

# STIL UND PERSÖNLICHKEIT

Die geschichtliche Methode hat in ihrer Anwendung auf die Kunst den schon oft gerügten Mangel<sup>1)</sup>, mehr ihre Äußerlichkeiten zu geben als den Begriff ihres Wesens. Die Schilderung der kunsthistorischen Entwicklung betont vor allem die Differenz der nach Zeit und Ort verschiedenen, aufeinander folgenden Kunstwerke, indem sie dazu noch diese Differenz fast ausschließlich aus formalistischen Momenten herleitet. Dadurch reißt sie aber den Sinn des Kunstganzen, wie es ein ästhetisches Lebenswerk immer bildet, in Stücke. Somit kann auch die Kunstgeschichte wieder beweisen, daß eine ausschließlich historische Behandlungsart die oberflächlichste Auffassung der Objekte darstellt. Denn die «Kunstgeschichte» als solche sagt nichts über die immanenten künstlerischen Prinzipien der Gestaltung und der Wirkung aus. Wie Wölfflin darum prinzipiell fordert, bedarf jede kunstgeschichtliche Betrachtung zur größeren

inneren Fülle ihrer systematischen Ergänzung in dem entsprechenden Kapitel Ästhetik: Dieses soll den Gegenstand auf seine organischen Funktionen hin untersuchen, auf seine geistige Einheit, die sich als ruhender Punkt in der Erscheinungen flucht in allem äußeren zeitlichen Wechsel gleich bleibt.

Als allgemeines Einheitsprinzip muß in einer Künstlermonographie der Begriff der Persönlichkeit gelten, des geheimnisvollen Urgrunds aller schöpferischen Kräfte. Wo diese in dem Lebenswerk sichtbar in die Erscheinung treten, weisen sie auf die gemeinsame Entstehungswurzel in der Einheitlichkeit des persönlichen Stils hin: So enthält die teleologische Reihe der Schaffensentwicklung stets ihre latente Konstante, den Stil. Stil und Persönlichkeit werden daher die beiden Gegenstände der ästhetischen Systematik des Lebenswerks eines Künstlers bilden.

## I

### DER STIL

Unter Stil versteht man in der Kunst eine bestimmte synthetische Einheit. Da nun die Einigung einer künstlerischen Gattung aus besonderen gestaltenden Prinzipien heraus geschieht, eröffnet sich die Frage, welches dieses Fundamentalprinzip, der Gestaltung sowohl wie der Wirkung, in der Architektur sein mag. Was ist als das geistige Band zu betrachten, das die künstlerisch besten Schöpfungen unserer Zeit, von aller Formenindividualität abgesehen, verbindet? Worin besteht, wie Broder Christianen so schön sagt, die weckende Kraft jener Zauberformel, die den großen Werken der großen Baukünstler die hohe Auszeichnung zuteilt, sie hätten «Stil»? —

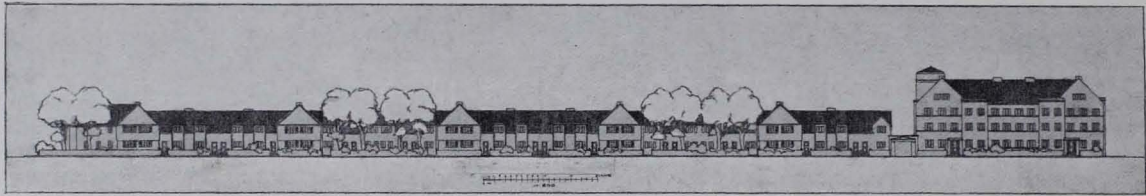
1. DAS MUSIKALISCHE IN DER ARCHITEKTUR. Stil kann die Zusammenstimmung der verschiedensten Elemente im Kunstwerk bedeuten. Denn wenn man von Materialstil oder von Zweckstil oder Formenstil usw. spricht, meint man jedesmal hiermit das betreffende Element in seiner künstlerisch dominierenden Stellung: Bei dem Materialstil ist das Material als Grundlage der Gestaltung gegeben, nach der sich alle

übrigen Faktoren im Kunstwerk zu richten haben. Ist jedoch der Zweck vorausgesetzt, so müssen auch die übrigen Elemente, wie die Formen und das Material und alle Gefühlsinhalte, sich ihm als gleich «zweckvoll» anschmiegen. Der Formenstil endlich ordnet alles übrige unter den Eigenwillen einer bestimmten Formensprache unter und schafft so rein idealistische Schönheiten.

