

# DIE LITERARISCHEN ARBEITEN VON PETER BEHRENS IN IHRER ZEITLICHEN FOLGE

In allen Tiefen mußt du dich prüfen,  
zu deinen Zielen dich klar zu fühlen.

Richard Dehmel

1. DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. Juli 1900, Band VI, S. 401 bis 405.

DIE DEKORATION DER BÜHNE – Illustriert durch Kopf- und Schlußvignetten «Theater», Entwürfe für schmiedeeiserne Gitter, drei Skizzen für die Eingangstüre und die Innenausstattung eines modernen Kunstsalons und durch die Abbildung eines silbernen Frauenschmuckes, sowie des Temperagemäldes «Trauer». – Das Theater muß wieder aus dem Naturalismus heraus «dem Kultus des Schönen und des vorbildlichen Geschmacks» zugeführt werden. Bei dem Zusammenwirken aller Künste ist auch die Malerei mehr heranzuziehen, aber nicht in illusionistischer Weise, sondern in einer ihr mehr autonomen Art: «Das Verlangen, der Malerei und der Dekoration auf der Bühne ein besseres Recht zu gewähren, hat nicht das Ziel, pomphafte Ausstattungstücke zu schaffen, sondern nur die bildende Kunst ihre vornehme Sprache sprechen, den Gesang ihrer Linien erklingen und die Harmonie ihrer Farben ertönen zu lassen. Die «Dekorationsmalerei», wie wir sie in des Wortes übler Bedeutung verstehen, möge ihr Handwerk auf der Bühne aufgeben und Platz machen der dekorativen Kunst . . . . Das Hauptgewicht der ganzen Dekoration, die vom Zuschauerraum durch einen monumentalen Rahmen abgeschlossen wird, ist auf den Hintergrund zu legen. Die Malerei sollte soweit stilistisch, fast oder ganz zur Auflösung ins Ornament behandelt werden, daß die ganze Stimmung des Aktes durch Farbe, Linie getroffen wird. Die Malerei soll eben keine Natur darstellen, sondern ein schöner, charakteristischer Hintergrund sein, vor dem schöne Menschen in prächtigen Gewandungen und mit feinen Bewegungen die schönste Sprache reden.»

2. FESTE DES LEBENS UND DER KUNST. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols (Der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet). Verlegt bei Eugen Diederichs, Leipzig 1900.

Die Einleitung handelt von dem neuen Stil und der neuen Kultur. «Der Stil ist das Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit, und zeigt sich nur im Univerfum aller Künste. Die Harmonie der ganzen Kunst ist das schöne Sinnbild eines ganzen Volks.» Der Hauptteil beschreibt die Art, wie die Errichtung eines Theaters als höchsten Kultursymbols vor sich gehen soll. «Am Saum eines Haines, auf dem Rücken eines Berges soll sich dies festliche Haus erheben. So farbenleuchtend, als wolle es sagen: Meine Mauern bedürfen des Sonnenscheins nicht. Seine Säulen sind umkränzt, und von sieben Masten wehen lange weiße Fahnen. Auf der hohen Empore stehen Tubenbläser in glühenden Gewändern und lassen ihre langgezogenen Rufe weit über das Land und die Wälder ertönen.»

Front wird gemacht gegen den naturalistischen Illusionismus des alten Theaters. Das neue Theater will den Zuschauer über die Natur erheben. Die Natur soll hier nur noch in künstlicher Überhebung, in der poetischen Symbolik ihrer Kräfte zur Sprache gelangen. Diese Endabsicht soll mit architektonischen, szenischen und mimischen Mitteln gleichmäßig erfüllt werden: Die Architektur des neuen Festspielhauses ergibt

sich als reliefartig flache Bühne mit vorspringenden Proszenien und einer davor tief liegenden Orchestra. Ansteigende Terrassen verbinden die Bühne mit dem amphitheatralisch herumgeführten Zuschauerraum.

Die Bühne selbst will keinerlei Illusion antreiben, sondern nur Träger eines starken künstlerischen, dramatischen Ausdrucks sein. Daher das Reliefmäßige, weil das Relief «den markantesten Ausdruck der Linie darstellt, der bewegten Linie, der Bewegung, die beim Drama alles ist.» Die szenische Ausstattung verzichtet vollkommen auf Kulissen und Soffiten. Nur eine leise Nachhilfe soll die selbst schöpferische, dramatisch tätige Phantasia des an der Aufführung Teilnehmenden darin finden, daß «der Hintergrund, seinem architektonischen Wesen gemäß, so ausgefüllt wird, daß er die Stimmung der Handlung, der bewegten Handlung unterstützt».

Endlich wird ein neuer schauspielerischer Stil gefordert, der sich gleichermaßen fernhält von einer veralteten hohl deklamatorischen Tradition, wie von jenem platten Naturalismus des Alltags, der Stil eines in Bewegung wie in Sprache rhythmischen, in höchstem Sinne harmonischen Zusammenspiels.

3. DIE RHEINLANDE. Januar 1901, 1. Jahrgang, Heft 4, Sonderheft der Darmstädter Künstlerkolonie Seite 28 bis 40. DIE LEBENSMESSE VON RICHARD DEHMEL als festliches Spiel dargelegt von Peter Behrens. Illustrationen von Peter Behrens: S. 3 und 4 Randleiste, S. 14 Buchdeckel, S. 19 rundes Relief «Duftende Rosen», S. 30 Grundriß des Festspielhauses, S. 38 Graphische Darstellung der Schlußszene auf der Bühne, S. 40 Dekoratives Gemälde in holzgeschnitztem Rahmen «Mutterkuß», S. 42 und 43 Einbanddecken für die «Kunst» und die «Kunst für Alle».

