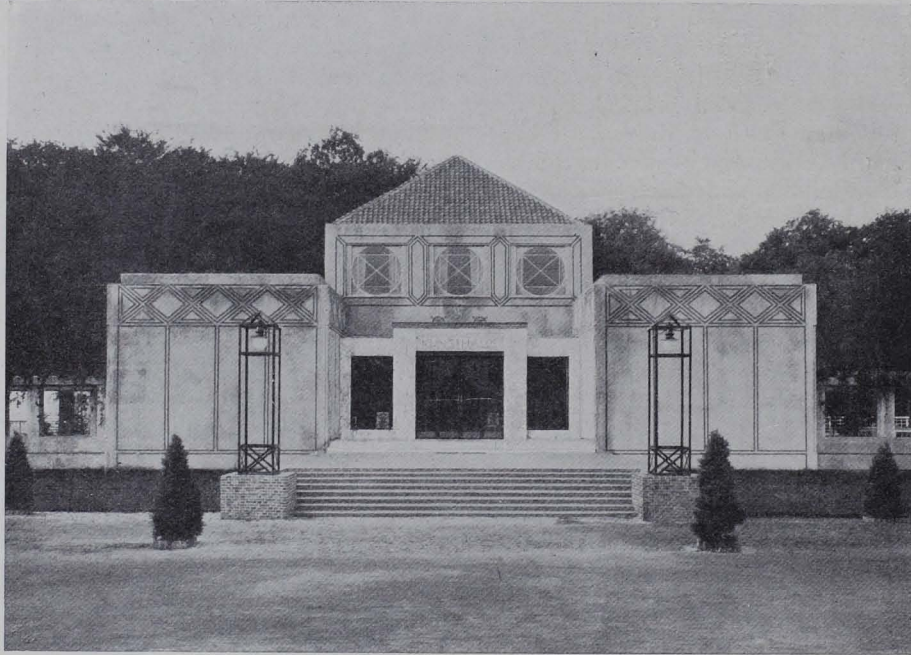


Abb. 31. Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg. Sommer 1905. Kunsthalle.
Aus der Darmstädter Kunstzeitchrift «Deutsche Kunst und Dekoration»

Wie die Front der Kunsthalle in allen ihren architektonischen Punkten durch ein System gleichmäßig geneigter Diagonalen normiert war, das einen jeden Teil in geometrische Ähnlichkeit zum Ganzen setzte, so ist auch das Giebfeld des Zigarrenpavillons in neun der Gesamtform analoge kleine Dreiecke aufgelöst, deren trennende Doppellinien wieder von nämlicher Neigung sind (Abb. 33). Als tragende Glieder dieser Krönung wirken vier stämmige Pfeiler, die die quadraten Schaufenster zu beiden Seiten und die schmale Türe in der Mitte einrahmen, und über denen ein schwerer Architrav mit einem Fries weitgestellter Konsolen ruht. Das Innere des Zigarrenpavillons hatte sozusagen als Urform die Zigarrenkiste selbst gewählt (Abb. 32). Aus diesen einfachen Rechteckpartikeln baute sich der ganze Raum mit seiner Wandeinteilung, feinen Glaschränken, seinem schlicht behandelten Ladentisch auf «wie die Honigwabe aus vielen Bienenzellen.»

Das Ausstellungshäuschen der Linoleumfabrik erhält seine Fassadengestalt durch das breite, tiefliegende Flügeltor, das die selben gedungenen Umrissproportionen wie das Frontrechteck zeigt (Abb. 34). Zu seinen beiden Seiten treten je drei, mit kraftvollen Linien umzogene Pfeiler vor. Die von ihnen getragenen, entsprechend wuch-

tigen Rechtecke sind wieder durch die charakteristischen Diagonalen in Dreiecke geteilt, so daß die äußere Linienkraft der Pfeiler, sich nach innen stemmend, emportreibt, um den schweren Türsturz zu halten und zu stützen; dieser zeigt die Firmeninschrift in stark sprechenden Lettern. Über ihm zieht sich, ähnlich wie am Zigarrenpavillon, ein Fries von abwechselnd schmalen und breiten Konsolen hin. Das niedere Walmdach und die Pultdächer der kleinen zurücktretenden Seitenschiffe des Häuschens weisen, der proportionalen Natur gemäß, als Dachneigung die den beiden Dreieckschrägen der Front parallele Linie auf. — In seinem Innern sieht man eine weiß gestrichene Balkenarchitektur, welche die Fächer für die ausgestellten Linoleumrollen ergibt. Mit Ausnahme der kreisrunden Säulen erscheinen alle Querschnitte der Hölzer, der Schränke, der ihnen zu beiden Seiten angeordneten Polsterbänke streng rechtwinklig.

Das Streben nach der absoluten künstlerischen Harmonie vermittelt normativer Linien und geometrischer Figuren ist so alt, wie die Existenz rein architektonischer und rhythmischer Bestrebungen überhaupt. Von den Pythagoreern, die nach den einfachen Harmonien der Tonleiter auch die Verhältnisse der sichtbaren Kunst geordnet haben,

stammt der Satz: «Keine Kunst kann ohne Proportion bestehen.» Auch Platos geometrische Vorliebe ist bekannt, und auf sie bezog sich die rationale Ästhetik der Renaissancemeister Filarete, Fra Giocondo, Luca Pacioli und vor allem Leon Battista Alberti, der sein proportionales Schönheitsideal so definierte: «Die Schönheit ist ein gewisser vernünftiger Zusammenhang aller Teile, sodaß ohne Schaden nichts hinzugefügt oder hinweggenommen oder verändert werden kann.» Und denselben Gedanken variiert auch der feinsinnige Oxfordler Essayist Walter Pater in seinen Aufsätzen über Plato und den Platonismus: «Bei jeder Musik, mag es sich nun um Kunstwerke aus Stein oder aus Worten oder um die Kunst des Lebens selbst handeln, ist ein Übermaß immer von Übel, das die Musik zu Grunde richtet.» Aber Alberti begnügt sich nicht mit diesen allgemeinen Forderungen. Im Anfang seines Buches «De re aedificatoria» verlangt er, daß die Teile des Bauwerkes sich in Winkeln und Linien entsprechen, was erreicht wird durch Fixierung ihrer bestimmten Richtung mit bestimmter Wirkungsbeziehung untereinander.

Hier knüpfen nun augenscheinlich Behrens' ästhetische Versuche mit seinem System der Diagonalparallelen an. Insofern stimmt dieses mit den

bereits oben, auf S. 23, von uns erwähnten Theorien August Thierfchs von der «Analogie in der Baukunst» überein, als die hier geforderte konsequente, geometrisch ähnliche Wiederholung der Form des Ganzen im kleinsten Einzelteil gewiß immer Funktion von Rechteckdiagonalen sein kann. Aber Behrens bereicherte im Verlauf seiner Schaffenserfahrung das System der Analogien noch, hauptsächlich angeregt durch holländische Raumkünstler wie Lauweriks und De Bazel, die sich schon seit langem mit dem Studium geometrischer Proportionen und ihrer praktischen Nützanwendung für den architektonischen Entwurf befaßt hatten. Bei ihnen spielt das Quadrat mit dem um- und einbeschriebenen Kreis, das nach dem goldenen Schnitt bemessene Rechteck, sowie das Verhältnis von Quadratseite zur Quadratdiagonale eine bedeutende Rolle. Ferner wird die Silhouette eines Hauses oder einer Häusergruppe, der Grundriß mit seinen Rivaliten durch analoge Figuren tangierender Linien eingefasst und auf diese Weise in der Masse straff zusammengehalten. — Behrens gab sich in seinem energischen Streben nach räumlicher Ausdrucksklarheit eigentlich doch nur mit den geometrischen Flächenproportionen ab und vermied ängstlich rein arithmetische Zahlenspielerien, die aus dem

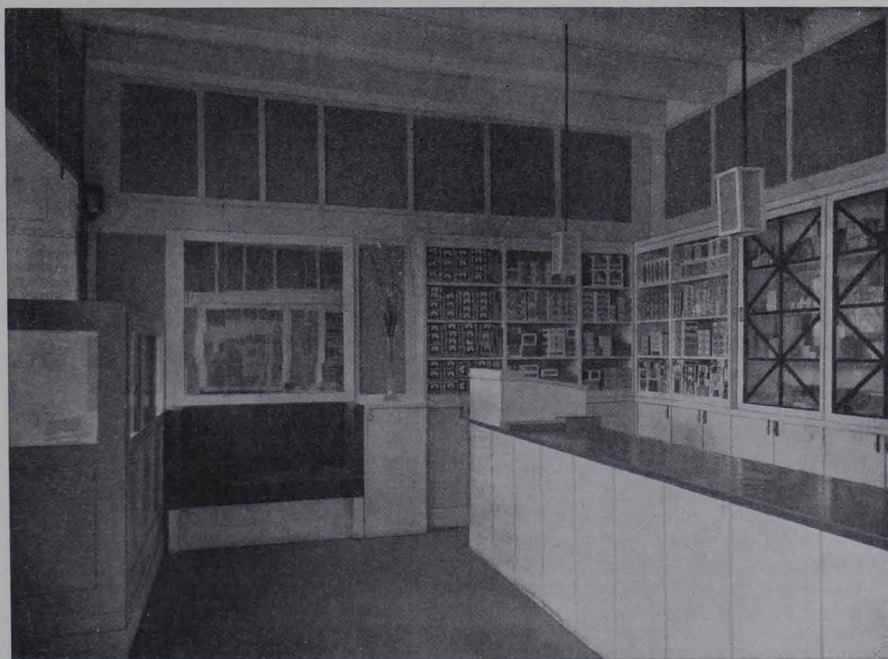


Abb. 32. Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg, Sommer 1905.
Ausstellungshäuschen der Zigarrenfabrik. Inneres



Abb. 33. Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg. Sommer 1905.
Ausstellungshäuschen der Zigarrenfabrik

finnlich Faßbaren und Sichtbaren herausführen. Ja, er pflegte zu sagen, in der Art, wie temperamentvolle Künstler stets große Kunst als Eideshelfer für ihr individuelles Wollen heranziehen, die klassischen Bauten der Griechen hätten auch nur geometrische Flächenproportionen verwandt, während erst die Neuzeit sich mit eindimensionalen Maßen, mit arithmetischen Zahlen, die nicht die ästhetische Wirkungsverknüpfung der verschiedenen Richtungen berücksichtigen, begnüge.¹⁾ Ob das freilich historisch ganz zutrifft, ist noch fragwürdig: Allein was ja dem Künstler hier als das Griechische vorschwebte, war natürlich nicht die archäologische Rekonstruktion irgend eines abstrakten Maßsystems, sondern die nach allen Seiten ausgeglichene ernst-heitere Flächenharmonie, war nur das ideale Ergebnis dieser übereinstimmenden Proportionen, welche die Höhen-Breitenausdehnung eines, durch keine plastischen Funk-

¹⁾ «Es erscheint nicht mehr zweifelhaft, daß die Alten die stets gültigen Gesetze der Symmetrie, Proportionalität und Richtung anwandten, sondern für die Formgebung sogar bestimmte Prinzipien und Methoden hatten, auf denen die einheitliche und harmonische Erscheinung ihrer Werke beruhte. Sie bestanden in geometrischen Konstruktionen, die Hilfslinien und Hilfsfiguren ergaben, durch welche die Größenverhältnisse, die Dimensionen und die Unterteilungen des Baues bestimmt wurden. Es war im Gegensatz zu unserer Zeit, wo wir alles durch den Maßstab, durch Zahlen, also arithmetisch bestimmen,

tionen überladenen Gebäudes in seiner wundervoll klaren Geometrie zu einander abwiegen.²⁾ Und diese Harmonie ergriff keine produktive Kunst mit einem jedem bloß analytischen Intellektualismus abholden Gestaltungskraft. Dafür sind gerade die Oldenburger Raumerschöpfungen uns ein gutes Beispiel, die sich in ihrer bewußten, individuellen Moderne sehr von jenen mathematisch historischen Rekonstruktionen der Beuroner Schule unterscheiden, die nur scheinbar und nur im Mittel, keineswegs aber im Resultat der Behrens'schen Proportionalität des Jahres 1905 verwandt sind. Für die Benediktinermönche von Beuron war die geometrische Architekturregel das Endziel. Behrens aber strebte weiter zu einem Stil voll lebendiger Stimmung, für dessen Triebkraft die Geometrie nur ein besonders geeignetes Korrektiv, ein Instrument innerer Notwendigkeit, ein höchst rationales Erziehungsmittel zu trafter Einheit bilden ein geometrisches Messen. Das Gewinnen der Proportionen durch solches Messen hat sich bis über das Mittelalter hinaus oft als Geheimnis der einzelnen Bauhöfen erhalten.» Vgl. auch Nr. 11 der literarischen Arbeiten des Künstlers.

²⁾ In demselben Jahre 1905 schrieb Meier-Graefe über dieses neue Griechentum Behrens': Wäre es nicht möglich, so zu bauen, daß nichts von der Form, nur dieser anbetungswürdige kühle Geist der Griechen auferstünde? Es gibt ja auch keine Form, die man nehmen könnte. Das wahre Griechentum existiert deutlicher als Ideal, als in der Realität der Trümmer.



Abb. 34. Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg. Sommer 1905.
Ausstellungshäuschen der Linoleumfabrik

konnte. Meier-Graefe sagt gelegentlich: Kunst ist immer Ordnung. Von allen Postulaten bleibt das eine Muß und das eine Soll, das allen Launen der Zeit, allen Auslegungen widersteht: Ordnung. 5. SCHLAF- UND WOHNZIMMER BEI A. WERTHEIM UND WOHNHAUS GUSTAV OBENAUER IN SAARBRÜCKEN. Wenn auch, wie gesehen, keineswegs ein wirklichkeitsfremder Doktrinarismus in der rein stereometrischen Raumkunst, wie sie sich am klarsten in der Architektur der Oldenburger Ausstellung von 1905 zeigt, herrschte, so lag doch, bedenkt man vor allem die Abwege, auf die in ähnlicher Richtung spekulierende Künstler nur zu oft schon geraten sind, eine tatsächliche Gefahr vor in einer immerhin möglichen Überspannung des Systematischen. Diese Gefahr bestand vielleicht weniger noch in der übertrieben abstrakten Logik der Formenbildung und eines nicht sich sinnlich genug

begründenden Formenzusammenhangs oder gar in einer, bei dem gabenreichen Genie Behrens, doch ausgeschlossenen, gedankenblaffen Unproduktivität, als in dem sehr konkreten Mangel an kubischer Rundung und plastisch lebhaft sprechendem Relief, welcher nun ein für allemal jeder reinen Geometrie Kunst anhaften wird. Um mit Hildebrand¹⁾ zu reden, fehlen dem Fernbild der zur Übersicht weit genug abgerückten Daseinsform der meisten dieser frühen Düsseldorf-Bauten jene so wesentlichen Merkmale, die den Beschauer zu Bewegungsvorstellungen in die Tiefe, zum Erfassen der Front als Ausdruck eines dahinterliegenden Dreidimensionalen, anregen können: Der Architekturlogik der Oldenburger Ausstellung haftet zweifellos etwas «unbegreiflich» Mageres, etwas noch zu wenig ausgefüllt Kantenhaftes und Eckiges an. «Aber diese Logik ist durchsichtig wie Lattenwerk, durch das der Wind fauft²⁾» Rück-

¹⁾ Problem der Form. 6. Aufl. S. 8 und 9.

²⁾ Es gilt hier freilich auch das spezifische Zeitwollen zu berücksichtigen, das ähnliche Kunstformen und Theorien damals in Menge hervorbrachte. Und da darf man sich nicht bloß auf den knappen Ausschnitt der Oldenburger Ausstellung und der sich zu ihr gruppierenden Arbeiten beschränken, sondern man muß mindestens Behrens' gesamte Düsseldorf-Schaffensperiode als ein ganzes betrachten. Sieht man sich z. B. so feine Innenarchitekturen der Düsseldorf-Zeit, von 1903 bis 1907 an, so

unterscheiden sich deutlich zwei Stilepochen, eine frühere des Bretter- oder Kistenstils, ziemlich primitiv, wofür das Mobiliar des Bureauhauses Klöpffer in Hamburg und die Düsseldorf-Stadtbibliothek den Beweis erbringen, und ein Stil der mehr organisierten kubischen Form, wie sie im Wohnhaus Obenauer und in Dresden 1906 auftritt. — Diese beiden Entwicklungsstadien machte aber, wie angedeutet, Behrens keineswegs allein durch: Als Parallele seien für seinen anfänglichen «Bretterkistenstil» die analoge Erscheinung bei den Schotten und bei den Jungwiener

blickend kann man sich daher nur freuen, mit welcher Elastizität Behrens über das Stadium des abstrakt Stereometrischen hinausgelangt ist zu einer immer lebendigeren Erfassung der plastischen Wirklichkeit, damit seinem langjährigen Freunde und Entwicklungsgenossen Julius Meier-Graefe Recht gebend, der von ihm sagt: In Behrens Entwicklung spielt bei aller Konsequenz immer ein latentes Regulativ mit, das dafür sorgt, daß die Dinge nicht zu wörtlich genommen werden. — Die gesteigerte Plastizität erscheint gleich in den beiden Zimmern der Berliner Ausstellung moder-

tungen der Art besitzen. Vor allem zeigen die behaglichen Klubbessel und das große Sofa hinter dem runden Tisch eine erfreuliche Saftigkeit der Formen, dicke Polsterlehnen von kreisrundem Querschnitt. Und auch die übrigen Möbel, das Klavier, der Schreibtisch, der hohe Glaschrank und die Aufsatzkommode, die Stühle, gehen trotz ihrer immer noch bewahrten idealen Kaltenform doch weit über das Dünne, bloß «Bretterne» des Oldenburger Interieurs hinaus, ohne freilich irgendeine raumklärende Beziehung zu der schlicht gereihten Wandgliederung aufzugeben: man empfindet sie

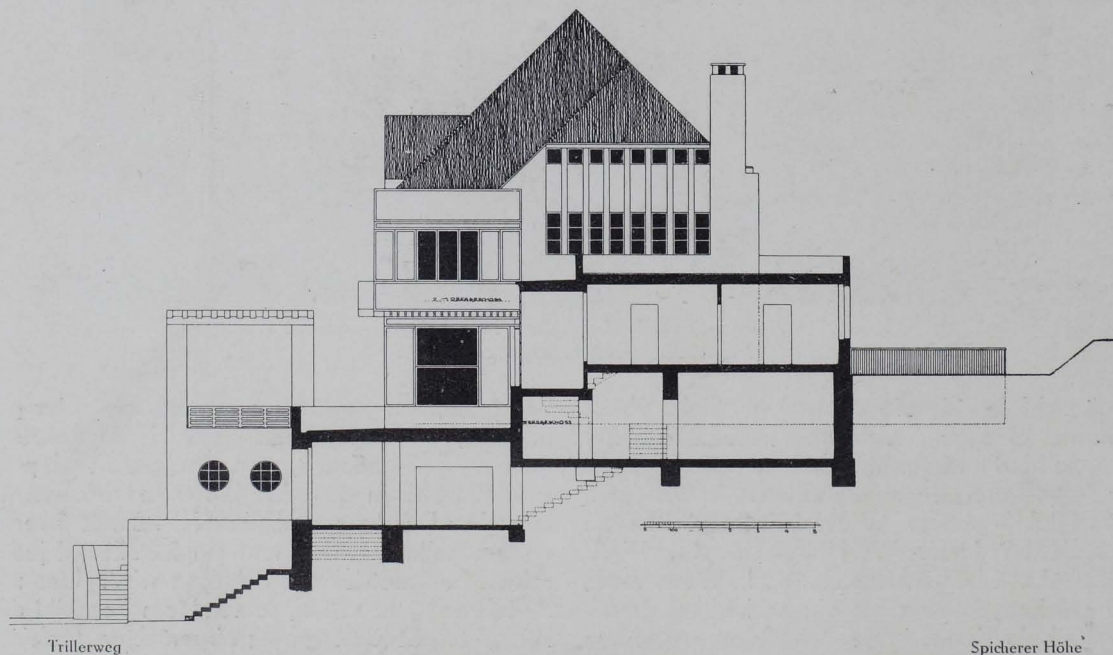


Abb. 35. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken 1905 bis 1906.
Querchnitt von Nordosten nach Südwesten

ner Wohnräume und modernen Kunstgewerbes bei A. Wertheim von 1905, weniger in dem sehr einfachen Schlafzimmer, das noch lediglich durch eine feine Flächeneinteilung zu wirken sucht — vor dem Hintergrund einer, durch aufgeklebte Streifen rhythmisierten, einfarbigen Kompositionstapete stehen die streng rechteckig geformten und mit Intarsien gemusterten Möbel —, als in dem grünen Wohnzimmer, das bereits ganz den stattlich vornehmen Repräsentationscharakter aufweist, den auch die jüngsten Behrenschen Inneneinrich-

Künstlern genannt und für die höher organisierte Raumform sehr ähnliche Wohnzeimereinrichtungen von Rudolf Emil Weiß und Albert Geßner, die ebenfalls 1906 in Dresden ausgestellt waren (Abb. in der illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes.

vornehmlich in den durch die typischen Quadrate mit einbeschriebenen Kreisen in sich selbst architektonisierten Möbelfronten.

Eine reine Aufgabe der Flächenrhythmisierung war dann auch wieder die Herrichtung der Nationalgalerie für die deutsche Jahrdundertausstellung des Winters 1905 zu 1906, die Behrens im Auftrage Tischudis in einer zugleich persönlichen und doch künstlerisch zurückhaltenden Weise sehr geschmackvoll durchführte. Denn Behrens hat niemals zu den «Modernen» gehört, die das Wesen der neuen

Herausgegeben in Verbindung mit andern von Georg Lehnert. II. Band. Berlin 1910. Tafel nach S. 586). Nur erscheint bei Peter Behrens der Stilwillen von größerer Logik und deshalb auch die Entwicklungsenergie beträchtlich konsequenter.

Architektur in einem Kampf gegen die alten Stile, gegen den individuellen Formenausdruck vergangener Zeiten erblickte¹⁾). Über der funktionellen Einzelheit stand ihm stets der räumlich rhythmische Zusammenhang, und deshalb gehen auch gerade feine einfachen, linearen Friese der mit Ovalen und Rhomben oder Sternkreisen ausgefüllten Rechtecke so trefflich mit dem etwas leeren Klassi-

zismus Stracks zusammen, diesem als moderne Folie eine neue, kräftige Wirkung verleihend. – Nicht vielmehr als Flächendekoration ist auch der Fassadenumbau für das Wohnungseinrichtungsgeschäft von L. Scherbel und Co. in Elfen. Sämtliche Tür- und Fensteröffnungen des mit einem Walmdach bedeckten, abgestumpften Eckbaus waren bereits vorher in gleichmäßigen Achsen festgelegt.

