

Architektonik der durch das agierte Wort beherrschten Vollsinlichkeit der Erscheinung. Architektonik im Sinne Hans von Marées' verstanden, der in ihr mit Goethe das Kennzeichen des Künstlers erblickt: «Architektonik ist diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstruiert»¹⁾. — Der künstlerische Idealismus kann sich in Behrens' Theaterbau nicht auf die rhythmische Gestaltung des Bühnenbildes allein beschränken. Indem von vornherein jede Absicht auf eine anzustrebende Illusion ausgeschaltet war, wurde auch das unorganische Zerteilen des Theaterinnenraums in ein Szenen- und ein Zuschauerhaus sinnlos. Die aus dem Gefühl der Barockzeit geborene Guckkastenbühne, das tiefe Loch, in welchem sich Handlungen in einer naturalistischen Umgebung abspielen, die in unharmonischem Kontrast zu der Innenarchitektur des Theaters und dem selbstverständlichen Dasein der andachtsvollen Zuschauer stehen, mußte dem gereinigten Architekturgefühl eines so musikalischen Raumkünstlers wie Peter Behrens' naturgemäß unmöglich erscheinen. Bereits sein heute allerdings in dieser Einzelformulierung von ihm überwundenes Projekt aus der Darmstädter Zeit sucht die Idealität der Bühne wie Zuschauerraum gleichmäßig einenden Gesamtstimmung in einem einzigen, konzentrisch geschlossenen Raum zu verwirklichen (Grundriß Abb. 244).

Dieses von vier einander entgegengesetzten Eingängen zu betretende, mit einem Zeltdach gedeckte Rundgebäude ordnet in seiner einen Hälfte mehrere Zonen amphitheatralisch aufsteigender Sitzreihen an. Stufen führen von ihnen zu einem profzeniumsartigen Quergang herab, vor dem das sehr vertiefte Orchester eingelassen ist. Links und rechts steigen wieder Stufen hinauf zu der breiten Vorbühne, die sich durch eine weitere Stufe noch zu einer Hinterbühne erhöht. Das gesamte Halbrund der Bühne wird von einem Pfeilergang umzogen, hinter dem sich schließlich die Garderoben- und Direktionszimmer anordnen.

Diese architektonische Einteilung war sehr sinnreich daraufhin ausgedacht, allen jenen feierlichen dramatischen Vorgängen Wirksamkeit zu gewähren, welche dem Künstler, der ausschließlich streng gebundene Bühnendichtungen, wie das antike Drama, oder moderne, stark stilisierte Werke, wie Dehmels «Lebensmesse», im Sinne hatte, in der Anschauung

¹⁾ Die Empfindung der grenzenlosen Stillosigkeit, der künstlerischen Unreinlichkeit des heutigen, auf geschmackswidrige Illusion und grotesk plumpe Raumtäuschung ausgehenden Theaters, denen nur eine starke architektonische Gesinnung abhelfen

vorschwebten: Durch die Zerlegung des Schauspielplatzes nämlich in mehrere terrassenförmig abgestufte Pläne und durch den hinten herumgeführten Pfeilergang erscheint es möglich, mit Hilfe schöner Teppichvorhänge z. B., die Bühne je nach der künstlerischen Absicht monumental zu erweitern oder ihr eine intime Enge zu verleihen. Der Pfeilerperibolos, die rhythmische Senkung der Bühne in Treppenstufen bis zum Profzeniumsgang herab, der sich wieder symmetrisch in zwei Seitenausgängen öffnet, läßt sodann die prächtige Entfaltung festlicher choreographischer Züge zu, wie sie die tragischen und komischen Spiele der Hellenen auch gekannt haben. Endlich stellt dieser Profzeniumsgang, von dem jederseits zur Bühne wie zum Zuschauerraum gleichmäßig Treppen hinaufsteigen, die eigentliche Verkehrsader des Theaters vor und wirkt als die organische Vermittlung der beiden geistigen Hälften, der Spieler und der Betrachtenden, die kein unharmonischer Naturalismus, keine pseudokünstlerische Illusion hier mehr auseinanderzureißen vermag.