An Richard Dehmels «Lebensmesse» will Behrens, als an einem Beispiel, das vorführen, was er in seiner im Jahre 1900 erschienenen Schrift «Feste des Lebens und der Kunst» (siehe Nr. 2 unseres Verzeichnisses der literarischen Arbeiten des Künstlers) für eine Neuschöpfung des Theaters vorgeschlagen hat. Wie dort, so ist auch hier ein weitgehender Universalismus aller Künste angestrebt: Das Theater soll aus dem Mitempfinden aller Künste verstanden werden. Aber diese im Verein wirkenden Künste sollen «jede ihrer Gattung nach, tatsächlich rein zum Ausdruck kommen. Sie sollen nicht, wie auf der alten Bühne, wofür Bayreuth das beste Beispiel ist, plastische Malerei, gemalte Architektur, illustrative Musik und Ähnliches in stillwüdriger Verquickung von Natur oder Kunst vortäuschen.» Der Zentralbau des Festspielhauses wird an Hand eines Grundrisses beschrieben, dessen innere Disposition dem entspricht, was Behrens in seinem kleinen Buche im Jahre vorher bereits ausgeführt hat. Dessen Grundgedanken folgen dann auch die ausführlichen Regievorschriften zu der eigentlichen Aufführung, die alles Optische, Bühnendekoration, Gestalt und Kostüm der Darstellenden, ihre Mimik und Bewegung, das feierliche Dahinschreiten und die feierlichen Züge der Einzelgestalten und der Chöre, wie auch alles Akustische, den festlichen Rhythmus der Verse, der Gesänge, der begleitenden Musik, genau regeln und bestimmen.

«Wenn das Drama aus dem religiösen Kult hervorgegangen ist, so sehe ich ein großes Zeichen für den werdenden Bühnenstil schon in dem Umstand, daß wieder Dichter leben, die uns und unserer Zeit für einen Kult des Lebens die Formen geben. Wir wollen das Haus von unten bauen. Dehmels «Lebensmesse» ist ein Grundstein, feierlichst geformt».

4. HAUS PETER BEHRENS. Die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1901.

Der bei der damaligen Ausstellung an die Befucher des Hauses Behrens verteilte Führer enthält in seinem ersten Teil einleitende Bemerkungen, in seinem zweiten ein ausführliches Verzeichnis sämtlicher von den verschiedenen Firmen ausgeführten Arbeiten an dem Hause, von dem noch zwei Grundrisse beigegeben sind. Das vierzig Seiten umfassende Heftchen in Oktav ist ganz in der Behrens-Schrift mit dem entsprechenden Buchschmuck gedruckt.

Die prinzipiell wichtige Einleitung geht von allgemein architektonischen Grundfragen aus: «Der praktische Gegenstand scheint uns nicht mehr ganz profaisch nur seinem bloßen Zweck zu dienen, sondern verbindet mit seinem Nutzen ein Wohlgefallen... Aus einer Grundrißanlage, die von einer geistigen und verfeinerten Lebensanordnung diktiert ist, müssen sich mit Notwendigkeit Fassaden ergeben, die einen edleren, also tieferen Genuß des Lebens in künstlerischer Gestaltung der Verhältnisse nach Außen kehren». Im speziellen Teil werden vor allem zwei, die Anlage des Hauses bestimmende, räumliche Leitgedanken hervorgehoben, die Beschränkung der Grundrißfläche auf das möglichst geringste Maß und die konsequente Durchführung eines sich auch auf die Pflanzung des Gartens erstreckenden Achsenplans.

5. EIN DOKUMENT DEUTSCHER KUNST. Die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1901.

Festschrift erschienen in der Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G. München 1901. Schrift Behrens und sämtlicher Buchschmuck, auch des Pergamenteinbandes, nach Zeichnungen von Behrens. Titelblatt Portrait des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen von Behrens. Abbild. S. 41 Haus Behrens. S. 42 Sein Haupteingang. S. 43 Musikzimmer. S. 44 Diele mit Treppe. S. 45 Büfett aus dem Speisezimmer.

Die als Rede verfaßte Einleitung preißt das Verdienst des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen, den Begründer der Künstlerkolonie. Es wird gegen eine unfruchtbare und unkünstlerische moderne Skepsis Stellung genommen, wie gegen den nachahfenden Historizismus und den analytischen Naturalismus in der Kunst des Tages. Durch die ganze Rede weht ein stark universalistischer Zug, ein Wille nach kulturvoller Verbindung von Kunst und Leben: «Das ganze Leben soll zu einer großen gleichwertigen Kunst werden. Alles in Harmonie zu ordnen, zu wählen, zu gestalten, einzuschalten in große Kreise...»

6. BEHRENS-SCHRIFT. Gesezt und gedruckt von Gebrüder Klingspor, ehemals Rudhard'sche Schriftgießerei Offenbach a. M. S. 4 bis 14 Vorwort von Professor Peter Behrens.

VON DER ENTWICKLUNG DER SCHRIFT. «Die Schrift gibt, nächst der Architektur, wohl das am meisten charakteristische Bild einer Zeit und das strengste Zeugnis für die geiltige Entwicklung eines Volkes». Es wird die Schönheit der in Stein gemeißelten römischen Antiqua dargelegt und der mit der Kiefeder geschriebenen Mönchsfraktur, deren Entwicklung durch die Renaissance und das Barock hin bis in unsere Tage verfolgt wird.