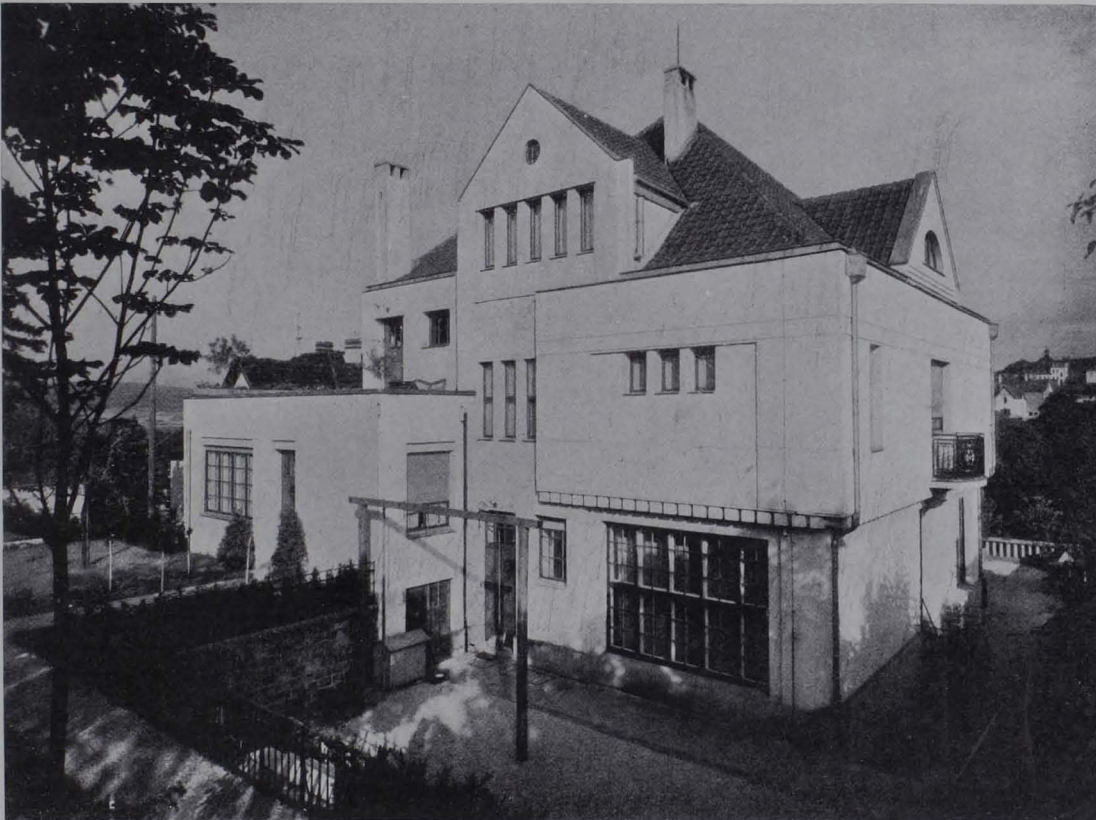


Abb. 36. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken 1905 bis 1906. Rückansicht

¹⁾ Hierin befindet er sich in voller Übereinstimmung mit Adolf Hildebrand, der sich über die Frage in einem Aufsätze «Einiges über die Bedeutung von Größenverhältnissen in der Architektur» (Pan. V. Jahrg. 1899) folgendermaßen äußert: Jeder architektonische Stil hat seine besonderen Eigentümlichkeiten, Fähigkeiten analog den verschiedenen Sprachen. Das, was aber der Künstler damit sagt, läßt sich nicht als Fähigkeit der Sprache ansehen, quasi als ihr latenter Inhalt: Gleich wie es sich bei einem Dichter nicht darum handelt, ob er deutsch, englisch oder französisch geschrieben, sondern, was er in seiner Sprache gesagt hat. Es ist deshalb eine oberflächliche, rein formale Einteilung, wenn man die architektonischen Leistungen, das künstlerisch Gute an einem Bau vom Stil ableiten will, in ihm die Erklärung suchend. Das Schaffen in Verhältnissen, die innere Formkonsequenz, das Schalten und Walten mit Gegenätzen, Richtungen usw. ist ein künstlerischer Vorgang und Inhalt, welcher unabhängig vom Stil

zu betrachten ist und in der Hauptsache schon vollständig feste Gestalt annehmen kann, ohne überhaupt noch in eine bestimmte Stilart ausgelaufen zu sein oder überhaupt auszulaufen. Das was bei einem Bau noch im Halbdunkel als große Masse und in großen Gegenätzen, z. B. als geschlossene Wand gegen eine Halle, wirkt, also das Hauptmotiv in seinen Verhältnissen, bildet den Kern der architektonischen Leistungen und ist als solcher genießbar, ohne daß wir erkennen, in welcher Stilart sich der Bau ausdrückt. Das Gute oder Schlechte entsteht also nicht aus der Stilart, sondern hängt von Dingen ab, welche viel allgemeinerer Natur sind. Der Künstler und der Philologe stehen in der Architektur eben so weit von einander, wie in der Dichtung, und die Architektur vom Standpunkte der Stilfrage ansehen und erklären wollen, heißt Grammatik treiben und Philologie fein. Daß bei der architektonischen Erziehung heute immer noch der Philologe das Szepter führt, braucht nicht weiter aus-



Abb. 37. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken 1905 bis 1906.
Frontansicht

Behrens machte die Pfeiler des Erdgeschosses massiver, sodaß die Fenster des ersten Obergeschosses als klare Rechtecke, die Fensterreihe darüber als Fries exakter Rundbogenarkaden sprachen. Er zentralisierte die Brüstungsfelder in monumentalen Ornamentfiguren, zog einen kraftvollen Zahnschnitt unter dem Traufgesims entlang und betonte den kubischen Zusammenhalt durch breite Friesbänder zwischen den einzelnen Stockwerken. Diese bestreben sich in ihren spezifischen Formmotiven, mehreren übereinandergelegten Zickzacken,

geführt zu werden. Im selben Mißverständnis befindet man sich aber, wenn man den Segen von einem neuen Stil erwartet und

dem laufenden Hund, kleinen gleichmäßigen und größeren alternierenden Zahnschnittklötzchen, einen Rhythmus unendlicher Reihung zu suggerieren. — Der Individualcharakter dieses Ornaments ist ganz derjenige des Hauses Obenauer. Daß es aber im Einzelnen mit so viel Funktion wirkt und dadurch natürlich für den ganzen Kubus auch mit ebenso viel räumlicher Plastizität, rückt diesen Fassadenbau doch auch qualitativ in engere Nähe zu dem Hause Obenauer und erhebt ihn über alle bloße Dekoration. Dadurch wird ihm

sich bemüht, ein Volapük zu erfinden. Als brauchte man eine neue Sprache, um etwas Neues zu sagen.

eine historisch wesentlichere Stellung angewiesen, als sie eine solche Gelegenheitsarbeit von sich aus beanspruchen darf. –

Am stärksten repräsentiert Behrens' neuen kubischen Stil der Düsseldorfer Zeit das Wohnhaus für den Fabrikanten Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken, das im Winter 1905 zu 1906 errichtet wurde. In wuchtiger Kraft baut es sich am Nordostabhänge der Spicherer Höhe auf, in sich selbst stark und geschlossen nach außen, durch ruhende Massigkeit den Dehmel'schen Leitspruch verwirklichend, den das Darmstädter Haus erst teilweise in seiner linearen Kräftebewegung ausdrückte:

Steh' fest, mein Haus,
Im Weltgebraus.

Dies ist daselbe, was Behrens damals unpoetisch betonte, ein Haus sei in erster Linie ein für sich geschlossener Organismus, und je geschlossener gegen die Umgebung diese feine Form zum Ausdruck käme, je besser scheine es ihm zu sein. Und solche, gleichsam äußere Geschlossenheit des

Baues wird nun hier weiter noch durch die innere der proportionalen Flächenanalogie wirkungsvoll gesteigert und fest in sich verankert, indem seine ganze Würfelgestalt in einer Anzahl kleinerer Teilwürfel ihre Wiederholung findet (Abb. 37). – Die Situation am Bergabhänge war für die architektonische Entfaltung der Villa Obenauer wesentlich: Denn es galt, von dem Niveau der schräg aufsteigenden Straße bis zu dem ziemlich hoch hinter ihr liegenden Garten das bergige Gelände und die Baumasse in klarer Terrassenbildung abzustufen (s. den Querschnitt Abb. 35). Behrens setzte an die Straße eine Stützmauer mit abschließender Ballustrade, die von dem seitlich verschobenen Gitterportal durchbrochen wird. Ganz links drängt, wie ein Bollwerk, ein großer Pavillon vor als Flügel der schweren Pfeilerhalle, die das als Souterrain verwandte Erdgeschoß an der Vorder- und zum Teil auch an der rechten Seitenfassade umzieht. Auf diesem massiven Sockel erhebt sich, etwas zurücktretend, sodaß



Abb. 38. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken 1905 bis 1906.
Straßeneingang

eine zweite, höher gelegene Terrasse in ganzer Frontlänge entsteht, der kraftvolle Würfel der beiden Obergeschosse, das zweite durch die Vermittlung einer charakteristisch derben Zahnschnittreihe etwas vorkragend, von der niederen Pyramide des Daches knapp gedeckt. Rechts seitlich und von hinten schieben sich noch Zwerchhäuser mit Walm- und Giebeldächern dem Kernbau an, sowie ein großer, wieder in flacher Terrasse

in der Detailbildung tätig. Unfern von beträchtlicher Entfernung aufgenommene Abbildung 37 projiziert die Straßenfront fast als Aufriß: Wesentlich in ihr ist die Kontrastierung des hohen, als Halle durchbrochenen Sockelgeschosses zu dem niedrigen, gegen es zurückliegende, erste Obergeschoss, über das wieder der nächste, höhere Stock vorragt. Seine Ecken treten in dominierenden Riffaltbildungen vor, die einen nur schmalen

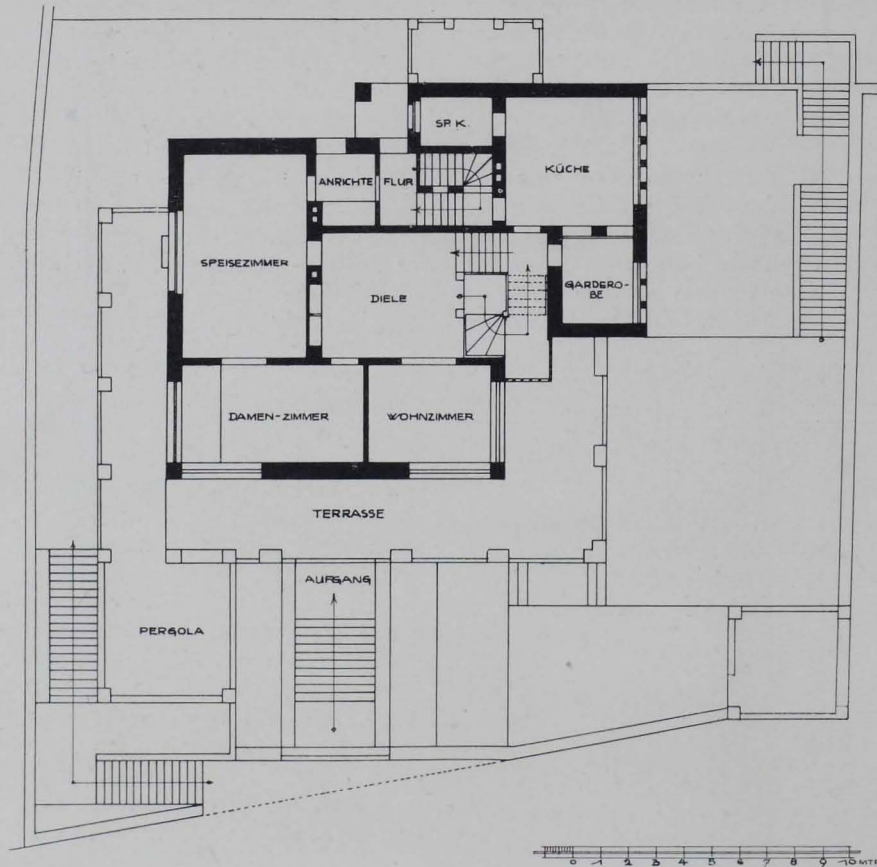


Abb. 39. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken 1905 bis 1906. Grundriß des Erdgeschosses

schließender Architekturkloß, der zusammen mit den übrigen häufig abgesetzten Horizontalen der Hinterfront (Abb. 36) auch nach der Gartenseite das stereometrisch Geschichtete dieses Hauses zum Ausdruck bringt. — Der wenig tiefe Garten ist durch ein einfaches Achsenkreuz in Rasenbeete und Wege horizontal aufgeteilt; Relief verleiht ihm der gleich dahinter weiter aufsteigende Bergabhang mit der Natürlichkeit seiner Bäume. Denselben Geist, der die Baumassen im Ganzen organisiert hat, findet man in den Fassaden und

Mittelteil mit zierlichem Balkon zwischen sich nehmen. Sie wiederholen, wie gesagt, nach der Thiersch'schen Analogie den Hauptumriß des ganzen Baus, der auch in den Rechteckproportionen der ihrer Mitte eingefügten, breiten Fenster durchklingt. Umgekehrt, Breite als Höhe und Höhe als Breite genommen, erscheint dieses Verhältnis weiter noch in den Abmessungen des zurückliegenden, schmalen Mittelfeldes des obersten Stockwerks. Das hier der Trauflinie aufgesetzte Giebeldreieck endlich erhält seine Parallelen in

der sanften Neigung der Zeldachschrägen. Das alles sind freilich noch die abstrakten Flächen-
 gesetzmäßigkeiten, wie sie besonders die Olden-
 burger Bauten entwickelten. Aber das Detail
 birgt doch viel mehr Lebenskraft, als sie jene
 dünne und vergängliche Ausstellungsarchitektur
 befaß: Von welcher Solidität gibt sich so das

schwere, aus den für diese Stillstufe typischen
 Kreisen und Quadraten zusammengefügte
 Gatter mit feinen gleichmäßig dicken, vier-
 kantigen Holzstäben! (Abb. 38) Wie einfach gut
 wirken die rein zylindrischen Säulchen zwischen
 den fest prismatischen Pfeilern der Ballustrade,
 wie straff und den Geschoßablaß trefflich
 unterstreichend die klobigen Klötzchen der
 Zahnschnittreihe unter dem zweiten Ober-
 geschoß! Und wie vornehm, faßt an Venezianisches
 erinnernd, nehmen sich dann als reizender
 Kontrast die zierlich gemuldeten Balkongitter
 in ihrer teilweisen Vergoldung aus!

Das ebenso schöne Innere wird von der
 durch zwei Geschosse hindurchgehenden Diele
 beherrscht, in die man aus dem vorgelagerten
 Pfeilergang und dem senkrecht zu ihm stehenden
 Treppenflur gelangt. Im unteren Teil der Halle
 sind die umfassenden Wände als liegend behan-
 delt, teils ganz unaufgelöst, teils durch das
 kreuzweise Gestäbe der Tür- und Fenstervi-
 ecke durchbrochen; währenddessen erscheint
 ihr oberer Teil vertikal tendiert durch in die
 Wände eingelassene Flachhölzer. Dem ar-
 beitet wieder die frei herumgeführte Stock-
 werktreppe und die

mit ihr verbundene Holzgalerie entgegen, vor
 allem aber der mächtige Kronleuchter, der den
 hochgestreckten Raum erst ästhetisch ausbalan-
 ziert, ein Gerüst von Messingstäben, das in
 einer Durchdringung des Zylinders mit einem
 Parallelepipedon die gesamte Raumform
 konzentriert wiederholt und dadurch klar
 werden läßt.¹⁾

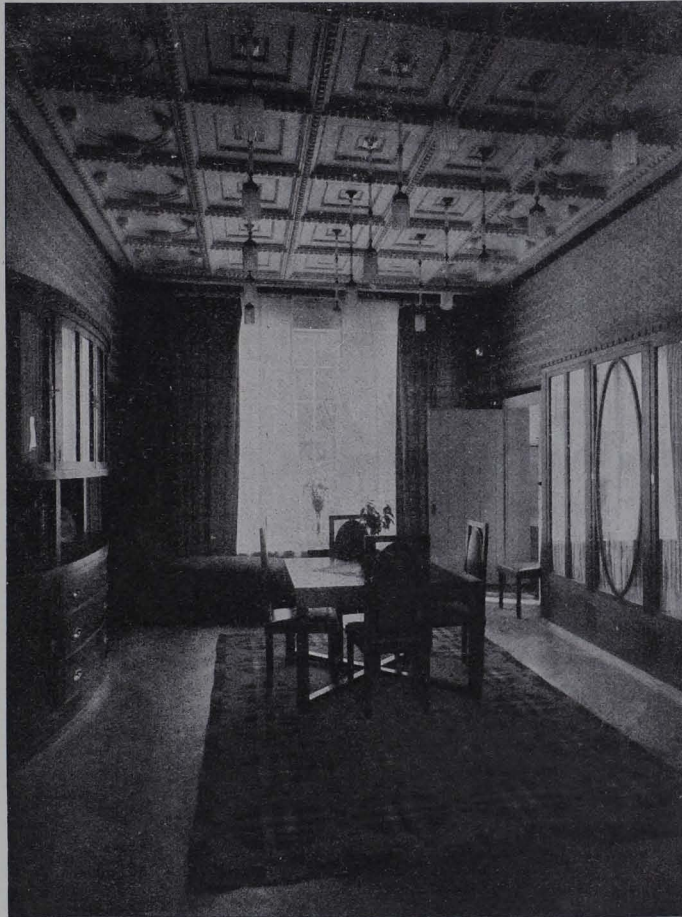


Abb. 40. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken. 1905 bis 1906.
 Speisezimmer im Erdgeschoß

Weiter wirkt als wagerechte Schichtung in der Diele die Anordnung räumlicher Ruhepunkte auf halber Stockwerkhöhe, z. B. einer als Wintergarten benutzten Erkernische in Sprossenverglasung. Solche Raumbildungen waren in architektonischem Zusammenhang gedacht mit der praktisch und künstlerisch für das Haus Obenauer so wesentlichen Terrassierung des Außenbaus.

Um die Diele ordnen sich die Gesellschaftsräume; weiter seitlich zurück liegt die Küche mit Garderobe, Speisekammer und Nebentreppe (s. Grdr. Abb. 39). Vorerst wurde nur vom Eßzimmer auch die Einrichtung noch durch Behrens angefertigt (Abb. 40):

Die Stuckdecke ist in lauter quadratische Kassetten eingeteilt, von deren Mittelpunkt je ein Beleuchtungskörper herabhängt, wodurch ein gleichmäßig zerstreutes Licht entsteht, das der Künstler dem von einer Zentralquelle ausgehenden vorzieht. Das

¹⁾ Wenn auch der Kronleuchter erst im Spätjahre 1910 nachgeliefert wurde, so bezieht sich der zeitliche Stilunterschied nur auf geringfügige Details. Im Prinzip war er von vornherein für den Raum geplant und auch genau so gedacht, wie er erst später ausgeführt wurde.

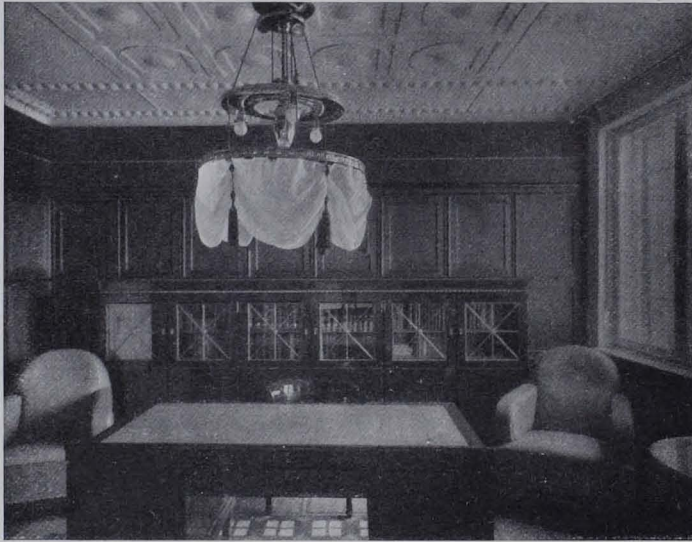


Abb. 41. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann - Saarbrücken. Herrenbibliothek im oberen Zwischengeschloß. 1910

breite und große Fenster ist, wie allenthalben in diesem Stockwerk, bis dicht auf den Boden herabgeführt, dem Raume dadurch eine luftig freundliche Helligkeit verleihend. Die gegenüber liegende Schiebetüre zeigt ein rechteckiges Stabwerk. An den beiden Längswänden sind zwei hohe Schränke, ein rundlich vortretendes Büfett und ein Glaschrank angeordnet, dessen in einem Rechteckrahmen eingespanntes Mitteloval auch das Formmotiv der Stühle bildet, die den soliden Speisetisch umstehen. Die dem Parkett aufliegende Kokosmatte umzieht ein Fries dunkler Kreise, durchkreuzt von helleren Streifen.

Später, 1910, wurde noch eine kleine Herrenbibliothek im oberen Stock von Behrens eingerichtet, deren Formen naturgemäß runder und voller sind als die jugendliche Sprödigkeit der Präzisionsmöbel dieses Speisezimmers, und deren kostbares Material auch die sonst hier gewollte Einfachheit übertrifft (Abb. 41).