2. REALISMUS. Als innerlich gefordertes Korrelat zu dem Idealismus der über die Dinge ausgebreiteten Formenschönheit tritt der Realismus hinzu in seinen Inhalt und Materie individualisierenden Eigenschaften. Das doktrinäre Entweder-Oder, das stets zur bequemen Charakterisierung ausgesprochener Geisteserscheinungen angewandt wird, kann selbstverständlich niemals die Vielseitigkeit einer reichen Künstlernatur erschöpfen, selbst wenn eine zeitweise spezifisch gerichtete Stellungnahme dazu Anlaß gäbe. Denn in der Kunst ist das unendlich Qualitative Ursache, daß in jedem Werk zu dem einen dominierenden Faktor sich immer auch das ergänzende Gegenteil einfindet, daß alle Form ihre Balance im Inhalt, alles Geistige seinen Widerhall im sinnlich Materiellen erhalten muß: «Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt», sagt gelegentlich Goethe, und deshalb wird eine Darstellung des Verhältnisses der realistischen Komponenten zu dem formalen Kunstwillen im Kunstwerk die Charakterisierung einer Künstlerpersönlichkeit erst vollenden. —

Für Behrens erscheint es bezeichnend, daß dieses realistische Verhältnis sich zuerst negativ, nämlich

kann, herrscht unter Künstlern und Ästhetikern schon seit langem allgemein vor, wofür als Kronzeugen nur Anselm Feuerbach, Karl Stauffer-Bern, Adolf Hildebrand und Broder Christianen genannt seien.

ganz idealistisch gibt. Er war stets ein Gegner der im Anfange der modernen Bewegung so verbreiteten, von Gottfried Semper aufgetragenen Ansicht, daß Material und Technik schöpferisch an der Bildung eines Kunstwerks beteiligt wären. Als Formenidealist bekannte er sich daher von vornherein zur Gefolgschaft Alois Riegls, der der antimaterialistischen Stilauffassung beredten Ausdruck verlieh: «Im Gegensatz zu der mechanistischen Auffassung Sempers vom Wesen des Kunstwerks habe ich in den «Stilfragen» eine teleologische vertreten, indem ich im Kunstwerk das Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwillens erblickte, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt. Diesen drei letzteren Faktoren kommt somit nicht mehr jene positiv-schöpferische Rolle zu, die ihnen die sogenannte Semper'sche Theorie zugedacht hatte, sondern vielmehr eine hemmende, negative: sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtproduktes»¹⁾. Damit hat Behrens die Autonomie seines eigentlich künstlerischen Ausdrucks gerettet, ohne freilich die auf ihn stets möglichen und ihn stets formal modifizierenden Einflüsse technischer und materieller Natur ableugnen zu wollen.²⁾ Prinzipiell aber scheidet Peter Behrens sich dadurch von jenen Baukünstlern wie Henry van de Velde, die gerade das Ingenieurmäßige zur Dominante in ihrem Schaffen erheben und aus ihm alle wesentlichen plastischen Impulse herleiten. Versucht man diesen merkwürdigen Antitypus der beiden, jeder in seiner Art für unsere Zeit so sehr charakteristischen Architekten psychologisch zu konfrontieren, so nimmt Van de Velde offenbar seinen Weg von dem realistischen Einzelnen zur Gestaltung des sich hieraus sinngemäß entwickelnden Ganzen. Bei Behrens dagegen erscheint das Kunstganze gleichsam in reiner Idealität prästabiliert, ihm muß sich stets die Einzelform in streng gebundener Abhängigkeit unterordnen. Die individuellen Fähigkeiten der beiden Künstler gehen absolut logisch aus dieser Charakteristik hervor. Freilich darf man sich nun diese Überordnung der idealen Form über den realen Inhalt in Behrens' Architektur nicht als von solch grandioser Rücksichtslosigkeit vorstellen, wie sie die Renaissancekunst eines Palladio noch ausüben konnte, die, gewissermaßen abstrakt, die materiell verschieden-

artigsten Zwecke und Inhalte derselben gleichartigen Formel unterwarf.

Vielmehr erschien ja gerade Peter Behrens' praktisches Verhalten zu den formalen Voraussetzungen des Materials und der Technik in unserer historischen Schilderung seines Werkes als durchaus individualisierend; je nachdem wie er den verschiedenen Stein- und Holzarten ihre immanenten Effekte ablauschte, den Naturstein z. B. kubisch gewaltig auftürmte, indessen er die farbig schimmernde Zierlichkeit des Ziegels zu feingliederigen Mauerabstufungen verwandte; oder wie er den Putz in weite Flächen hinstrich, das Eisen in langen Schienen, Stangen, Bändern auszog und sogar für Materialien, die selber einer festen Formgebung sich gleichmäßig fügen, wie Beton und Zement, einen entsprechend indifferenten Architektur Ausdruck in der absoluten Stereometrie eines ästhetisch allgemeinen Stützens und Lastens fand. Und nimmt man sodann ein ganz anderes Schaffensgebiet, das der Schreibkunst und der Schrifttype, so sei daran erinnert, welche Einflüsse die Kielfeder, das Pergament, der Inskriptstein, die Mannigfaltigkeit der Schriftzüge, auf die Gestaltung der verschiedenen Behrens'schen Lettern ausgeübt haben. — In der gleichen Weise wie das Material sprechen alsdann die spezifisch verschiedenen Techniken in Behrens'schen Kunstwerken mit: Besonders bei den Kleinfabriken der AEG konnte man beobachten, wie gerade die Eigenart der Herstellungsweise häufig als dirigierender Anstoß zu der individuellen Formgebung genommen wurde. Kurzum die in Broder Christiansens These zusammengefaßte alte ästhetische Erfahrung: «Material und Technik sind nicht freigeschaffene, sondern gegebene Form» findet auch in Behrens' Werk seine tatsächliche Bestätigung. Und gerade in diesen Materialeigenschaften seiner Kunst gibt Peter Behrens, der Norddeutsche, soviel Rasseeigentümliches, das seinen allgemein so klassischen Werken doch wieder eine persönlich stark ansprechende Heimlichkeit verleiht: das scharf Geschnittene des Architekturkubus und seiner Einteilungen erscheint als der edle Ausdruck niederdeutscher schlichter Geradheit. Das von ihm so brillant ausgenützte Ziegelmaterial gewährt eine realistische Verbindung mit der alten kultivierten Bauweise seiner Stammesart usw.