Aus der bestehenden Kulturlosigkeit unserer Zeit, die aber doch in sich die Sehnsucht nach schöner Gestaltung unserer gesamten praktischen Umgebung trägt, wird die Berechtigung, eine moderne gute Drucktype zu schaffen, abgeleitet, deren indivi-

duelles Wesen kurz erklärt wird: «Für die eigentliche Form der Type nahm ich das technische Prinzip der gotischen Schrift, des Striches der Kiefeder. Auch waren mir, um einen deutschen Charakter noch mehr zu erreichen, die Verhältnisse, die Höhe und Breite der Buchstaben und der Stärke der Striche der gotischen Buchstaben maßgebend». Dazu kommt noch eine starke Vereinfachung durch strenge Betonung der vertikalen rhythmischen und der horizontalen verbindenden Elemente.

7. DIE TAPETE. Organ für die Tapetenbranche (Herausgeber Max Sallmann, Berlin SO), 2. April 1905, II. Jahrg. Nr. 7, S. 3, 4, 5.

DIE TAPETE IN DER MODERNEN ZIMMERAUSSTATTUNG. Der auf eine Anfrage geschriebene Artikel wendet sich zuerst gegen die Stoffimitation der Papiertapete. Alsdann wird die Fabrikation von «Kompositionstapeten» verlangt, das sind Tapeten, mit denen es möglich ist, durch Ornamentstreifen, Ecklösungen, schmale Bordüren und auch durch ornamentale Mittelstücke als Füllungen die Wand in wechselnden Feldereinteilungen architektonisch sinnvoll zu gliedern und dadurch räumlich gut betonte Hintergründe für das Mobiliar, für Bilder usw. zu schaffen.

8. KUNST UND KÜNSTLER. Februar 1907, V. Jahrg. H. 5, S. 207. Zu einer Rundfrage Karl Schefflers über das Problem der Kunstschulen, an der sich auch noch Lothar von Kunowski, Hermann Obrist, Paul Schulze-Naumburg und August Endell mit Antworten beteiligten, äußerte sich Peter Behrens als damaliger Direktor der Düsseldorfener Kunstgewerbeschule etwa folgendermaßen: «Die heutige Kunstgewerbeschule hat sowohl den Forderungen des Handwerks nach ästhetischen Direktiven, wie auch den Bedürfnissen der Industrie nach künstlerischen Impulsen gerecht zu werden. Die Düsseldorfener Schule sucht hier eine Vermittlung, indem sie auf die geistigen Grundprinzipien aller form-schaffenden Arbeit zurückgeht. Sie hat zu diesem Zweck eine Methode künstlerischer Erziehung ausgebildet, die den Schüler zunächst durch unmittelbare Anschauung in den Besitz der Sachvorstellungen bringt, die das Material für künstlerische Verarbeitung sind, sofort aber in systematischer Stufenfolge zur Darstellungsformen führt, in denen künstlerisch stilisierte Anschauungsgehalte eintreten. Für die bildnerisch darstellende Arbeit ist dieser Vorstellungsinhalt die Anschauung der Natur, für die konstruktive Tätigkeit die Kenntnis von Material, Technik und Funktion.» Die methodische Entwicklung des Naturstudiums und seiner Verwendung zur kompositorischen Übung und andererseits die Einführung in die verschiedenen Techniken in den Lehrwerkstätten wird geschildert. Als Ziel wird erstrebt, «daß der Schüler das an bestimmten Naturvorbildern oder aus einer bestimmten Technik gewonnene prinzipielle Gefühl für Gesetzmäßigkeit auch bei anderen Übungen im Wege der geistigen Analogie anzuwenden vermag. Die so erzwungen Einzelanschauungen werden bei architektonischen Aufgaben in höchster Organisation zusammengefaßt. Darum legt auch die Anstalt dem architektonischen Fachunterricht die größte Bedeutung bei, und sie erwartet von seiner Ausdehnung und Intensivierung auf allen Einzelgebieten eine Steigerung und Vertiefung des künstlerischen Geistes».

8a. KUNST UND KÜNSTLER. März 1907, V. Jahrg. H. 6, S. 336, 237.

In einem Aufsatz Karl Schefflers über «Bühnenkunst», in dem auch eine Reihe von Ansichten bedeutender Dramatiker, bildender Künstler und Theatermänner, wie Paul Ernst, Gordon Craig, Max Marterteig, Adolphe Appia, George Moore, C. Ricketts, mitgeteilt wurde, äußerte sich Behrens folgendermaßen von seinem architektonischen Standpunkt zu dem Problem des modernen Theaters: «Eine Reform der heutigen

Bühne ist nur auf Grund architektonischer Auffassung möglich. Das Theater soll ein Haus, ein architektonisch gegliedertes Ganzes sein, dessen ebenfalls nur architektonisch zu betonendes Zentrum die Bühne ist. — Die Bühne darf nichts sein als das Podium des Hauses, bestimmt für den Vortrag, für den Schauspieler.» Es folgen die von Behrens schon des öftern gemachten architektonischen Einzelforderungen, wie der durch Profeniumstufen bewirkten Verbindung von Bühne und Zuschauerraum, der seitlichen und rückwärtigen Geschlossenheit der Bühne zur Erzielung einer «Reliefwirkung»; Elemente, die einen idealen Bühnenstil konstituieren, der von aller banalen Illusion absteht, um das Poetisch-Dramatische auch zu höchster musikalischer Anschaulichkeit zu steigern: «Was der Vers in der Dichtung, ist das Architektonische in der szenischen Erscheinung». Vgl. von den literarischen Arbeiten von Peter Behrens Nr. 1, 2, 3, 16 und von der Literatur über ihn Nr. 90 bis 95, 97, 140.

