

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 linear-strukturem 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

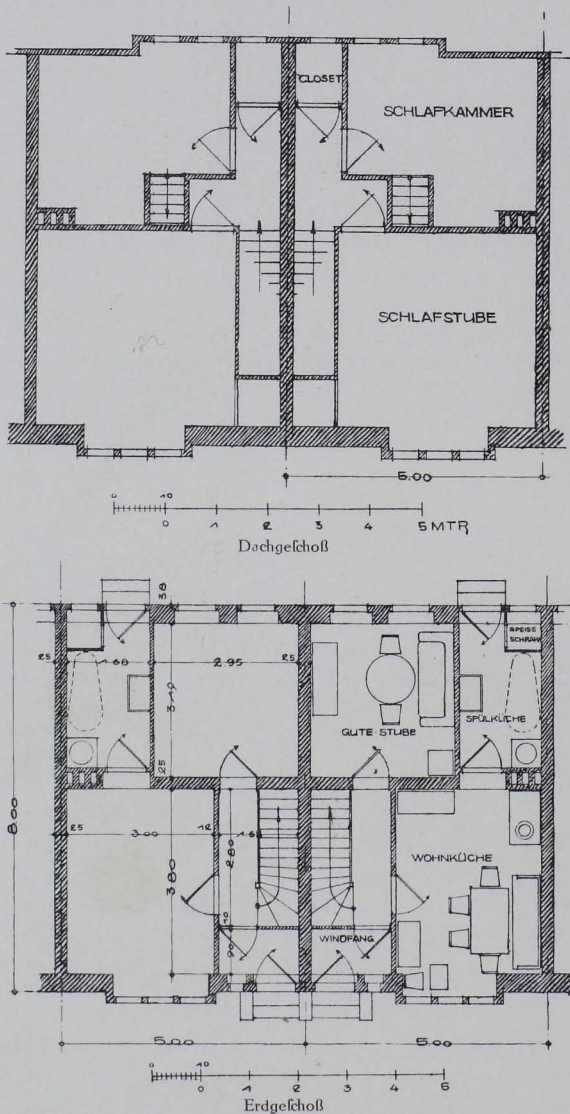


Abb. 239, 240. Entwurf zu einem Fabriken- und Wohnhäuser- viertel der C.W. Julius Blanke-Werke A.-G. in Merseburg a. d. Saale. 1912. Grundrisse eines Arbeiterdoppelhauses für zwei Familien



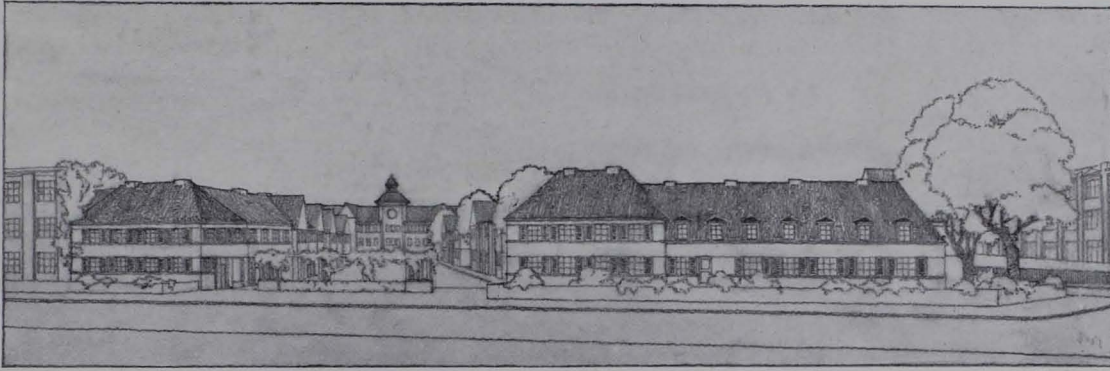


Abb. 241. Entwurf zu einem Fabriken- und Wohnhäuferviertel der C. W. Julius Blanche-Werke A.-G. in Merseburg a. d. Saale. 1912. Blick von der Luifenstraße nach Westen auf den tiefen Hofplatz mit dem Abschluß in einer monumentalen Durchfahrt

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 Düsseldorfer 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 herauschaffen aus einem gefunden, kräftigen Empfinden, aus einer umfassenden sicheren Stimmung herausgestalten, 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 Düsseldorfer 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