Unter Stil versteht man aber auch noch ein anderes inhaltliches Verhalten, das des Zeitstils zurzeit. Wie gesagt, ist das die Postulierung eines Inhaltes: der Stil soll Ausdruck seiner Zeit sein. Hierbei taucht nur als eine Frage auf, die Broder Christianen in besonders feiner Weise begründet hat<sup>2)</sup>, ob dieser Ausdruck sich im Gleichklang oder als ein Kompliment zu seiner Zeit befindet; konkret, ob die moderne Geschäftigkeit oder ihr Gegenteil, die in sich befriedete Beruhigung, der Kunst ihr charakteristisches Zeichen

<sup>1)</sup> Vgl. Hildebrand. Problem der Form. S. 96 und 97. Danach Heinrich Wölfflin. Die Klassische Kunst. 1. Aufl. Mchn. 1899. Vorwort S. IX.

<sup>2)</sup> Philosophie der Kunst. IV. Der Stil.



Einfamilienhäuser

Kleinere Etagenwohnungen

Abb. 235. Entwurf zu einem Fabriken- und Wohnhäuferviertel der C.W. Julius Blanche-Werke A.-G. in Merseburg a. d. Saale, 1912. Gefamtaufriß der Wohnhäuserreihe am Roten Brückenrain

aufdrückt. Tatsächlich bestehen denn auch in unserer Gegenwart zwei solche Strömungen nebeneinander, einerseits der Impressionismus des modernen Lebens und andererseits eine Formkunst, die in gewisser Abgerücktheit von ihm die Dauer im Wechselvollen betont. Große Künstler vereinen sogar nicht selten beide Stilrichtungen, ohne daß in Wirklichkeit ein Widerspruch darin für sie bestände: man denke etwa an den unendlichen Bewegungsrhythmus, der in Peter Behrens' Fabrikbauten für die AEG anklingt und alsdann wieder an denselben Architekten jüngste, so klaffische Villeggiaturen.

Deshalb scheint dieses zeitinhaltliche Prinzip auch nicht allgemein und eindeutig genug zu sein, um den höchsten Sinn des Stiles zu definieren. Und ebensowenig der Persönlichkeitsstil, die individuelle Note, die das Werk eines Künstlers als Einheit zusammenbezieht, schon darum, weil sie nach außen hin als trennend und für sich absondernd wirkt. Auch muß in den Werken der Nutzkunst, in der Architektur und im Kunstgewerbe, das eigenmächtig andersgeartete Kunstwollen des Schöpfers zurücktreten, schon aus der spezifischen Stilrücklicht auf das jeweilige Kompliment der Schöpfung, den Menschen, zu dessen Dienst jene Werke der Nutzkunst gestaltet werden.<sup>1)</sup> Und die Verschiedenartigkeit dieser Abstimmungsobjekte, der Menschen mit den mannigfaltigsten Daseinsbedingungen, ist in ihrer widerspruchsvollen Divergenz wohl nicht erst zu beweisen. —

Jedes einzelne dieser nur partiellen Einheitsmomente hat man oft schon als das allein gültige Kriterium des «Stils» ausgerufen. Wie es damit bestellt ist, wurde dargetan, und die Unmöglichkeit, ein formales Einheitsprinzip für Architektur und Kunstgewerbe zu finden, läge offenbar, wenn nicht, gerade in jüngster Zeit, für diese Künste ein umfassenderes Stilgesetz in der Forderung der «räumlichen Gestaltung» aufgestellt worden wäre. Es ist bekannt, welche ungemeine Verbreitung diese Forderung, die sich ursprünglich

auf den kleinen Kreis von Marées, Fiedler und Hildebrand beschränkte, in der heutigen Kunstbetrachtung erlangt hat: Wie hat sie nicht nur die Anschauungen in der Architektur, sondern sogar in den eigentlichen Bildkünsten in Bann genommen! Einer solchen als Allerweltsmittel verwandten Theorie gegenüber erscheint stets eine gewisse Vorsicht und nachdenkliche Zurückhaltung geboten, und so sei denn hier kurz untersucht, in wie weit sie diese univervelle Geltung als höchstes Stilprinzip wirklich beanspruchen darf.