9. OFFIZIELLE AUSSTELLUNGSZEITUNG DER INTERNATIONALEN KUNST- UND GARTENBAU-AUSSTELLUNG. MANNHEIM 1907 1. Mai 1907, Nr. 1, S. 5 bis 7 MEIN SONDERGARTEN. Eine weitere Durchbildung des Gartengeländes zum Ideal der Einheitlichkeit führt zu einer durchgreifenden Anordnung einer streng architektonischen, geometrischen Auffassung und zu einer, gewissermaßen den Grundriß des Hauses erweiternden, geometrischen Figur. Es folgt eine Beschreibung des Sondergartens mit dem hinten anschließenden Naturtheater, dessen künstlerische Absichten eingehend erklärt werden.

10. BERLINER TAGEBLATT. 5. März 1908, 37. Jahrgang, Nr. 156 Abendausgabe.

DIE GARTENSTADTBEWEGUNG. Im Anschluß an die Werke von Ebenezer Howard, *Garden cities of to-morrow* (Gartenstädte in Sicht), Theodor Fritsch, *Die Stadt der Zukunft*, und Franz Oppenheimer, *Die Siedlungsgenossenschaft*, wird das städtearchitektonische Problem der Gartenstadt erörtert. Es wird sowohl gegen einen Reißbrett-schematismus, der nicht die natürlichen Gegebenheiten des Geländes berücksichtigt, Front gemacht, wie gegen die unsinnige offene Bauweise unserer heutigen Villenkolonien: Das Schaffen von geschlossenen Häusergruppen, wie sie Behrens verlangt, verdient nicht nur den entschiedensten, großen ästhetischen Vorzug, sondern ermöglicht auch, sehr ökonomisch, genossenschaftliche Haushaltsführungen.

11. KUNSTGEWERBEBLATT. Dezember 1908, N. F. XX, Heft 3, S. 46, 48.

WAS IST MONUMENTALE KUNST? Aus einem Vortrage, gehalten im Hamburger Kunstgewerbeverein am 8. April 1908. «Die monumentale Kunst ist der höchste und eigentliche Ausdruck der Kultur einer Zeit. Sie findet naturgemäß ihren Ausdruck an der Stelle, die einem Volk am höchsten steht, die es am tiefsten ergreift, von der aus es bewegt wird. . . . Das Monumentale liegt auf keinen Fall in der räumlichen Größe. Kunstwerke von nicht eben großen Abmessungen können monumental sein, sehr «groß» wirken, können so veranlagt sein, daß sie sich nicht an einen still empfindenden, einsamen Beschauer wenden, sondern mit Recht beanspruchen, auf große geschlossene Kreise ihre Wirkung auszuüben, die sie tatsächlich dann erst erreichen werden. . . Die monumentale Größe kann nicht materiell zum Ausdruck kommen, sie wirkt durch Mittel, die uns tiefer berühren. Ihr Mittel ist Proportionalität, die Gesetzmäßigkeit, die sich in den architektonischen Verhältnissen ausdrückt.»

Vgl. auch *Neue Hamburger Zeitung* vom 9. März 1908, Nr. 65 unseres Literaturverzeichnisses, und *Weserzeitung* vom 15. Dezember 1908, wo der Vortrag in noch ausführlicherem Auszug

mitgeteilt ist: In der Proportionalität z. B. stellt er die antike geometrische Verhältnismäßigkeit in Gegensatz zu dem modernen bloß arithmetischen Messen. Weiter gibt er noch eine gefamte ästhetische Entwicklung des monumentalen Sakralbaues von der Antike bis zur Jetztzeit, für die als Monumentalarchitektur ein rhythmisches Symbol unseres gefamten Kulturlebens gefordert wird. 12. FRANKFURTER ZEITUNG. 6. April 1909, 53. Jahrg. Nr. 96. Morgenblatt.

ALFRED MESSEL. EIN NACHRUF. Messel war viel mehr als ein geschäftiger Baumeister, er befaß für seine Zeit die hohe kulturelle Bedeutung eines Künstlers. Er entstammt den Jahren des größten ästhetischen Tiefstandes der Architektur, in denen die akademischen Regeln in konstruktiver und dekorativer Hinsicht alles waren, die «Wirkung» nichts. Durch individuell durchgeführte Studienreisen bildete er sich zu einer architektonischen «Dichternatur» aus, «die ein Werk aus dem Vielen zu einer geschlossenen Einheit schuf, die aber auch, von der Einheit her, alles im Einzelnen zu differenzieren vermochte». Messel war vielseitig und feinfühlig in der Verwendung des verschiedenartigen schönen Materials: Er verstand es, alter kostbarer Kunst mit raffiniertem Geschmack für ihre Stimmungswerte einen neuzeitlichen architektonischen Rahmen zu schaffen. Regelmäßig zog er zur Mithilfe in der künstlerischen Gesamtwirkung die freien Künste, Malerei und Plastik, heran und übte so, kulturbildend, einen weitreichenden Geschmackseinfluß aus.

