

gonalität wies auch in feiner, durch die Um-mauerung mehrgeschlossenen Bauweise der zweite, von Peter Behrens auf der Berliner Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung von 1910 gezeigte, weite Hof des Vereins deutscher Kalkwerke auf (Abb. 138). Der Verein hatte Interesse daran, sowohl die Kalksteine als Naturprodukte wie auch die Beschaffenheit des aus dem Naturprodukt gewonnenen Kalkmörtels in Gestalt von Kalkputz zu zeigen. – In der Mitte des Hofplatzes ist ein Becken eingelassen, diesmal in breiterer Ausdehnung, von rauhen Kalksteinblöcken wuchtig gefaßt, zwischen denen die höchst malerische Wildnis blühender Stauden empor-schießt. Seine Seiten sind von einer herumlaufenden Terrasse mit niedrigen, öffnungslosen Putzbauten umzogen, die erst an der Tiefenfront eine sprechende architektonische Physiognomie annehmen: In der Mitte steht ein größeres Haus aus Polygonquadern errichtet, mit seinem Inschriftgefims diese Fassaden-gruppe monumental beherrschend. Zu Seiten treten zwei niedere Torbauten mit länglichen dreifachen Öffnungen vor, auch im Material der glatten Putzwände einen Kontrast zur Mitte bildend. Das Ensemble dieses Hofes aber atmet überzeugend die Architekturstimmung griechischen Archaismus', ohne daß irgend eine konkrete historische Form nachzuweisen wäre.

Das Haus der Kalksandsteinfabrikanten (Abb. 139) war aus weißem und graublauem Kunstsandstein errichtet; es wurde einer energischen Brandprobe ausgesetzt, um die Widerstandsfähigkeit der verwendeten neuen Baumaterialien zu zeigen. Architektonisch gab es sich sehr einfach,

zweistöckig, die Fassade durch Lifenen und Gefimfe in gedrungenem Rechteck geteilt, deren Form auch die wenigen Fenster wiederholten, das knapp aufliegende Dach mit einem Neigungswinkel von 45°. – Sein Inneres, aus dem noch eine Abbildung (Nr. 140) gegeben sei, zeigte ein schmuckes Vestibül mit Kassettendecke, in das die zu den Ausstellungsräumen hinaufführende Treppe mit einem linear wirkungsvollen Geländer aus Holzstäben eingebaut war.

9. NEUE INNENARCHITEKTUREN. Die in diesem Abschnitte behandelten vier Innenausstattungen fallen zeitlich in jene beiden Jahre 1909 und 1910, welche schon mehrfach als die Epoche des Klassizismus, des bewußten Hellenisierens, in Peter Behrens' Entwicklung angesprochen worden sind. Damit ist nun aber ebenfowenig ein Vorwurf erhoben wie mit der früheren historischen Feststellung eines zu stark an die Sichtbarkeit sich drängenden Funktionalismus für die Darmstädter Periode oder der unfönnlich abstrakten Stereometrie der Düsseldorf-er Architektur: Besteht doch das eigentliche Kriterium der starken künstlerischen Persönlichkeit in diesem fortwährenden Sichwandeln von Stufe zu Stufe, häufig in scheinbar so extremen Gegensätzen, daß das Vorausgegangene binnen kurzem dem rastlos Weiterschreitenden als «überwundener Stand-

punkt» gelten wird, und daß alles Einzelwerk nur als «Übergang» zu einem höchsten, letzten Ziele erscheint, das zwar ästhetisch denkbar, niemals aber historisch greifbar ist. Und erscheint schließlich nicht jedes absolute Freiein von Unvollkommenheit, jede ganz in sich abge-

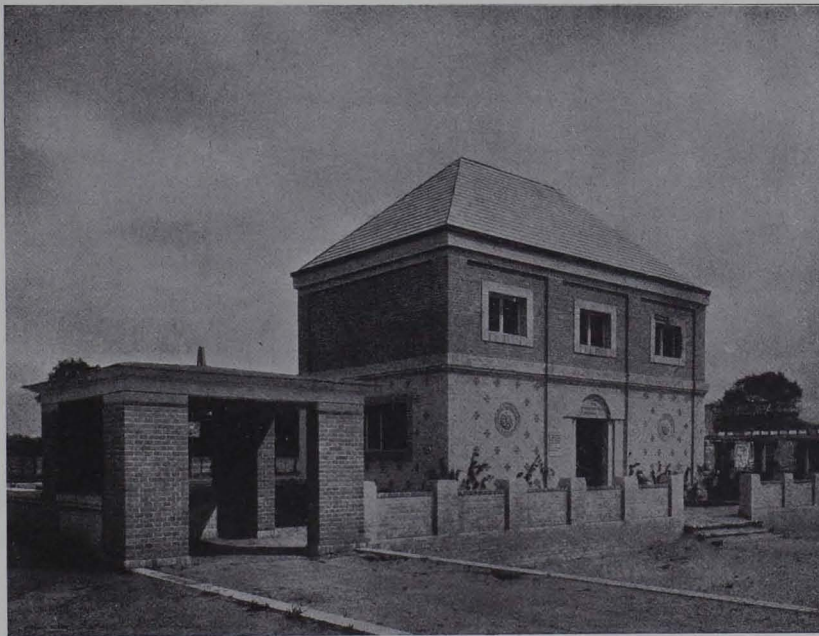


Abb. 139. II. Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung in Treptow bei Berlin. Sommer 1910. Haus der Kalksandsteinfabrikanten

rundete, endgültige Formulierung ebenfoweit von dem Problem, welches allein Fortschritt bedeutet, entfernt wie von der Kunst überhaupt, der zielstrebigen, energiebefruchteten Kunst? Denn wie oft wirkt gerade die «meisterliche» Virtuosität nicht mehr als künstlerisches, sondern nur noch als technisches Resultat. – Das was nun Behrens nach seiner Düsseldorfer Schaffenszeit als Entwicklungsmoment in seinem Möbelbau benötigte, war selbstverständlich das Gleiche, was ihm jetzt auch in der Großarchitektur am Herzen lag: nach der längst erfolgten stereometrischen Raumabgrenzung die Herausbildung der faßig lebendigen Einzelform und eine Wiedergewinnung des plastisch-funktionellen Ausdrucks einer architektonisch bereicherten Ornamentik. Wenn er dabei in diesen Jahren mit Vorliebe in einer neu-hellenischen Renaissance der Antike sich erging, so erklärt sich diese relative Unselbständigkeit einerseits aus dem Streben, das plastische Prinzip nun einmal, abgesehen von aller kunstgeschichtlichen Formensprache, ganz als solches zu lebensvoller Geltung zu bringen: Und wie stehen da nach all den dünnen Brettermöbeln der Düsseldorfer Zeit die schönen Linien der runden Säulen und der sich aufblähenden Voluten in die Augen!