Der Raum ist, wie schon einige Male im Verlauf dieses Buches betont, zweifellos das Material der Architektur. Ob er freilich ausschließlich den künstlerischen Eindruck bestimmt, und wie weit der Raum als solcher überhaupt in der Gefühlsdominante im bildenden und im tektonischen Kunstwerk steht, wird diskutabel bleiben. Denn der Satz Adolf Hildebrands «Alle Erscheinungen bedeuten nur Ausdrucksbilder unserer räumlichen Vorstellung» ist naturgemäß auch umzudrehen: «Alle räumliche Vorstellung kann uns erst als Ausdrucksbild zur Erscheinung werden». Womit denn der Vorzug der räumlichen Vorstellung vor andern psychischen Komponenten im Kunstwerk hinfällig wird. Auch die im Kreise Hildebrands beliebte Unterscheidung von Raum- und Funktionswerten wird sich dadurch bald verwischen, indem der Raum für die einführende Empfindung «funktionell» zu sprechen anfängt und auf diese Weise erst sein künstlerisches Leben erhält, das ihm die stereometrische Abstraktheit nie gewähren kann.

Der Raum ist also nichts anderes als der bloß materielle Träger der Architektur, über den sie sich physisch ausbreitet, genau so wie die Zeit den physischen Träger für die Musik abgibt, in welchem letztere ihren künstlerischen Verlauf nimmt. Aber wie es ästhetisch verkehrt wäre, aus der zeitlichen Mathematik einer Bach'schen Fuge die Kunstwerte einer solchen Musik her-

<sup>1)</sup> Siehe Christianens oben auf S. 135 in Anm. 1 zitierte Bemerkung.