Aber auf dieses rein Qualitative beschränkt sich nicht die Bedeutung der Messelschen Architektur: Der Wertheimbau ist die erste Äußerung einer modernen Monumentalkunst, modern, weil er nicht im Sinne einer falschen Tradition nur äußerliche Repräsentationsabsicht kundgibt, sondern bei allem Reichtum der Details und der Fülle künstlerischer Werte die realen Erfordernisse unserer Zeit mutig anerkennt und gerade sie als formbildende Gedanken aufnimmt. Mit eiserner Konsequenz gelangte Messel auf diesem Wege in seinen späteren Werken zu seiner reifen Einfachheit und großartigen Beruhigung, wie sie uns die Landesversicherungsanstalt, die Nationalbank, das Verwaltungsgebäude der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft und das Darmstädter Museum, endlich die Entwürfe für die Berliner Museumsinsel in ihren meist nach Palladios Vorbild in großer Säulenordnung gegliederten Fassaden zeigen können.

Messels Talent verabscheute eine Originalität individualistischer Willkürlichkeiten. Sein architektonisches Gefühl war ganz auf Rhythmus und Proportionalität gebaut: er sah in dem Studium der Architekturtheoretiker der Renaissance, in den Säulenordnungen, in der griechischen Antike überhaupt die pädagogischen Grundlagen der Baukunst.

13. FRANKFURTER ZEITUNG. 14. April 1909, 53. Jahrg. Nr. 103. 1. Morgenblatt.

DIE ZUKUNFT UNSERER KULTUR. Stimmen über Kultur-tendenzen und Kulturpolitik. In einer von der «Frankfurter Zeitung» angeregten Enquête über das moderne Kulturproblem, an der auch Peter Altenberg, Ferdinand Avenarius, Alfred von Berger, Richard Dehmel, Georg Göhler, Ludwig Gurlitt, Julius Hart, Karl Lamprecht, Helene Lange, Kurd Laßwitz, Friedrich Naumann, Georg Simmel, Karl Scheffler, Bertha von Suttner und Henry Van de Velde teilnahmen, äußerte sich Behrens etwa so: «J. St. Chamberlain trennt Wissen, Zivilisation und Kultur. Daß unserer zweifellos großen Zivilisation noch keine vertiefte Kultur entspricht, liegt an dem vorwiegend negativen und analytischen Wesen unserer ganzen modernen Geistesrichtung, obwohl eine starke Sehnsucht zur Einheit und Zusammenfassung, zur schöpferischen Intuition, eine ebenso starke Abneigung gegen alle bloß intellektuelle Analyse, sich gewiß auch schon geltend zu machen beginnt.

Der noch vorherrschende analytische Intellektualismus zeigt sich allenthalben, in der mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes, in dem lediglich negativen Purismus des «guten Geschmacks», in dem Vorzug, den das psychologisch Stoffliche in der Literatur genießt, in der immer mehr wachsenden Spezialisierung, in die sich das gefamte ernsthafte Streben unferer Zeit aufteilt.

In dem Beschaffen der Mittel zu den materiellen Grundlagen für alle Freiheit und Unabhängigkeit des intuitiven Produzierens besteht die Möglichkeit für eine wahre Kulturlynthese der Zukunft.»

14. AEG-ZEITUNG. (Berlin NW. 40) Juni 1909, XI. Jahrg. N. 12, S. 5 bis 7. Mit vier Illustrationen.

PROFESSOR PETER BEHRENS ÜBER ÄSTHETIK IN DER INDUSTRIE. Da es sich bei den Fabriken der AEG nicht um kunstgewerbliche Erzeugnisse, sondern um Nutzobjekte handelt, kann ihre ästhetische Verbesserung nicht in einer Bereicherung ihrer Form bestehen, sondern der Schwerpunkt ist auf die gute Proportionierung zu legen. «Darum ist mehr eine Vereinfachung, die die klaren Maßverhältnisse der einzelnen Teile begünstigt, zu erstreben, als eine reiche Ornamentierung». Auch bei den eleganteren Ausführungen in reichem Material, Tombak o. ä., muß das nur in bescheidenem Maße zu verwendende Ornament stets etwas Unpersönliches haben. «Denn bei Maschinenarbeit würde es unerträglich fein, in der Masse der Erzeugnisse immer wieder die gleichen anspruchsvollen Formen zu finden. Man würde den Gegensatz sehr unangenehm empfinden, der in der reichen Formgestaltung und der leichten Vervielfältigung durch die Maschine liegt». Dem Anspruch des Unpersönlichen kommt das sogenannte geometrische Ornament am nächsten.

Weiterhin werden die übrigen technischen Erzeugnisse, die Druckfächer, die Ausstellungen, die projektierten Fabrikbauten der AEG in ästhetischer Beziehung erörtert.

15. RHEINISCHER VEREIN FÜR DENKMALPFLEGE UND HEIMATSCHUTZ. Mitteilungen. Verlag von L. Schwann in Düsseldorf. 1. März 1910, IV. Jahrg. Heft 1 Industriebauten, S. 26.

NEUZEITLICHE INDUSTRIEBAUTEN. Die Turbinenhalle der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft zu Berlin. Entworfen und erläutert von Professor Peter Behrens in Neubabelsberg. Mit einer Innen- und einer Außenansicht.

Vgl. Deutsche Technikerzeitung vom 12. Februar 1910, Nr. 93 unseres Literaturverzeichnisses.

