

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

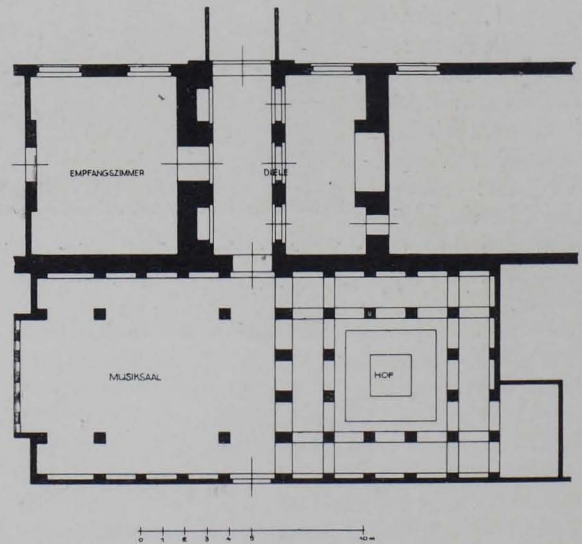


Abb. 42. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden Sommer 1906. Grundriß von Behrens' Raumgruppe



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

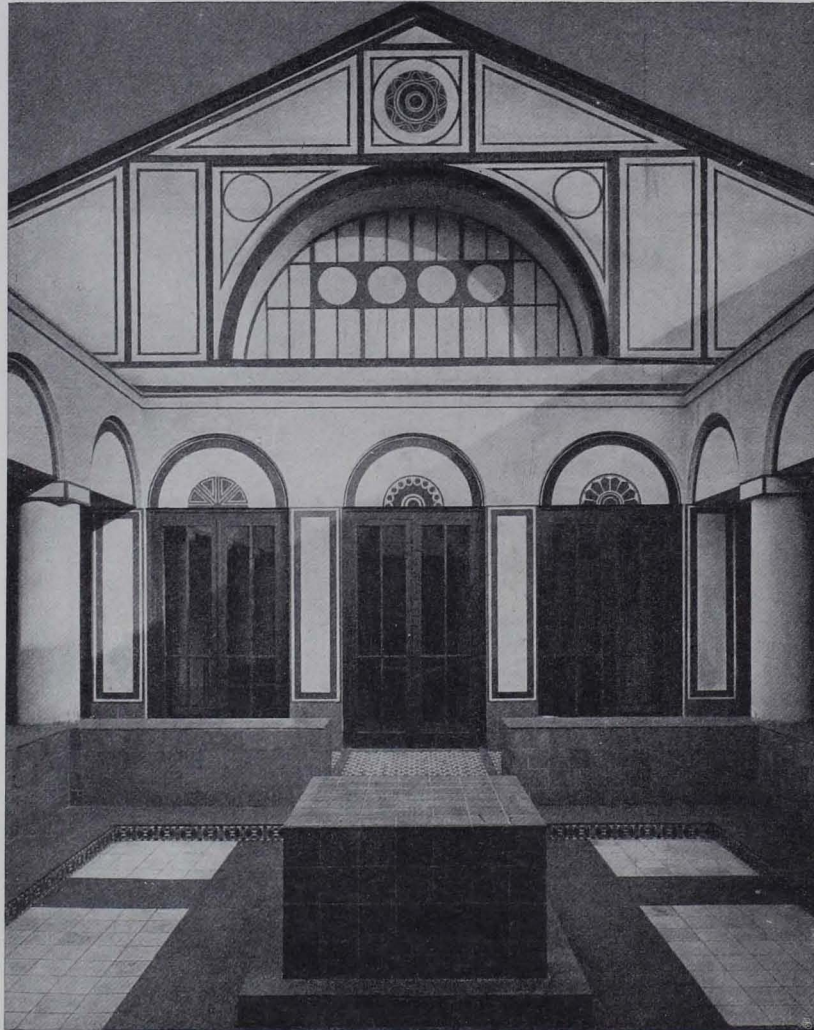


Abb. 44. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906. Binnenhof mit Eingangswand des Musiksaales

