

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

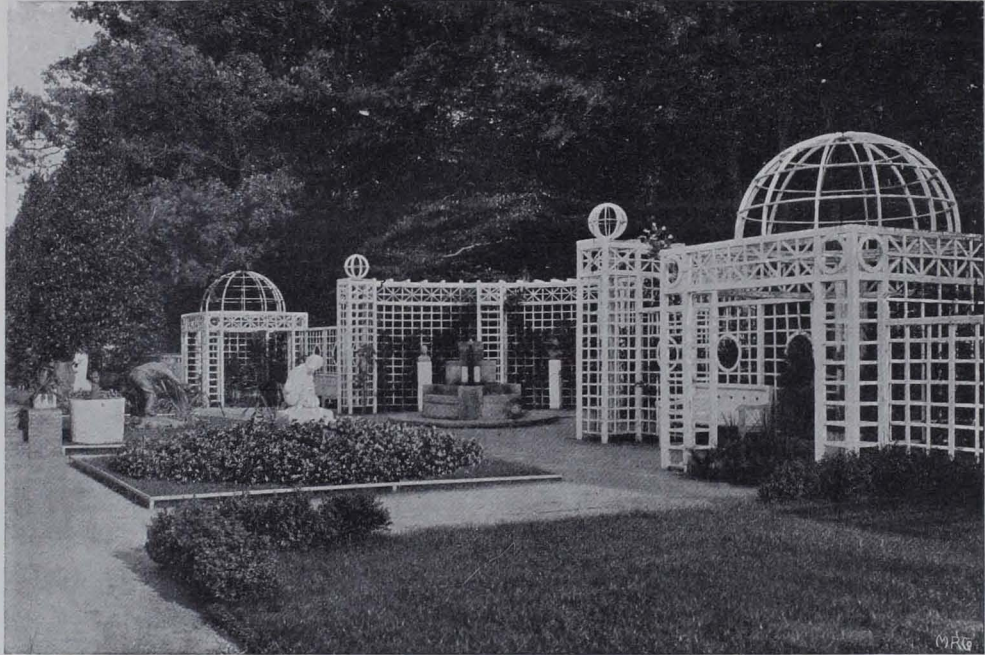


Abb. 29. Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg. Sommer 1905. Kunstgarten und Lattenpergolen.
Aus der Darmstädter Kunstzeitchrift «Deutsche Kunst und Dekoration»

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 Zäsur drückt immer den betreffenden Bauteil in ein Abhängigkeitsverhältnis zu einem übergeordneten herab, während eine beherrschende Architektur, wie hier unser Zentralbau, stets ihre Mitte von Zäsuren 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 Lelezimmer 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.

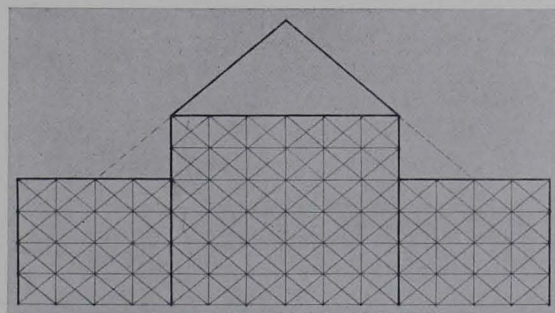


Abb. 30 Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg. Sommer 1905. Proportionschema der Kunsthallenfassade

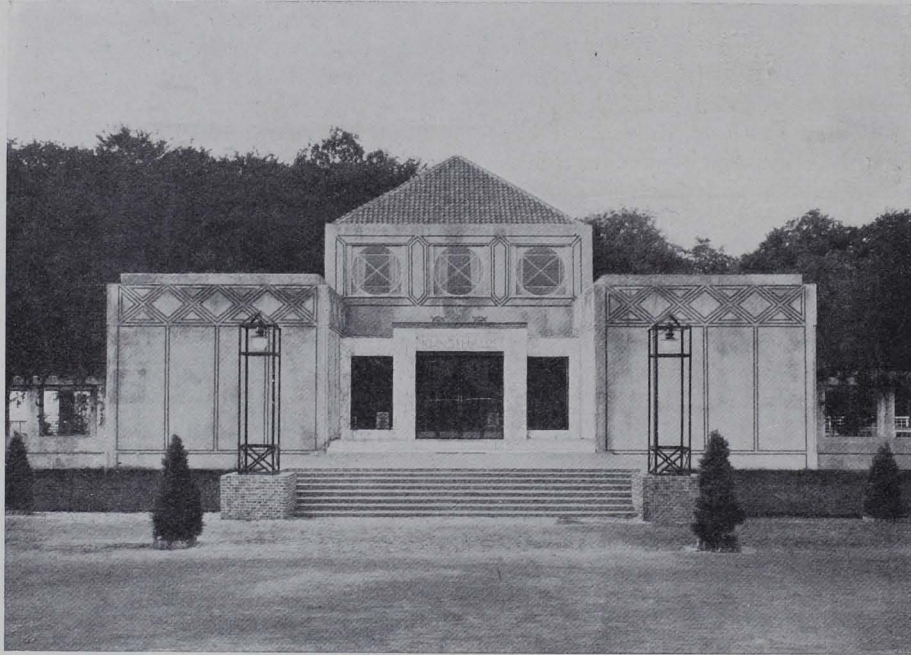


Abb. 31. Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg. Sommer 1905. Kunsthalle.
Aus der Darmstädter Kunstzeitchrift «Deutsche Kunst und Dekoration»

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

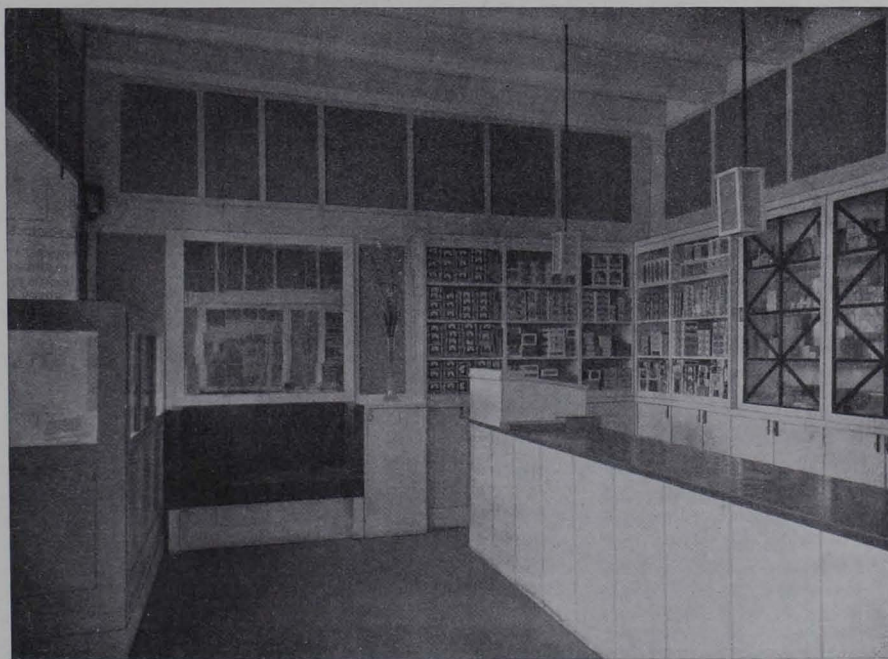


Abb. 32. Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg, Sommer 1905. Ausstellungshäuschen der Zigarrenfabrik. Inneres



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 klarer 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