Andererseits dokumentiert sich in diesem neu-hellenischen Stil jener stets von Peter Behrens vertretene Grundfaß der Bildungskontinuität unserer aus dem klassischen Altertum geschichtlich erwachsenen Geisteskultur, die keine konstruktiven Willkürlichkeiten oder zufällige, von außerhalb ihres Bereiches kommende, exotische Formenimporte zu stören vermögen. Übrigens tritt auch in diesem periodischen Hellenismus das Formale, das immer das Äußerliche ist, bald zurück, ohne daß Behrens' Werke darum weniger klassisch, in einem höheren Sinne allerdings, auf uns wirken. – Ein bezeichnendes Bild des Übergangs aus der noch dünnen Steifheit der letzten Düsseldorfer Jahre zu der reifen, bewegten Plastizität der neuen Berliner Schaffensperiode läßt sich etwa gewinnen, wenn man die beiden, am meisten untereinander entfernten Werke dieser Gruppe von Innenarchitekturen vergleicht, das im Relief noch schüchtern zurückhaltende Wohnzimmer bei A. Wertheim von 1909 mit der in den Linien schwungvollen und die gerade Fläche ganz frei behandelnden Inneneinrichtung für Dr. Ruge in Berlin aus dem Spätjahr 1910; oder, um diesen Stilgegenfaß noch kunstgeschichtlich zu pointieren, wenn man die identische Aufgabe in der Formu-

lierung der beiden Epochen gegenüberstellt, wie die Sessel aus dem Dresdener Empfangszimmer von 1906 (Abb. 47) mit Sesseln aus dem Salon Dr. Ruges (Abb. 150): Dort ist das ganze Gestell aus prismatisch harten Holzstäben zusammengezimmert; die Rücklehne erscheint von einer unbequemen Steifheit wie ein Geradehalter. Hier dagegen ist alles schwellende, beaglich sich an-schmiegende Plastizität, die sich

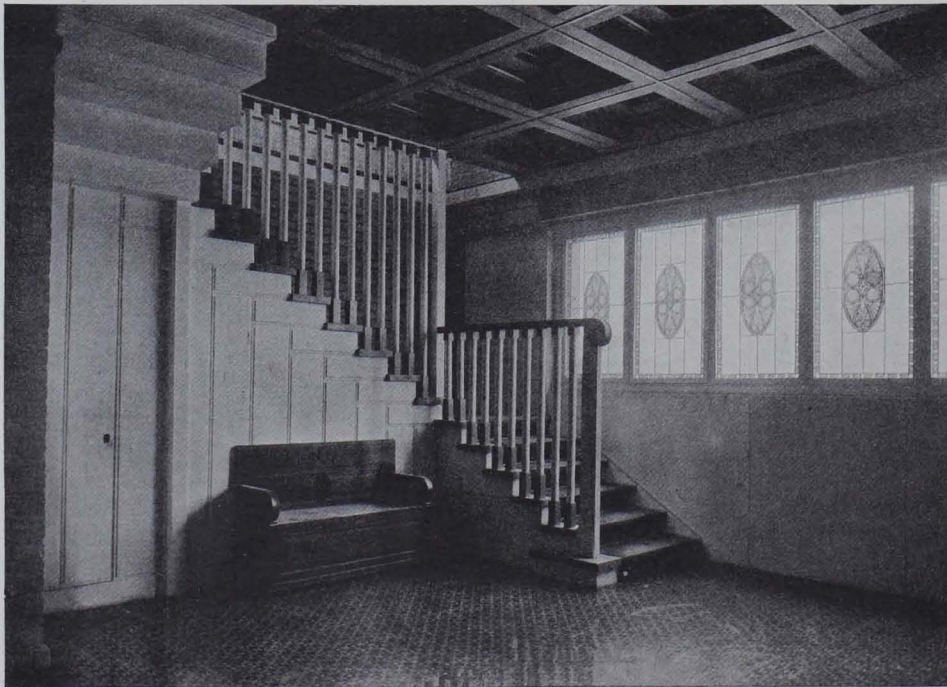


Abb. 140. II. Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung in Treptow bei Berlin. Sommer 1910. Treppendiele im Hauße der Kalksandsteinfabrikanten

allein schon in der leisen Kurve ausdrückt, die das Profil des Sesselrückens abgibt, wie auch in der organischen Modellierung der voll gebildeten Armlehnen. **WOHNZIMMER IN DER AUSSTELLUNG MODERNER WOHNÄUME BEI A. WERTHEIM IN BERLIN VON 1909** (Abb. 141). Das in grün gehaltene Zimmer gemahnt noch in feinem bescheidenen Relief an die in demselben Ausstellungsetablisement gesehenen Räume von 1905¹⁾. Die Decke zerfällt wieder in von Kreisen gefüllte Kassetten. Ein Kronleuchter, ähnlich dem im Wohnhaufe Schroeder in Hagen, hängt von ihr herab. Ihm entspricht der runde Mitteltisch, um



Abb. 141. Ausstellung moderner Wohnräume bei A. Wertheim in Berlin. 1909. Wohnzimmer

den auf dem quadraten, wie stets bei Behrens zentralisierten Teppich eine Anzahl Armfessel, Stühle und Hocker stehen. Von den bis zu Zweidrittelhöhe weißen Wänden heben sich einige Kastenmöbel ab. Der Vorhang des einzigen, sehr breiten Fensters erscheint in fünf senkrechten Bahnen in gleichmäßig rundliche Falten gerafft.