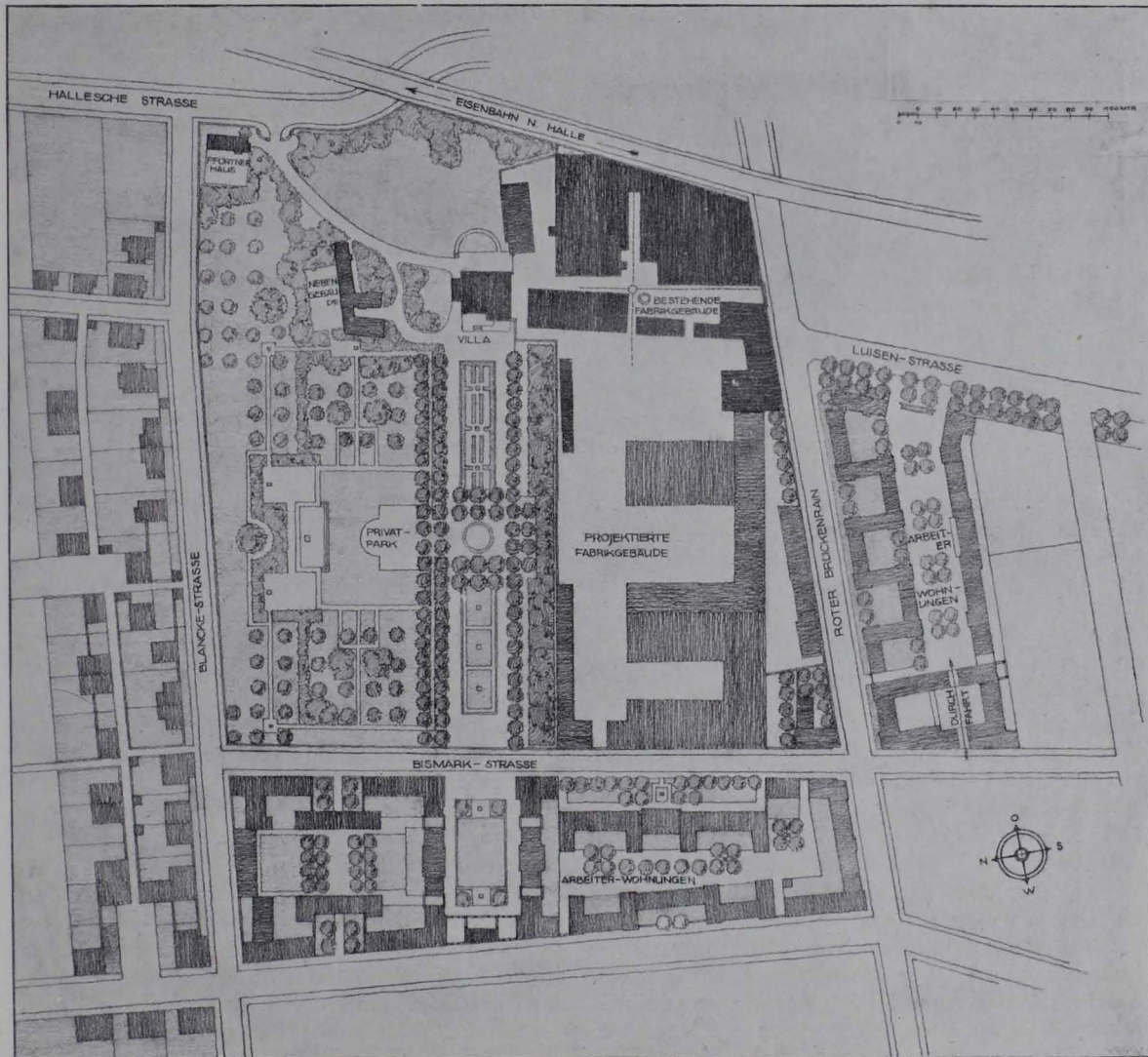


Abb. 236. Entwurf zu einem Fabriken- und Wohnhäuferviertel der C. W. Julius Blanke-Werke A.-G. in Merseburg a. d. Saale. 1912. Bebauungsplan (Die bereits vor Behrens' Eingreifen bestehenden Gebäude im Südosten des Bezirks sind dunkel angelegt).



Abb. 237. Entwurf zu einem Fabriken- und Wohnhäuferviertel der C.W. Julius Blanke-Werke A.-G. in Merfeburg a.d. Saale. 1912. Einspringender Hofplatz der Reihenhäuser am Roten Brückenrain

zuleiten, ebenso vermögen die «raumästhetischen Analysen» der experimentellen Psychologie den Sinn des bildenden Kunstwerks am wenigsten zu treffen. Das Geistige in der Kunst wird durch solch einseitig formalistische Naturwissenschaft unterschlagen. Auch liegt ja gar keine innere Nötigung vor, den materiellen Träger des Kunstwerks, den Raum z. B., in diesem Maße empirisch zu begreifen, um sein seelisches Erlebnis persönlich mitzumachen. Das was von den Raumästhetikern, verhängnisvoll genug, verwechselt wird, ist die künstlerische Erkenntnis und das empirische Erkennen, Zwecke der intuitiven Anschauung und Zwecke des praktischen Sichzurechtfindens: Es ist für den architektonischen Genuß letzterdings einerlei, ob man sich in einem Innenraum des romanischen gebundenen Systems des Hauptverhältnisses von 1 : 2 wirklich bewußt wird, wenn einem nur die eigentümlich strenge Einfachheit dieser wie nebeneinander gesetzte Orgeltöne wirkenden Gesamtstimmung anschaulich aufgegangen ist. Und ebenso ist der Kunstinhalt des griechischen Tempels nicht in der empirischen Zusammenbeziehung aller geometrischen Gesam- und Einzelmaße, dem Steckenpferd der Bauarchäologie, zu suchen, als vielmehr in der eigenartigen Kühle und erhabenen Größe, die diese weiß leuchtende Antike ausatmet. Endlich wird sich eine verinnerlichte Kunstbetrachtung auch bald davon überzeugen, welche inter-

effanten Reize und künstlerisch feinen Sensationen gerade das räumlich nicht Durchgeklärte und in seinen Grenzen Unbestimmte und Verschwommene zu schaffen imstande ist: Hierfür lassen sich aus dem 18. Jahrhundert die Beispiele finden, Werke, die auch ohne die mechanische Erleichterung «für die räumliche Auffassung durch das Auge» doch ihren echten Kunstgehalt und ihre innere Tiefe besitzen. Das Brutale der Raumästhetik besteht ja darin, daß sie alle maßgebenden Komponenten des Kunstwerks mittels eines sehr oberflächlichen Sensualismus in ein bequemes Schema zu zwingen sucht, das expreß dazu erfunden zu sein scheint, den über das sinnlich Faßbare der Kunst hinaus fliegenden Genius zu eliminieren. — Allein niemals begründet sich Wert oder Unwert eines Kunstwerks in seiner einfachen sinnlichen Verständlichkeit.