6. DIE KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG IN DRESDEN. Die dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden des Sommers 1906 befißt genau so wie die Darmstädter Künstlerkolonie von 1901 ihre historische Bedeutung, wenn sie auch in Eigenart und Zielstrebigkeit den diametralen Gegensatz zu jener darstellt: Darmstadt hatte seine Seele empfangen aus einer dionysischen Opposition gegen alle Überkommenheiten in bildender und tektonischer Kunst. Es wollte, so abstrakt das klingen

mag, nirgends anknüpfen und mit feinen neuen Ideen ganz und gar für sich bleiben, ohne jede zukünftige Rücksichtnahme auf ein nicht aus Künstlern bestehendes Milieu, das meistens Publikum heißt. Dresden war gewissermaßen schon die zweite Generation nach Darmstadt, der glückliche Erbe, der die damals erworbenen Reichtümer mit zufriedener Hand ausgeben konnte, nicht mehr recht die gewaltigen Anstrengungen verkehend, die es seinerzeit zu ihrer Eroberung bedurfte. Hatten sich doch die damaligen Gegensätze in der kurzen, aber an Entwicklungserlebnissen gedrängt vollen Spanne von fünf Jahren sehr befänftigt: Die akademische Architektur hatte, mindestens teilweise, gelernt, es käme weniger auf die Regeln der Ordnungen und die bauhistorischen Details, als auf die Kraft der Massen-

wirkung und das proportionale Abwägen von Flächen an, und war so ein gut Teil weniger zopfig, «moderner» geworden. Und andererseits hatten wieder auch viele der Darmstädter Mitläufer, der äußerlichen Verehrer des neuen Stils, nachdem nun einmal der Rausch für die individuelle Linie und die funktionelle Kräftesymbolik verfliegen war, Freude an dem auch außerhalb der persönlichen

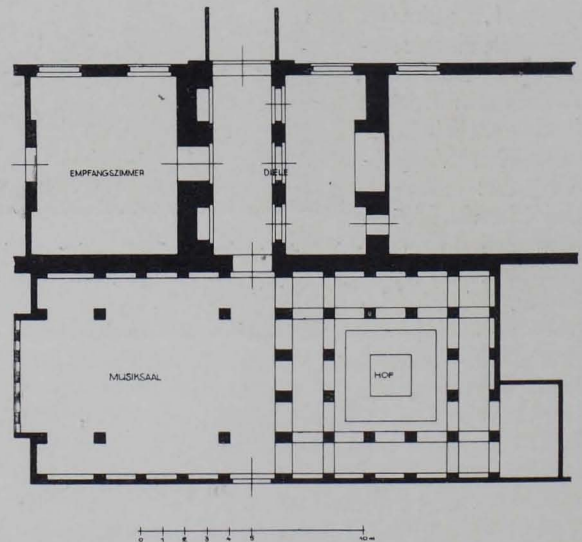


Abb. 42. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden Sommer 1906. Grundriß von Behrens' Raumgruppe



Abb. 43. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906. Musiksaal

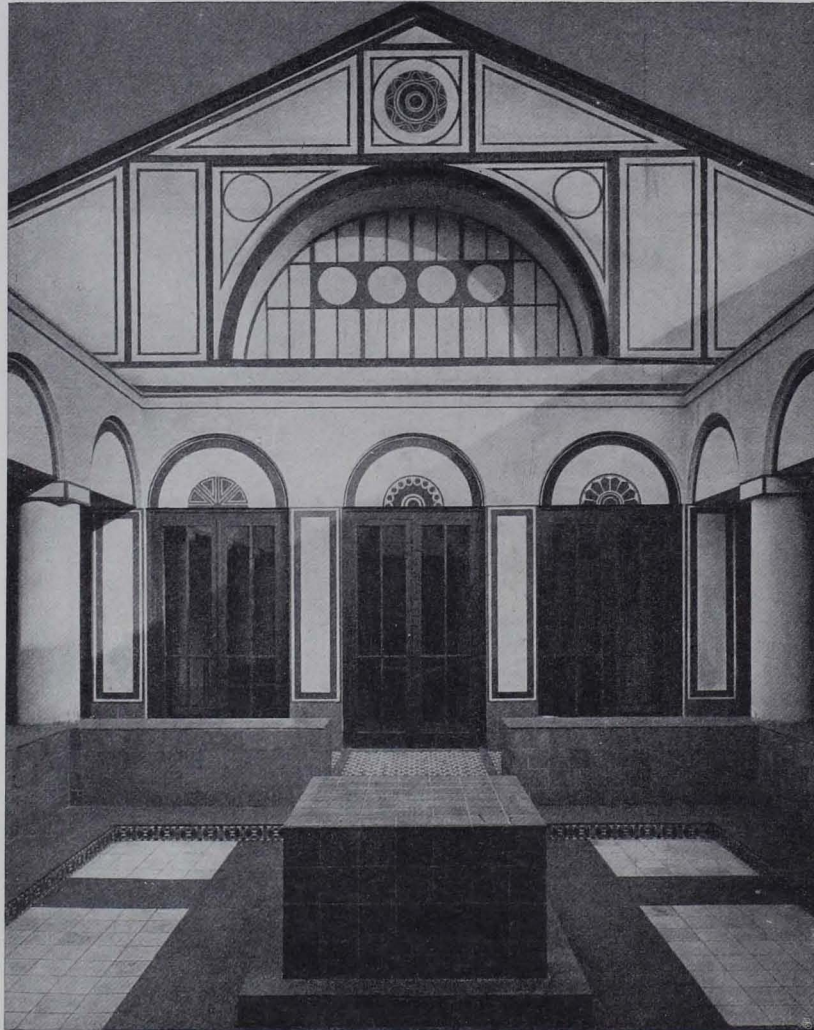


Abb. 44. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906. Binnenhof mit Eingangswand des Musiksaales

Schöpferphäre sicher gegründeten Historischen gefunden, das ja, mit der nötigen Empfindung betrachtet, ganz modern wirken konnte. Mit einer der deutschen Geschichtswissenschaft Ehre machenden Hingabe hatte man die «Ahnen» des neuen Stils der Sachlichkeit, der Echtheit und Einfachheit entdeckt, das Biedermeier, den Klassizismus und das Spätbarock vor allem, und über diesen Ahnen fast die Nachkommen vergessen.

Die Dresdener Ausstellung von 1906 war reich bedacht mit derartigen Architekturarbeiten, die bequem schon die Summe aus Altem und Neuem zogen, bevor noch die doch so notwendige Aus-

rechnung der einzelnen Posten geschehen war. Schultze-Naumburg, mehrere Dresdener Architekturprofessoren und Firmen brillierten besonders in diesem gemütvollen Eklektizismus. Schlimmer aber war es noch, wenn auch die Jüngsten diesem so gesicherten Effekt nachstrebten, ohne zu bedenken, daß die innere künstlerische Wirkung stets erst aus dem mühseligen Ringen um die Probleme selbst resultiert. Und wenn sie sich dann auf das scheinbare Vorbild Messels beriefen, der doch auch einer überkommenen Form neuen Inhalt gab, so war doch sicher für den Akademiker Messel die Aufgabe damals viel enger gestellt als für unsere

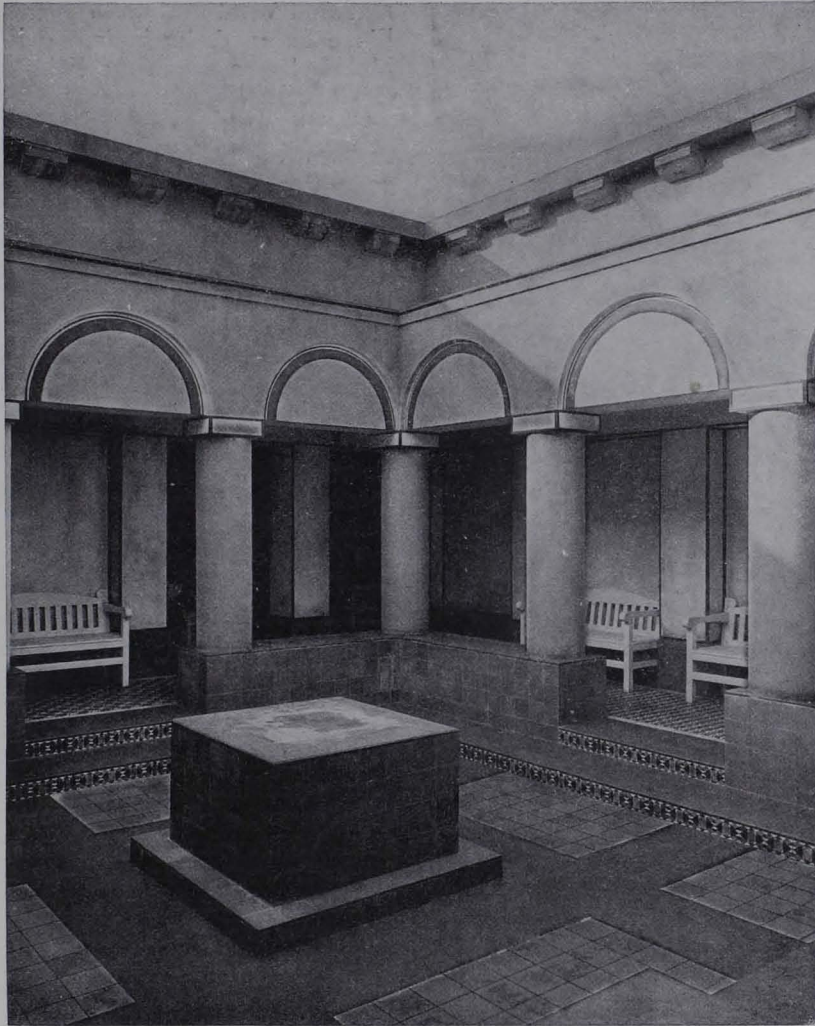


Abb. 45. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden.
Sommer 1906. Binnenhof

Jungen von heute, indem diese in der Kunstgeschichte niemals absolut, sondern immer zeitlich bedingt erscheint, genau wie Corot nicht so weit zu gehen hatte wie Manet, um sich als gleich starkes malerisches Genie zu erweisen. Niemals wird in der Kunst die Zukunft denen gehören, die alles sofort zum brauchbaren Resultat formulieren und sich dabei eines durch lange Übung gefestigten Ausdrucks bedienen, sondern den Vorwärtsblickenden, die aus der eigentümlichen zeitgenössischen Stimmung heraus auf neue, unerhörte Möglichkeiten und Erregungen sinnen. — Diese modernen rhythmischen Empfindungen

waren es, die Behrens in seinen Dresdener Architekturen zur Verkörperung brachte: Als Programm hatte er sich gestellt, an einen quadratischen Binnenhof einen feierlichen Musiksaal und parallel dazu eine Marmordiele mit wohnlichem Empfangszimmer zu legen (Grundriß Abb. 42). Die gleichfalls von ihm entworfenen Ausstellungsräume der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, ein von Nischen flankierter Korridor, der wieder in einem viereckigen Saal endigte, befanden sich in einer andern Halle. Es ist wundervoll zu sehen oder vielmehr räumlich zu erleben, mit welchem Gefühl für die ewigen und unveränderlichen Harmonien der

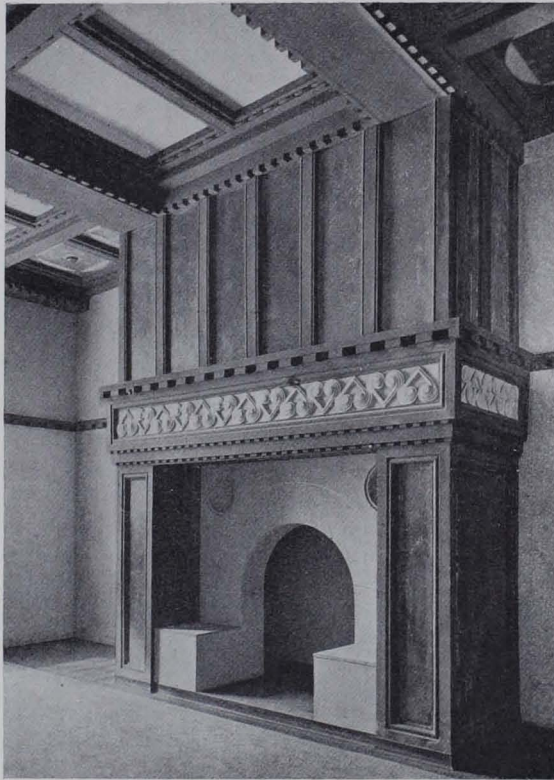


Abb. 46. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden, Sommer 1906. Marmordiele

Kunst Behrens diese schönen Architekturen in konsequent modernen, äußerst vereinfachten und kubisch klaren Formen errichtet hat.

DER BINNENHOF. Der quadratische Binnenhof (Abb. 44, 45) stellt gleichsam als konzentriertes Symbol seines ganzen schweren Raumcharakters ein würfelförmiges Puteal in die Mitte, damit die Breite der Interkolumnien und die Höhe der Sockelschicht des rings umlaufenden Arkadengangs in einem Modulus festlegend. Auf dem Sockel stehen die reinen Zylinder der gedrungenen Säulenschäfte, die rein quadratischen Prismen der Pfeiler, verbunden durch den absoluten Halbkreis der von schweren, freischwebenden Tympana gefüllten Bogen. Ein unauffälliges Gurtband zieht sich über dieser Bogenreihe hin, die ihren letzten, energischeren Abschluß in dem Konsolegefims einer etwas hinter der Hauptflucht zurückliegenden Attika findet. Die Präzision aller dieser Formen ist, ähnlich wie das bereits in Oldenburg geschehen, durch farbige Kantenstreifen verstärkt. Solche flächigen Lineamente schmücken und propor-

50

tionieren vor allem auch die Giebelfront des Binnenhofes, dadurch dem dahinter liegenden Musiksaal eine organische Fassade verleihend.

DER MUSIKSAAL. Der Musiksaal (Abb. 43) erscheint als tonnengewölbter Längsraum mit breitem Mittelschiff und ganz schmalen, flachgedeckten Seitenschiffen, durch vierkantig prismatische Pfeiler von einander getrennt. Überhaupt spielen hier die Urformen des Quadrats und des Würfels, wie in Oldenburg und besonders im Vortragssaal Folkwang, eine aufbauende Rolle in den Raumharmonien des ganzen Saales: Die Pfeilerkapitelle sind halbe Quadrate mit einbeschriebenem Halbkreis, der monumental gebaute Konzertflügel (Abb. 55), die Stühle, die Notenpulte werden von ihm formal beherrscht. Hauptsächlich aber zieht sich ein Fries dicht gereihter Quadrate als architektonisch markiertes Gebälkstück zwischen dem eigentlichen Saalraum und dem Tonnengewölbe rings herum, von dem nun die proportionale Aufteilung der in gleichmäßige Pfeiler gegliederten Stirnwand und der Seitenwände des Saales abhängt. Und über dieser festgefügteten Kette schwingt sich in idealem Rund die Halbtonne empor, vierfach der Länge nach geteilt durch schmale Ornamentgurte, an ihren beiden Enden aber in prachtvollen Bogenfeldern geschlossen, die ein aus mehreren Zonen bestehendes, großes Zentralornament reich verziert. Wenn man gelangt hat, Architektur ließe sich besser verstehen unter Begleitung von Musik, so trifft dies, wenn irgend wo, hier in diesem von Peter Behrens geschaffenen Festsaale der Dresdener Kunstgewerbeausstellung von 1906 zu, falls man an die gleichgestimmten, gleich streng



Abb. 47. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden, Sommer 1906. Stühle aus dem Empfangszimmer

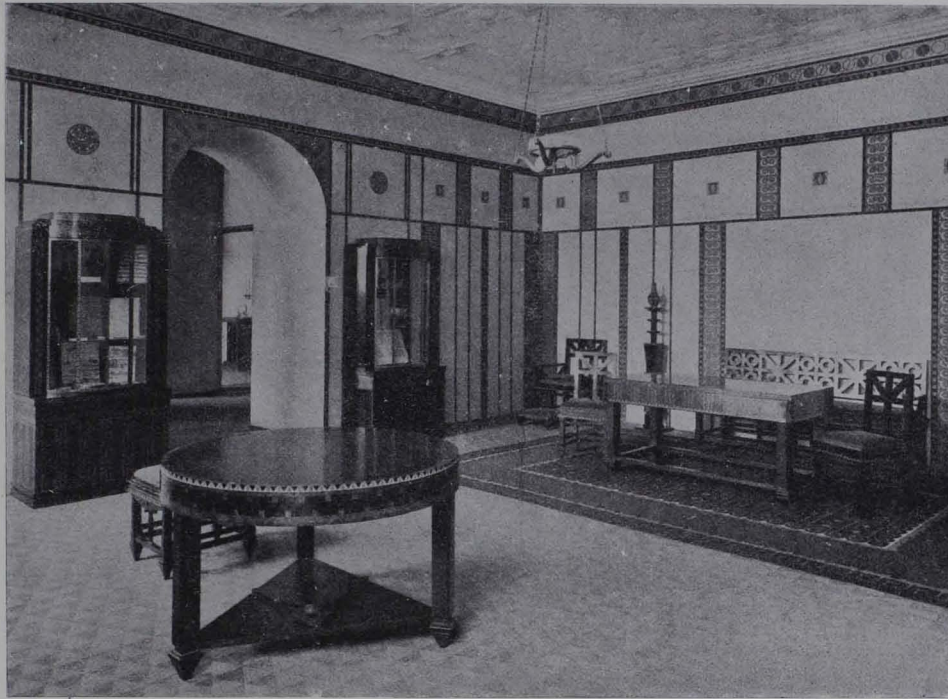


Abb. 48. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906. Empfangszimmer

fugierten Kompositionen eines Palestrina oder Händel denken will.

DIE MARMORDIELE. (Abb. 46). Die Marmordiele ist ein durch drei Rundbogenportale längsgeteilter Raum. Dieser Gesamteinteilung entspricht auch die nach Haupt- und Zwischenträgern differenzierte Balkendecke, während seine beherrschende Achse durch einen mächtigen Steinkamin der Mittelüre gegenüber hervorgehoben wird.

DER EMPFANGSRAUM. Das Vorplatzartige der kühl reservierten Diele bereitet mit bewußtem Wirkungsgegensatz auf die wohlliche Pracht des Empfangszimmers (Abb. 48) vor. Man muß sich in diesem Raum mit der zwiefach geteilten, nach der Fensterseite zu in Kassetten, nach hinten zu in balkenähnlichen Längstreifen, stuckierten Decke jener eleganten Interieurs erinnern, die Behrens in der gleichen Zeit für die Ausstellung bei A. Wertheim und für Gustav Obenauer erfunden hatte. Die Stimmung wird von derselben eleganten Proportionalität wie dort getragen: nur erscheint sie hier in's Majestätische, quasi in die stolze Großartigkeit eines kaiserlich römischen Palasttiles, gesteigert.

Die Gesamtdisposition unterscheidet, wie gesagt, einen Fenster- und einen nach innen gelegenen

Raum. Die trennende Achse bildet der Gang zwischen zwei Rundbogentüren, von denen die dem Eingang gegenüber befindliche zu einem prachtvollen Triumphbogenmotiv durch die geschickte, flächengliedernde Verwertung der Kompositionstapete ausgebildet wurde. Überhaupt feiert diese Kompositionstapete, die schon in dem Wertheimzimmer bescheidener verwandt wurde, hier Feste: Gerade damals pflegte sie Behrens in besonderem Maße wegen ihrer stets schnell zu schaffenden Fähigkeit, durch wenige, auf einen neutralen Fond aufgeklebte Ornamentstreifen, Ecklösungen und Friese, oder auch durch füllende Zentralmotive die Wand in räumlicher Feldereinteilung durchzugliedern und so jederzeit für Mobiliar und Bilder einen architektonisch gut wirkamen Hintergrund zu gestalten, wie er sich selber gelegentlich ausdrückt¹⁾. — In diesem Dresdener Empfangsraum nun bringt die Kompositionstapete vor allem eine kleine, schmale, fortlaufende Bordüre unter der Decke an, in gewissem Abstand darunter eine Reihe in der Mitte fixierter Quadrate, analog jenen des Musikklaals, gleichsam als Metopenfries. Seine stützenden Senkrechten schlagen einen neuen Horizontalrhythmus an, damit die Har-

¹⁾ Siehe Nr. 8 der literarischen Arbeiten des Künstlers.

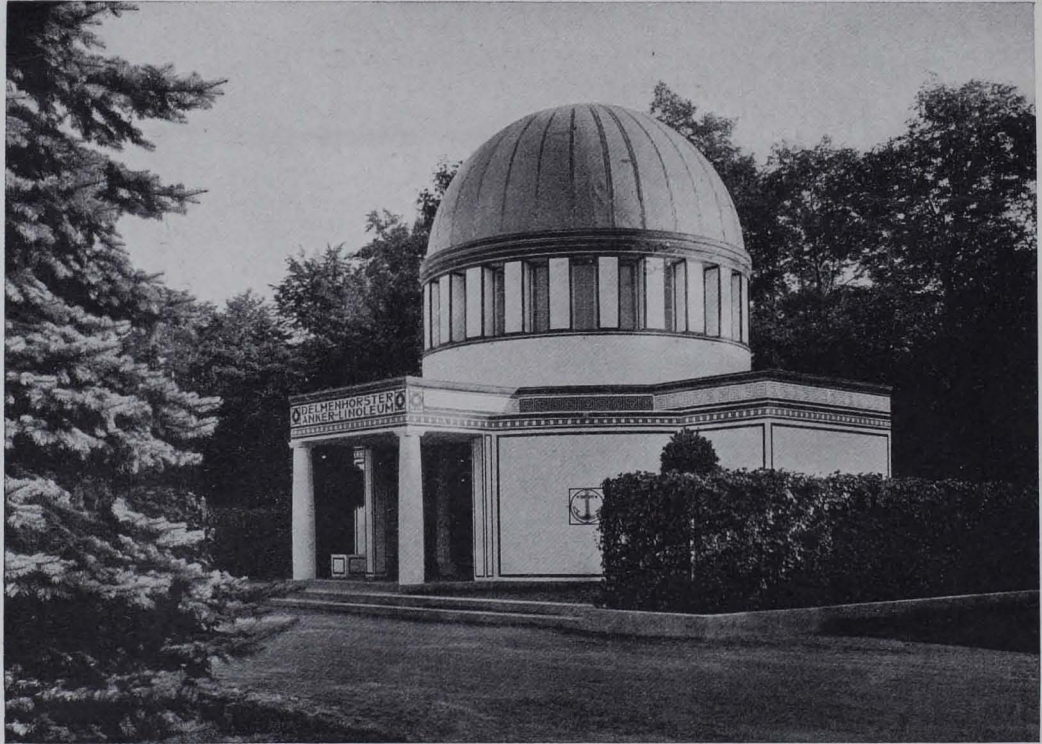


Abb. 49. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906.
Pavillon für die Delmenhorster Linoleumwerke «Ankermarke»

monie bereichernd, wie zwei verschiedene Stimmen in der Partitur. Das in seiner Anordnung organisch auf diese Wanderteilung bezogene Mobiliar besteht aus zwei plastisch schön gebildeten Glaskränken zu Seiten des Eingangs, einem niedern Marmorkamin inmitten der beiden Lichtöffnungen der Fensterwand, vor dem ein Rundtisch mit Tabouretstühlen steht. Die Querachse nach der andern, inneren Seite des Raumes ist durch einen schweren, rechteckigen Tisch, hinter dem sich eine breite Bank vor einem hellen Feld erstreckt, bestimmt. Von diesem Tisch hängen dann noch Stühle (Abb. 47) und in weiterem Abstände auch ein Paar zierlicher Vasenständer und pompöse Armfessel räumlich ab, eine Gruppe, die, als architektonisches Ensemble, definitiv durch den darunterliegenden Teppich mit seiner einheitlichen Grec-Umfäsmung zusammenbezogen erscheint. Derartige Mäandermotive in mannigfaltigster Ausbildung dekorieren und teilen auch die Architrave und Kassettendecken der straffen Pfeilerarchitektur ein, die den Korridor und den quadratischen Ausstellungsraum der Düsseldorf Kunstgewerbeschule beherrscht.