EMPFANGSZIMMER IN DER AUSSTELLUNG MODERNER WOHNÄUME BEI KELLER UND REINER IN BERLIN VOM FRÜHJAHR 1910 (Abb. 142, 143). Im Gegensatz zu dieser einfachen bürgerlichen Stimmung gibt sich das großartige Empfangszimmer, das vom Frühling des folgenden Jahres an bei Keller und Reiner zu sehen war, in monumentalster Festlichkeit. Schon in den Farbentönen erscheint es von reichstem Wechsel: gedämpfte graue und mattgrüne Nuancen in Fußboden, Teppich und Wandbespannung, auf welche letztere dann herrlich bunte Kränze gesetzt sind, und stark sprechende goldgelbe, glänzend weiße und braunschwarze Farben in den moireeseidenen Bezügen der Armfessel, dem kostbaren Makassar-Ebenholz des Mobiliars, der flach kassettierten Decke, der breiten Wandfelder- und Spiegelrahmen mit dem hier darunter angebrachten, klassischen Marmorkamin. Und dieser prachtvolle Farbenakkord findet nun seinen architektonischen Träger in einer konsequenten Sym-

metrie nach allen vier Seiten des Raumes hin, weiter seinen plastischen Ausdruck in einer bauchigen Rundung der Möbeltypen: Wirkungsfaktoren, welche doch beträchtlich über die bescheidene, noch zurückhaltende Regelmäßigkeit jenes nur für die Lebensformen des Mittelstandes berechneten Wohnzimmers des Vorjahrs hinausgreifen. Hier ist schon charakteristisch, wie die horizontalen Kreise der Deckenkassetten, von denen die oben, auf S. 106, beschriebenen Guirlanden aus elektrischen Glaskügelchen herabhängen, in den Mittelkränzen der quadratischen Wandfelder auch senkrecht wiederkehren, diesen dadurch einen ausgesprochen architektonischen Akzent verleihend. — Und nach dem gleichen Prinzip einer monarchisch sich abstufoenden Ordnung erscheint auch das Mobiliar dieses Empfangszimmers gruppiert: Den Kamin flankieren schwere Polsterfessel mit faftig ausgebauchten Armlehnen. Die Ecken des Zimmers nehmen selbständig untergeordnete Möbelarrangements ein, ein Schreibtisch, ein kleinerer Rundtisch mit Stühlen und Polsterbank, ein prismatisch vortretender Glaschrank für Nippfassen, während, als Hauptstück und Mittelpunkt des Raumganzen, der elegant geschnitzte große Rundtisch mit seinem Sofa und seinen vier großen Sesseln gegenüber dem Spiegelkamin hervortritt. All dieses prächtige Mobiliar hebt sich von dem

¹⁾ Siehe oben S. 40.

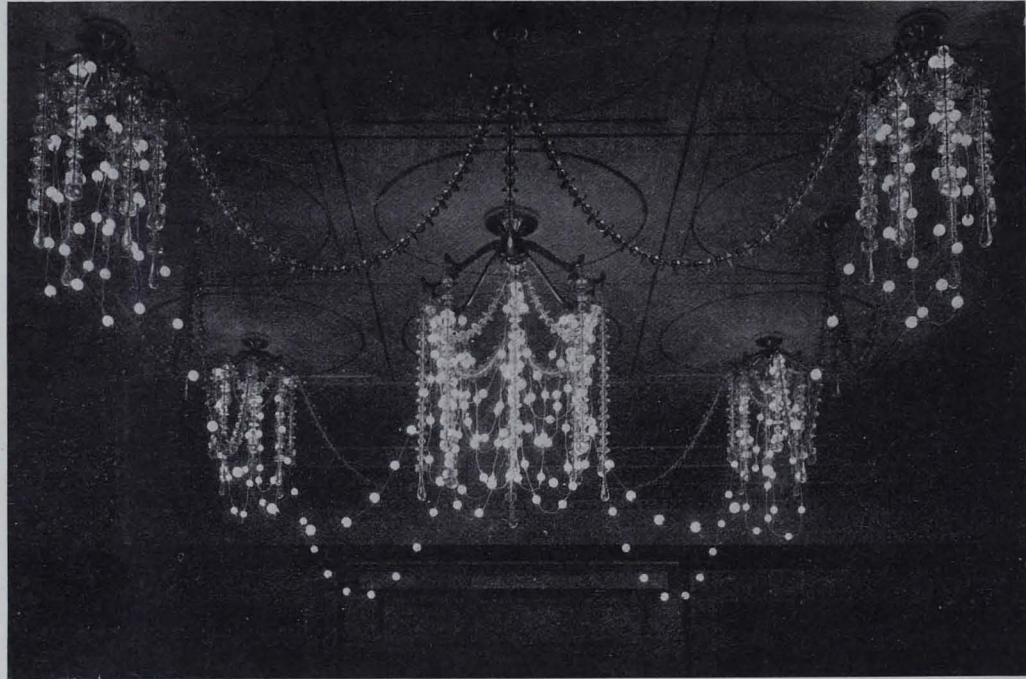


Abb. 142. Ausstellung moderner Wohnräume bei Keller und Reiner in Berlin. 1910. Decke und Beleuchtungskörper des Empfangszimmers

gleichmäßig ruhigen Fond des unendlichen Mäander-
 mufters eines graugrünen Teppichfliefes ab.
 INNENEINRICHTUNG FÜR M. MEIROWSKY
 IN KÖLN. Der Fabrikant Max Meirowsky ließ
 sich im Jahre 1910 in Kölns Villenvorort Lindenthal
 fein geschmackvolles Wohnhaus von dem Kölner
 Architekten Ludwig Bopp errichten. Durch die
 Ausstellungen der vorhergehenden Jahre ange-
 regert, suchte er auch mit der Innenausstattung
 und mit Werken der freien Kunst eine auserlesene
 Wirkung zu erlangen und betraute deshalb den
 damaligen Dresdener, heute Hamburger Bau-
 künstler Fritz Schumacher sowie Peter Behrens mit
 der architektonischen Ausgestaltung seiner Räume,
 während Georg Wrba aus Dresden plastische, Fritz
 Erler aus München malerisch-dekorative Aufträge
 erhielten. In dieser Zusammenarbeit entstand ein
 Ganzes von reichster Vornehmheit, ein selten
 prächtiges, künstlerisch modernes Interieur. —
 Die für Peter Behrens bestimmte Aufgabe umfaßt
 vor allem die große Wohndiele in beiden Ge-
 schossen mit der herumzuführenden Treppen-
 anlage. Direkt an sie reiht sich im Parterre nach
 dem Garten zu noch eine architektonisch in sich
 geschlossene, kleinere Marmordiele als eine Art
 Vorraum an. Außerdem hatte er noch einen

prunkvollen Baderaum mit Ankleidekabinett aus-
 zustatten. Die dem Künstler hier zu Gebote
 stehenden Mittel erlaubten ihm, jene fürstliche
 Dekorationsweise fortzuführen, die er zuerst in
 dem Empfangszimmer von Keller und Reiner
 angeschlagen hatte.