Auch in der Baukunst muß sich immer das materiell Gegebene des quantitativ ausgedehnten Raumes als künstlerische Wirkung in ein Allgemeines, Überräumliches, quantitativ Unräumliches vergeistigen. Der Raum, wie ihn Hildebrand meint, stellt nur das roh materielle Stadium der Vorbereitung, aber keine Vollendung dar. Das absichtliche technische Mittel der Raumgestaltung schlägt schließlich in ein unabsichtliches Seelische um, das der rationalen Analyse entrückt bleibt. Diese ästhetisch durchlebende Vergeistigung beraubt die Baukunst freilich ihres realen Erfahrungscharakters

und erhebt sie in das Bereich der allgemeinen künstlerischen Harmonie. Aber im letzten Sinne einigt sich ja die Wirkung sämtlicher Künste in dieser unfaßbaren psychischen Erhebung, einerlei welcher materiellen Mittel, ob zeitlich-akustisch oder gedanklich-poetisch, optisch oder räumlich definierter, sie zu ihrer Verwirklichung bedürfen. Erst in den niederen Regionen der sinnlichen Ausführung spezifizieren sie sich dann in der üblichen Sonderung, und zwar gleich so stark, daß, wie gesehen, sogar für die Einzelgattung eine geistige Stileinheit festzustellen, bereits schwer fällt. — In der Kunst erscheint alles Sinnliche nur als ein Gleichnis. So muß denn auch für die Architektur das absolut Musikalisch-Harmonische die höchste Stileinheit bilden.

Und betrachtet man die jüngsten Werke von Peter Behrens, die so vollen und einfach reichen Bauten eines Theodor Fischer oder Richard Riemerschmid, so wird man mit innerer Freude erkennen, wie sehr auch unsere Zeit sich allmählich von der virtuosen Verwendung der bloß räumlichen Mittel zu diesem geistigen Zentrum der Kunst durchgerungen hat: Wie edle menschliche Naturen tragen sie jenes Gefühl in sich beschloffen, das Shakespeare einmal mit dem Wort ausdrückt «music in himself». Und so reden diese

geistigen Werke denn auch vernehmlich zu Dem in uns, zu dem von der gegenständlichen Außenwelt nicht mehr berührten Kern der Persönlichkeit.

Kunst entsteht als Intuition starker Individualitäten und ist die freie, durch materielle Bedingungen unbehinderte Erfüllung psychischen Dranges. Sie entsteht nicht als Zufälligkeit, sondern als Schöpfung nach dem intensiven und bewußten Willen des befreiten menschlichen Geistes. Sie ist die Erfüllung psychischer, d. h. in's Geistige überetzter Zwecke, wie sie sich als solche in der Musik am klarsten offenbaren. Das Musikalische, das Einfach-Rhythmische ist das wesentliche Moment künstlerischer Gestaltung.

Aus einem Vortrag von Peter Behrens.

2. PETER BEHRENS' STIL. Die ästhetische Verinnerlichung, die Stärke und Tiefe des persönlichen Gehalts, bildet den Wertmaßstab in der Kunst. —

Es erscheint von vorbildlicher Schönheit, wie das Verlangen nach künstlerischer Innerlichkeit in Peter Behrens' Architektur allmählich immer deutlicher Wirklichkeit wird, wie er zuerst mit dem Mittel des Funktionellen der Ausdrucksglieder die Stimmung in seinen Bauten anstrebt, wie er weiterhin die formale Materie des Raumes zu beherrschen lernt, sich eine Zeit lang völlig mit diesem Erfolg begnügend, und wie er dann schließlich, ganz aus seinem inneren Gefühl heraus, nur auf Grund der