DER LINOLEUMPAVILLON. Behrens' einzige Außenarchitektur auf der Dresdener Ausstellung war der Pavillon für die Delmenhorster Linoleumfabrik Ankermarke (Abb. 49). Man erinnert sich der bescheideneren Formulierung, die der Künstler der gleichen Aufgabe auf der Oldenburger Ausstellung von 1905 angeeignet ließ. Die Entwicklung zu größerem architektonischen Reichtum und zu größerer plastischer Fülle, ohne daß irgend etwas von jener stereometrischen Präzision aufgegeben wurde, erscheint offenbar, wenn man diesen zentralen Tempietto auf kreuzförmiger Grundlage betrachtet: Von einem Achteck gehen vier Arme aus, von denen drei zu Nischen, der vordere als säulengestützte Eingangshalle verwandt wurden. Über ihm erhebt sich der reine Zylinder des Tambours, von reiner Halbkugel geschlossen und von dem flächig gebundenen Fries gleich breiter, alternierender Öffnungen und Pfeiler der Oberlichtfenster umzogen. Das Innere kondensiert diese Architektur durch Bandornamente, die zwischen dem unteren, sich ins Breite erweiternden Raum und dem oberen schmalen Lichtzylinder als eine Art Architravring herumlaufen, und dann

noch durch die Anordnung von säulenförmigen Stützen, deren Schaft, achteckig geschnitten, die stereotypische Durchdringung von Polygon und Kreis des ganzen Baues reflektiert. **ORNAMENTIK.** Ein anderer Inhalt des Delmenhorster Pavillon, der durch seine Ausstellung in gereihten, großen Rollen auch mit zum Eindruck dieser Innenarchitektur beitrug, waren die Linoleum- und Linkruffabrikate, sämtlich nach den Entwürfen von Peter Behrens gemultert: Die organische Gestaltung des reinen Flächenmusters hatte Behrens ja seit jeher beschäftigt. Sie war, sehr natürlich, der Entwicklung seiner individuellen kubischen Architekturform als notwendiges Korrelat parallel gegangen, von München aus, wo sie sogar noch den Hauptteil seines Kunstwillens in Anspruch genommen hatte, über Darmstadt bis in die Düsseldorf-Jahre hinein, hier in praktischer Produktion und lehrhafter Theorie, wie beobachtet, gleichermaßen hervortretend. Eine große Anzahl verschiedenartigster Textilien, Tischzeug, Vorhänge, Wandbespannungstoffe, Knüpftapeten, Linoleum- und Linkruffabrikate, Tapeten und

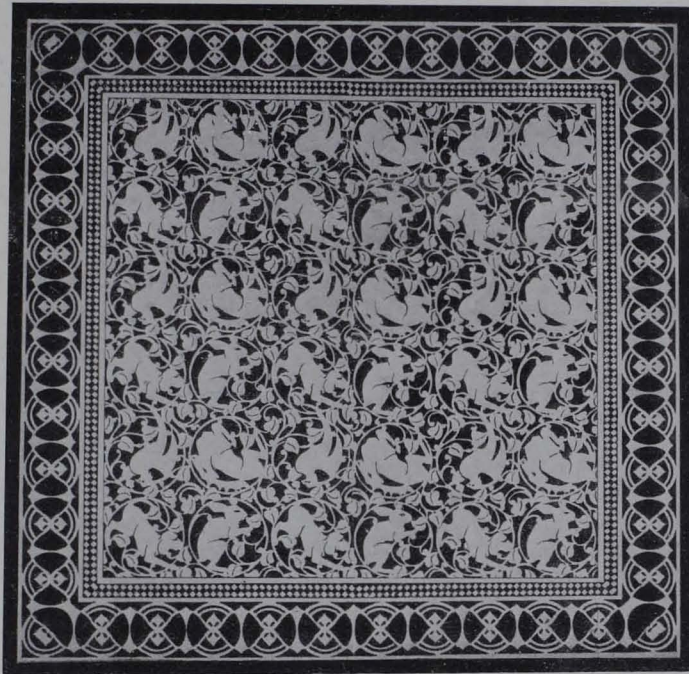


Abb. 50. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906. Linoleumteppich aus dem Pavillon der Delmenhorster Linoleumwerke «Ankermarke»

¹⁾ Vgl. Alois Riegl. Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien 1901. S. 142 und 143 des Kapitels «Kunstindustrie»: Das Aufkommen neuer negativer, komplementärer Motive als reine Silhouetten. Der taktische Charakter tritt völlig zurück und an seine Stelle die

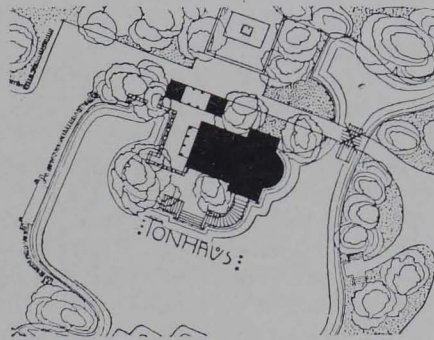


Abb. 51. Tonhaus in der Flora zu Köln. 1906. Situationskizze

Vorlappapiere zeigen diese Behrens'sche Ornamentik. Ihr haftet, abgesehen von allem individuellen Formenwandel, wie er im Ganzen der in seiner Architektur sich auch vollziehenden Psycho-genese entspricht, zwei dauernde Wesenseigenschaften an, der grundsätzlich durch die höhere Stilforderung der Kunstgattung postulierte, absolute Flächencharakter und die Verwendung negativ-positiver, komplementärer Motive (Abbildung 50). Diese kreuzweisen

Entsprechungen und funktionellen Ergänzungen im Ornament erstrecken sich auf sämtliche künstlerischen Ausdruckskategorien, auf das rein lineare Formale, indem z. B. Ausgeschnittenes und Übriggebliebenes eines Ganzen in beziehungs-vollen Gegensatz zu einander gebracht werden, indem der Bewegungsrhythmus gegeneinander gestellt wird, indem hell und dunkel, zwei kontrastierende Farben oder Farbgruppen reziprok vertauscht erscheinen usw. Wenn nun mit diesem Stilprinzip die Ornamentik der späten Antike und des von ihr abhängigen Orients hier in Behrens' Kunst eine moderne Renaissance feiert¹⁾, so liegt

koloristische Wirkung, die alles, Grund wie Muster, als gleichwertige farbige Kontraste empfinden läßt. Als notwendige Folgewirkung dieses Prozesses ist sofort anzumerken die Einbuße, welche die inhaltliche, gegenständliche Bedeutung des Musters erleiden muß: Das ist die antinaturalistische Richtung auf das Abstrakte, die später in der farazenischen Kunst an ihr letztes Ziel gelangen sollte.



Abb. 52. Tonhaus in der Flora zu Köln. 1906. Ansicht der Längsseite vom See aus

das an der augenscheinlichen Tatfache, daß der Künstler damals wirklich in jenem wunderbaren, zugleich reichen wie einfachen Kunstgewerbe ein leuchtendes Vorbild sah, das wegen seiner strengen Stilistik auch Einfluß auf unsere modernste Entwicklung zu gewinnen verdient.

7. DAS TONHAUS IN DER FLORA ZU KÖLN. Gleichzeitig mit der Dresdener Kunstausstellung fand eine Kunstausstellung in Köln in dem nördlich der Stadt nahe dem Rhein gelegenen Vergnügungspark der Flora statt. An ihr beteiligten sich als Architekten Billing, Olbrich und Behrens. Ursprünglich sollte einem dieser drei die Gesamtanlage der Ausstellung übertragen werden, was eine beschränkte Konkurrenz entscheiden sollte, der wir das oben auf Seite 30 besprochene und in Abb. 24 wiedergegebene gartenarchitektonische Projekt von Behrens zu verdanken haben. Schließlich aber hatte ein jeder der drei Bewerber einen Bau zur Ausführung erhalten. Man entfiel sich des malerischen Rosenhofs, den Josef Olbrich mit seiner fabelhaften Geschicklichkeit für zierliche Materialkünste im Äußern und im Innern an

der einen Seite des Gartenteiches hinlagerte. Auf seiner andern Seite erhob sich das Tonhaus von Peter Behrens, faßt wie ein architektonischer Gegensatz gegenüber dieser kunstgewerblichen Gelegenheitschöpfung, und dennoch von unendlicher Poesie der Situation, die unsere kleine Plan skizze (Abb. 51) erläutern soll: Auf einer in den See vorgeschobenen Insel erstreckt sich das Tonhaus, der Betrachtung als Hauptschaufseite seine Längsfront darbietend, einer Basilika nicht unähnlich in seinem kreuzförmigen, von einer halbrunden Apsis geschlossenen Grundriß (Abbildung 52, 53). Im Aufbau ist der Gegensatz herausgearbeitet zwischen der schlicht horizontal gedeckten, ungeschmückten Chorpartie und dem eigentlichen Schiff mit seinem überragenden Walmdach, seinen reichen Friesbordüren in originell primitiver Sgraffito-Ornamentik und der eindrucksvollen Reihe von fünf gleich großen, runden Oberlichtfenstern, deren quadratische Rahmen auch den Rhythmus der unteren Außenwand bestimmen. Vor der Front wachsen schlanke Bäume hoch empor. Der kleine Platz hier ist

gegen das Wasser zu von einer rund um die Ecke führenden Pergola eingegrenzt, die sich breit in der Mitte öffnet, um einer zum Spiegel des Sees hinabsteigenden Stufenrampe Raum zu gewähren. Diese Bäume und die hohe Holzzäunung der Pergola haben ihre wohlberechnete Funktionsbedeutung im Wirkungsaufbau der ganzen Gruppe des Tonhauses. Einmal stellt die Pergola die vermittelnde Stufe in der horizontalen Steigerung See, Pergola, Chordach, Firstlinie des Walmdaches dar. Sodann funktioniert sie in Gemeinschaft mit den vielen architektonischen Wagerechten des Gebäudes als Gegensatz zu den in frühlingshafter Natürlichkeit emporstehenden schlanken Baumstämmen, ein Kontrast, der natürlich beide Teile an räumlicher Intensität gewinnen läßt.

Die Schmalfront des Tonhauses hat eine säulengestützte Vorhalle. Auch dieser kleine Vorplatz ist mit der charakteristischen Lattenpergola umzäunt. Sein Eingang liegt seitlich, ein architektonisch ausgebildetes Propylon mit Säulen (Abb. 54), und hier verbreitert sich der vorüberführende Weg auch noch zu einem gefälligen Denkmalplatz. – Das Innere des Tonhauses (Abb. 56) setzt sich, ähnlich wie der Musikaal in Dresden, aus einem übermäßig breiten Mittelschiff und schmalen Seitenschiffen zusammen. Nur ist die Raumform hier insofern reicher, als sich noch über den Abseiten

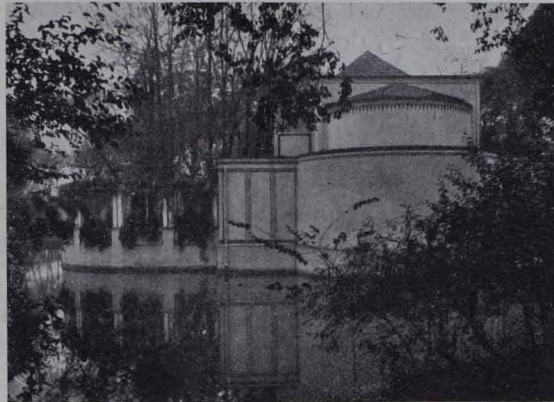


Abb. 53. Tonhaus in der Flora zu Köln. 1906. Ansicht der Schmalleite mit Apfis vom See aus

Emporen befinden und ein chorartiger Vortragsraum mit ausgebildetem Querschiff und prächtig ausgezierter Apfis dem Langhaus angerückt ist. Geeint wird der in seinen Teilen heterogene Raum durch die großen Triumphbogen vor dem Querschiff und der Apfis und durch die durchgehende flache Decke. Die sinnfällige Gliederung der Architektur befolgen wieder die bekannten Behrenschen Lineamente, Achtecke und die beliebten Borten. Große Volutenmotive erfüllen die Zwickel der Triumphbogen. In reichem Schmuck prangt nur die Apfis, als Standort des Flügels die Quelle der künstlerischen Darbietung und das Ziel andächtiger Aufmerksamkeit: Unten ist das Halbrund der Wand durch dicke Halbsäulen fünffach geteilt. Die so entstandenen Felder zeigen ein kostbar intarsiertes, strenges Rechteckmuster als Mittelfüllung. Darüber ruht wieder eine Art Metopenfries, während die eigentliche Concha ein feierliches Mosaik auf Goldgrund von E. R. Weiß enthält, das heute noch an der gleichen Stelle im Hagener Krematorium zu sehen ist. – Es wäre durchaus laienhaft, anzunehmen, daß die eigentümlich heilige Stimmung, die diesem Festraume zu eigen, lediglich eine Funk-



Abb. 54. Tonhaus in der Flora zu Köln. 1906. Portalbau

tion dieses archaischen Mosaiks wäre. Das was Wilhelm Niemeyer, der gerade Behrens' Werke aus dieser Periode in hervorragend feiner Weise zum Gegenstand eingehender ästhetischer Analysen gemacht hat,¹⁾ als «Raumpoesie» bezeichnet, wird bei einem großen Baukünstler natürlich niemals von einem bloßen Akzidenz, wie dem Schmuck, abhängen – obwohl ausschließlich damit die meisten der pseudomodernen Epigonen aus der Fischer- und Messelschule ihre romantischen Stimmungen hervorzurufen pflegen –, sondern von den rein architektonischen Wirkungselementen wie der kubischen Proportion und dem Flächenrhythmus. Je stärker gerade die ästhetische Aufeinanderbeziehung dieser scheinbar abstrakten Raumfaktoren ist, desto eindringlicher wird stets die künstlerische Gesamtstimmung auf den Betrachter wirken können, und der doch eigentlich nur für die Theorie vorhandene Dualismus zwischen Raum und Funktion wird dadurch verschwinden, daß jener sich ganz zur seelischen Wirkung vergeistigt. Eine Anhäufung von Bauschmuck aber, zu dem gerade heute in der wieder glücklich erreichten Qualitätshöhe der verschiedenen Kunsthandwerke eine starke Versuchung liegt, ist deshalb unratfam, weil sie vom eigentlich Architektonischen in's Spielrische das Gefühl ablenkt, und so, als eine modische Romantik, an Stelle des künstlerischen Kerns einen bloß schimmernden Schein gibt. Daher sind solche scheinbar abstrakten Bauten wie das Kölner Tonhaus und der Dresdener Musiksaal als klassisch anzusehen, indem ihre beruhigende Stimmung lediglich aus der reinen Architektur, dem ruhenden Mittelpunkt des künstlerischen Komplexes, resultiert, wie denn Georg Simmel sagt: Das Wesen des Klassischen ist eine Konzentriertheit



Abb. 55. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906. Flügel aus dem Musiksaal

der Erscheinung um einen ruhenden Mittelpunkt. Die Klassik hat etwas Gefammeltes, was gleichsam nicht so viel Angriffspunkte bietet, an denen Modifikation, Störung, Vernichtung der Balance ansetzen könnte.

8. ENTWURF EINES WARENHAUSES. Dasselbe Jahr 1906 brachte auch noch den Entwurf eines großen Warenhauses, der, wenn er auch tatsächlich nur auf dem Papier blieb, doch für die innere Entwicklung unseres Architekten viel wesentlicher erscheint, als das eine nur ausgeführte Werke voll wertende Betrachtungsweise anzunehmen glaubt. Ersteigt doch in diesem Bauprojekt bereits die höchste raumkünstlerische Stufe jene teleologische Reihe, die Niemeyer in dem schon mehrfach genannten Aufsatz «Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst» aufgestellt hatte: Der Entwicklungsgang der bildenden Kunst führt logisch und geschichtlich vom Linearen, dem Ornament, über die Mathematifizierung des Körperlichen, das Tektonische, zur Gestaltung des Raumes, der Architektur.

Die bekannte rheinische Firma Leonhard Tieg hatte im Jahre 1906 einen allgemeinen Wettbewerb ausgeschrieben zur Erlangung von Entwürfen für ihren Warenhausneubau in Düsseldorf. Bekanntlich trug Olbrich den Auftrag der Ausführung davon. Der große Bau an der Königsallee ist sicher eines der am meisten architektonischen Werke des Wiener Künstlers und zeigt, bis zu welcher inneren Reife sich sein Stil aus rein dekorativen Anfängen späterhin entwickeln konnte. Und doch drängt sich bei diesem Warenhaus einem die Empfindung des Unzusammenhängenden und Unverbundenen der einzelnen Pfeiler auf, die wie lose gereichte Stäbe auseinander zu fallen drohen, eines horizontal zu wenig Zusammengeschlossenen, – abgesehen davon, daß die ganze Fassadenidee hier wieder, wie leider so oft im modernen Warenhausbau, nur eine Variante von Messels berühmtem Berliner Wertheimhaus darstellt, und noch dazu eine wenig glückliche, da die steil in die Höhe sich schwingenden Giebelauflätze, anstatt der horizontal beruhigenden, starken Trauflinie, eine weitere fenkrechte Verflüchtigung der Architekturmasse bedeuten.

Dahingegen betont Behrens' Entwurf (Abb. 58) mit größter Abfichtlichkeit den kraftvoll gelagerten, nach allen Richtungen gut ausbalancierten Kubus und schafft so einen voluminösen Typ des Warenhauses, viel dauerhafter und monumentaler,

¹⁾ Siehe Nr. 55 der Literatur über Behrens.



Abb. 56. Tonhaus in der Flora zu Köln., 1906. Innenansicht mit dem Apfismosaik von E. R. Weiß

weniger impressionistisch und im Ausdruck flüchtig transitorisch als der sonst so allgemein vorbildliche Wertheimbau Messels in Berlin.

Der Grundriß (Abb. 57) hält sich einfach an das durch die Sache gegebene Programm: Die von vielen Pfeilern gleichmäßig getützte, weite Verkaufshalle kann von drei Portalen betreten werden. In ihrem Vorderteil steigt ein achteckiger Lichtschacht hinauf. Mehr nach hinten zu liegt die monumentale Haupttreppe, hinter der ein Erholungsgarten angeordnet ist. Er selbst wird durch eine gewölbte Passage von dem die ganze Rückseite des Warenhauses einnehmenden Packhof getrennt. Erst im Aufbau (Abb. 58) treten die persönlichen Ideen baukünstlerisch zu Tag: Die vier Ecken der beiden Schmalseiten der Hauptfronten sind als massive Klöße ausgebildet, zwischen die sich die durch plastischen Schmuck ausgezeichneten Portale vertiefen. Ein hohes Kranzgesims hält die Fassade des Baues in gleichmäßiger Horizontale zusammen. Über ihm lagert als Attika noch ein Halbgeschoß, das die Vor- und Zurückbewegung des Reliefs der unteren Front ebenfalls mitmacht. Die Seitenfassaden

sind durch eine unterordnende Behandlung als solche gekennzeichnet: Die einzelnen Fenstertraveen sind schmaler gehalten und nicht mehr durch zwischengelobene Pfeilergruppen rhythmisiert, sondern einfach ohne besonderen Akzent aneinander gereiht. An ihren Enden steigen diese drei Fensterstockwerke in linear interessantem Zickzack zu quadratisch kompakten Treppentürmen auf. Den vorderen Teil des Gebäude-rechtecks krönt ein zylindrischer Tambour mit flacher Kuppel in Kupferdeckung, das Dach des Lichtschachtes, und auf seiner rückwärtigen Schmalfront erscheint noch ein Quertrakt mit klassischem Sattelgiebel aufgesetzt. Den Eindruck vervollständigt man sich durch Vorstellung von Farbe und Material, dem gelbweißen Sandstein in feiner reliefmäßigen Abschattierung und dem Grün der durchgängigen Kupferdeckung. —

Dieser Entwurf für ein Warenhaus von 1906 ist mit nichts zu vergleichen, was wir bisher von Behrens'scher Baukunst betrachtet haben, weder mit den wohlgefühten Privathäusern, noch mit feinen eine symmetrische Monumentalwirkung beabsichtigenden Ausstellungsbauten: aus aller

stereometrischen Architekturfeierlichkeit ein plötzlicher Sprung in's voll Reale des modernen Lebens, ein imposanter Entschluß, der vorerst freilich noch ohne Nachfolge blieb, und eigentlich erst wieder in den großartigen Industriebauten für die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin aufgenommen wurde. Und tatsächlich besteht auch eine Ähnlichkeit in der Form zwischen den Seitenfronten dieses Warenhausprojektes und der Ostfassade der Berliner Hochspannungsfabrik, abgesehen von aller inneren Verwandtschaft.

9. ERSTE ARBEITEN FÜR HAGEN IN WESTFALEN. Der zweite großzügige Auftraggeber nach dem Großherzog von Hessen, der in Behrens' Entwicklung konkret fördernd und mitarbeitend eingriff, jenem an Gesinnung und werktätigem Interesse durchaus gleichstehend, war Karl Ernst Osthaus in Hagen in Westfalen.¹⁾ Von einem Mäcen freilich läßt sich auch hier bei Behrens nicht reden, weil dieser Begriff immer eine Art passives Verhältnis einschließt, und weil sich in Behrens'

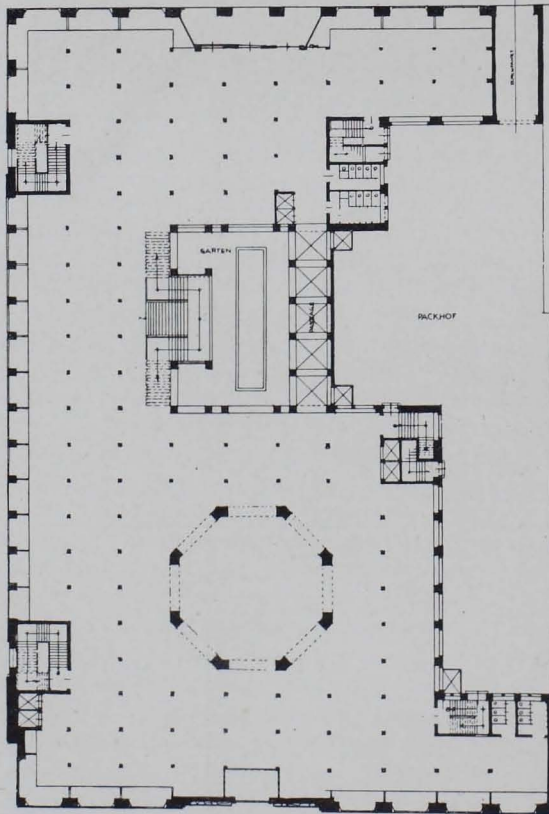


Abb. 57. Entwurf eines Warenhauses. 1906. Grundriß des Erdgeschosses

starker Persönlichkeit die Initiative und die Formulierung des besonderen Problems häufig sogar früher einstellte als in der vorbedachten Überlegung des betreffenden Auftraggebers.

In seinem künstlerischen Temperament ging aber Karl Ernst Osthaus, wenn man den naheliegenden Vergleich vertiefen darf, doch noch über den Großherzog von Hessen hinaus, in der Freiheit und Fortschrittlichkeit einer durch keine Traditionsbande oder -Ziele bestimmten, künstlerisch produktiven Gefinnung: Osthaus gehört einem westfälischen Industriellengeflecht an, das durch Unternehmungsgeist und zähe Energie groß geworden ist. Fast daselbe Ingenium möchte man in den vielseitigen Unternehmungen verspüren, die alle Osthaus mit soviel Glück begonnen hat. Der Großherzog von Hessen mußte sich als moderner Sprosse eines der ältesten deutschen Fürstenthümer, trotz allem, noch durch eine gewisse Tradition gebunden fühlen, die sich ja auch im historischen Einzelfalle der Gründung der Künstlerkolonie an das deutliche Vorbild des Engländers Morris angeschlossen. Andererseits hatte er ebenso als konstitutionelles Staatsoberhaupt auf eine größere Abrundung und vollendetere Ausgeglichenheit der Darbietungen bedacht zu sein. Der Idealismus von Osthaus aber konnte, als der eines einzig auf sich selbst gestellten Privatmannes, ganz seinen eigenen Neigungen folgen, die sich hauptsächlich in zwei Punkten zu verwirklichen strebten, in einem, von jeder historischen Beschränkung ablehnend, Kult des künstlerisch Schönen aller Perioden und aller Länder und in der Beschäftigung einiger im modernen Sinne interessanter Künstler, Architekten, Bildhauer, Maler, Kunstgewerber, an groß gestellten Aufgaben, ohne daß irgendwelche Richtung oder Individualität, wenn sie nur die genügend kraftvolle Persönlichkeit in sich trägt, bevorzugt oder zurückgesetzt würde. Auf diese Weise konnte Hagen den Boden abgeben für künstlerische Reinkulturen einzigster Art, für das kühne Experiment am Problem als solchem und für das nicht ungefährliche Ausprobieren neuer künstlerischer Ideen. Denn in den Gemeinwesen, die, sicher schon aus praktischen Gründen, nur das Vollendete und Fertige, den ausgereiften Gedanken von gestern, gebrauchen können, erscheint für diese kein Platz, gleichwie auch in der Industrie das waghalsige Experiment zumeist der privaten Initiative überlassen werden muß: Das ist das unendlich Vor-

¹⁾ Vgl. vor allem Wilhelm Schäfers gut orientierenden Aufsatz «In Hagen». Die Rheinlande. August 1909. H. 8. Nr. 94 der Literatur über Behrens.