Die große Halle des Hauses Meirowsky erscheint
 als ein ziemlich breiter Längsraum, der durch
 einen Quereinbau nach der Gartenseite zu sich
 beträchtlich verschmälert. Diese unregelmäßige
 Grundrißform überwand Behrens dadurch, daß
 er der geringeren Breite die Herrschaft in der
 Gesamtlänge der Halle überwies, in den zurück-
 springenden Teil aber die sich im Winkel hinauf-
 ziehende Stockwerktreppe nebst eine davor be-
 findliche, geräumige Sitznische verlegte. Um
 nun die übermäßige Längserstreckung der eigen-
 lichen Halle proportional anzugleichen, trennte
 der Künstler nach der Gartenseite zu von ihr ein
 in seiner Länge der Raumbreite analoges, also
 quadrates Stück architektonisch ab und charak-
 terisierte den Raumgegensatz zwischen diesem hellen
 Vorplatz und dem eigentlichen, nur in gedämpftes
 Licht getauchten Halleninterieur durch den deut-
 lich sprechenden Materialkontrast von kalter Mar-
 morverkleidung für den nach außen gelegenen,

von warm wirkender Holzvertäfelung aber für den nach innen gelegenen Raumteil.

Die Grundgliederung ihrer Wände empfängt die Halle (Abb. 146) durch eine seitlich verschobene Türe an der inneren Schmalleite, durch zwei symmetrische Türen an der einen Längsseite, zwischen die ein großer, marmorrahmter Kamin mit zentralem Frontmuster gestellt ist. Den beiden Türen entsprechen auf der gegenüber liegenden Seite links eine analoge Tür, rechts der Aufgang zur Obergeschosstreppe. Diese Seite ist in ihrem oberen Teil in eine entzückende Galerie von quadraten, modern jonischen Pfeilern aufgelöst, die durch ein zierliches Sternengitter aus vergoldeter Bronze untereinander verbunden sind. Die so entstandene Zwischenstockteilung geht als Horizontalzäsur um die ganze Holzvertäfelung herum, diese in einen unteren kassettierten Teil aus dunklem Eichenholz und in einen oberen aus glatten Vertikalbrettern von hellgrauem Ahorn

scheidend. Die Türen selbst sind aus hell polierter ungarischer Eiche, aus glänzend schwarzem Ebenholz die jonischen Pilaster zu ihren Seiten; deren Kapitelle sind vergoldet. An der stark eingetieften Kassettendecke erscheinen vier Beleuchtungskörper aus Milchglas, flache Kuben, verteilt, eine von Behrens schon seit seiner Düsseldorfener Anfangszeit beliebten Form. Der Fußboden, ein Parkett aus Ahorn, gibt sich, wie stets bei unserem Künstler, als getreues Abbild der Decke, deren Quadratur Ebenholztstreifen wiederholen. — In diesem nur durch wenige Goldreflexe der Bronzegitter der Treppe und der Galerie, der Kapitelle, der Bilderrahmen, der getriebenen Kamintüren und der beiden Wandleuchten aufgehellten, dunklen Uniform der Holzverkleidung leuchten, als malerisch lebhafter Gegensatz, die dekorativen Farben der Wandgemälde Fritz Erlers: Besonders ein liches Gelb tritt als Dominante in diesen flächenhaften Stücken hervor, die als Sopraporten und als ein

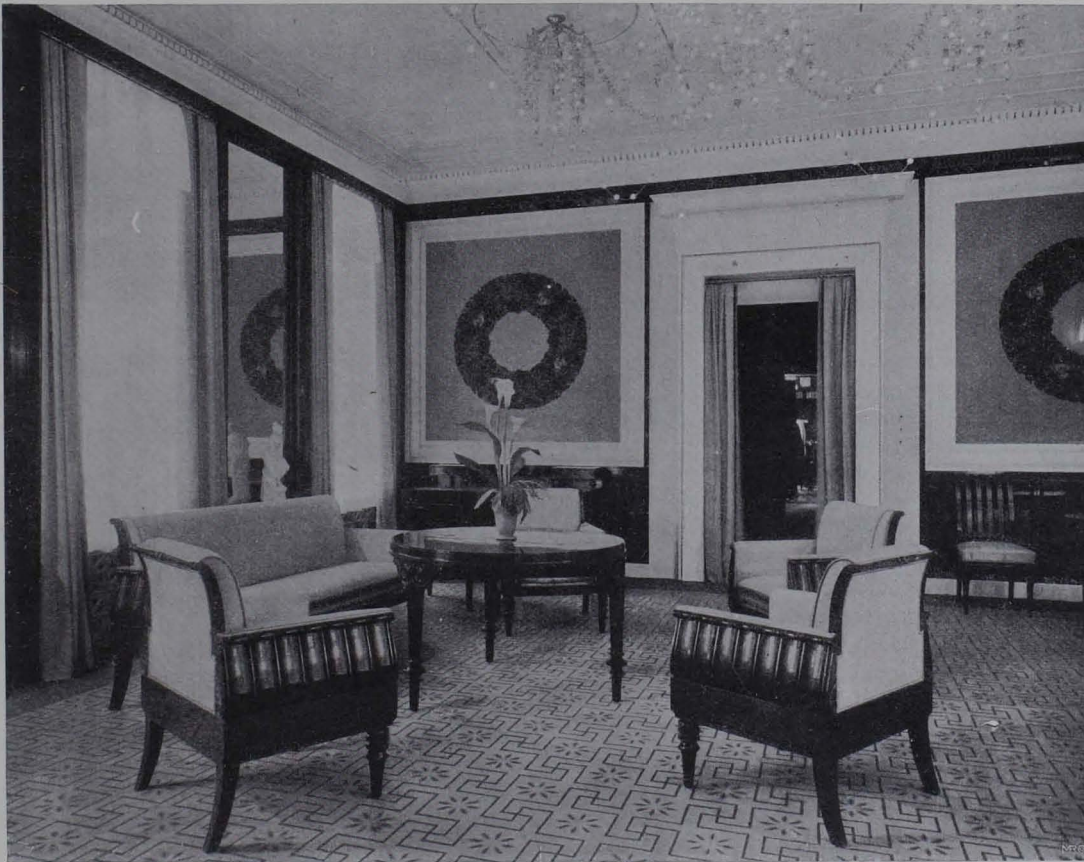


Abb. 143. Ausstellung moderner Wohnräume bei Keller und Reiner in Berlin. 1910. Empfangszimmer