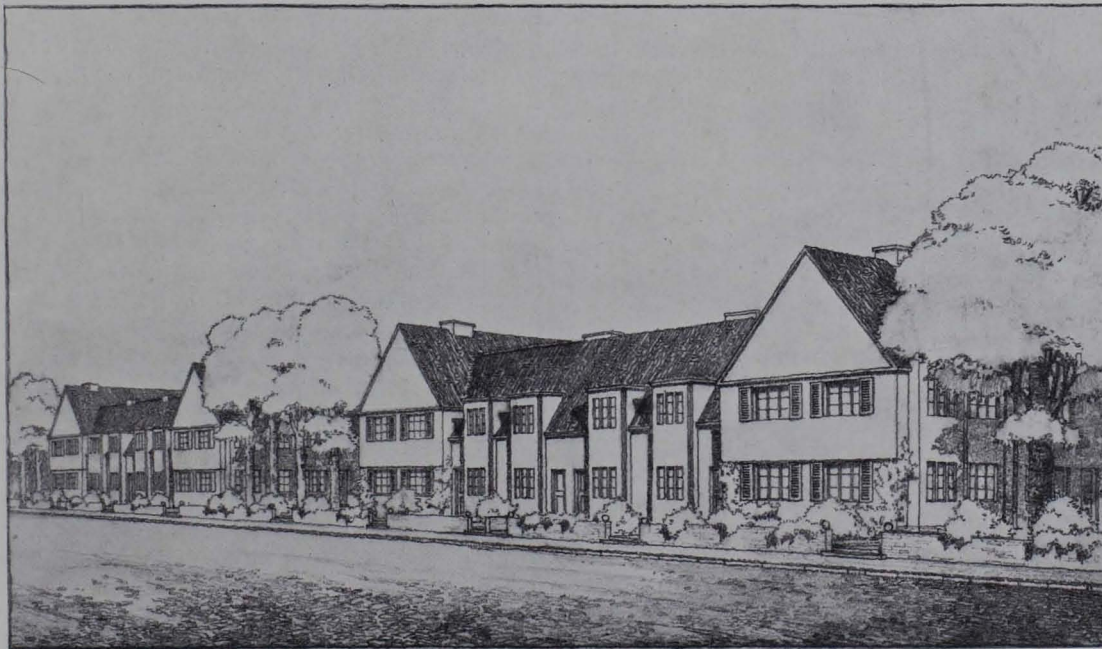


Abb. 238. Entwurf zu einem Fabriken- und Wohnhäuferviertel der C.W. Julius Blanke-Werke A.-G. in Merseburg a.d. Saale. 1912. Reihenhäuser am Roten Brückenrain

ausgedehnten architektonischen Wirkungserfahrungen dieser beiden vorbereitenden, mehr materiellen Entwicklungsetappen, die letzten Werke frei und durch nichts mehr voreingenommen gestalten kann unter dem Einflusse großer Aufgaben und eines großen modernen Lebens.

Die Energie, mit der diese Steigerung sich vollzieht, verleiht ihr, wie schon einleitungsweise betont, geradezu den Charakter einer personellen Konzentrierung der modernen Stilbewegung, die ja auch diese drei wesentlichen Stufen erstiegen

hat. Unter rezeptives Verhältnis freilich gerade zu ihren jugendlichen Anfängen, den Gestaltungsversuchen mit der funktionellen Ausdruckslinie, hat sich bedeutfam verschoben, am wenigsten allerdings durch die eigene Schuld der Erfinder, der genialen Wortführer im neuen Kunsthandwerk. Christianfen erklärt dieses sehr einleuchtend: Der Jugendstil war bei einigen Künstlern ein feines kapriziöses Spiel der Linien. Aber unfähig der für jede architektonische Stilbildung notwendigen Verallgemeinerung, entartete er bei den Imitatoren zu unerträglicher Verblödung. Die unvermeidlichen Abweichungen raubten ihm jeden Sinn. — Behrens suchte dieses Lineament von vornherein in eine höhere räumliche Einheit einzufügen: Die energisch kurvierten Kräftelinien, die ornamental sowohl wie die eigentlich tektonischen am Darmstädter Hause zerflattern nicht, wie gar oft in der damaligen Zeit, in eine Menge unwirksamer Einzelmotive, sondern fallen sich in stark sprechenden Bündeln oder Gruppen zusammen; sie umgrenzen in fester Rahmung die Flächen, sie schließen in lebendigem Wirken den Baukörper kubisch zusammen. Das was in dem kostbaren Material des Darmstädter Hauses rein stofflich ange schlagen erscheint, jene bis in's letzte durchgeführte Gediegenheit, kommt hier auch in der fertigen architektonischen Formung zum Ausdruck. Alles vereint sich in einer auf linearstruktivem Wege erstrebten Stimmung raum-musikalischer Konzentration.

Die Bewegung der funktionellen Linien breitet über Behrens' Darmstädter Architekturweise eine gewisse Lebenswärme aus, die den Bauten der Düsseldorf er Periode in diesem Maße abgeht. Natürlich ist es immer daselbe, um was es sich während aller Perioden und in allen Werken des zielbewußten Baukünstlers handelt, um die schöne Körpergestaltung. Aber die Mittel und Wege, zu diesem konstanten Endziel zu gelangen, können sehr mannigfaltig sein. Und während in Darmstadt die Aufgabe noch gleichsam ingenieurmäßig, durch die sprechende tektonische Linie, gelöst wird, kommt in der Düsseldorf er Zeit, wenn man etwa die hierfür besonders typischen Bauten der Oldenburger Ausstellung, die Villa Obenauer, den Vortragsaal im Museum Folkwang und im weiteren Sinne auch noch die Dresdener Ausstellungsarchitekturen, das Hagener Krematorium und den Entwurf zu einer protestantischen Kirche in's Auge faßt, die Stereotomie der steinernen Körpereinheiten zur Oberherrschafft: Die baukünstlerische Gestaltungsmechanik hat sich