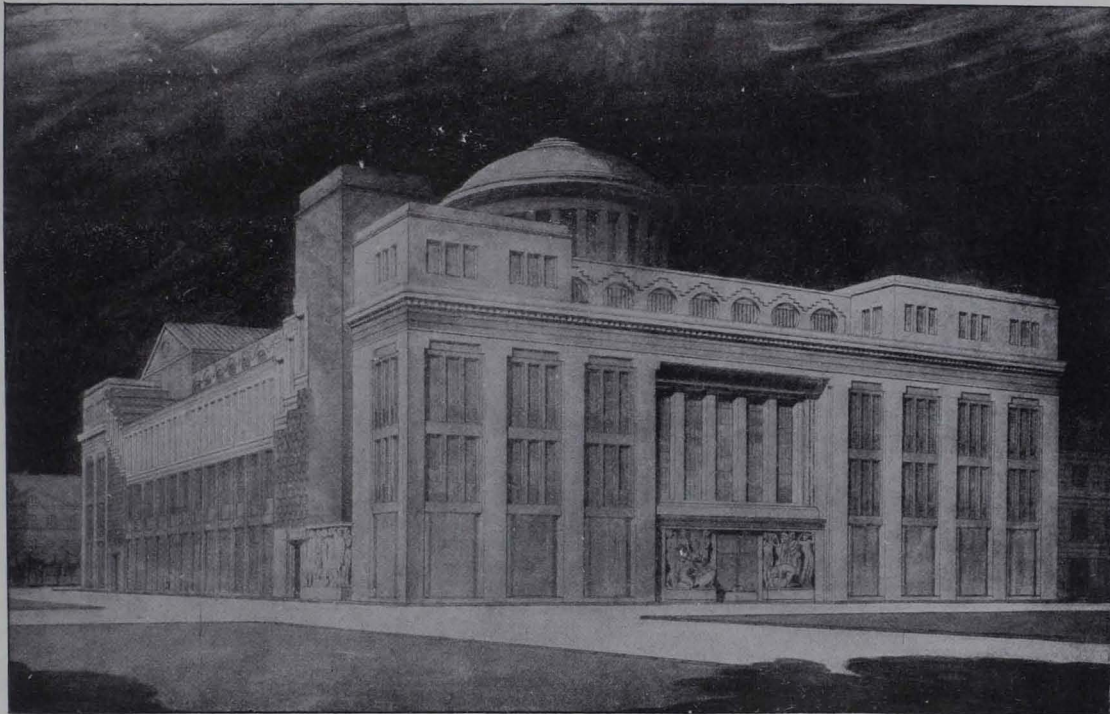


Abb. 58. Entwurf eines Warenhauses. 1906

bildliche von Olthaus und durch ihn auch von Hagen. —

Im Jahre 1900 begann Olthaus seine exquisite Sammlung, das heute berühmte «Museum Folkwang», dessen inneren Ausbau, die zentrale Pfeilerhalle und die Stockwerkterrasse, Van de Velde übernahm. Es folgen nun noch ein Musiksaal desselben Künstlers und ein Vortragsaal von Behrens im Folkwang, Olthaus' eigenes Landhaus von Van de Velde, ein Kirchenprojekt, ein Krematorium, ja eine ganze Villenkolonie von Behrens. Weiterhin schufen J. L. M. Lauweriks eine geschlossene Serie billiger Landhäuser, Van de Velde und der Wiener Josef Hoffmann ähnliche, bis jetzt noch nicht ausgeführte Bauprojekte, und Richard Riemerschmid eine längs einer Landstraße sich erstreckende Kolonie von Arbeiterhäusern. Und als positiver Gewinn muß dabei noch verzeichnet werden die durch Olthaus' schönes Beispiel erheblich beeinflusste, allgemeine Bautätigkeit öffentlicher und privater Auftraggeber in der Stadt Hagen und ihrer Umgebung. — Auch die Feste, die man in diesem künstlerischen Milieu feierte, sollten eine in architektonischem Sinne gebundene Harmonie zeigen: So verfluchte Olthaus im Juni 1909 Behrens' auf dieses Ziel ausgehenden

Theaterreformpläne wenigstens im Rahmen einmaliger Festspiele zu verwirklichen.

Alle diese Unternehmungen erhalten durch ihre Wirkungsbeziehungen aufeinander und durch die Einzigartigkeit ihrer Vorführung einen Zug großartiger Propaganda für die modernen Ideen der Architektur und des Kunstgewerbes: Im Verein mit dem Deutschen Werkbund, der Organisation der produzierenden und konsumierenden Interessenten für die neuen Bestrebungen in den tektonischen und angewandten Künsten, ward das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe gegründet als eine Art von Zentralarchiv für Abbildungen und Pläne hervorragender neuerzeitlicher Bauten, welches moderne kunstgewerbliche Muster jeder Technik und Ausführung, vorbildlicher Materialien usw. in großer Vollständigkeit sammelt. Sein Inhalt wird auf Wanderausstellungen im In- und Auslande beständig herumgeschickt und durch Vorträge und Specialschriften der Allgemeinheit erklärend zugänglich gemacht.

ZWEI VERSCHIEDENE ENTWÜRFE FÜR EINE PROTESTANTISCHE KIRCHE IN HAGEN IN WESTFALEN. Nach dem an anderer Stelle zu erörternden Vortragsaale im Museum Folkwang

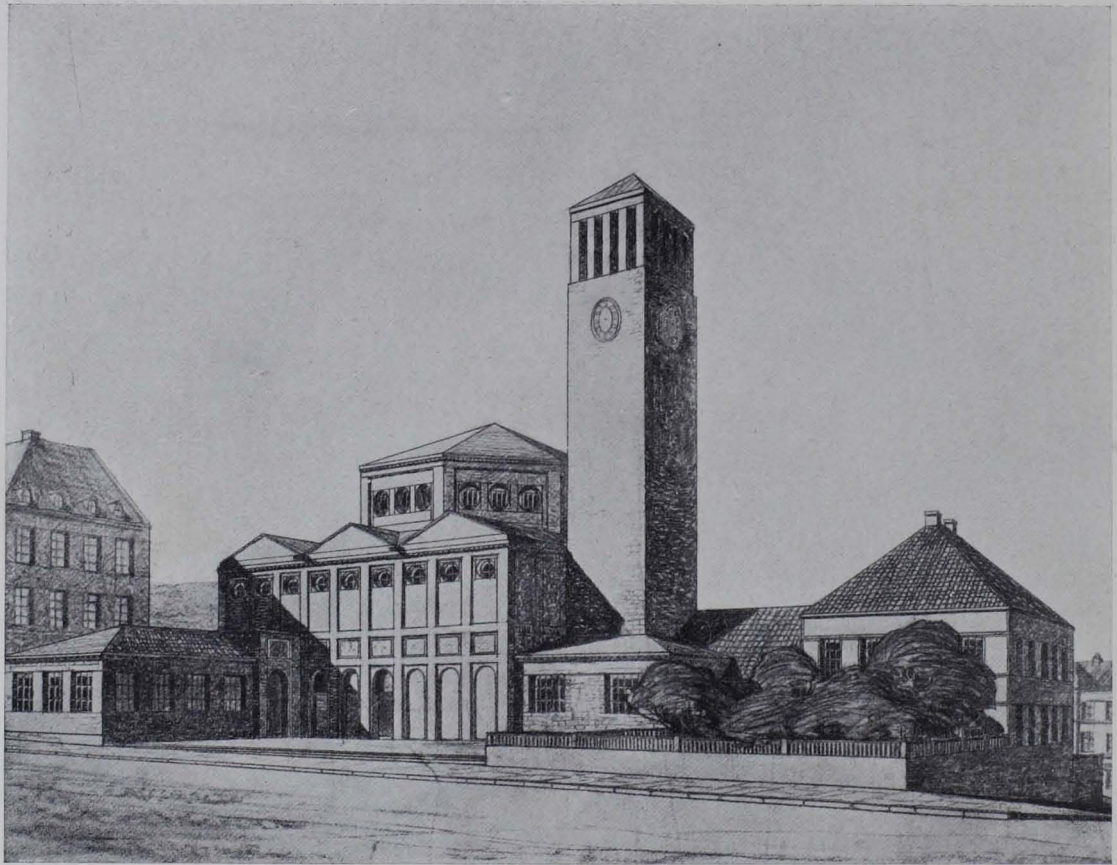


Abb. 59. Entwurf einer protestantischen Kirche für Hagen i. Weltf. 1906. Straßenansicht

von 1905 gab im Jahre 1906 ein Wettbewerb um eine in Hagen zu errichtende protestantische Kirche, an der neben Behrens noch der Dresdener Fritz Schumacher teilnahm, unserem Künstler Gelegenheit, für Hagen auch eine Außenarchitektur zu entwerfen. Daß nun wirklich das zukünftige Presbyterium die primären Projekte der beiden modernen Baukünstler verwerfen und einem akademischen «Gotiker» den Ausführungsauftrag überweisen konnte, kennzeichnet mit satirischer Schärfe das in Kunstangelegenheiten wenig fortschrittliche Milieu, in dem Olthaus seine modernen Ideen durchzukämpfen hat.

So erscheinen im Rückblick auf diese Konkurrenz als das erfreulichste Resultat die zwei uns von Behrens aus ihr erhaltenen, sehr interessanten Projekte, qualitativ verschiedenwertige Variationen ein und derselben Lösung: Diese ging von dem programmatischen Gedanken aus, daß für die protestantische Kirche als Predigtraum ein zentral

orientierter Grundriß, bei dem Altar- und Kanzelplatz möglichst zusammenfallen, am geeignetsten erscheint. Hierfür existieren ja auch in den von Anfang an nur für protestantische Zwecke erbauten Kirchenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem Hollands, die historischen Vorbilder. Der erste, primitivere Entwurf läßt zwei Giebelhäuser sich kreuzweise durchdringen. In die einspringende Ecke wird der Glockenturm mit spitzem Helm gestellt. Weiterhin wird die in ihrer Höhensteigerung gut abgewogene Gruppe noch durch den kräftigen Würfel des Pfarrhauses, von der Kirche durch eine Art Kreuzgang betretbar, und den ihr dicht angelagerten Konfirmandensaal bereichert.

An diesem Entwurf ist noch ein gewisser spitziger Vertikalismus und eine zu geringe plastische Belebung der Mauerflächen, die nur durch eingezogene Linien organisiert werden, auszufestigen. Dem hilft in bedeutendem Maße das zweite Projekt ab, sowohl indem es die Fassaden als solche

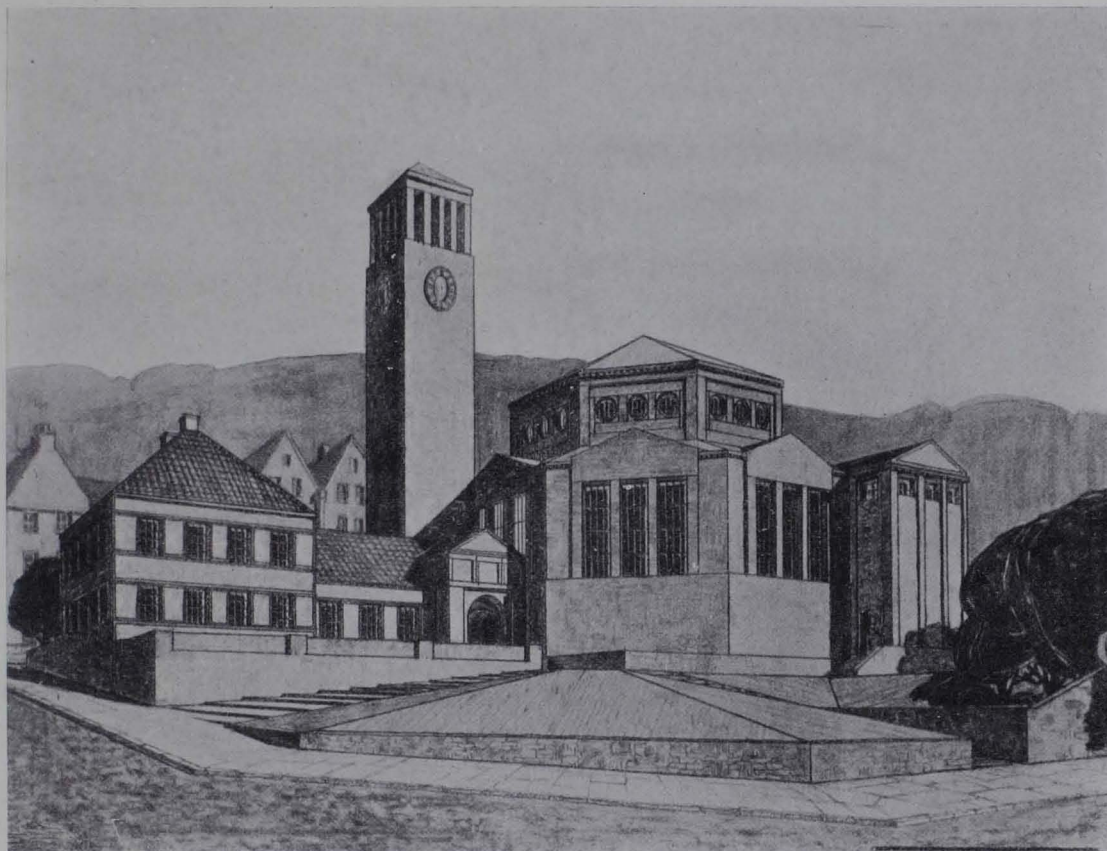


Abb. 60. Entwurf einer protestantischen Kirche für Hagen i. Westf. 1906. Choranficht

stärker durchmodelliert, als auch indem es die einzelnen Baukörper, die Komponenten der Gruppe, aus der Bündigkeit einer starren Flucht herauslöst und dieser durch solches Vor- und Zurückstellen eine stärkere Fähigkeit zu räumlichem Bewegungsanreiz verleiht. Während die Situation an sich gleich geblieben ist, ist der Grundriß wesentlich konzentriert worden (Abb. 61, 62, 63). Der innere Kirchenraum ist ein Achteck, von einer entsprechend geformten, mit flacher Pyramide gedeckten Laterne gekrönt. In das so entstehende, ringsherum geführte Seitenschiff ist eine von Pfeilern und Bogen gestützte Empore eingestellt, die am Altarplatz aussetzt. Nach außen schließen die einzelnen Achteckwände in flachen Dreiecken ab. An der Straße ist dem Zentralbau eine hohe Vorhalle vorgelegt, durch Giebeln wieder dreigeteilt und in ihrer Höhentendenz durch häufige Lisenen verstärkt (Abb. 59). Konfirmandensaal und Pfarrhaus nehmen die analogen Stellen ein, wie im ersten Projekt, nur, wie gefagt,

in ihrer plastischen Wirkung bedeutend gekräftigt. Auch der Turm ist am selben Ort geblieben. Stolz reckt er sich in seiner reinen prismatischen Gestalt auf, bis oben hinauf in fester Geschlossenheit, hier erst von einer Pfeilerreihe durchbrochen. Als vertikale Aufgipfelung der gesamten Gruppe ist er architektonisch äußerst wesentlich für ihre Größenrelationen. Dies erfährt man vielleicht noch mehr als aus dem Anblick von der Straßenseite aus dem auf die Rückfront gerichteten (Abb. 60): Hier bereiten die von flach ansteigenden Treppen durchschnittenen Terrassierungen des wenig abfallenden Geländes die schichtenmäßige Steigerung der Baumassen vor. Am engsten schmiegt sich dem Boden der Verbindungsgang zwischen Kirche und Pfarrwohnung an. Als nächste Steigerung erhebt sich das kloßige Pfarrhaus, unter einem Zeltdach als kleineres kubisches Analogon zu dem großen Zentralbau der Kirche zusammengefaßt, hierauf dieser, in malerischer Unregelmäßigkeit einen schmalen

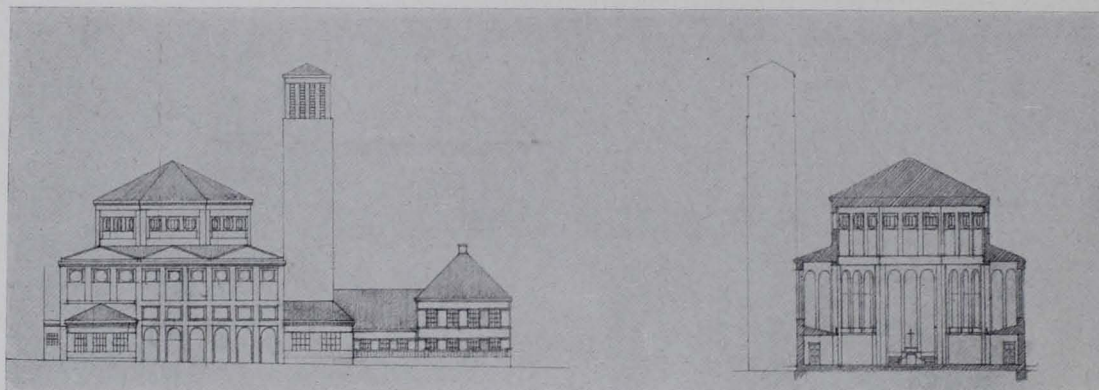


Abb. 61. Entwurf einer protestantischen Kirche für Hagen i. Westf. 1906
 Aufriß der nach Südosten gewandten Straßenfront Querschnitt mit Blick auf den Altar

Giebelbau, das Treppenhaus zu den Emporen, gegen den Beschauer vorstoßend, und endlich zwischen Pfarrei und Kirche, hoch über den niederen Verbindungsgang hinausragend, der Campanile, die straffe Vertikale auf der breit basierenden Horizontalen: Alles, genau wie wir das bei der Situation des Kölner Tonhauses empfanden, so rational es auch in der Wirkungsrechnung erscheint, von einer berücksichtigenden räumlichen, echt architektonischen Stimmung, wie sie eine romantifizierende Dekoration niemals heraufzuzaubern vermag!

Die monumentale Kunst ist der höchste und eigentliche Ausdruck der Kultur einer Zeit. Nach ihr ist der geistige und künstlerische Gehalt zu beurteilen. Von ihr sind auch alle andern Kunstäußerungen bis hinab in's alltägliche Leben abhängig. Die monumentale Kunst findet naturgemäß ihren Ausdruck an der Stelle, die einem Volk am höchsten steht, die es am tiefsten ergreift, von der aus es bewegt wird.

Aus einem Vortrag von Peter Behrens.

DAS KREMATORIUM IN DELSTERN BEI HAGEN IN WESTFALEN. Das zweite sakrale Bauwerk von Behrens für Hagen ist das in den Jahren 1906 bis 1907 im Südosten der Stadt auf dem Friedhofe bei Delstern entstandene Krematorium. Als eines der ersten künstlerisch ausgeführten Krematorien und als das erste, das überhaupt in Preußen errichtet wurde, ist es zu großer Berühmtheit gelangt, so daß es zweifellos für die Allgemeinheit zu den bekanntesten Werken seines Schöpfers gehört. Fast jedesmal wenn auf Behrens die Rede kommt, wird dieses modernen San Miniato Erwähnung getan, genau wie man gerne bei dem anderthalb Jahre später auf der Berliner Schiffbauausstellung ge-

sehenen Ausstellungspavillon der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft an das Baptisterium in Florenz zu erinnern pflegt.

Wenn sich in solchen kunstgeschichtlichen Assoziationen nichts anders als die Dokumentation der höheren Bildung ausdrücke, wäre das von harmlosem Belang. Aber wie leicht schleicht sich unter der Hülle derartiger Vergleiche ein Zweifel an der Eigenart und der Selbständigkeit des Künstlers ein bei dem äußerlichen Formalismus des großen Publikums, der den wahren

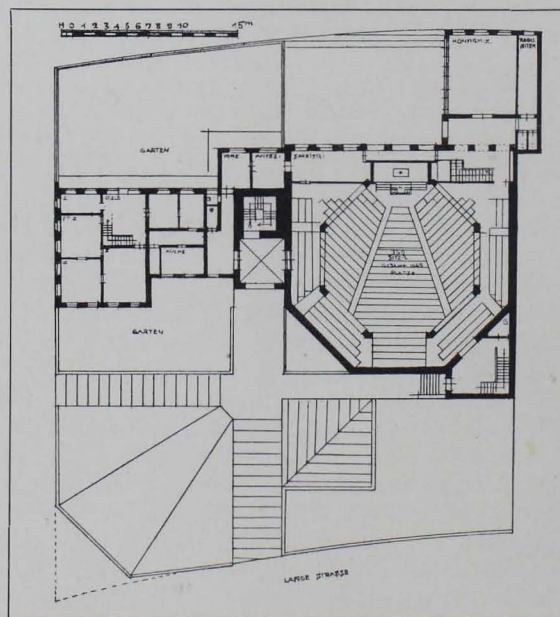


Abb. 62. Entwurf einer protestantischen Kirche mit Pfarrhaus und Konfirmandensaal für Hagen i. Westf. 1906. Grundriß des Erdgeschosses

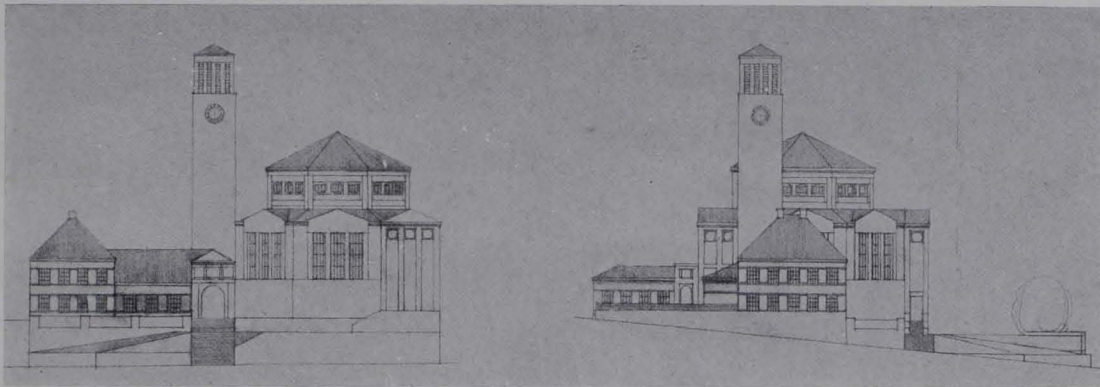


Abb. 63. Entwurf einer protestantischen Kirche für Hagen i. Westf. 1906
 Aufriß der nach Nordwesten gewandten Choranfsicht Aufriß von Nordosten gesehen mit dem Pfarrhaus im Vordergrund

künstlerischen Inhalt übersehen: Natürlich ist nicht zu leugnen, daß eine gewisse Verwandtschaft dieser modernen Bauten zu jenen alten besteht. Allein man braucht nur auf den oben zitierten Grundriß Adolf Hildebrands¹⁾ von dem wirklichen Verhältnis der äußeren Formsprache des Stils zu dem eigentlichen Inhalt der Architektur, dem Raum und seiner ästhetischen Belebung, zurückzugreifen, um sofort zu verstehen, daß derlei Vergleiche nichts ausagen können über Wert oder Unwert eines Kunstwerks. Denn genau so wie bei den «Einflüssen», mit denen ein kritischer Historizismus häufig seinen unerlaubten Unfug treibt, kann es sich bei diesen Vorbildern natürlich nur darum handeln, wie weit das Fremde zu Eigenem organisiert wurde, welche neue Gedanken der Künstler über das alte Thema, das gewiß als Thema für den letzten Kunstwert indifferent ist, zu äußern hat.