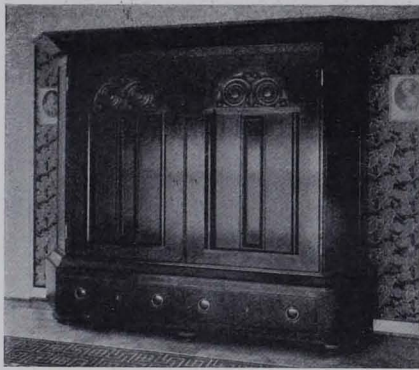


Abb. 144. Inneneinrichtung für Max Meirowsky in Köln-Lindenthal. 1910. Schrank in der Diele des Obergeschosses

Beleuchtung des Abends von der dunkeln Architekturform abhebt, wenn man etwa diese Raumschönheit, behaglich hingelagert in den schwelenden Lederpolstern, genießt, die den Rundtisch in dem Winkel der hinaufsteigenden Dielentreppe umgeben.

Folgt man deren Verlauf, so gelangt man auf die bereits beschriebene Galerie des Mittelstocks, von der sich in leichter Schwingung die etwas schmalere Treppe nach dem Obergeschoß ablöst. Diese zeigt auch wieder ein Geländer in vergoldeter Bronze, Balusterstangen von einem Adel leise anschwellender Formen, der falt an die schlanke Renaissance Rafaels gemahnt.

Die obere Diele ist ihrem Zweck gemäß ganz schlicht gehalten. Weiße Holzleisten rahmen eine grüne, großmusterige Kretonbespannung. Ein verhängter Lüster, wie der in den Wohnzimmern bei Wertheim und im Hause Schroeder in Hagen, erhellt sie. Ein eigenes Cachet geben dieser oberen Diele die Türen, die auf den, ähnlich wie bei archaisch griechischen Öffnungen, nach innen geneigten Seitenpfosten ein eigenartiges Volutenfaltigium tragen. Daselbe Formenidiom bestimmt auch die Frontarchitektur der hier aufgestellten großen Doppelschränke (Abb. 144): an den Seiten abgeschrägt, zeigen sie über kräftigen Sockelschubladen energisch hineingetiefte, zwiefache Vertikalfüllungen, die je eine Concha mit dem charakteristischen Spiralenkompositum krönt. Das ganze plastisch prächtige Gebilde, das man gewiß mit den behäbigen Barockschränken unferer deutschen Spätrenaissance vergleichen darf, erhält in einem weit vorkragenden Karnies den zusammenfassenden Abschluß. — Ganz in Marmor sind die an die große Diele in

¹⁾ Nr. 148 der Literatur über Behrens.

großes allegorisches Figurenbild über dem Kamin erscheinen.

Dr. Max Kreuz betont sehr richtig¹⁾, wie diese goldene Farbigkeit sich am besten in der matten

allen Breiten- und Höhenmaßen anschließende Vorhalle des Erdgeschosses und der ebendort befindliche Baderraum ausgeführt. — Die Vorhalle (Abb. 145) ist zentral angelegt, was architektonisch in der Fußbodeninkrustation aus weißem und grünem Marmor, Vert des Alpes, und in der Decke, einem Kreis mit großer tangierender Kassette, zum Ausdruck gelangt. Als ein lebendiger, freikünstlerischer Exponent hängt hier eine prachtvoll modellierte Bronzeampel herab, deren Figuren von dem Berliner Bildhauer Richard Engelmann gearbeitet sind: drei Grazien stehen auf einem Omphalos, von dem sich die Leuchterarme abzweigen, so recht auch in der plastischen Stimmung das Korrelat bildend zu dem antik-römischen Eindruck der hier geschaffenen Architekturform. Die Seitenwand der Marmordiele gliedert sich, ihrer Bedeutung als ein Anhängsel der Hauptdiele gemäß, in vier Felder aus Goldmosaik, die von profilierten Marmorstreifen umzogen und von einem Architrav aus gleichem Material abgeschlossen werden. Hier beschränkt sich das Mobiliar auf zwei, vor diese Pfeilerstellung gerückte Lehn-



Abb. 145. Inneneinrichtung für Max Meirowsky in Köln-Lindenthal. 1910. Eingangshalle in Marmor im Erdgeschoß

