

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

annahm 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. —

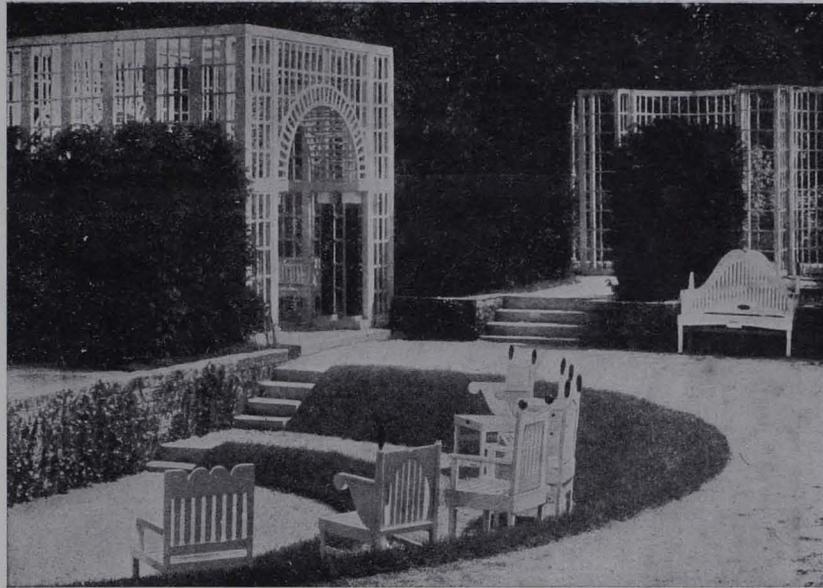


Abb. 76. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. 1907. Naturtheater aus dem Sondergarten

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.

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 Univerfalismus des Vielerlei, sondern, sehr im Gegenteil, die homologe Ausbreitung eines zentralen Architekturgedankens auf alle Ge-

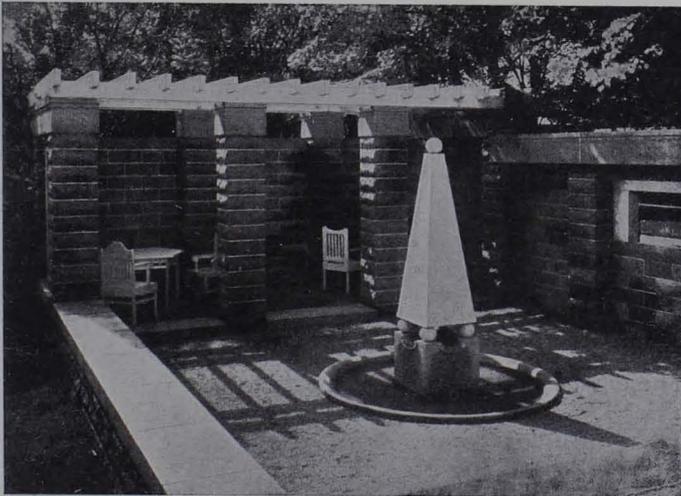


Abb. 77. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. 1907. Linkes Brunnenhöfchen mit Pergola aus dem Sondergarten