16. FRANKFURTER ZEITUNG. 20. März 1910, 54. Jahrg. Nr. 78 1. Morgenblatt.

ÜBER DIE KUNST AUF DER BÜHNE. Die Möglichkeit eines eigenen Bühnenstils liegt in der Einheitlichkeit seiner Komponenten: «Einheitlichkeit in allen Zügen und im innersten Wesen des Kunstwerkes, Einheitlichkeit, die nicht äußerlich hinzukommt, sondern durch innere Gesetzmäßigkeit bedungen ist». Da die Bühnenkunst die Vollständigkeit des wirklichen Lebens darstellen will, so müssen alle Künste, Dichtung, Musik, Tanz und Mimik, bildende Kunst herangezogen werden, freilich nicht um in bloßer Addition nebeneinander und selbständig zu wirken, sondern nur als die untergeordneten Komponenten der einzigen Kunst, der Bühnenkunst: Es läuft ebenso der Aufnahmefähigkeit der Zuschauer wie auch dem Stil zuwider, mehrere Kunstgattungen auf einmal zur Geltung zu bringen. (Vgl. die ästhetische Debatte vom 15. November 1910, über die im Kunstgewerbeblatt vom Dezember 1910, Nr. 140 unseres Literaturverzeichnisses, referiert wurde.)

«Die Kunst der Bühne kann nicht anders verstanden werden, als in der vollsinnlichen Darbietung einer Dichtung durch

handelnde Personen. Diese handelnden Personen sind das eigentliche Kunstmittel der Darstellung. Nicht ein Rezitieren allein freilich ist Schauspielkunst: Das Spiel soll auch geschaut werden». Hier hat dann die «architektonische» Fähigkeit des Regisseurs einzusetzen, der die richtige, bühnenkünstlerische Proportion der verschiedenen mitwirkenden Kunstgattungen zueinander zu finden hat: «Das übersichtliche Abwägen nach empfundener Gesetzmäßigkeit ist hier das Ausschlaggebende». An einen Ausspruch von Georg Simmel anknüpfend, wird die Selbständigkeit der Schauspielkunst gegenüber der Dichtung, die nur ihre Grundlage bildet, dargelegt. «Als Dichtwerk ist der Inhalt des Dramas auf die Ebene des Geistes projiziert, deren einzigartige Natur im Schreiben und Lesen ihr sinnliches Symbol findet. Den so vorliegenden Inhalt überträgt der Schauspieler in die Ebene des Sichtbaren und Hörbaren, oder, wenn man will, aus der Eindimensionalität eines rein geistigen Verlaufes in die Dreidimensionalität der Vollständigkeit».

«Leben ist Bewegung als künstlerischer Ausdruck, Rhythmus». In diesem Sinne hat die Bühnenkunst vor allem das Rhythmische zu betonen, in der Rezitation des Dichtwerkes, in der Mimik, im Tanze, in jeder Bewegung, die nicht auf ihre überzeugende Natürlichkeit, sondern auf ihren plastischen Wert hin studiert werden soll. Deshalb ist die Reliefbühne vorzuziehen, weil alle Bewegungen, um überhaupt stärkeren Ausdruck geben zu können, im Prinzip seitliche sein müssen».

Es werden Bühne und Zuschauerraum beschrieben (vgl. «Feste des Lebens und der Kunst», Nr. 2 unseres Verzeichnisses der literarischen Arbeiten des Künstlers), die Reliefbühne mit der etwas niedrigeren Vorbühne und dem durch Rampen verbundenen, amphitheatralischen Zuschauerraum. Das ganze Haus muß den klaren Eindruck des architektonisch Geschlossenen hervorrufen. «Wir wollen nicht vergessen, daß wir in einem Hause sind, daß alles Spiel, Gleichnis ist. Wir wollen eine Illusion durch die Kunst erleben, nicht aber eine Täuschung. Wir wollen erhaben, nicht aber betrogen sein». Aus diesem Grunde wird das ganze szenische Bild, Dekoration, Kostüm, Requisit, Beleuchtung, nicht nach dem Prinzip des Naturalismus oder der historischen Treue aufgebaut, sondern nach den ästhetischen Gesichtspunkten einer rein künstlerischen, dramatisch sinnvollen Wirkungsarchitektur: Szenische Umgebung und Kostüm sollen lediglich die Kunst des Darstellers unterstützen. Mobilien und der vielleicht terrassenförmige Bühnenaufbau sollen ihm Gelegenheit zu rhythmischer Pose und Bewegung geben. Und alles soll in einem diffusen Lichte sich abspielen, um die notwendige räumliche Geschlossenheit der Bühne zu wahren.

Vgl. hierzu auch den Beitrag von Dr. Max Maas, München, Reliefwirkung und griechisches Theater, in der Frankfurter Zeitung vom 30. März 1910, der im Gegensatz zu Behrens behauptet, daß das historische griechische Theater, wie wir es vor allem durch Dörpfelds Forschungen heute kennen, niemals auf Reliefwirkung ausging.

17. ZEMENT UND BETON. Wochenschrift für Beton, Eisenbeton, Zementwaren und Kunststeinindustrie (Berlin W. 21), 29. Juli 1910, IX. Jahrg. Nr. 31. S. 471 bis 474.

PETER BEHRENS' AUSSTELLUNGSBAUTEN. An Hand von drei Abbildungen, Innenansicht des Ausstellungsgebäudes des Zementwarenfabrikantenvereins Deutschlands E. V., der Ausstellungsanlagen des Vereins deutscher Kalkwerke und des Vereins der Kalksandsteinfabrikanten E. V., gibt Behrens die Prinzipien an, die ihn beim Entwurf und bei der Ausführung dieser Bauten leitete, und die vor allem darin bestanden, den sehr verschiedenartigen Baumaterialien den entsprechenden künstlerisch architektonischen Ausdruck zu verleihen.