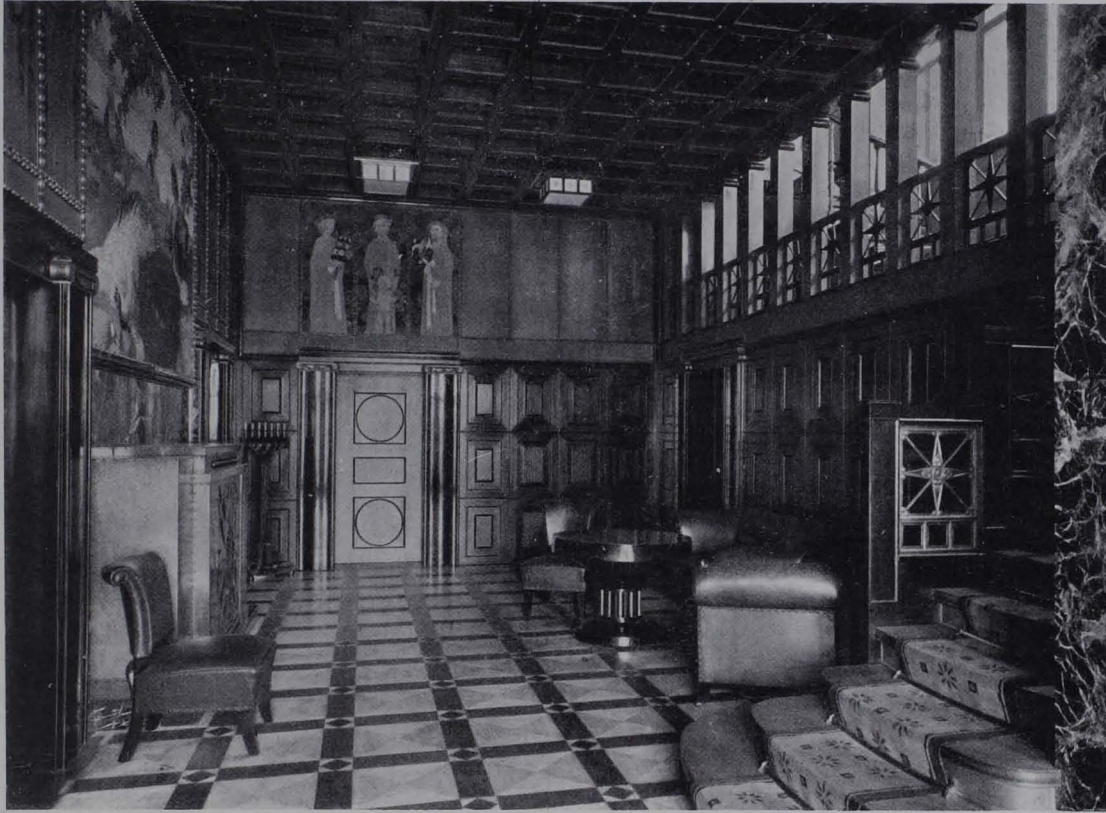


Abb. 146. Inneneinrichtung für Max Meirowsky in Köln-Lindenthal. 1910. Wohndiele im Erdgeschoß. Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift «Innendekoration»

fessel aus Ebenholz und mit dunkelgrünem Seidenbezug von der nämlichen ausgebauchten Form, die schon von dem bei Keller und Reiner aufgestellten Empfangszimmer her bekannt ist. Die klassisch kühle, auserwählt vornehme Farbestimmung der Marmordiele kehrt in der luxuriösen Badeanlage wieder, die vollständig in reicher Marmorinkrustation, Paonazzo, Cipollin, Bleu belge und Napoléon, ausgekleidet erscheint. Die für Behrens typische Doppelspirale weist das Halbkreissegment der Tür auf. Links und rechts von ihr sind scheibenartige Wandleuchten angebracht (Abb. 147). Das Bad selbst ist eine quadratische Vertiefung, zu der man auf einigen Stufen hinabsteigt, die als Geländer in schönster Kurve geschwungene, einfache Messingstangen begleiten. Den Trog und das hohe Rechteck der Krahenwand vereinend, umzieht ein dunkles Marmorgelims. Diesem kostbaren Baderaum ist ein nicht minder kostbares Ankleidegemach vorgelagert, ein Schmuckkästchen, ganz in hellgelbem Zitronenholz der zierlich kalfettierten Decke und des Getäfels,

in das kleine karierte Spiegelscheiben eingelassen sind, erschimmernd, zu dem dann in köstlichem Kontrast die stumpfgrünen Bezüge der Ruhepolster abgestimmt sind.

INNENEINRICHTUNG FÜR DR. RUGE IN BERLIN. Der Vorwurf, den die akademischen Architekten den modernen zu machen pflegen, sie legten sich, weil sie eine historische Formensprache perhorreszieren, zu der baugeschichtlichen Tradition und zu der organischen Entwicklung in Gegensatz, erscheint für die objektive Überlegung ebenso falsch wie logisch unmöglich. Denn einmal findet dort tiefer Zuhende Elemente der Tradition bei allen modernen Baukünstlern. Und wessen historische Einsicht sodann größer ist, desjenigen, der die längst verblichenen Ausdrucksformen alter Stile auf die doch ebenfalls individuelle Geistigkeit unserer neuzeitigen Kultur, widerspruchsvoll genug, anwendet, oder desjenigen, der für sie die adäquate Kunstsprache zu suchen strebt, erscheint kaum zweifelhaft: Hier nur haben wir eine organische Weiterentwicklung im Sinne jener schöpfer-

ischen Alten, während ihre archäologischen Imitatoren ihrem Geist, dem Geiste des Fortschritts und des Zusammenhangs mit der Zeitgenössigkeit, sehr fern bleiben. —

Eine in diesem verinnerlichten Sinne aufgenommene Tradition gewährt durch ihre Verbindung nach rückwärts und nach den Seiten kraftvolle Sicherheit des künstlerischen Stils: Die klassischen Elemente, welche die drei besprochenen Einrichtungen von Peter Behrens, besonders die für Herrn Meirovsky und der Salon bei Wertheim, in modern neuzeitlicher Gesamtstimmung aufwiesen, sind dessen Beweis genug. Dennoch drohte einem allzu dauernden Sicheinlassen in diese spezifische Typenwelt der reinen antik-schönen Kurve und der plastisch-architektonischen Proportionsharmonie ein selbstgenügfamer Formalismus, der sich mehr und mehr von dem modernen Fortschritt und seinen geistigen Aufgaben entfernt. Darum muß man es mit Freude begrüßen, daß sich in der jüngsten der Behrens'schen Inneneinrichtungen, die für Herrn Dr. Ruge in Berlin von 1911, eine deutliche Abkehr von dem geradlinigen Flächenschema und der Formenwelt des Hellenentums kundgibt, teils zu Gunsten einer lebendig gekrümmten, vielfach gebrochenen Kurve, teils um neue stereometrische Bildungen von einer mehr malerischen Körperlichkeit aufzubauen, ganz in dem Geiste der Totalentwicklung des Künstlers, die, wie in der Einleitung zur Berliner Periode ausgeführt, eine Richtung auf das «barock Bereicherte» hin nimmt.