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

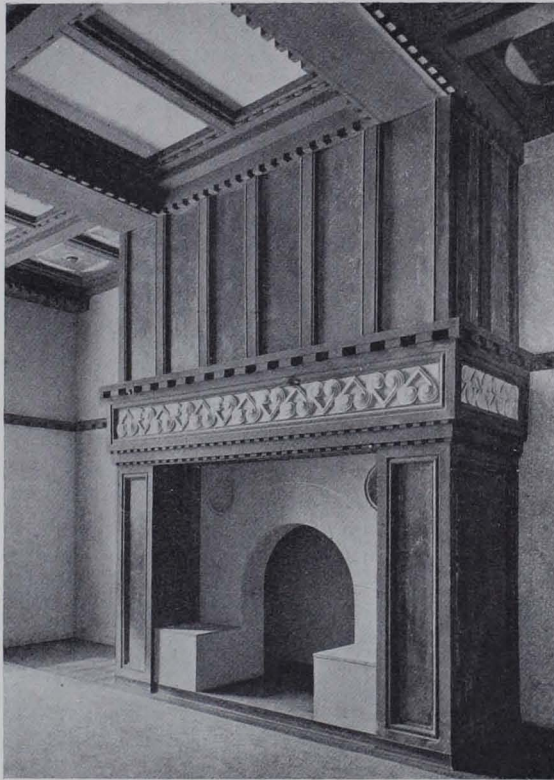


Abb. 46. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden, Sommer 1906. Marmordiele

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-

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 eingeschriebenem 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 Festsaal 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

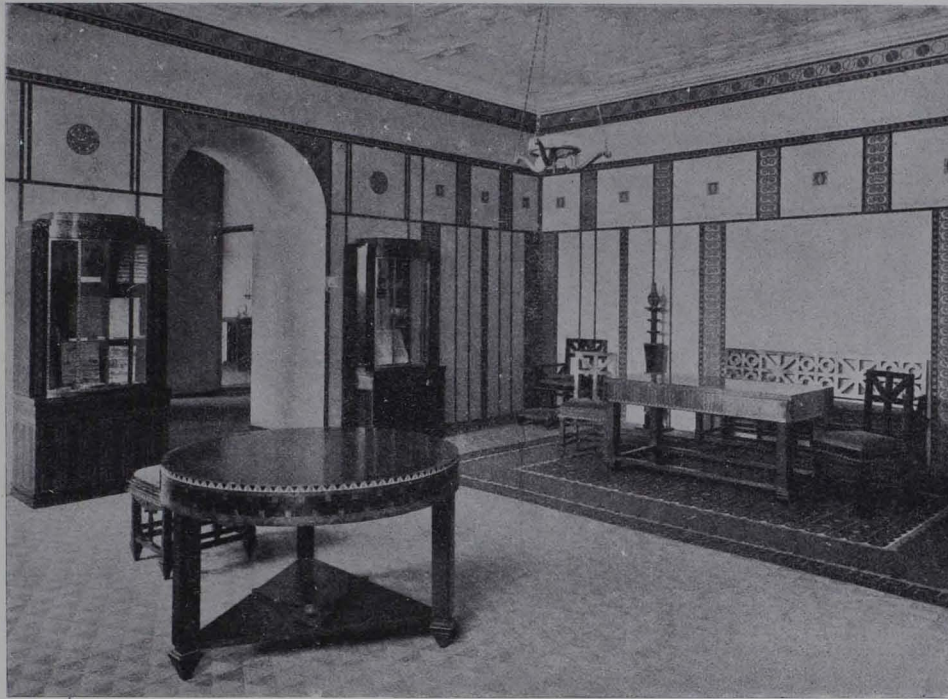


Abb. 48. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906. Empfangszimmer

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.