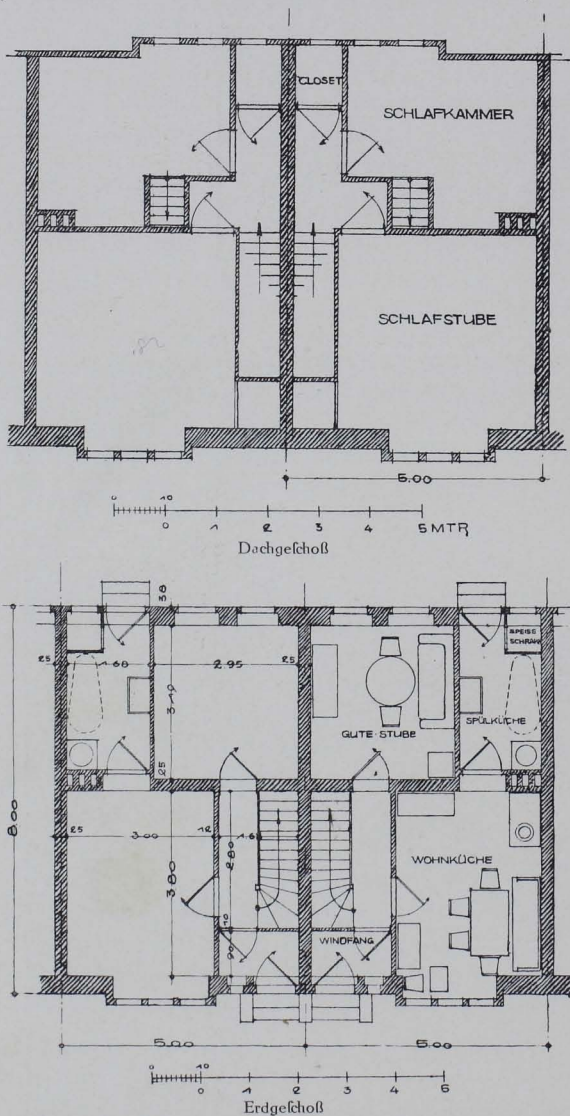


Abb. 239, 240. Entwurf zu einem Fabriken- und Wohnhäuser- viertel der C.W. Julius Blanke-Werke A.-G. in Merseburg a. d. Saale. 1912. Grundrisse eines Arbeiterdoppelhauses für zwei Familien

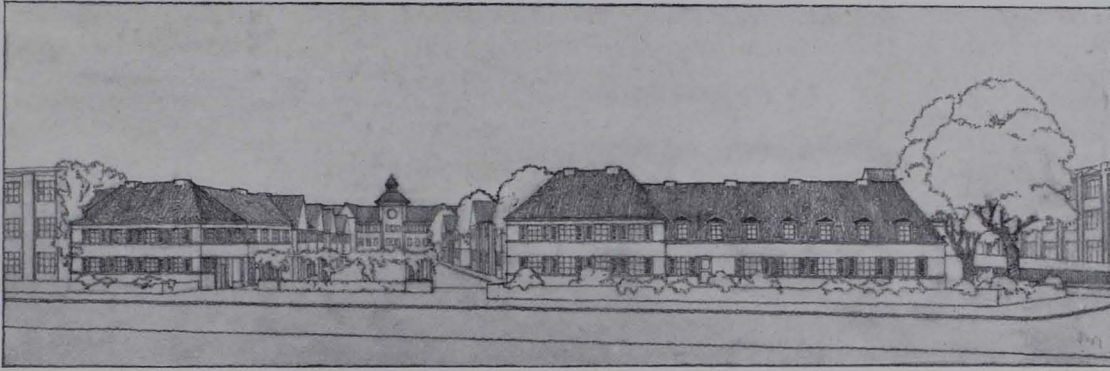


Abb. 241. Entwurf zu einem Fabriken- und Wohnhäuferviertel der C. W. Julius Blanche-Werke A.-G. in Merseburg a. d. Saale. 1912. Blick von der Luifenstraße nach Westen auf den tiefen Hofplatz mit dem Abschluß in einer monumentalen Durchfahrt