So sind die eigentümlichen persönlichen Werte, die das Hagener Krematorium von Behrens auszeichnen, einmal das räumlich straff Geschlossene des Baus und dann, als ergänzender Gegensatz dazu, seine ornamentale Flächenrhythmik, die durch die Aneinanderreihung von gleich großen, eindimensionalen, fortlaufenden Raumelementen eine seelisch starke Verbindung zu der Unendlich-

keit des nicht in dem Kubus des Baus eingespannten Raumganzen draußen herstellt²⁾. — In einer Höhenlandschaft von herber Großartigkeit erhebt sich auf halbem Abhang der profyle Tempel des Hagener Krematorium. Bis jetzt steht erfreulich noch allein da, weil die Gesamtanlage, die erst die vollendete architektonische Ausdeutung der Natursituation bieten wird, vorderhand noch Entwurf bleiben mußte: Zu unterst an der von der Stadt kommenden Fahrstraße nimmt der Künstler auf einer, durch eine Freitreppe zu ersteigenden Rampe die in zweierlei Variationen projektierte, breit gelagerte Gruppe von Leichenhalle und Geistlichenzimmer an (Abb. 66). Von hier aus entwickelt sich in achsialer Anlage der Urnenfriedhof aufwärts in schmalen oblongen Einzelfeldern, die in der Mitte und an

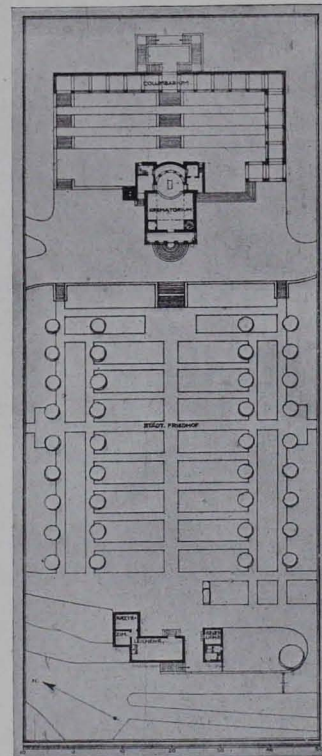


Abb. 64. Krematorium in Delltern bei Hagen i. Westfalen. 1906 bis 1907. Situationsplan mit projektiertem Friedhofs- und Kolumbariumanlage

¹⁾ Siehe S. 41 Anmerkung 1.

²⁾ Das Unendlichkeitsprinzip der gleichmäßigen Reihung spielt später seine Hauptrolle in den großen Industriebauten für die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin, der Turbinenhalle von 1909 und dann vor allem in der riesigen Front der Kleinmotorenfabrik an der Voltastraße von 1910 bis 1911. Über das Ästhetische dieses Prinzips vgl. den Aufsatz von Dr. Max Creuß «Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen in Westfalen» im Kunstgewerbeblatt vom Dezember 1908. N. F. XX. H. 3. Nr. 79 der Literatur über Behrens.

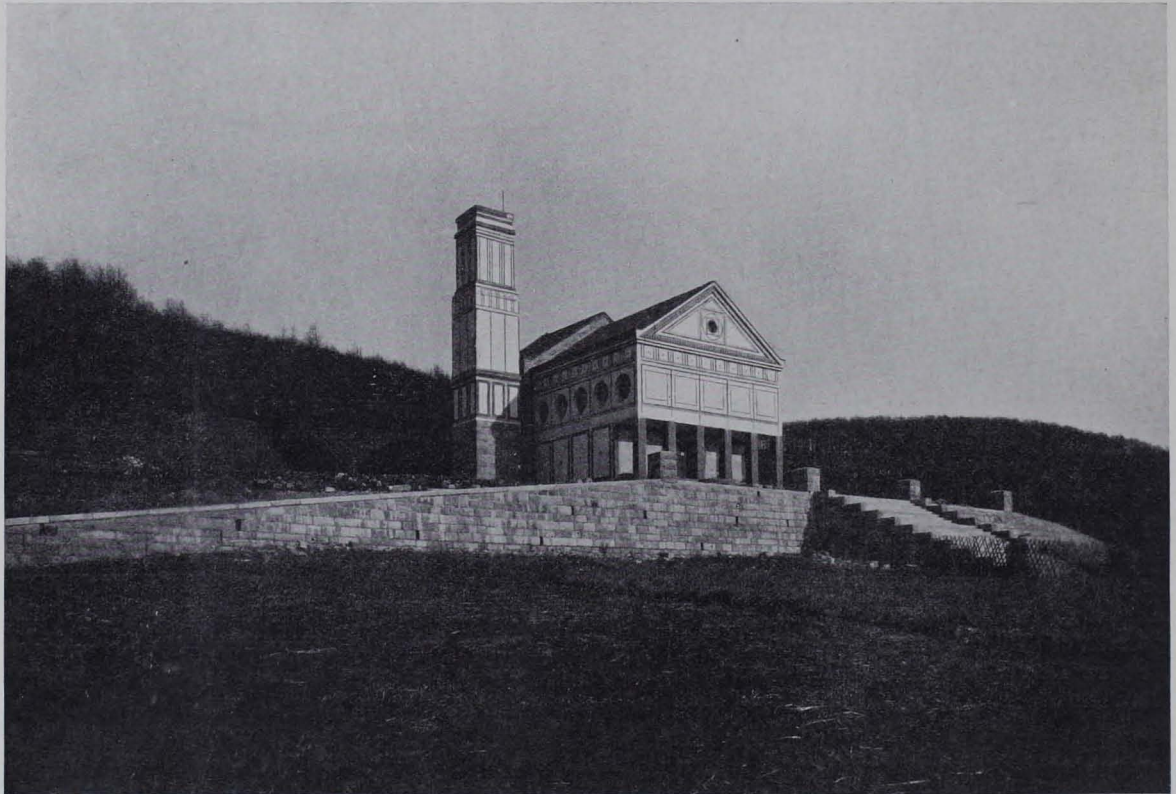


Abb. 65. Krematorium in Delftern bei Hagen i. Westf. 1906 bis 1907. Gesamtansicht von Nordwesten

beiden Seiten von gerade hinaufführenden Wegen durchschnitten werden. (Abb. 64). Wieder gelangt man zu einer aufgemauerten Böschung, die durch mittlere und seitliche Treppen überwunden wird. Und auf ihr erhebt sich nun der wuchtige Giebelbau des Krematorium selbst, weithin sichtbar, den ganzen Friedhof von seinem Höhenstandpunkte aus beherrschend, und als plastische Erscheinung wundervoll gehoben durch den noch weiter hinauffsteigenden, dunkel bewaldeten Berggrücken hinter ihm. Hier soll sich vermittelnd, die senkrechte Bewegung des Aufstiegs in monumentaler Breite abschließend, das Kolumbarium hineinlegen, eine geradlinige, niedere Pfeilerhalle, die mit einem Flügel noch herumgreift, auf dem Kamm einer dreistufigen Terrassenfolge (Abb. 65, 67, 70).

Die großartige architektonische Kadenz der Fahrstraße bis zu dem hier auf dem Höhenkamme gelegenen Kolumbarium ist ganz aus der Stimmung einer heraufwallenden Trauerprozession heraus geschaffen und wirkt im tiefsten psychologischen Sinne religiös, ein Gefühl, das bereits der Künstler in seinem selbst verfaßten Katalog zum Darmstädter Hause sich zu erklären suchte, in dem er schrieb: Die rhythmische Bewegung des Hinaufsteigens verleiht uns die innere Idee des Erhebens zu Etwas¹⁾. —

Der rechteckige Tempel des Krematorium zerfällt in zwei Teile, in das vordere Gemeindegemäuerhaus, dessen scharf geschnittene Außenflächen ganz in glänzendem, schwarz und weißem Marmor ausgelegt erscheinen²⁾, und einen hinteren, in

¹⁾ Die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1901. Haus Peter Behrens. Katalog S. 8.

²⁾ Durch die technische Fahrlässigkeit der ausführenden Firma und in der von Ausgafungen der Industrie erfüllten Atmosphäre zeigte sich diese schöne Marmorinkrustation leider nicht haltbar, sodaß im Winter 1911 zu 1912 zu einer Restauration des, nach Durchgang des Leichenverbrennungsgesetzes im preußischen

Landtag, nun in Gebrauch zu nehmenden Krematorium geschritten werden mußte. Die neuen Fassadenprojekte sehen von der rein planimetrischen Verkleidung in Marmor ab und beleben die Mauereinteilung mit einem stärkeren Flächenrelief, eine Änderung, die kunstpsychologisch interessant die historischen Unterschiede und Wandlungen vom damaligen zum heutigen Architekturwollen des Künstlers beleuchtet.

plastisch rauhem Bruchstein ausgeführten Bau mit der zentralen Apsis und den seitlich vorspringenden Räumen für die Leichenvorbereitung, für den Geistlichen und die Angehörigen des Verstorbenen (Abb. 69). An diesen hinteren Teil ist links der große Verbrennungsschornstein angerückt, in stets quadratem Querschnitt in sechs Geschossen, deren Bildung abwechselnd hoch aufsteigend und breit gelagert erscheint, sich verjüngend.

Dem Sockel der von sechs schwarzen Pfeilern getragenen Erdgeschoßvorhalle ist eine genau halbkreisrunde Freitreppe vorgelegt, von jener eigentümlich reizenden Schönheit wie die analog gestalteten Treppen der venezianischen Frührenaissance. Über der Gebälkzone der Pfeiler, deren Rhythmus an den geschlossenen Langseiten des Tempels hochgestellte Rechtecke wiederholen, lagert eine hohe Schicht großer Quadrate, die seitlich herumgeführt die Kreisfenster der Emporen einrahmen müssen. Ein rings herumlaufender Metopenfries mit zierlichem Zahnschnitt schließt diese Höhenabstufung äußerst glücklich ab. Ihre

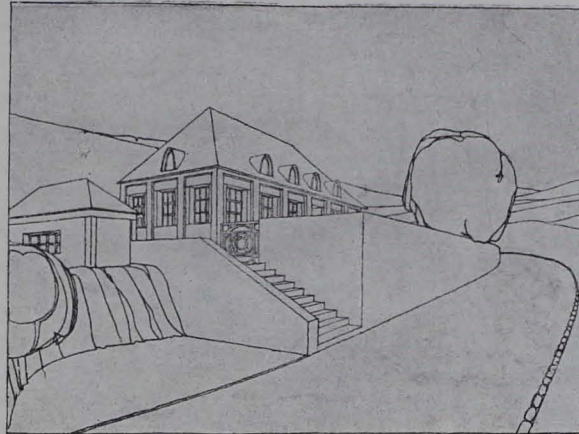


Abb. 66. Krematorium in Delftern b. Hagen i. Westf. 1906 bis 1907. Entwurfskizze zu einer Leichenhalle mit Friedhofwärterhaus als Eingang am Fuße der Anlage

in den dunkeln Inkrustationslinien stark betonten Proportionen ergeben durch häufiges Gleichmaß – man bemerke die vielen Quadrate, die Gebälkoberkante als genaue Mitte zwischen Sockel

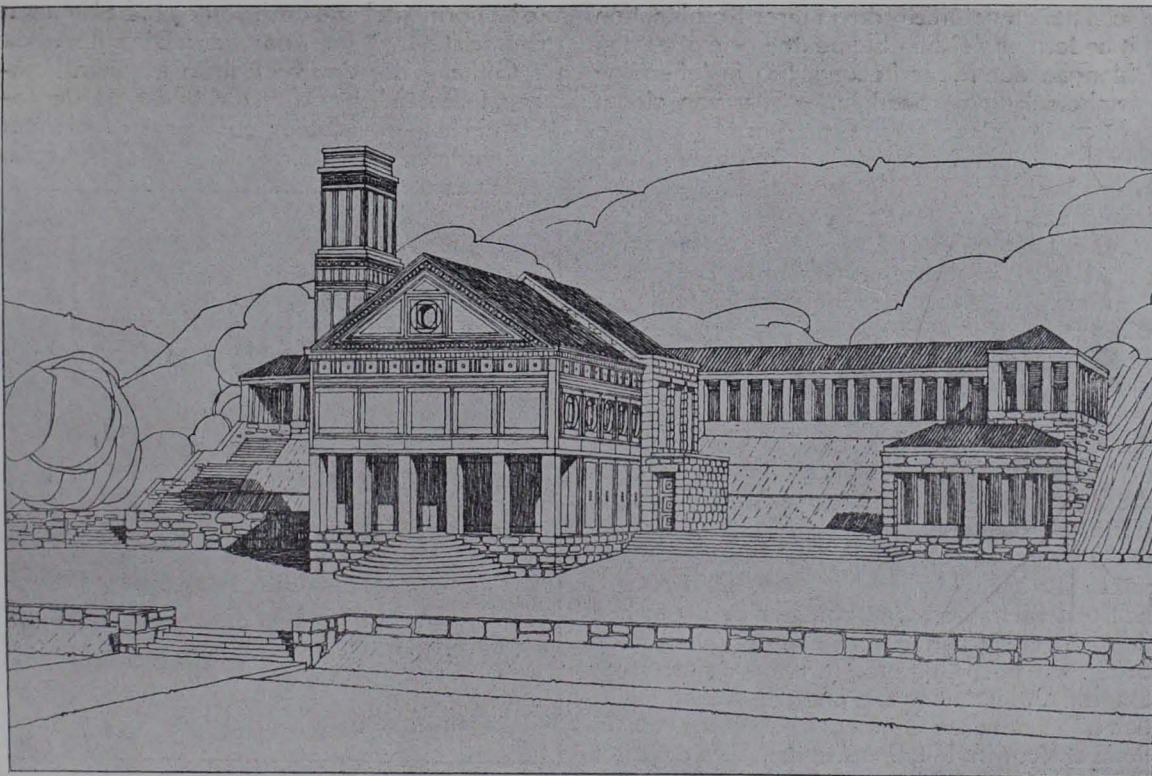


Abb. 67. Krematorium in Delftern bei Hagen. Perspektive des geplanten Ausbaus mit Kolumbarium von Nordosten gesehen

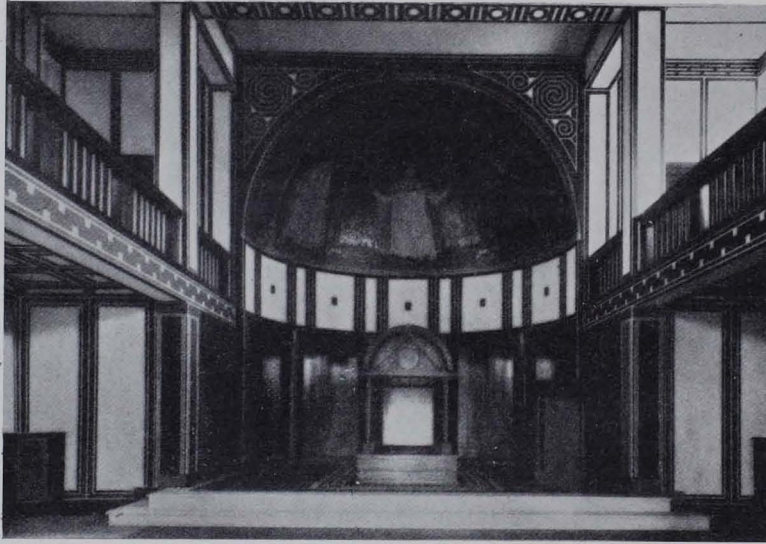


Abb. 68. Krematorium in Delftern bei Hagen i. Westf. 1906 bis 1907. Innenansicht mit dem Apfismosaik von E. R. Weiß

und Traufflinie u. ä. mehr – die notwendige ernste Schwere des spezifischen Gebäudecharakters; Gleichheiten natürlich, die in ihrer Kombination mit andern ungleichen Elementen, wie etwa den Oblongen der Pfeilerstellung, sich in lebendige Formbefehlung verwandeln. – Das von einem Zahnschnitt und mehreren Linien umzogene, hohe Giebelfaltigum hat wieder eine runde Lucke in quadratischem Feld in der Mitte.

Das Innere des Hagener Krematorium (Abb. 68) besitzt naturgemäß eine starke Ähnlichkeit mit dem ein halbes Jahr vorher entstandenen Tonhaus in der Flora in Köln, das ihm in vielem, Künstlerischem wie Realem, zur Vorbereitung diente. Wie das Tonhaus umziehen auch das Krematorium Pfeilergestützte, streng rechteckige Emporen, und seine kassettierte Flachdecke wird von den herumlaufenden Unterzugsbalken getragen. Im Gegensatz zu dort fehlt aber hier das Querschiff, indem direkt an das Gemeindehaus die in analoger Tektonik dekorierte Apsis anschließt, von deren Concha, nunmehr definitiv, daselbe hochfeierliche Mosaikgemälde von E. R. Weiß milde herableuchtet. Drei zumeist hell gekleidete Gestalten, von dünnen Bäumchen flankiert, erscheinen auf einem mit archaischen Schuppen und kleinen Sternen gemusterten, sonoren Goldgrunde. Die mittlere erhebt, gleich den frühchristlichen Oranten, segnend die Hände, sie über dem im Mittelpunkte der Apsis darunter stehenden Katafalk mit dem Sarkophag ausbreitend, indes links ein schlafender Jüngling kniet

als Symbol des Vergehens, des Todes, rechts aber ein erwachender mit der Hand nach oben weist als Zeichen der Auferstehung, der Ewigkeit. Die Bildvorstellung wird von der Legende begleitet: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis». – Gegenüber der Apsis, dem natürlichen Richtpunkt des Raumes, steht in traditioneller Anordnung eine Orgel auf der geräumigen Empore, einfach und wirkungsvoll in den klassischen Behrenschen Zierformen ausgebildet.

VORTRAGSSAAL IM MUSEUM FOLKWANG UND LADENUMBAU FÜR DIE FIRMA JOSEF KLEIN IN HAGEN IN WESTFALEN. Als wesentliche Ergänzungen zu diesen Hagener Außenarchitekturen aus Behrens

Düsseldorfer Schaffenszeit treten zwei Innenausstattungen hinzu, ebenso verschieden im Thema wie im Formenstil und doch von einer bestimmten raumarchitektonischen Kongruenz: Die erste Arbeit für Olthaus, der Vortragsaal im Museum Folkwang, fällt nämlich noch in das Jahr 1905, das sowohl die absolute Stereometrie der Oldenburger Kunstausstellung miterlebt hatte, wie deren stärkerer

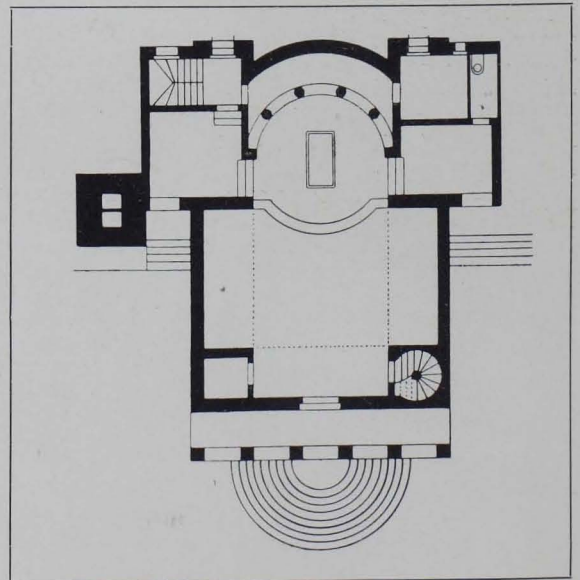


Abb. 69. Krematorium in Delftern bei Hagen i. Westf. 1906 bis 1907. Grundriß

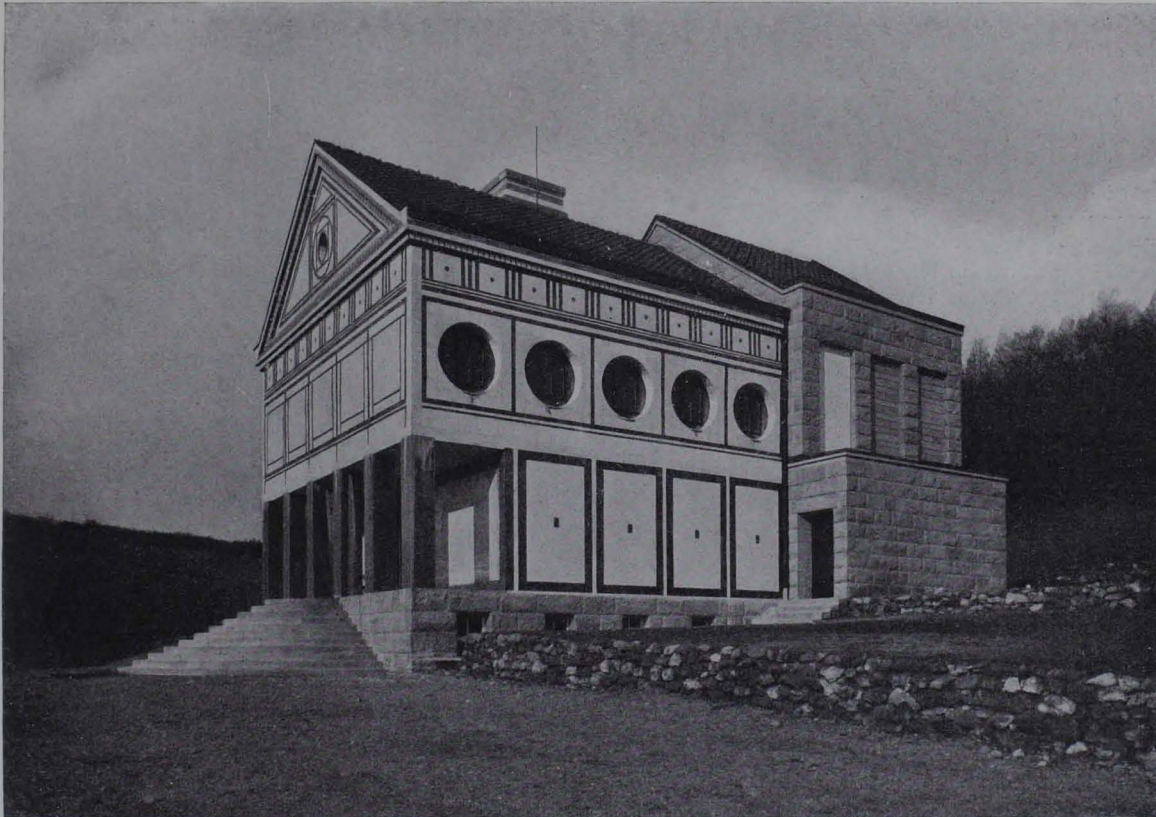


Abb. 70. Krematorium in Delftern bei Hagen i. Welff. 1906 bis 1907. Seitenansicht von Nordosten