Behrens' Inneneinrichtung für Herrn Dr. Ruge in Berlin umfaßt vier Räume, ein Speisezimmer, ein Herrenzimmer, ein Empfangszimmer und ein Schlafzimmer. — Die heitere weiße Eleganz des Speisezimmers (Abb. 148) gibt sich so köstlich unbefangen,

wie die bekannten englischen oder schottischen dining rooms jener modernen geschmacklicheren Architekten. Als einzige Dunkelheit stehen gegen die hellen Wände die schweren eichenen Kaltmöbel eines geschlossenen Schrankes, eines breiten Tafelschrankes mit Glastüren und der horizontal etwas ausladenden Kredenz mit ihren grünseidenen Vorhängchen. Den für Behrens' Verhältnisse besonders leicht gebildeten Rundtisch, über dem die zierliche Hängelampe schwebt, umstehen Stühle, wie köstliches Chipendale anmutend in den reizvoll gebrochenen Horizontalen ihrer Lehnen. Zwei ovale Wandleuchten bilden pikante Punkte in der Wandfläche über der Servante.

Auch das Herrenzimmer erscheint so unabsichtlich wie möglich: In die flache Fensternische, die glatt herabfallende Stores senkrecht gliedern, ist ein Schreibtisch geschoben, praktikabel und ohne irgendwelche angestrebte Raummonumentalität (Abb. 149, 151). In der Mitte des Zimmers steht ein leichter, länglicher Tisch mit tiefem Lehnstuhl und Stuhl dahinter, den größten Teil der Breit-

wand ausfüllend, der symmetrisch abgestufte Bibliotheksschrank, der in der Mitte Gefächer zum Ablegen oder Aufstellen von Kleinigkeiten enthält. Aber vor allem muß man den hier verwandten Hängelüfter mit seinen lämtlichen, ihm vorausgegangenen Genossen vergleichen, wie er alle, hier unangebrachte Plastizität verschmäh und sich einfach als ein sehr mobiles Filigrangerüst zeigt.

Eine gewisse Repräsentation strebt einzig die Haltung des demgemäß auch in seinem Grundriß symmetrischen Salons an, samtige und leidene Farben, kostbar polierte Hölzer, edel geschliffene Spiegelscheiben. Die von Behrens so beliebte Kompositionstapete gibt eine leichte pfeilerartige Gliederung des Hintergrunds. In der Ecke baut



Abb. 147. Inneneinrichtung für Max Meirovsky in Köln-Lindenthal. 1910. Tür des Baderaums mit Blick in das Ankleidezimmer im Erdgeschoß

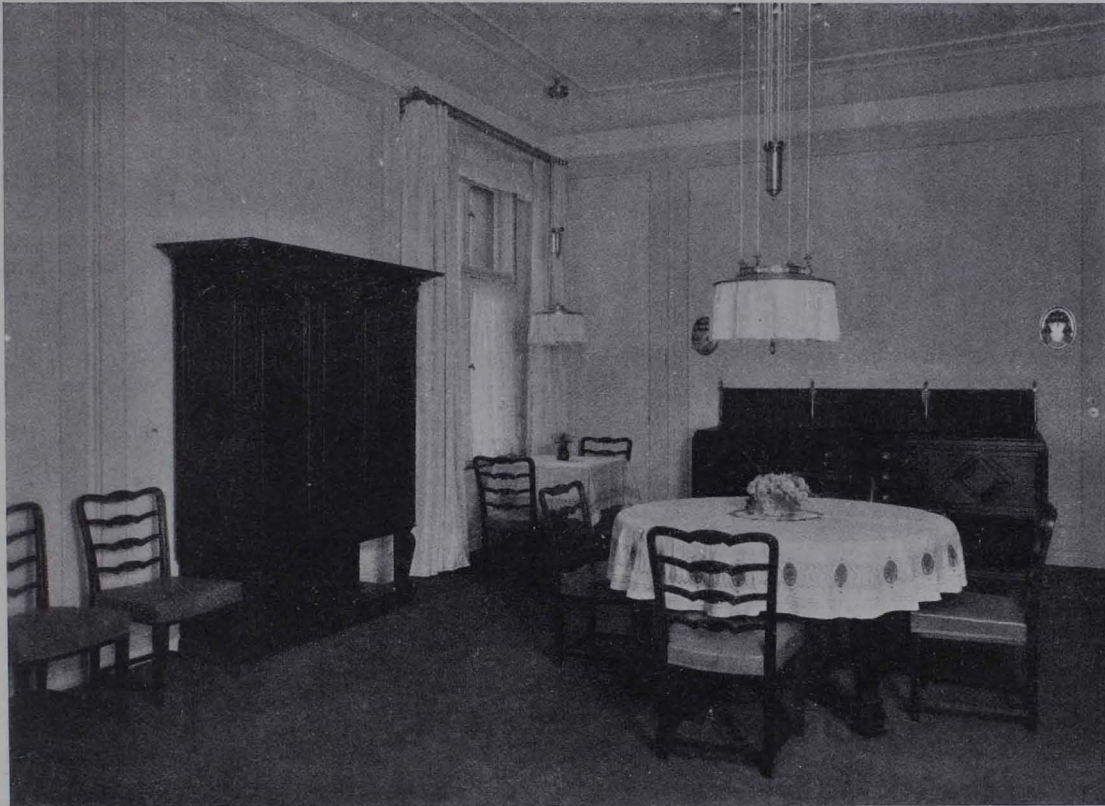


Abb. 148. Inneneinrichtung für Dr. Ruge in Berlin. 1911. Speisezimmer

sich ein Kachelkamin auf und davor in behaglicher Vornehmheit eine Ruhegruppe, ein Rundtisch mit Polsterfessel (Abb. 150) und Sofa.

Und in dem gleichen so selbstverständlichen Komfort ist endlich auch das weiße Schlafzimmer gehalten mit seinen Betten, dem großen doppelten Kleiderspind, dem natürlich mit allem Zubehör ausgestatteten schmucken Waschtisch, der in hygienischer Weiße erglänzt; alles Mobiliar in seiner Form durch kräftige Eckabrundungen zusammengehalten und zeichnerisch interessant kontrastiert durch die einfach wirkungsvolle Karrierung sämtlicher Stoffbezüge, der Bettdecke, der Stühle, der glatten Vorhänge, wobei man vergleichsweise an die in schmuckloser Eleganz so vorbildlichen, besten Neuwiener Kunstgewerbler denken mag. —

¹⁾ Vgl. den oben auf S. 104 in Anmerkung 1 zitierten Aufsatz «Das Problem des Stils» von Georg Simmel sowie Broder Christianen. Philosophie der Kunst. S. 223: Die Werke der Nutzkunst verlangen eine Ergänzung, wie die Frage eine Antwort. Ihr Komplement aber ist der Mensch. Sie vollenden sich auch ästhetisch erst dann, wenn der Mensch sie gebraucht.