vom Werkzeug, den Linienkräften, zum Material, dem Raumelement des abstrakten Luftwürfels, weiterentwickelt. Die innere Begründung dieses Wechsels besteht positiv in einem gesteigerten Formenidealismus, negativ in einer bewußten Stellungnahme gegen alles Naturalistische in der Architektur, wozu damals eine allgemeine historische Gefahr noch vorlag. «Das Ideal in der Seele», von dem Hans von Marées spricht, gebot dem Künstler, das architektonische Individuum in strengster Symmetrie und geschlossener Schönheit durchzubilden, um diesen Einzelakkord alsdann in eine harmonische Reihe größter Raumausdehnung einzusetzen. Es ist die Erfindungszeit weiter Monumentalpläne, wo das Einzelne mit dem Ganzen, das Ganze mit jedem Einzelnen in ästhetisch unlösbaren Wechselbeziehungen steht. Und diese strenge architektonische Notwendigkeit, in die übermenschliche Sphäre des Ewig-Feierlichen gerückt, verleiht dem genannten Kreis stereometrischer Schöpfungen der Düsseldorf-Jahre eine erhabene Kühle, eine klassische Abstraktheit, die sich in einem ausgesprochenen Gegensatz zu dem praktisch Lebendigen der Darmstädter Linienarchitektur befindet, in einem Gegensatz des beherrschenden Feltes zu dem gleitend Bewegten. —

Die Antithese von Inhalt und Form, die in jeder Kunsttheorie eine so ausschlaggebende Rolle spielt, besitzt im Schaffen des Künstlers selbst niemals Wirklichkeit: Etwas Ganzes, Rundes heraus-schaffen aus einem gefunden, kräftigen Empfinden, aus einer umfassenden sicheren Stimmung heraus-gestalten, die einen trägt und treibt vom Beginn bis zum Ende (Johannes Schlaf), ist alleiniger Lebensgrundsatz für den Künstler, dem deshalb die abstrakten Streitereien zwischen sogenannten

Inhalts- und Formalästhetikern immer unreal erscheinen. Mit einem einzigen der aufbauenden Elemente im Kunstwerk ist ihm nämlich sogleich auch das vollendete Ganze gegeben. Es ist allerdings oft möglich, daß das eine Element einmal vor dem andern hervortritt, um den Charakter des Kunstwerks nach einer bestimmten Richtung hin eigenartig zu steigern. Doch bald wird sich «die Balance im Gegenfäßlichen» wieder herstellen, da das Kunstwerk in seiner allseitigen Unerfchöpflichkeit für die stets unästhetische Alternative keinen Platz bietet: Vielmehr wird hier alle Einseitigkeit eines bestimmten Gestaltungsprinzips nur als Vorbereitung auf die harmonische Ausgleichung in einem Höheren und Umfassenderen gelten müssen.

Die Mittel der konstruktiven Linientektonik und das Material des absoluten Raums dürfen nun in Behrens' individueller Architekturgeschichte als hinlänglich erprobt gelten, um in eine Wirkungsrechnung eingesetzt zu werden, die den reichen Inhalt des modernen Lebens in allen feinen architektonischen Möglichkeiten in Betracht zieht. Im Jahre seiner Berufung als künstlerischer Beirat der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft, 1907, schrieb der Künstler: Niemals werden wir mehr in alles erstarrende Gesetzmäßigkeit verfallen. Aber die Neigung mit feinerem Gehör auf den Rhythmus, das Wesen aller Seelenkunst, zu lauschen, ist offenbar. — In der neuen Berliner Schaffensperiode ist jene Diskrepanz zwischen Sinnlichkeit und Intellektualismus, zwischen dem real Gegebenen und der Idealität der Form, deren sich das Gefühl bei der Betrachtung vieler Bauten der Düsseldorf-Zeit nur schwerlich erwehren kann, vollständig verschwunden: In diesen jüngsten, so überaus modernen, gigantischen und massiven

Schöpfungen, wie der Hochspannungsfabrik der AEG oder dem Petersburger Botfchaftspalast des Deutschen Reiches, erscheint die Fähigkeit des Meisters bis zum Kern aller künstlerischen Gestal-

tung durchgedrungen, einer architektonisch faszinierenden Stimmungsmusik, deren Apperzeption weiter gar keiner intellektualistischen oder sachlichen Stütze mehr bedarf!



Abb. 242. Entwurf zu einem Fabriken- und Wohnhäuferviertel der C.W. Julius Blanche-Werke A.-G. in Merseburg a. d. Saale. 1912. Manometerfabrik am Roten Brückenrain