Verkörperlichung im Haufe Obenauer in Saarbrücken, welche letztere denn auch der Hagener Vortragsaal in seiner keuschen unverzierten Architektur am nächsten steht. Der Ladenumbau für Josef Klein hingegen entstand erst im Winter 1906 auf 1907, also noch nach der Dresdener Ausstellung im vorausgehenden Sommer dieses Jahres, und kann somit bereits von der ganzen formalen Zierlichkeit und linearen Harmonie der dortigen Innenkunst profitieren, die 1905 erst potentiell in Behrens' Raumbildungen verborgen lag. Vergleicht man aber beide Architekturen, von allem Fachunterschied abstrahierend, mit einander, so tritt einem mit Evidenz die kolossale Entwicklungsenergie vor Augen, die in kürzestem Verlaufe das Schaffen des Künstlers auf ein Ziel hintrieb, das im Großen sich erst in Berlin verwirklichen sollte: die plastisch belebte Architektur. — Was den für Osthaus entworfenen Vortragsaal im Museum Folkwang (Abb. 71) betrifft, so sei hier der ausgezeichneten ästhetischen Analyse des Bauherrn selbst das Wort überlassen,¹⁾ da sich schlechterdings nichts Besseres über dieses ideale Auditorium sagen läßt:

«Als Beispiel eines Innenraumes aus Behrens' letzter Zeit bringen wir den Vortragsaal im Folkwang. Es muß betont werden, daß dieser Raum im Rohbau bereits fertig stand, als der Künstler seine gestaltende Hand daran legte. Doch genügten ge-

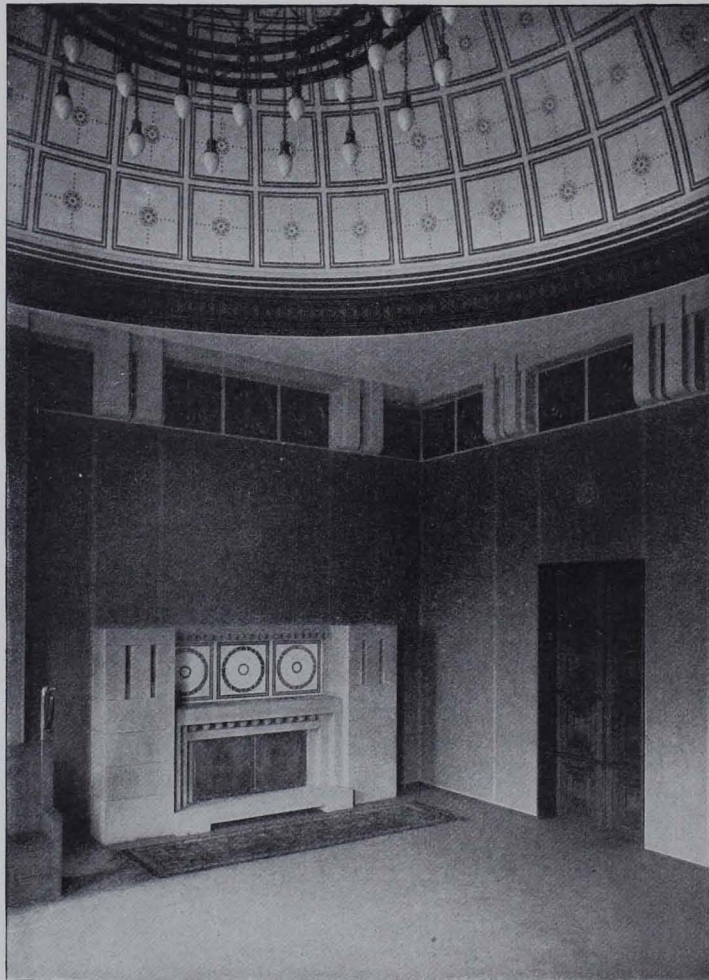


Abb. 71. Vortragsaal im Museum Folkwang in Hagen i. Westf. 1905

ringe Änderungen der Größenverhältnisse, um ihn feinen Zwecken gefügig zu machen. Die Raumform des Saales ist mit verblüffend wenigen Worten zu beschreiben: Gegen zwei nebeneinander gestellte Würfelfist ein Halbzylinder gelegt. Eine Halbkugel von gleichem Umfang bildet als Kuppel den Abschluß. Wie uns diese Form nur durch die umgrenzenden Flächen zum Bewußtsein kommt, so kann auch das innere Leben des Raumes nur auf den Wänden seinen Niederschlag finden. In dieser Wechselbeziehung liegt aber dann gleich das Wesen Behrenscher Ornamentik. Wie die Linien die Wand in Flächen teilen, so teilen

sie den Raum in Schichten. Wir bemerken in seinem Niederschlag ein rhythmisches Leben, das auf wechselreichen Kombinationen einer Einheitsform beruht. Diese Einheitsform ist hier ein Quadrat von 75 Zentimetern. Sie geht in den quadratischen Seitenwänden der Höhe nach je siebenmal auf. Die vertikalen Wandstreifen enthalten sie der Breite nach je ein- bis drei-, der Höhe nach sechsmal. Darüber breitet sich ein horizontal gestreckter Fries, dessen Schilder- und Konsolenpaare die Einheitsform in eindringlichster Weise einzeln aufgereiht darstellen. Türen, Schrank und Kamin unterwerfen sich völlig ihrer Herrschaft. Die Türen enthalten sie acht-, Schrank und Kamin

¹⁾ Kunst und Künstler. Dezember 1907. VI. Jahrg. H. 3. S. 118 bis 121. Siehe Nr. 70 der Literatur über Behrens.

je zwölfmal. So findet der aus Luftwürfeln aufgetürmte Saal ein Widerspiel an jedem Körper, jeder Linie. Der Rhythmus teilt sich dem Unbefangenen zwingend mit. Von seiner unlichtbaren Macht getragen, gibt sich die Anschauung leicht und willig den Harmonien des Strebens und Getragenseins hin, worin alle architektonische Schönheit ihren letzten Grund hat. Man halte die Konsolen zu, um das Leben zu ermessen, das sie zwischen Wand und Kuppel entfalten.

Ebenso taucht der Flächenniedererschlag der Kuppel in den Reihen des Kronleuchters, im Halbrund der großen Bank, den Frieschildern und den Marmorintarsien des Kamins wieder auf. Wer Vergleiche liebt, mag den Reim der Dichtung als Analogon heranziehen. Auch könnte man die Erscheinung, daß die gleiche Form durch die verschiedenartigsten Materialien und Farben ausgedrückt wird, mit den Variationen eines musikalischen Themas in Parallele stellen. Daß Dunkel und hell sich hierbei häufig umkehren, entspricht nur des Künstlers Grundauffassung, keine Form sei ohne Gegenform denkbar, der Entwurf müsse also von vornherein Positiv und Negativ eines Ornaments in gleichem Maße berücksichtigen. Es ist demnach gleichgültig, ob das Eine oder das Andere durch den Helligkeitsgrad hervorgehoben wird.»

Es ist die gleiche raumästhetische Methode, die diesen Vortragsaal im Folkwang mit dem Ladenumbau für Josef Klein verbindet, trotz allen durch die kunstgeschichtliche Entwicklung bedingten plastisch-formalen Gegensätzen, die Methode einer idealen kubischen Vorstellung, die die gesamte Grundrißdisposition wie jeden Einzelzierat an Wand und Decke formt: Schon früher hatte sich der Künstler mit der Aufgabe der kaufmännischen Schauffellung in fachlich guten und geschmackvollen Auslage-

fenstern beschäftigt, wovon uns der anderhalb Jahre zuvor geschaffene Umbau des Möbelhauses von L. Scherbel und Co. in Essen ein Beispiel war. Auch 1910 fand er noch in den beiden Ladeneinrichtungen für die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin dankbare Gelegenheit, seine geschäftlich strengen und dekorativ schönen Architekturgrundsätze hier zu verwirklichen. — Bei dem Ladenumbau für die Tapetenhandlung Josef Klein, später Becker, in Hagen (Abb. 72) geschah das folgendermaßen: Auf der einen Seite seines quadratischen Grundrisses wurde ein tiefes Entree ganz bis zu der an der Hinterwand des Ladens liegenden Treppentüre des Hauses geführt, während eine seitliche Türe in den Laden selbst geht. Die so entstandene Ecke ist als eine einzige lange, geknickte Schaufläche in Glas geschlossen. Gleich dahinter erhebt sich parallel der rechte Winkel der Holzwand, sodaß auf diese Weise der gesamte Ladeninnenraum für den Verkauf an das Publikum gewonnen wird. Architektonisch sind jene strengen, ausgereiften Formen verwandt, die den Behrens'schen Stil seit der Dresdener Ausstellung verkörpern, in straffem

Lineament umzogene Pfeiler, ein neuhellenisches Giebelornament mit Quadraten über der Türe, ein rings unter der zierlich stuckierten Kassettendecke herumgeführter Zahnschnittfries. Jede dieser Kassetten, im Gang wie im Laden, trägt eine Glühbirne in der Mitte, wie es auch schon im Speisezimmer des Hauses Obenauer zu sehen war. Und überdies hängen hinter den beiden Scheibenfronten Birnen an langen Drähten herab, sodaß bei abendlicher Beleuchtung ein gleichmäßig diffuses Licht entsteht, das Behrens, als künstlerisch schöner und ruhiger, dem grellen Effekt einer zentralen Lichtquelle vorzieht. Aus dem Grundcharakter von Behrens' Kunst



Abb. 72. Tapetenhandlung Becker, vorm. Klein, in Hagen i. Westf. 1906 bis 1907. Ladeneingang

ift es sehr zu verstehen, warum er gerade die ver-
 teilten Einzellichter über das große Einheitslicht
 architektonisch stellt: Denn dieses vernichtet durch
 seine zentripetale Helligkeitskraft den Raum in
 seiner flächenhaften Begrenztheit, indessen jenes
 durch die sorgfältige und gleichmäßige Beleuch-
 tung jeder Einzelheit die Flächen als solche deutlich
 betont und den Raumkubus bis in seine Winkel
 begreifbar erklärt. So wird der Gedanke Adolf
 Hildebrands, daß die Gegenstände den Raum
 exemplifizieren, hier genau so in der Beleuch-
 tungsanordnung real, wie in dem Vortragsaal im
 Folkwang in den nach dem Ebenbilde des Würfels
 gestalteten Möbeln und in der räumlich so rationalen
 Wandfelderung, womit die behauptete
 raumästhetische Übereinstimmung dieser beiden
 Innenausstattungen tatsächlich bewiesen erscheint.
**10. DIE KUNST- UND GARTENBAUAUS-
 STELLUNG IN MANNHEIM VON 1907.** Alle

diese vier besproche-
 nen Hagener Arbei-
 ten von Behrens sind
 gewiß von sehr ver-
 schiedener psychischer
 Qualität in ihren The-
 men. Auch ihre Form
 erscheint sehr verschie-
 denartig, bald die des
 plastisch frei schaffenden
 Außenbaus, bald
 die einer inneren,
 architektonisch von
 vornherein gebundenen,
 dekorativen Aus-
 gestaltung eines an
 sich bereits Gegebenen.
 Und dennoch geht durch
 sie sämtlich eine einzige
 leitende Idee, das Künst-
 lerbekanntnis: Das
 Mittel der Monumental-
 tät ist die Proportion.
 Eine solche Ge-
 staltung im Großen
 wird niemals den Ver-
 suchungen historischer

¹⁾ Vgl. August Grisebach.
 Der Garten. Eine Ge-
 schichte seiner künstlerischen
 Gestaltung. Leipzig 1910.
 Für das Problem des Relief-
 ausdrucks im Garten kom-

Stilarchitektur Raum geben. Sie wird alles aus
 ihren eigenen räumlichen Ideen herleiten und sich
 sehr wesentlich von einer bloß formalen Nach-
 ahmung vergangener Kunstwerke unterscheiden.
 Es bestand daher auf der Mannheimer Garten-
 bauausstellung von 1907 ein eminenter innerer
 Gegensatz zwischen dem sogenannten bürger-
 lichen Biedermeiergarten Paul Schulze-Naum-
 burgs und den monumentalen Anlagen, die
 Max Läger als offizieller Ausstellungsarchitekt
 in räumlich ausgedehntem, Behrens als privater
 in nur beschränktem Maßstabe zeigen konnten.
 Wenn man unter moderner Architektur eine
 Kunst versteht, die uns ein Gefühl von dem weit-
 gespannten Raumrhythmus unserer Zeit vermittelt,
 so mußte die biedermeierische Enge Schulze-
 Naumburgs als eine kleinliche Spielerei erschei-
 nen; abgesehen von der ja schon im Jahre vor-
 her in Dresden von den künstlerisch Einsichts-

vollen als unrichtig
 empfundenen, histo-
 risch getreuen Wie-
 derbelebung nun ein-
 mal vergangener Stil-
 d. h. Ausdrucksfor-
 men. Läger und Beh-
 rens dagegen schufen
 rein aus dem starken
 Formgefühl für räum-
 liche Schönheit ihre in
 großen Achsen dis-
 ponierten Gartenan-
 lagen und suchten der
 geometrischen Pla-
 nung, mit der allein
 es natürlich niemals
 getan sein kann, durch
 reliefmäßige Bezie-
 hung auf Architekturen
 oder Baummassen
 den erst kubisch wirk-
 samen Hintergrund zu
 verleihen¹⁾. Der Mann-
 heimer Garten von
 Peter Behrens stufte
 sich in vier Raum-
 abschnitte (Grundriß

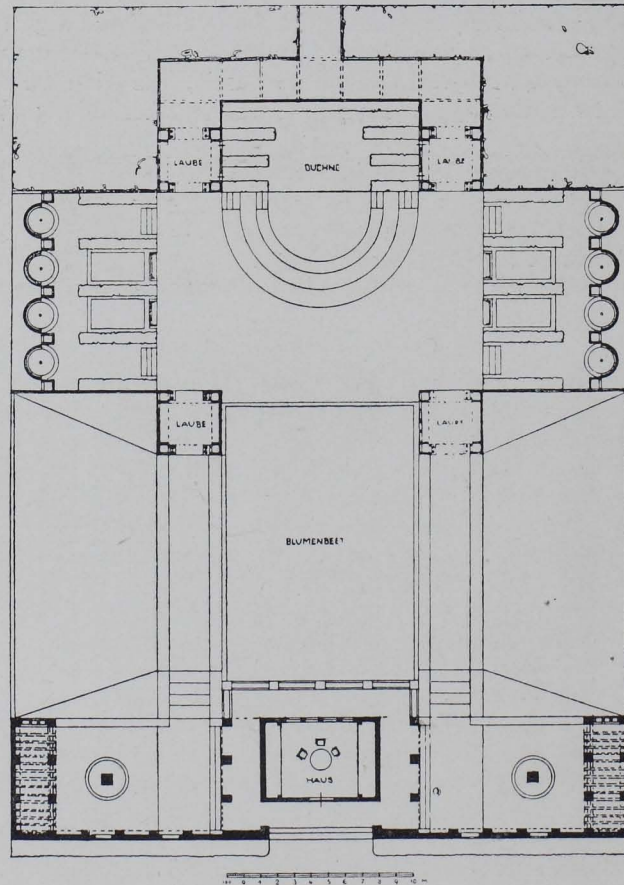


Abb. 73. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. Sommer 1907.
 Grundriß des Sondergartens

men vor allem in Betracht
 der erste Abschnitt des zwei-
 ten Kapitels «Der architek-
 tonische Stil im Luftgarten
 des Barock». S. 25 ff.:
 Architektonische Mittel, und

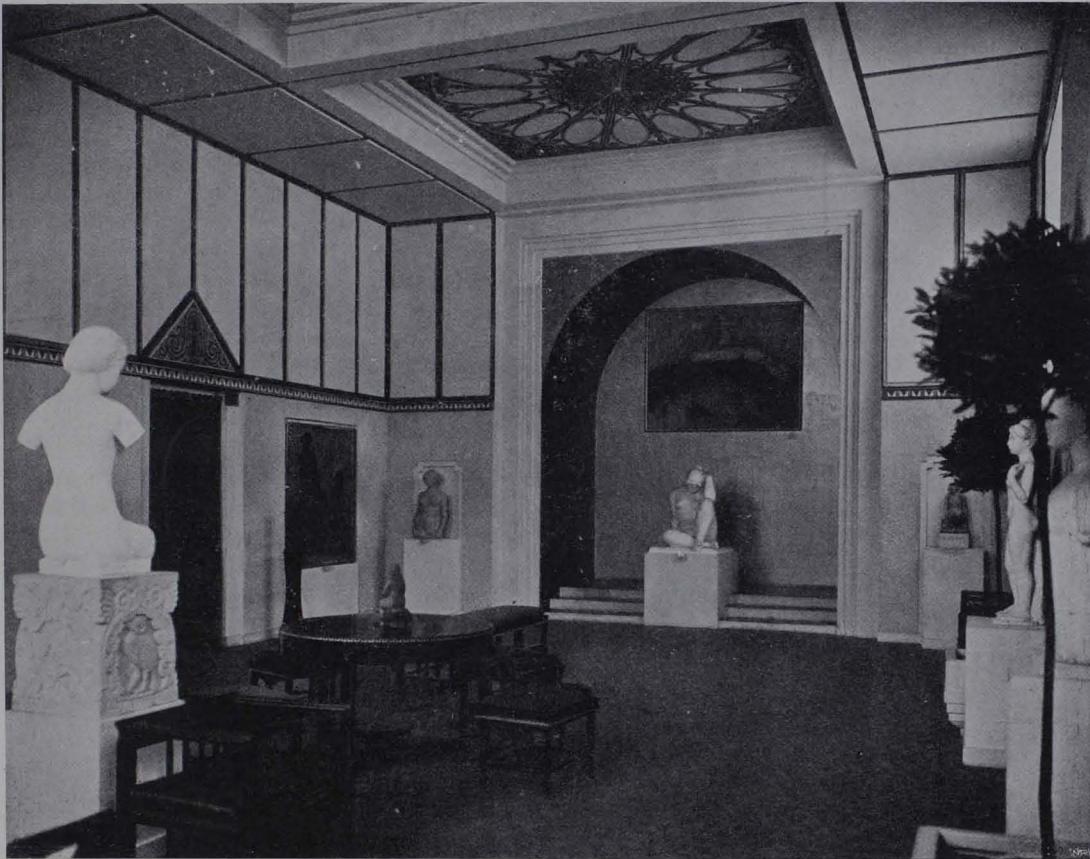


Abb. 74. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. Sommer 1907. Behrens' Ausstellungsraum in der Kunsthalle

Abb. 73). Oben auf einer breiten Böschung lag ein giebeltes Gartenhaus mit einer Balustradenumzogenen Terrasse davor. Symmetrisch zu ihm waren kleine Brunnenhöfe angeordnet, die eine rustikal geschichtete Mauer mit Pergola einfaßte (Abb. 77). Von hier aus stieg man vermittle weniger Stufen auf zwei parallelen Wegen zum Parterre hinunter, das in der Mitte aus einem großen, in einer einzigen Farbe leuchtenden, rechteckigen Blumenteppich und auf den Seiten aus schlicht behandelten Rasenflächen bestand. Räumlich war das Parterre auf das kleine Naturtheater orientiert, das die eine Seite des Sondergartens als Abschluß einnahm. Als Eingangstore flankierten es zwei würfelförmige Holzlauben (Abb. 75). Ein rechteckiger Platz breitete sich aus: Links und rechts von ihm waren Bänke vor seitlichen Terrassen aufgestellt, in deren Tiefe

der Schluß des fünften Kapitels «Die Gartenrevolution im 18. Jahrhundert», wo die bloß geometrischen Anlagen des

beschnittene Taxushecken führten, und die in einer Reihe von Laubennischen einen stimmungsvollen Hintergrund fanden. Dieser Vorplatz lenkte sich in zwiefacher Abstufung zu einer Art Orchestra, dem Zuschauerraum des Theaters, herab, auf dem in ungebundener Ordnung ein paar Stühle standen (Abb. 76). Davor erhob sich die Rampe der rechteckigen Rasenfläche. In ihrer Mitte ragte ein einzelner, natürlich gewachsener Baum als Gegenpaß zu den gerade stilisierten Taxushecken der Seitenkulissen und des Hintergrunds empor. Das Bühnenrechteck wurde wieder von strengen Lauben aus Lattenwerk umgeben, deren vordere Eingänge mit den vor dem Vorplatz als Tore aufgestellten in Form und Lage korrespondierten.

Das kleine Naturtheater in Mannheim stellte sozusagen eine episodische Verwirklichung der stilisierten Gartens des Klassizismus, in dem kein kraftvolles Architekturgefühl mehr lebendig ist, geschildert werden.

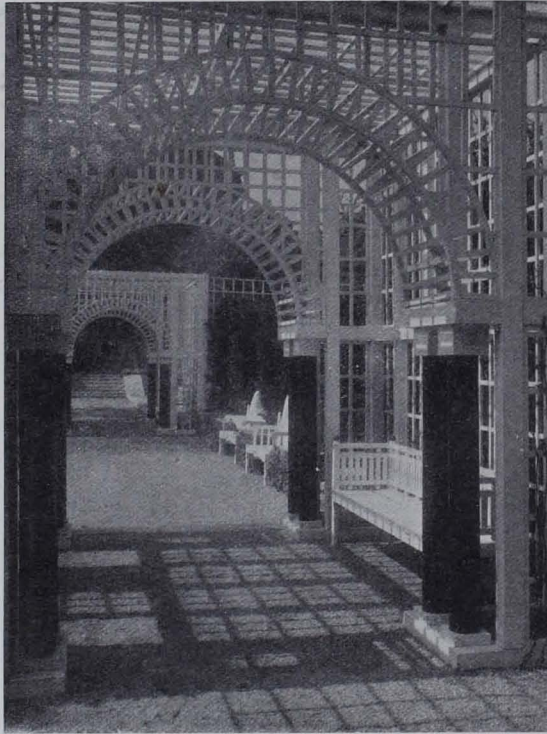


Abb. 75. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim 1907.
 Laubengang aus dem Sondergarten

durchgreifenden Reformpläne auf dem Gebiet des Theaters dar, die Behrens bereits in seiner Darmstädter Zeit ventiliert hatte, und die ihn bis in die jüngste Zeit begleiten sollten¹⁾. Eine rein architektonische Bühne – Architektur gefaßt in dem prinzipiellen Sinne Adolf Hildebrands²⁾ – wird dem altmodischen und sentimentalen Effekt-durcheinander von Pappdeckel und gemalter Leinwand entgegengestellt. Daß sie aber auch künstlerisch brauchbar war, zeigten mehrere kleine Aufführungen des Heidelberger akademischen Hebbelvereins und der Düsseldorfer Schauspiel-schule, die hier mit Helene Dumont einem geladenen Publikum Goethes, wie für diesen Rahmen extra geschriebenes, reizendes Rokoko-spiel «Die Laune des Verliebten» vorführte. – Die architektonische Persönlichkeit, deren Geist das Naturtheater, den Sondergarten, den von

¹⁾ Siehe oben S. 15 und Nr. 90 bis 95, 97 und 140 der Literatur über Behrens und Nr. 1 bis 3 und 8a und 16 der literarischen Arbeiten des Künstlers.