Gerade in dieser Inneneinrichtung von Dr. Ruge tritt im Ganzen und jedem Einzelnen das Wesen solcher Architekturen klar zu Tage, in schöner Anspruchslosigkeit den Hintergrund für eine harmonische Lebensführung zu bilden, sich nicht in pretentiösem Selbstbewußtsein, das ja keinem «Möbel» als solchem zukommen kann, vorzudrängen, sondern als «angewandte Kunst» nur zu dienen.¹⁾ Und darin liegt offenbar der große Fortschritt dieser jüngsten, schlichtesten Innendekoration von Peter Behrens zu allem Früheren, das mehr oder minder doch oft mit dem hier so verfehlten Gedanken an «monumentale Architektur» kokettiert. Darin endlich reicht Behrens in seinem letzten Entwicklungsstadium alten Gegnern die verlöhnende Hand: Zu Beginn der neuzeitlichen Bewegung standen die «Raumkünstler»,

Das gerade ist die große Entdeckung der Handwerkskunst unserer Tage: die wiedergewonnene Einsicht, daß Werke der Nutzkunst nicht als in sich fertige Gebilde behandelt werden dürfen, sondern daß sie offen bleiben müssen für den Gebrauch, und daß erst der Gebrauchende ihnen zum Abschluß wird.



Abb. 149. Inneneinrichtung für Dr. Ruge in Berlin. 1911. Schreibtischnische aus dem Herrenzimmer

wie Behrens, den «Tektonikern», wie Van de Velde, in zwei feindlichen Lagern gegenüber.¹⁾ Unterdessen haben die Tektoniker die Wohltat der klaren Fläche und Raumdisposition erkannt, und die Raumkünstler eingesehen, daß das stereometrische Schema tot bleiben muß, falls es sich nicht mit tektonischem Ausdruck belebt. So konnte nun aus der Zwiespältigkeit abstrakter Schulrichtungen die Einheit eines modernen künstlerischen Architekturstils entstehen.

10. DIE JÜNGSTEN ARCHITEKTURARBEITEN FÜR DIE ALLGEMEINE ELEKTRIZITÄTSGESELLSCHAFT. Der kulturbewußte Entschluß der AEG, sich die schönsten Fabriken der Welt durch einen im Geiste unserer Zeit schöpferischen Baukünstler errichten zu lassen, konnte bei der einen Turbinenhalle an der Ecke der Berlichingen- und Huttenstraße in Moabit natürlich nicht stehen bleiben. Die nächsten großen Fabrikneubauten von Peter Behrens, die im Sommer 1910 vollendete Fabrik für Transformatoren und Hochspannungsapparate und die Kleinmotorenfabrik, die im Frühjahr 1911 in Gebrauch genommen wurde, erheben sich

auf dem riesigen Industrieblock, den die AEG im Norden Berlins zwischen Brunnen-, Volta- und Hufschittenstraße, Gustav Meyer-Allee und Humboldtthain im Besitz hat (siehe Lageplan Abb. 158). Hier liegt eine höchst gewerbliche Stadt großer, für verschiedene Zwecke bestimmter Fabriken, die über 13000 Arbeiter und Angestellte beiderlei Geschlechts beschäftigen. Den westlichen Teil dieses Gemeinwesens sollte nun Behrens in seiner Weise ausbauen, hervorragend unterstützt durch die im modernsten Sinne architekturverständige Initiative seines speziellen Bauherrn, des bereits genannten technischen Direktors der AEG und Baurats Paul Jordan.

Für diese gemeinsam wirkenden Bestrebungen erscheint gleich besonders charakteristisch die erste hier vorgenommene Arbeit, die noch zeitlich vor die Errichtung der Turbinenhalle, in's Jahr 1908 fällt, die Umgestaltung der alten Fabrik für Bahnmateriale. Sie repräsentiert sozusagen den unklaren Schönheitstyp der neunziger Jahre des verflorenen Jahrhunderts: Über den lediglich von dem materiellen Zweck diktierten Fassadenaufbau ist das polytechnische Füllhorn kunsthistorischer Verzierungen ausgeleert. Das Filigran gotischer Backsteinmuster überrankt die nüchternen Struktur der durchgehenden Fensterpfeiler, denen Blendtreppen vorgelagert sind. Ein angerückter Treppenturm imitiert neu das Vorbild der alten Wehrbauten, wie man sie in der Mark Brandenburg trifft, usw. — Behrens' ästhetisches Reinlichkeitsempfinden beseitigte sofort den unwesentlichen Flitterkram dieser Ornamente, sodaß sich nunmehr die Fronten des Hauptbaus zwar kunstlos, aber zum mindesten nicht mit unfachlichen Präntationen ausnahmen. Und als dann der eine Flügel dieser Bahnmaterialefabrik auch einen anzubauenden Treppenturm mit oben abschließendem Wasserbehälter verlangte, bewies er jener antiquarischen Form gegenüber, wie eine solche Aufgabe genau so wichtig eindrucksvoll zu lösen sei, auch ohne bei dem Mittelalter Anleihen machen zu müssen. Freilich waren ihm bei dieser seiner ersten Architekturarbeit für die AEG noch gewisse Grenzen in der individuellen Gestaltungsmöglichkeit gesteckt, dadurch, daß die für die Eisenkonstruktion des Baues notwendigen Materialien bereits beschafft waren. Behrens setzte auf den glatten Unterbau des, wie alle diese Fabriken, in roten Handlrichsteinen errichteten, mit weißen Backsteinen farbig belebten Turmes eine fernhin sichtbare Turmuhr. Sie erhält ihre

¹⁾ Vgl. Karl Schefflers Aufsatz, Nr. 69 der Literatur über Behrens.