



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

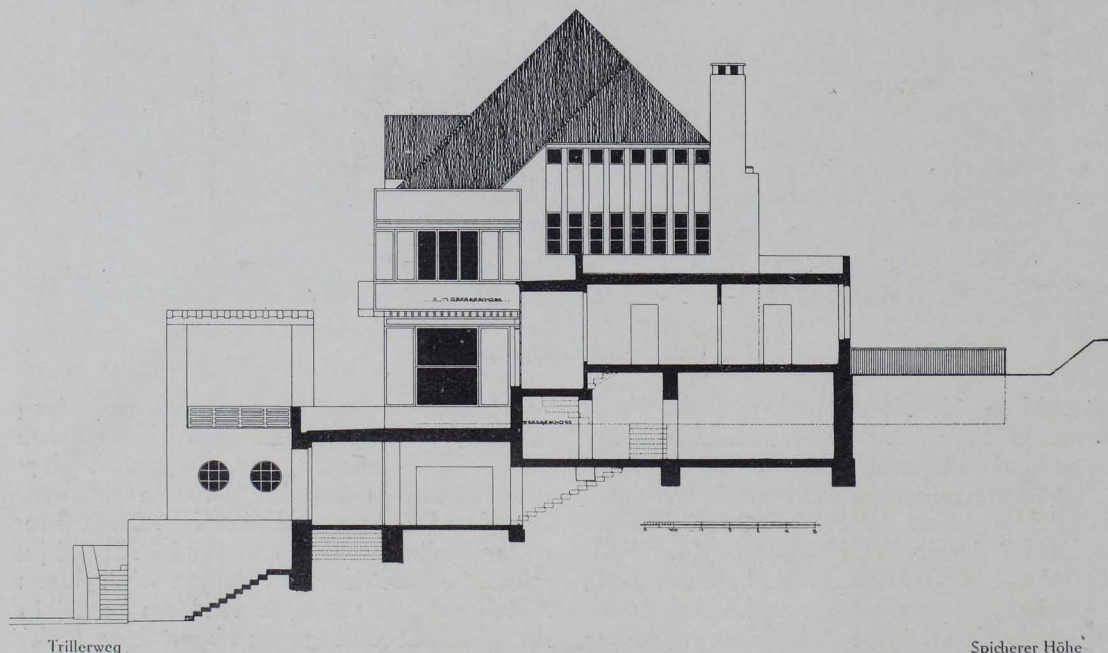


Abb. 35. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken 1905 bis 1906.
Querchnitt von Nordosten nach Südwesten

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.