18. DER INDUSTRIEBAU. Verlag von Carl Scholze in Leipzig, 15. August 1910, I. Jahrg. Heft 8, S. 176 bis 180; 15. September 1910, I. Jahrg. Heft 9, S. LXXXI bis LXXXV der Beilage.

KUNST UND TECHNIK. Vortrag, gehalten auf der XVII. Jahresversammlung des Verbandes deutscher Elektrotechniker am 26. Mai 1910 in Braunschweig.

«Es ist eine Frage von größter Wichtigkeit, von Bedeutung für die Geschichte menschlicher Kultur, ob es gelingen wird, daß die großen technischen Errungenschaften unserer Zeit selbst zum Ausdruck einer reifen hohen Kunst werden, das heißt mit andern Worten: ob unsere natürlichen Lebensäußerungen durch Einheitlichkeit einen Stil bedeuten werden».

Zusammenfassung. «Die imposantesten Äußerungen unseres Könnens sind die Resultate moderner Technik. Gleichwohl hat diese noch keine Kultur geschaffen, weil sie solchem Ziel nicht gemeinsam mit der Kunst zultrebte. Den Werken des Ingenieurs fehlt vorläufig der Stil, das Ergebnis eines gegen die Hemmnisse von Zweck, Material und Herstellung sich durchsetzenden, zielbewußten Kunstwillens. Es ist ein Unterschied zwischen der theoretischen Erfindungstätigkeit und der praktischen Produktion, für die neben den Forderungen der Technik auch die Kunstgesetze gelten müssen, im Hochbau ebenso wie bei den Objekten der Industrie. Und gerade diese hat es in der Hand, durch Vereinigung von Kunst und Technik den Kulturquell zu erschließen, aus dem einem Land nicht nur die Wohltat ästhetischen Lebens, sondern auch in hohem Maß volkswirtschaftliche Werte zuteil werden».

Derselbe Vortrag ist fernerhin abgedruckt in dem Bericht über die Jahresversammlung des Verbandes deutscher Elektrotechniker am 26. und 27. Mai 1910 in Braunschweig (Sonderabdruck aus der Elektrotechnischen Zeitschrift 1910. Heft 27 bis 32) auf 8 Seiten der Anlage A; dann in der Elektrotechnischen Zeitschrift vom 2. Juni 1910, 31. Jahrgang, Heft 22, S. 552 bis 555, und in der Deutschen Wirtschaftszeitung (Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin) vom 15. Okt. 1910, V. Jahrgang, Nr. 20, S. 919 bis 931, endlich in Verbindung mit den in Nr. 13 unseres Verzeichnisses der literarischen Arbeiten des Künstlers wiedergegebenen Gedanken auch in den Mitteilungen des Verbandes technisch-wissenschaftlicher Vereine zu Magdeburg (Verlag von Wilhelm Knapp in Halle a. S.) vom 17. September 1911, Heft 7, S. 55 bis 60.

19. VOLKSWIRTSCHAFTLICHE BLÄTTER. (Carl Heymanns Verlag Berlin W8) 27. August 1910, IX. Jahrg. Nr. 15 bis 16 Sonderheft Kunst und Volkswirtschaft, S. 265 bis 266: Die Stellung der Kunst in der Volkswirtschaft, eine Diskussion im deutschen volkswirtschaftlichen Verbands, Ortsgruppe Berlin.

An die Berichterstattung des zweiten Hauptredners, Geheimrat Hermann Muthesius, anknüpfend, will Behrens nicht in Morris, Burne-Jones u. f. w. die Anfänge der modernen kunstgewerblichen Bewegung erblicken, sondern vielmehr in einer Richtung, die, im Gegensatz zu jenen englischen und ähnlichen deutschen Romantikern, auf eine neue klassische Kunst ausging, eine Richtung, die in solchen Künstlern sich verkörperte, die bemüht waren, «sich wieder den Bedingungen der modernen Zeit anzupassen und im Einklang mit dem gesamten modernen Bedingungskomplex zu arbeiten».

20. BERLINER TAGEBLATT. 10. Juni 1911, 40. Jahrg. Nr. 291 Abendausgabe.

DER MODERNE GARTEN. «Der Garten wurde stets als ein Teil des Hauses, als eine durch seine eigenen Mittel verschönte Wohnung im Freien aufgefaßt und darum nach dem architektonischen Prinzip der Zeit gebildet. — Der Garten als von Menschen geschaffene Anlage, die einen bestimmten, meistens

mit dem Hause verbundenen Zweck dient, ist eine architektonische Anordnung». Es folgt ein diesbezügliches Zitat aus einem Essay über städtische Gartenbaukunst von Maeterlinck. «Wenn es sich nun bei der Anlage des Gartens um Architektur handelt, so ist sie mehr als die Aufzeichnung geometrischer Linien, eine Angelegenheit der Raumgestaltung. Raumgestaltung bedeutet freilich das höchste Prinzip der Architektur. Die Architektur als Raumgestaltung aufzufassen, setzt die Kenntnis der modernen Ästhetik, die sich über Marées, Hildebrand und andere entwickelt hat, voraus. Eine Architektur als Raumgebilde zu schaffen, bedingt wahre schöpferische Künstlerkraft». Dieses wird für den Garten ermöglicht, wenn er stets in seiner Zusammengehörigkeit mit dem Hause betrachtet wird, und dadurch, «neben der berechneten Breiten- und Tiefendimension auch in bezug zur dritten Dimension, der Höhe, tritt. Erst dann wird er die Illusion des räumlich Fühlbaren geben, dann erst wird er eine kleine Welt für sich sein können». Als architektonische Mittel zu diesem dreidimensionalen Gartenrelief werden die Hausfassaden, Mauern, Laubgänge und als sehr wesentlich Terrainterscheidungen, das Einschleiben von den Raum rhythmisierenden Terrassen, empfohlen.