¹⁾ Spätromische Kunstindustrie. S. 5 der Einleitung.

²⁾ Christiansen, Philosophie der Kunst. IV. Der Stil. S. 206 und 207: Das Material ist nicht indifferenten Träger eines Gehalts, sondern es gibt selbst, gemäß seiner besonderen Be-

schaffenheit, charakteristische Impressionen, die in die Objektsynthese verwoben werden wie die vom Künstler frei geschaffenen Formen und wie das Gegenständliche der Darstellung.

Wie die Impressionen des Materials und der Technik, so dienen auch die ästhetisch gerichteten Momente des praktischen Inhalts der Bereicherung des Gesamtwerks des Künstlers: Die Betrachtung der für die AEG geschaffenen Arbeiten konnte so zeigen, welche Fülle realistischer Anregung gerade die Aufgaben der modernen Technik der Formensprache von Peter Behrens gewährten. Sie eigentlich verschafften seiner Kunst die größere Modifikationsfähigkeit und verhalfen dem Künstler dazu, über eine in klassischer Abstraktheit zu erstarren drohenden Weise hinaus zu seinem letzten, bereicherten, zugleich formschönen wie realen Stil zu gelangen. Jene elementare Raummathematik der früheren Jahre gab ihm gleichsam die ideale Schule zur Ausbildung einer systematischen Architektur, in dessen die großen technischen Aufgaben der Gegenwart ihm den lebendigen Inhalt boten, den er dann mit Hilfe der methodischen Form auf's trefflichste zu meistern verstand. —

Die Werke der stereometrischen Frühzeit verharren noch im Typischen. Ähnlich wie bei Palladio individualisiert sich ihr sakral monumentaler Tenor noch nicht in dem liebevoll erfaßten Einzelobjekt: eine Villa und eine Kirche sind demselben kanonischen Formensystem untertan. Es ist eine ebenso für den Künstler verhängnisvolle wie falsche Beurteilung, wenn das Publikum unter Behrens' Kunst nur diese monoton

sakrale Typik einer heute längst abgeschlossenen Periode verstehen will. Denn seine Gegenwart hebt alle Diskrepanz zwischen Formalismus und Materie auf, indem in jedem Objekt seine eigene Schönheit a priori entsteht: Behrens' heutige Kunst schafft «individuelle Typen», die das alte Zeugma der Ästhetik von der Mannigfaltigkeit in der Einheit und der Einheit in der Mannigfaltigkeit herrlich verwirklichen.

3. UNIVERSALISMUS. Das im Begriff getrennte strömt im Wirklichen zusammen. Der analytische Verstandesgegensatz von Realismus und Idealismus eint sich zu einer Synthese des Vielseitigen, zum künstlerischen Universalismus. Was nun Fabriken und Landhäuser, Theaterprojekte und Schriftformen, Bogenlampen und Städtebauprobleme, kaufmännische oder diplomatische Repräsentations- und christliche Sakralbauten mit einander zu tun haben, und wie sie sich in einem produktiven System zusammenordnen, ist wohl aus dieser kunstdramatischen Entwicklung klar geworden. Das was aber diese mannigfach sich ausbreitende Tätigkeit aus einem nur praktischen Vielerlei zur poetischen Ganzheit eines Künstlerwerks emporhebt, ist die große Persönlichkeit, die sich produktiv in ihrem selbsteigenen Stil äußert, getragen und vertieft durch jene architektonische Gesinnung in dem angedeuteten Sinne Goethes: Denn Architektur besteht nicht im Häuserbauen, sondern in der Gesinnung. —