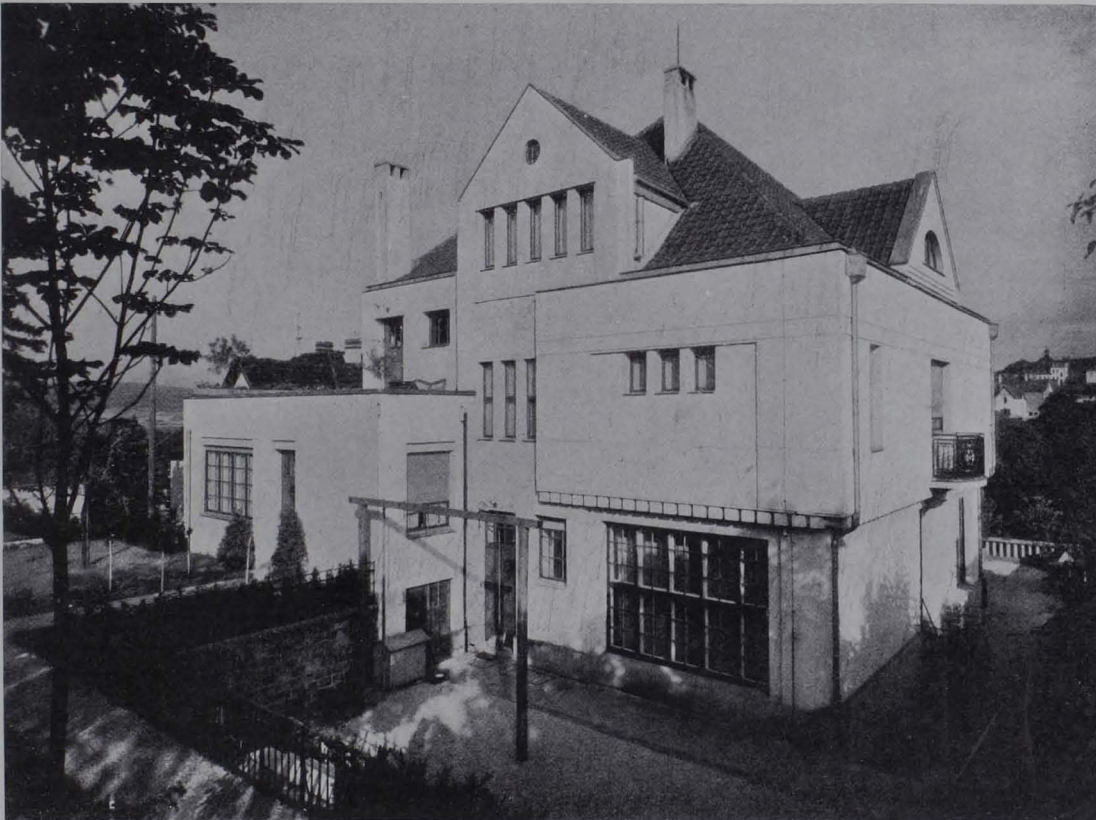


Abb. 36. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken 1905 bis 1906. Rückansicht

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 künstlerische 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

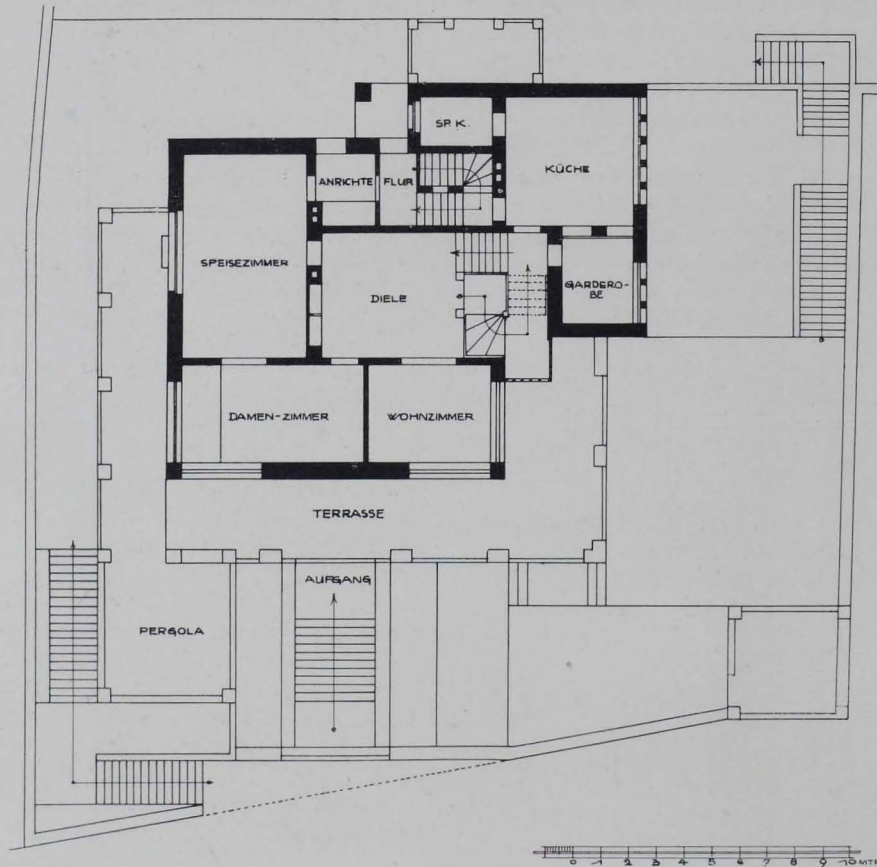


Abb. 39. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken 1905 bis 1906. Grundriß des Erdgeschosses

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 typ-
 ischen Kreifen und
 Quadraten zusam-
 mengefügte Gatter-
 tor mit seinen gleich-
 mäßig dicken, vier-
 kantigen Holz-
 stäben! (Abb. 38)
 Wie einfach gut
 wirken die rein zy-
 lindrischen Säulchen
 zwischen den fest
 prismatischen Pfei-
 lern der Ballustrade,
 wie straff und den
 Geschoßablaß treff-
 lich unterstreichend
 die klobigen Klötz-
 chen der Zahn-
 schnittreihe unter
 dem zweiten Ober-
 geschoß! Und wie
 vornehm, faßt an
 Venezianisches er-
 innernd, nehmen
 sich dann als reizen-
 der Kontrast die
 zierlich gemulterten
 Balkongitter in ihrer
 teilweisen Vergol-
 dung aus!