²⁾ Problem der Form. S. VIII des Vorworts zur dritten Auflage: Architektur falle ich nur als Bau eines Formganzen, unabhängig von der Formen-sprache. Ein Drama, ein Symphonie hat diese Archi-

Behrens ausgestalteten Kunstraum in dem Billingschen Ausstellungsgebäude durchdringt, verlieh diesen Werken ihre künstlerisch hervorragende Stellung in dem nicht immer architektonischen Vielerlei der Mannheimer Ausstellung. Daher konnten sich zwei Besucher von so auserwähltem Urteil, wie Heinrich Wölfflin und Fritz Wichert, als sie im Herbst 1907 von dem Kunsthistoriker-kongreß in Darmstadt herüber kamen, darin einig werden, daß diese Bauten das Beste des hier Gebotenen darstellten, wozu dann Wölfflin sehr richtig meinte, Behrens hätte als architektonischer Künstler sicher die meiste Zukunft, wenn er zu seiner Linien- und Flächeneurhythmie noch die kubische Schönheit hinzu gewänne, die den Palazzo Strozzi in Florenz zu einem klassischen Bauwerk mache. Man kann behaupten, Wölfflin habe hier prophetisch Peter Behrens' Berliner Schaffenszeit vorausgeahnt.

Den Behrens'schen Saal im Gebäude der internationalen Kunstausstellung beherrschte die künstlerische Gesamtidee, Werke der freien Kunst mit der rhythmischen Architektur des Raumes in eine stimmungsverwandte Einheit zu setzen.³⁾ Durch diese bis in's letzte Detail, sogar bis in die tektonisch nicht mehr gebundene, schmückende Schönheit des freien Kunstwerks noch wirksame Gesamtharmonie unterscheidet sich dieser Behrensraum vorteilhaft von den Innenarchitekturen Hermann Billings, denen, wenn auch als Wurf im Großen gelungen, doch oft eine empfindlich falsche Einzelproportionierung eignete.

Behrens' rechteckiger Saal (Abb. 74) wurde an einer Schmalleite von einer Flachnische durchbrochen. Die Decke setzte zwei riesige Kassetten mit prachtvollen, großen Sternornamenten hintereinander. Die Wände waren in halber Höhe, als Hintergrund für die davor gestellten Kunstwerke, ganz ungliedert gelassen. Erst darüber zog die suggestive Reihe gleichmäßiger Vertikalen dahin. Auf den Stufen der Nische kniete auf einem altarähnlichen Sockel eine Frauengestalt von Aristide Maillol. Über ihr war ein monumentales Gemälde, ein in kühner Silhouette aufgebaute, liegender weiblicher Akt von Hermann Haller, zu sehen. Vor die vertikal abgegrenzten Wandkompartimente waren plastische Büsten, Torfs, ganze Frauenge-

tektur, diesen inneren Bau, ist ein organisches Ganze von Verhältnissen, ebenso wie ein Bild, eine Statue, wenn die verschiedenen Künste auch in ganz verschiedenen Formwelten leben.

³⁾ Vgl. Felix Poppenberg. Mannheimer Ausstellungsregie. Die Werkkunst. 20. Juni 1907. II. Jahrg. H. 20. S. 313f. Siehe Nr. 53a der Literatur über Behrens.

stalten von Maillol, Bourdelle, Hoettger gerückt, während noch ein anderes Figurenbild von Haller und eine in ihrem farbigen Linienpiel an Van Gogh erinnernde Landschaft von Christian Rohlf die beiden Wände schmückten. Alle diese, in der Qualität auserlesenen Kunstwerke erschienen in einem solchen Festraum zugleich dekorativ, wie auch zu einer monumentalen Selbstherrlichkeit gesteigert: Die sonst gewiß gegensätzlichen Eigenschaften flossen hier in einem Objekt zusammen, je nachdem man den Saal als ästhetischen Ausgangspunkt und diese Kunstwerke als seine wundervollen Schmuckstücke

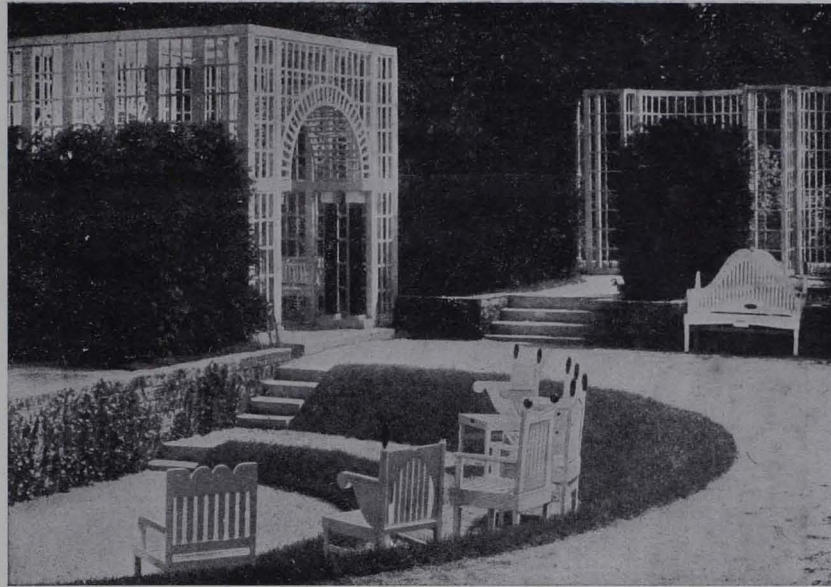


Abb. 76. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. 1907. Naturtheater aus dem Sondergarten

annahme oder, umgekehrt, seine Wände und deren Flächeneinteilung als den rahmenden Hintergrund für die Kunstwerke betrachtete. So eng war die künstlerisch unlösbare Beziehung der beiden Faktorengruppen aufeinander, die Beziehung, die durch kein bloß allegorisches Fürsichsein der Kunstwerke oder eine akademische Abstraktheit der Architektur gehindert wurde. —

Weniger kompliziert, indem es sich um viel einfachere Elemente handelt, wenn auch nicht minder einheitlich, war der Saal mit Arbeiten der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, den man von Peter Behrens auf der dortigen Ausstellung des gleichen Sommers 1907 sehen konnte. (Abbildung 78). Ein riesiger Bronzekamin mit Sitzgelegenheiten davor auf einem zentral gemusterten Teppich in der Mitte, schmale Nischen mit runden Etagèren an den Seiten bildete seinen wesentlichen Inhalt.

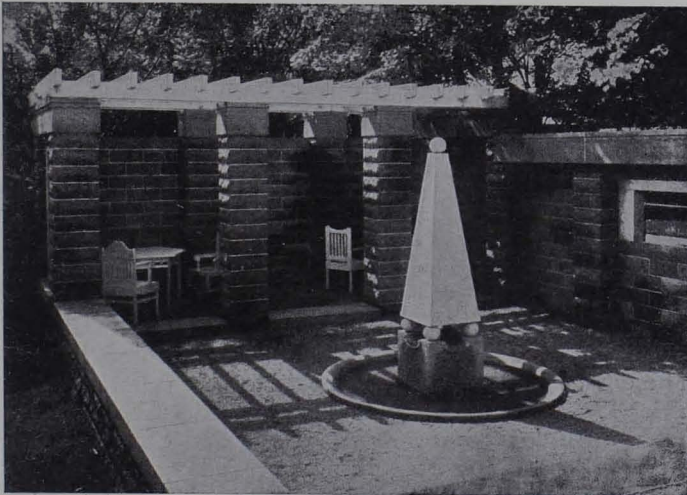


Abb. 77. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. 1907. Linkes Brunnenhöfchen mit Pergola aus dem Sondergarten

L'architecture commença comme toute écriture: Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c'était une lettre, et chaque lettre c'était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait une groupe d'idées comme le chapiteau sur la colonne.

Victor Hugo. Notre-Dame de Paris. V. 2.

11. SCHRIFTKÜNSTLERISCHE ARBEITEN. Daß Peter Behrens sich gleichzeitig mit Häuserbauten und Theaterproblemen, mit der künstlerischen Durchdringung des modernen Geschäftslebens und mit der Herstellung schöner Schriften befaßt, bedeutet nicht einen Universalismus des Vielerlei, sondern, sehr im Gegenteil, die homologe Ausbreitung eines zentralen Architekturgedankens auf alle Ge-

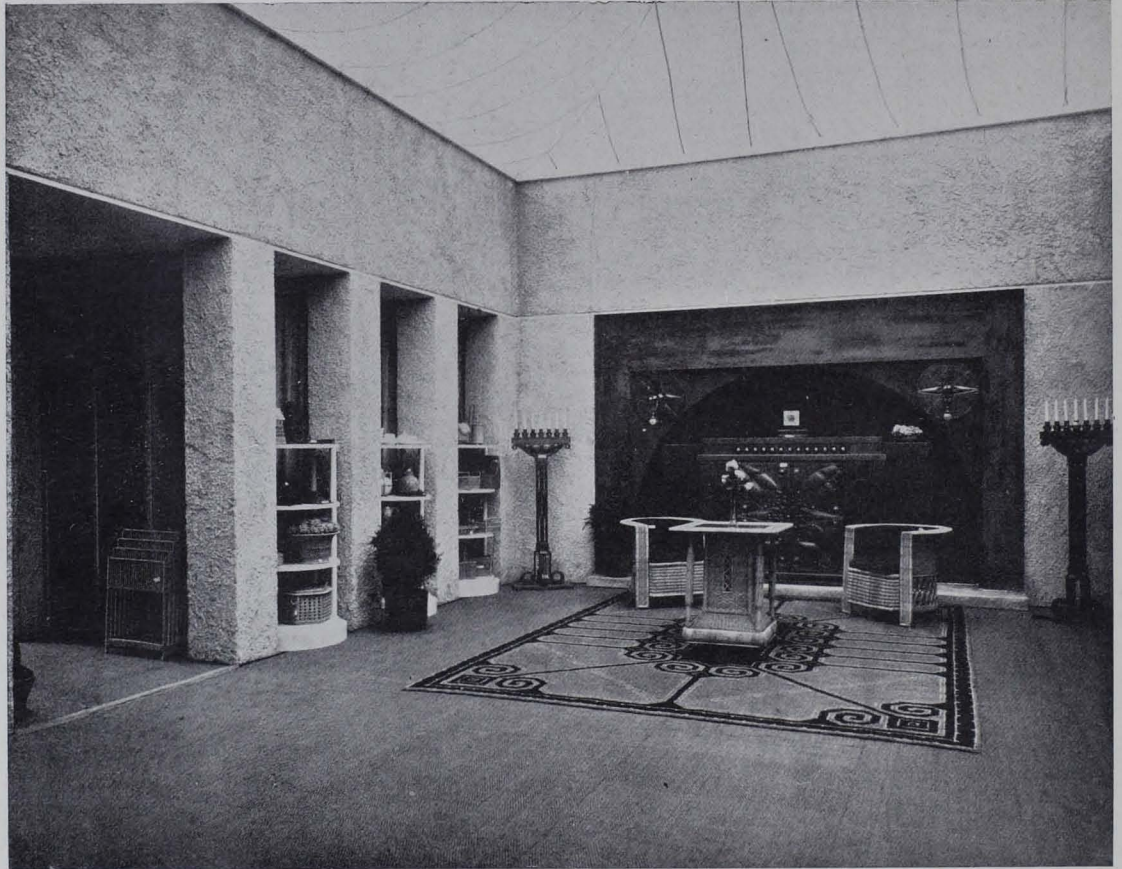


Abb. 78. Kunstausstellung in Düsseldorf. Sommer 1907. Sonderraum Peter Behrens

biete der künstlerischen Sichtbarkeit und ihrer Betätigung. Es ist gewiß kein Zufall, daß die Werke Goethes ganze Schränke ausfüllen, während die Gedichte eines kleinen Lokalpoeten in einer dünnen Broschüre Platz finden: Stets offenbart sich das Genie auch in rein quantitativer Produktivität. —

Im Laufe der bisher betrachteten Entwicklung von Peter Behrens wurde häufig bemerkt, in wie enger Formbeziehung alle architektonische Einzelgliederung und jedes scheinbar freie Ornamentdetail zu dem rhythmischen Sinn des großen Raumganzen sich befinden: Jedes Stück des Kleinkunstgewerbes, einerlei ob nur Fläche oder bereits körperhaft, trägt einen deutlichen Reflex der spezifischen Monumentalbauweise des Künstlers in sich. Und auch die ästhetische und historische Verknüpfung von Baukunst und Schrift erscheint, wie es bereits in dem Motto dieses Abschnittes zur Behauptung kam, hier als eine ganz unlösbare:

«Die großen Stilperioden sind in der Schrift ebenso deutlich zu erkennen wie in der Architektur. Den Sieg des Bogens verkörpert die Unziale, das vertikale Prinzip die Fraktur.» Diese innere Verwandtschaft trifft denn auch naturgemäß auf den Charakter aller der neuen schriftkünstlerischen Arbeiten zu, die in den Jahren 1906 bis 1908 vom Künstler selbst oder unter seiner direkten Leitung geschaffen wurden.

Die 1907 herausgegebene Behrens-Kursiv, wie seine sämtlichen Schriften von Gebrüder Klingpor in Offenbach gegossen, ist eine schöne lateinische Schreibschrift, die in ihrer Linienführung nach einem energischen horizontalen Zusammenhang strebt und in der Charakterform gewisse Anklänge an den Schrifttyp der deutschen frühromanischen Codices zeigt. Diese Eigenschaft, zu höchster Architektur in einem eigentümlich modernen rhythmischen Sinne gesteigert, besitzt die neue Antiqua, die in sorg-

fältigster gemeinsamer Arbeit des Künstlers mit der Schriftgießerei in vielen mühevollen Proben und steter Verbesserung in den Jahren 1907 bis 1908 geschaffen wurde.¹⁾ Diese Behrens-Antiqua ist eine schwere, fast gedrungene Schrift von einer abstrakt monumentalen Wirkung und starker architektonischer Gebundenheit, wie sie bisher noch keine der früheren Schriften von Behrens aufwies. Will man in seinen Bauten Parallelen von gleicher Stimmung suchen, so muß man etwa an die kraftvolle Feierlichkeit des Dresdener Binnenhofes oder an die musikalische Flächengliederung des Hagener Krematorium erinnern. Stilgeschichtlich knüpfen ihre Formen an gewisse Schriften des germanischen Kulturkreises, an die frühmittelalterliche Halbunziale und die karolingische Antiqua, an, ihnen aber einen modernen Ausdruck rhythmischen Breitenwechsels durch einige bald schmal, bald breit gebildete Großbuchstaben verleihend, sodaß eine solche in der Behrens-Antiqua gesetzte Zeile geradezu ein Analogon zu dem harmonisch abwechslungsreichen Metopenfries der Antike bildet. Diesem sehr originellen Wechsel gefellt sich noch eine straffe optisch-statische Betonung der rhythmisch individualisierenden senkrechten und der die Einzelletter zum Zeilenfluß verbindenden wagerechten Buchstabenstriche hinzu, ein streng orthogonaler Gegenlaß, der in dieser Schrift genau so wesentlich erscheint wie in Behrens' großen Architekturen. Und diese flächenhaft rhythmischen Raumprinzipien nimmt auch das gesamte Linienornament auf, das in vielen Variationen als Schmuck zu dieser Schrift erfunden wurde.²⁾ Doch mit den räumlichen Eigenschaften ist keineswegs die Individualität

dieser Behrens-Antiqua erschöpfend charakterisiert. Denn wesentlich für sie erscheint gewiß auch die andere Seite des Ästhetischen, das nicht aus dem Boden Gestampfte, das geworden Organische: Sie hat wie jedes vornehme Produkt ihre Ahnenreihe aufzuweisen und besitzt dadurch etwas kulturell sehr hoch zu schätzendes, Tradition. Ihr eignet ein konkretes Verhältnis zu Material und Technik, kurz, sie ist eine Schrift, die wie das Wort ethymologisch besagt, im Schreiben selbst ihren Ursprung genommen hat.

Dadurch merkt man, in wie tiefgründiger Weise sich ihr Künstler in das ästhetische Wesen und das historische Werden der Schrift überhaupt verfenkt hat. Ausgezeichnete Gelegenheit dazu gaben ihm die Kurse für künstlerische Schrift, die er in Verbindung mit F. H. Ehmcke und Anna Simons im Auftrage des preußischen Ministerium für Handel und Gewerbe für eine beschränkte Anzahl von Lehrern an Kunstgewerbe- und Fachschulen zuerst in Düsseldorf 1906 und 1907, dann nochmals in Neubabelsberg im Sommer 1909 veranstaltete. Der in diesen Kursen vertretene Grundlaß bestand in der Forderung, das größte Gewicht sei auf die Bildung des Geschmacks zu legen. Zu diesem Zwecke müsse der künstlerischen Schrift, die nach den Gesichtspunkten der Flächenverteilung und der Abhängigkeit vom Schreibmaterial zu pflegen sei und stets wirklich geschriebene Schrift sein müsse, eine immer größere Bedeutung im Lehrplane eingeräumt werden.

Demnach gestalteten sich die Übungen folgendermaßen: Man begann mit dem bekannten Wiener Schriftkünstler R. von Larisch zuerst verwandten «Quellstiftes» aus weichem Holz oder

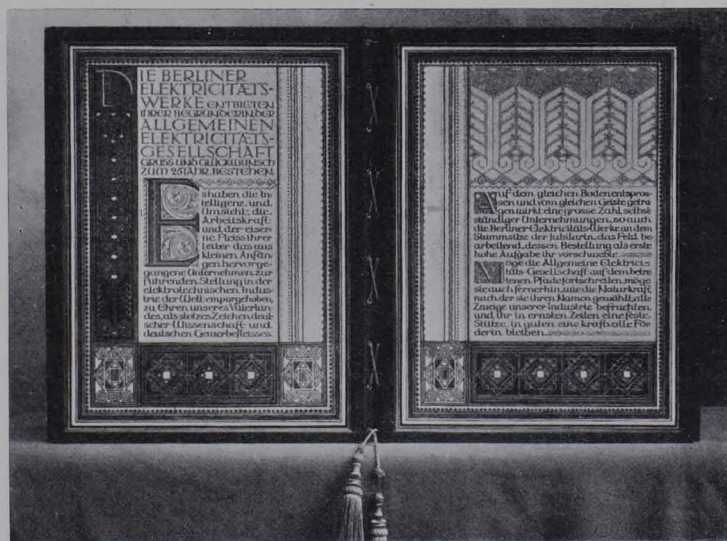


Abb. 79. Handgeschriebene mehrfarbige Pergamentadresse der Berliner Elektrizitätswerke an die AEG. 1908

zwei weitere Schriften für die Firma Gebrüder Klingspor, eine Mediaeval, die an den klassischen Charakter der italienischen Renaissance-type anknüpft, und eine Fraktur.

¹⁾ Über sie vgl. vor allem die von Gebr. Klingspor herausgegebene treffliche Einführung «Zum Geleit», Nr. 78 der Literatur über Behrens. ²⁾ Augenblicklich schafft der Künstler

Kork mit dem Schreiben einfacher Buchstaben, Wörter und Sätze. Gleichzeitig wurde hierbei schon der Sinn für eine harmonische Flächenwirkung und glückliche Raumverteilung geweckt und entwickelt. Nun schritt man in der Schreibtechnik zu dem orientalischen Rohr, zu der Feder in verschiedener Haltung und Stellung und zu der Kielfeder vor. Man verwandte reichere Materialien wie Pergament und mehrere Farben; man schrieb gar in flüssiger Wachspalta, auf die dann später Blattgold für die leuchtende Reliefvergoldung aufgetragen wurde. Die Buchstabenformen, die diesen kunstpädagogischen Zwecken dienen, waren Unziale und Halbunziale, die irische Schrift des siebenten

Jahrhunderts, die karolingische Minuskel, gotische Fraktur und römische Antiqua. Den praktischen Schreibübungen in diesen alten Charakteren schlossen sich als notwendige Ergänzung Vorträge von Behrens selbst über die Entwicklung der Schrift mit Demonstrationen alter Schreib- und Druckwerke an; ein auch historisch genau fundierter Unterricht, der die irige Meinung jener modernen Ultras evident widerlegte, historisches Studium sei für die selbständige künstlerische Produktion unnötig oder gar gefährvoll, da doch tatsächlich immer nur die schöpferische Persönlichkeit den Ausschlag gibt, die aus den heterogenen alten Anregungen die Einheit des neuen Kunstwerks gestaltet.

Die Summe aus dieser Lehrmethode zogen große Entwürfe und Ausführungen künstlerischer Adressen, z. B. für Herrn Geheimrat Rathenau und die



Abb. 80. Zweifarbiger Außentitel von E. A. Seemanns Kunstgewerbeblatt. 1908

Allgemeine Elektrizitäts-gesellschaft (Abb. 79), bei denen höchste Harmonie des schönen Textbildes und eine streng aufgebaute Architektur der Seite angestrebt wurden. Wie in diesen großartigen kalligraphischen Kunstwerken Bordüre zu Gerahmtem, der reiche Kopf in einer besonders ausgezeichneten Schrift oder in Linienornament zu dem darunter stehenden Text rein schon im Flächenverhältnis gestimmt erscheint, das ist nur mit analogen Lösungen des Künstlers in der Fassadenarchitektur oder in der ästhetisch belebenden Einteilung eines kostbaren Innenraumes zu vergleichen. Und daraufhin sind auch die vielen verschiedenen neuen Titelblätter zu betrachten, die Behrens,

bereits im Jahre 1908, entwarf, etwa jenes dreifarbig für den Katalog der Bogenlampenfabrik der Allgemeinen Elektrizitäts-gesellschaft, dessen kraftvoller Aufbau höchst einfach aus einem auf die Spitze in einem liegenden Rechteck gestellten, gleichseitigen Dreieck errichtet wird, unter dem wenig Schrift, über dem mehr Schrift, wie auf einem soliden Sockel, ruht (Abb. 81); oder der in rot und blau ausgeführte, bekannte Titel für E. A. Seemanns «Kunstgewerbeblatt», dessen Mitte ein Quadrat einnimmt, während den Rahmen oben und unten, ihrer Wichtigkeit gemäß verschiedentlich in der Größe abgestufte, Schriftzeilen und dessen beide Seiten für Behrens sehr charakteristische, üppige Schnörkel bilden, die in ihrer prachtvollen Modellierung entfernt an reifromanische Buchornamentik gemahnen (Abb. 80).