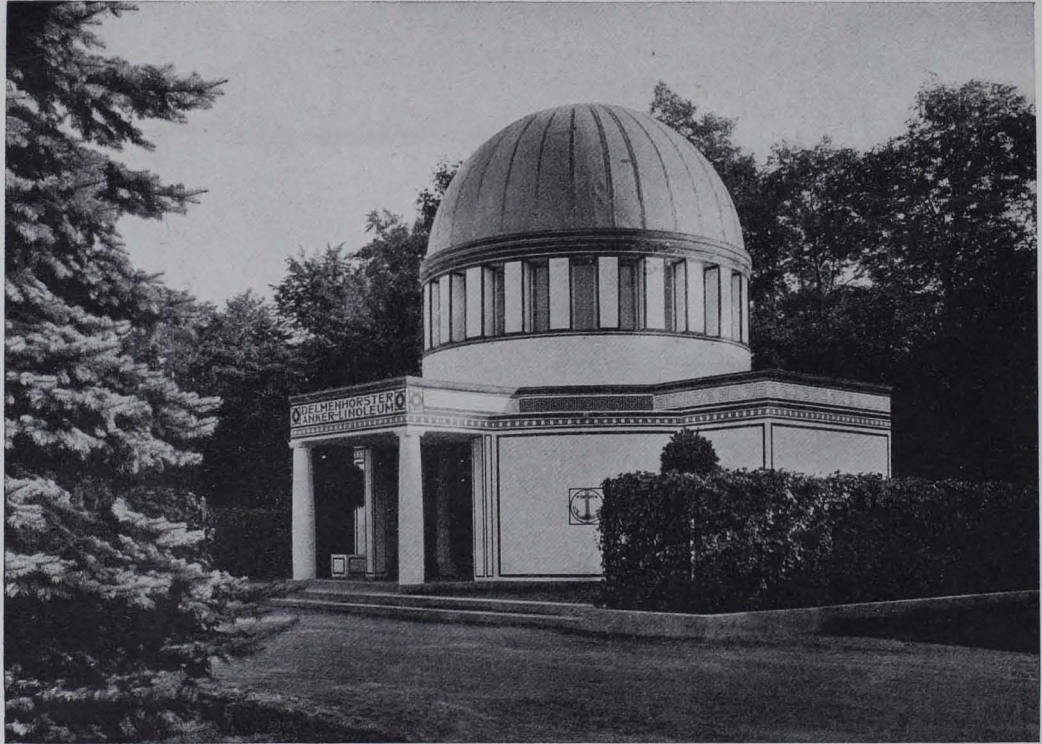


Abb. 49. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906.
Pavillon für die Delmenhorster Linoleumwerke «Ankermarke»

monie bereichernd, wie zwei verschiedene Stimmen in der Partitur. Das in seiner Anordnung organisch auf diese Wandenteilung bezogene Mobiliar besteht aus zwei plastisch schön gebildeten Glaschränken 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 Architravrings 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 Kunstvollens 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

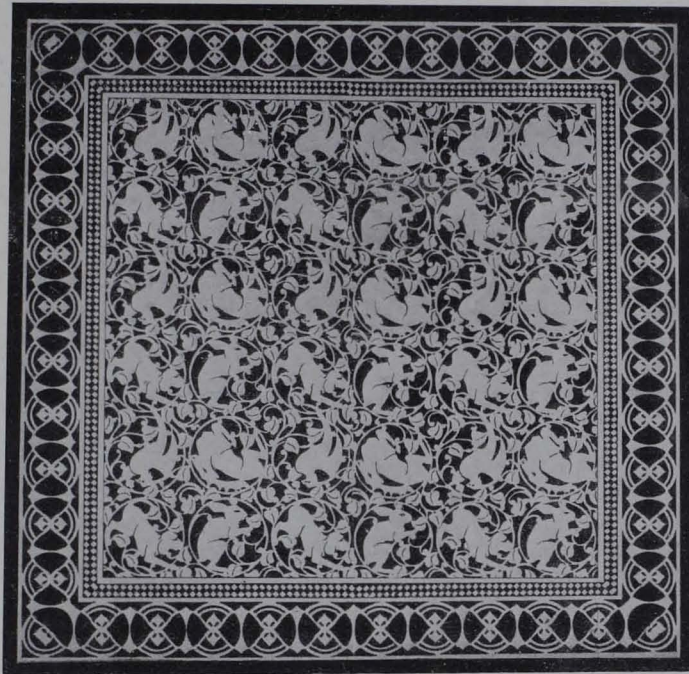


Abb. 50. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906. Linoleumteppich aus dem Pavillon der Delmenhorster Linoleumwerke «Ankermarke»

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

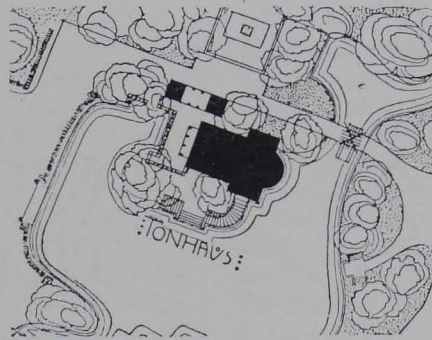


Abb. 51. Tonhaus in der Flora zu Köln. 1906. Situationskizze

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 fand, 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 Planzeichnung (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