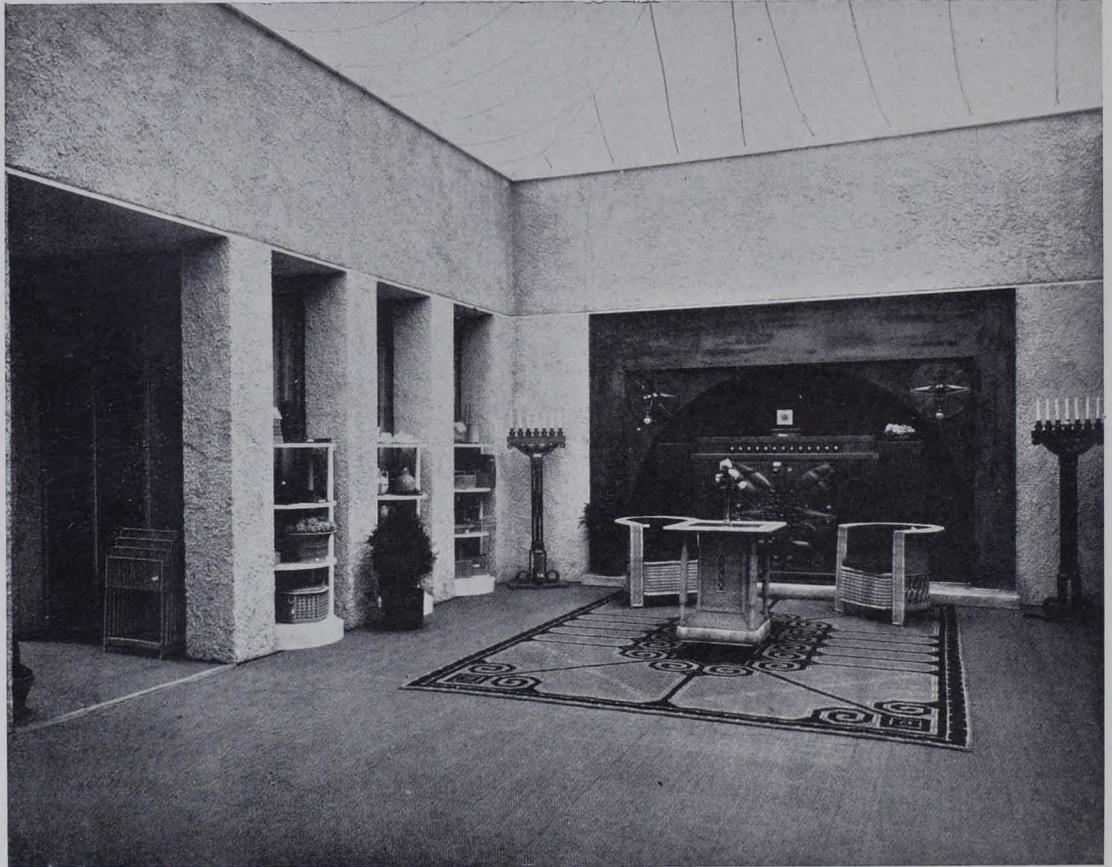


Abb. 78. Kunstausstellung in Düsseldorf. Sommer 1907. Sonderzimmer Peter Behrens

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

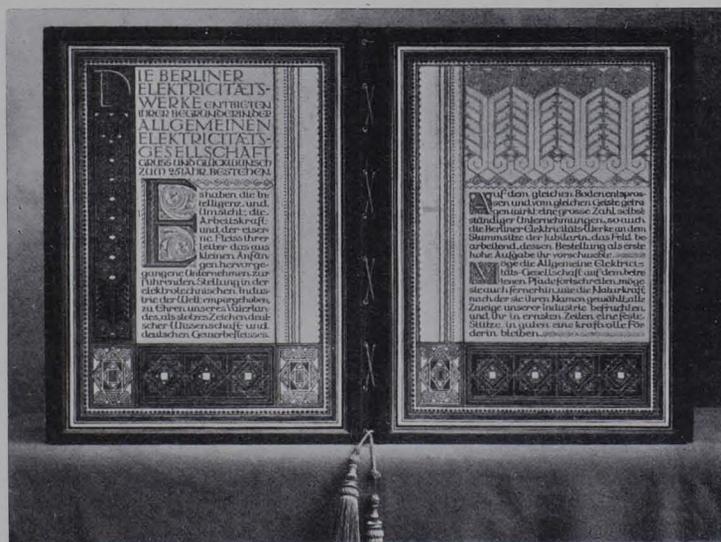


Abb. 79. Handgeschriebene mehrfarbige Pergamentadresse der Berliner Elektrizitätswerke an die AEG. 1908

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 gefährlich, 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).