Das ebenso schöne
 Innere wird von der
 durch zwei Ge-
 schosse hindurch-
 gehenden Diele beherrscht, in die man aus dem vor-
 gelagerten Pfeilergang und dem senkrecht zu ihm
 stehenden Treppenflur gelangt. Im unteren Teil
 der Halle sind die umfassenden Wände als liegend
 behandelt, 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 einge-
 lassene Flachhölzer. Dem arbeitet wieder die
 frei herumgeführte Stockwerkter-
 treppe 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 Durch-
 dringung des Zylinders mit einem Parallelepipedon
 die gesamte Raumform konzentriert wieder-
 holt und dadurch klar werden läßt.¹⁾

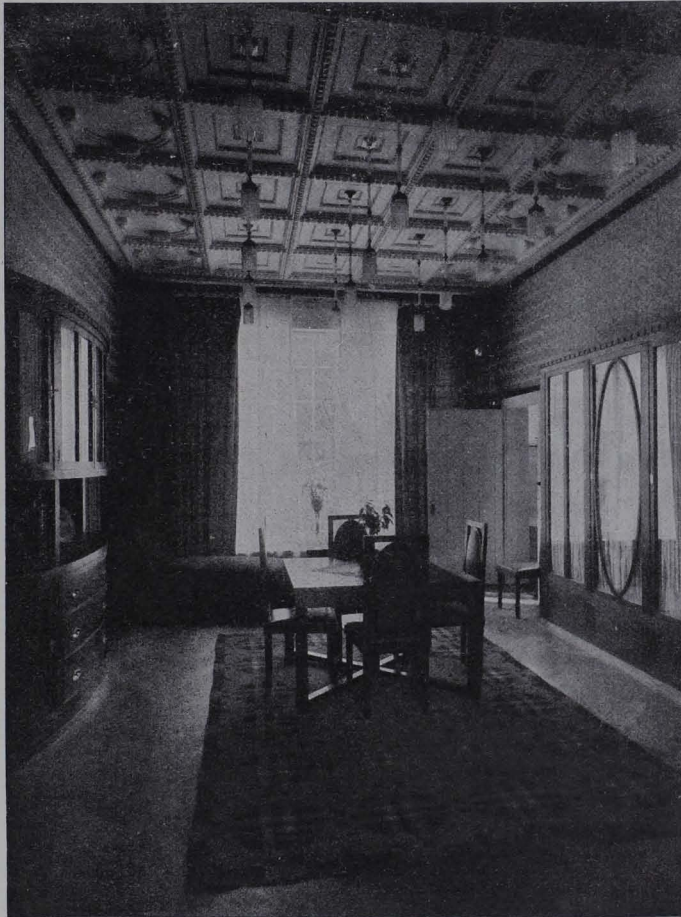


Abb. 40. Wohnhaus Gustav Obenauer in St. Johann-Saarbrücken. 1905 bis 1906.
 Speisezimmer im Erdgeschoß

Weiter wirkt als
 wagerechte Schich-
 tung in der Diele
 die Anordnung
 räumlicher Ruhe-
 punkte auf halber
 Stockwerkhöhe,
 z. B. einer als Win-
 tergarten benutzten
 Erkernische in
 Sprossenverglafung.
 Solche Raumbil-
 dungen waren in
 architektonischem
 Zusammenhang
 gedacht mit der
 praktisch und künst-
 lerisch für das Haus
 Obenauer so we-
 sentlichen Terrassie-
 rung des Außen-
 baus.

Um die Diele ord-
 nen sich die Gesell-
 schaftsräume; wei-
 ter seitlich zurück
 liegt die Küche mit
 Garderobe, Speise-
 kammer und Ne-
 bentreppe (f. Grdr.
 Abb. 39). Vorerst
 wurde nur vom
 Eßzimmer auch die
 Einrichtung noch
 durch Behrens an-
 gefertigt (Abb. 40):

Die Stuckdecke ist in lauter quadratische Kassetten
 eingeteilt, von deren Mittelpunkt je ein Beleuch-
 tungskörper 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 nach-
 geliefert 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

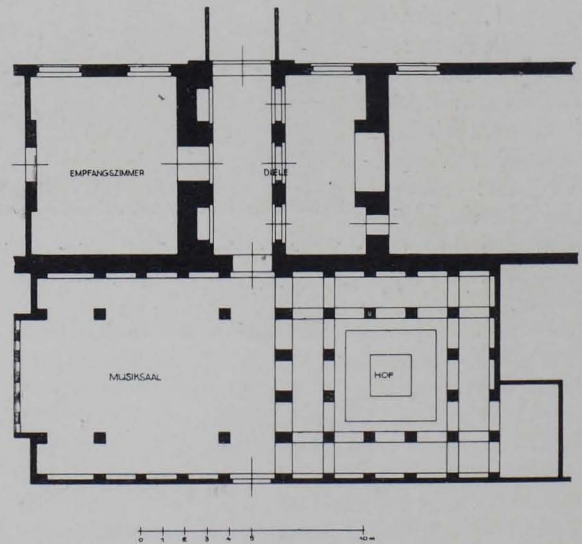


Abb. 42. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden Sommer 1906. Grundriß von Behrens' Raumgruppe