Auch die botanische Bepflanzung, für die individuelle Vorschläge gemacht werden, hilft diesen künstlerisch räumlichen Garteneindruck zu verstärken: «Der künstlerische Liebhabergarten soll nicht eine möglichst reichhaltige Sammlung aller Arten und Spezies sein, sondern verlangt die Pflanzen, die gerade für einen bestimmten künstlerischen Gedanken den besten Formausdruck geben».

21. INNENDEKORATION. Verlag Alex. Koch in Darmstadt, Juli 1911, XXII. Jahrg. Heft 7, S. 294.

KUNST UND TECHNIK. (Zitate aus verschiedenen dieses Gebiet behandelnden Aufsätzen des Künstlers): «Ebenso wenig wie die Gesetzmäßigkeit der Natur schon Kultur bedeutet, ebenso wenig bedeutet Konstruktion schon Kunst. Deshalb bricht immer und immer wieder die Sehnsucht nach dem abloht Schönen bei uns durch, weil uns die bloße Exaktheit auf die Dauer nicht befriedigen kann» usw.

22. BERLINER MORGENPOST. 27. Nov. 1912. Auf eine von der Berliner Morgenpost veranstaltete Rundfrage über die bauliche Entwicklung der Berliner City gab Peter Behrens seine Meinung kurz so kund:

«Es ist kein Zweifel mehr, daß das eigentliche Berlin immer mehr zu einer neuen Geschäftsstadt wird. So gibt es nichts Richtigeres, als anstatt dieses Unabwendbare mit leichterem oder schwererem Herzen hinzunehmen, im Gegenteil diesen Charakter mit aller Absicht anzutreiben und alle Maßnahmen, die im Interesse der Stadt gefeheren sollen, dahin zu treffen, daß dieser Charakter prägnant hervortritt. Das Charakterisieren, einen Typus zu schaffen, ist ja in jeder Kunst, und nicht zum wenigsten in der Architektur, das wichtigste Moment aller Gestaltung. Es ist nichts Überwältigenderes auszusenden als die Durchführung eines einheitlichen Charakters und Stilgedankens in einer ganzen Stadt. Berlin hat solchen Charakter bis jetzt noch nicht, obgleich schon vor fünfzehn Jahren ein Geschäftshaus, das einen Typ einleitete, Messels Wertheimbau, entstand. Es scheint, als ob die logische Konsequenz, die Energie und die zuverlässige Tüchtigkeit des Berliner Großkaufmannsstandes, dem die rapide Entwicklung unserer Reichshauptstadt zu danken ist, verlagen, wenn es sich um den Formgedanken handelt. Es scheint, als ob der klar und logisch entwickelte Formgedanke nicht in den Bereich einer ernstlichen kaufmännischen Erwägung gehöre, sondern einem dilettantischen Zug nach Romantik und Prunkfucht zum Opfer fallen müssen. Im Grunde ist es

unbegreiflich, warum ein Haus, das der ernsten und entschlossenen Arbeit dient, nicht eine Haltung zeigt, die diesen Ernst widerpiegelt. Warum nicht der Zweck eines solchen Hauses, der durch die Hauptbedingungen, größte Helligkeit der inneren Räume, die fortdauernde Änderungsmöglichkeit ihrer Größe und ihres Formates, ungehinderte Kommunikation und volle Ausnützung der bebauten Fläche durch Arbeitsplätze, bestimmt wird, als künstlerisches Motiv genommen wird, und seinen edelsten Formausdruck im Innern wie nach außen durch die abgewogene Proportion findet; die Proportion, die das Alpha und Omega von allem Kunstschaffen ist. Nichts erscheint so wichtig und aus dem Geist unserer Zeit heraus bedungen, als in dem Geschäftshaus die Aufgabe zur Entfaltung monumentaler Kunst zu sehen. – Die Zweckmäßigkeit des Cityprinzips und der Wolkenkratzer wird wohl von niemandem bezweifelt werden, und jeder, der in New York einige Geschäfte erledigt hat, weiß den Vorteil der allgemeinen Nachbarschaft zu schätzen. Was gegen den Wolkenkratzer angewendet wird, ist natürlich das

ästhetische Bedenken, und darin scheint mir nun das größte Unrecht zu liegen. Das was mir in Amerika auf ästhetischem Gebiet und überhaupt den größten Eindruck hinterlassen hat, waren zweifellos gerade die überhohen Geschäftshäuser: Die Geschäftshäuser tragen durch ihre kühne Konstruktion den Keim einer neuen Architektur in sich. – Jedoch nicht nur der Eindruck, den man vorurteilslos auf sich wirken läßt, mag einen von der Richtigkeit des Bauprinzips überzeugen, auch eine ästhetische Überlegung wird sie unterstützen. Eine Stadt soll doch im städtebaulichen Sinn als ein geschlossenes Architekturgebilde aufgefaßt werden. Einer Großstadt, die sich zur Unübersichtlichkeit ausdehnt, wird im raumästhetischen Sinne nicht mehr mit der gewiß anerkennenswerten Anlage von Plätzen geholfen. Auch wird die Wirkung eines Kirchturms für das Gesamtbild in seiner übermäßig flach gestreckten Ausdehnung verfallen: Die in's Horizontale geführte Anlage verlangt nach Körperlichkeit, die nur in der Zufügung von kompakten vertikalen Massen gefunden werden kann».