

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

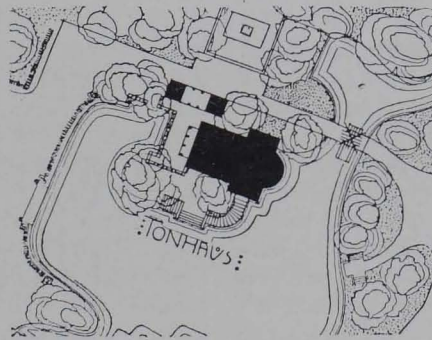


Abb. 51. Tonhaus in der Flora zu Köln. 1906. Situationskizze

Vorläßpapiere 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

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

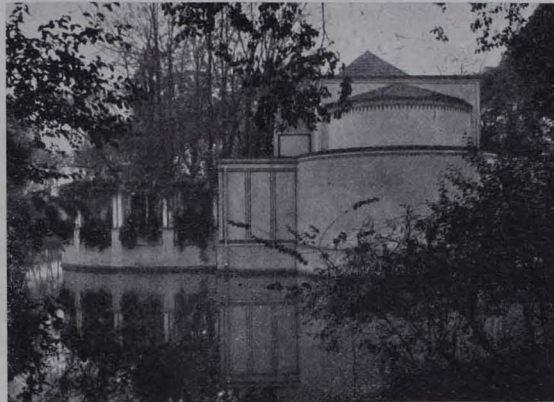


Abb. 53. Tonhaus in der Flora zu Köln. 1906. Ansicht der Schmalleite mit Apfis vom See aus

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 Behrens'schen 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 Spielersche 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 Tieß 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 gereimte 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.