

DIE JUGEND

Er war am 3. April 1887 im salzburgischen St. Michael geboren, wo sein Vater Heinrich — ein Südsteirer und Abkömmling einer alten Offiziersfamilie — damals das Amt eines Notars versah. Die Mutter Ernestine, eine geborene Kainrath, stammte aus Kärnten und sprach, trotz ihres deutschen Namens, auch späterhin noch gern slowenisch. Frühzeitig mußte der Knabe das Leben des wandernden Beamten mitmachen, von St. Michael ging es nach Oberndorf an der Salzach, dann nach Neufelden in Oberösterreich und nach Kremsmünster, bis endlich in Salzburg längere Rast gehalten wurde. Hier absolvierte Dagobert die Realschule.

Schon diesem dürftigen Jugendbericht ist mehreres von künftiger Bedeutung zu entnehmen. Beide Eltern waren »Grenzdeutsche« — das unruhige Blut, die besondere Neigung und Empfindlichkeit des Grenzdeutschen für fremde entwickelte Kulturen sollten in ihrem Sohne sinnfällig und fruchtbar hervortreten. Bis nahe an sein zwanzigstes Lebensjahr bewegte er sich in der österreichischen Provinz, der er selber entwachsen war, teilnehmend umgeben von ihren ursprünglichen Volkskräften — später wird er, nach Olbrich und neben Hoffmann, einer von den vielen, die mit ihrem provinziellen Erbgut die moderne »Wiener« Kunst quellhaft erfrischt und ihren Aufschwung recht eigentlich herbeigeführt haben. Die Stationen seiner jungen Wanderschaft lagen alle im Alpenvorland, die Orte hier sind ländlich, die Landschaft immer gegenwärtig — das bleibt sie ihm auch für die Zukunft: eingepfercht in die trüben Zinsviertel der Großstadt, sinnt die Sehnsucht des Künstlers der Landschaft seiner Heimat nach, bis zum letzten Atemzug hält sein Werk ihren mannigfaltigen Blumen die Treue und vertreibt jede andrängende Schwermut mit ihren unvergessenen Heiterkeiten. Niemals hat sich Pech — trotz allem widersprechenden Anschein — von diesen Wurzeln seiner Kindheit losgemacht.

Dabei bleibt vieles offene Frage. Zwei Photos aus diesen Zeiten zeigen es an. Auf dem einen erscheint unser Realschüler in einem regellosen Trupp Kameraden gleichen Alters, draußen auf der Landstraße, vor dem letzten Haus am Gartenzaun, der über das Maß seiner Kleider aufgeschossene Junge mit den langen ratlosen Gliedern und dem schmal geschnittenen Kopf sticht beträchtlich ab von seinen derben, bäurischen Spießgesellen, aber auch er ist voll Bubenlust an verübtem oder geplantem Unfug. Und dann das zweite: Dagobert im schwarzen Maturantenrock — ein vollendeter Leichenbitter. Zwischen diesen beiden Haltungen lag das weite, unbekannte Land seiner ersten Jugend.

Aber auch auf den späteren Bildern tritt derselbe Zwiespalt deutlich zutage, die einen strotzen von kindlichem Übermut, die anderen sind tragisch umschattet. Hier Spitzbub, dort Griesgram — wo liegt die Wahrheit? Vielleicht in der Mitte: in unbewachten Augenblicken, vor der Kamera des Amateurs, erscheint er als der große, gutgelaunte, herzensfrische Junge, der er im Grunde bis fast an sein Ende geblieben ist, vor der Welt bekleidet er sich mit der offiziellen Miene des »Raunzers«.

Als letzter, wichtigster Posten auf der vagen Nachrechnung von Peches Jugend steht Salzburg. Hier erst betreten wir festen Boden. Die Holdseligkeit der Stadt, wo Natur und Bauwesen einander mit kühner, südlicher Pracht begegnen, sie wurde ihm zum tiefwirkenden Erlebnis. In Salzburg muß es geschehen sein, daß sich — ihm selbst kaum bewußt — die Liebe für Bauernblumen, die er aus den Dorfgärten seiner Kindheit mitgebracht, zu Träumen von Zauberblumen verwandelt hat. Und für alle Zeiten blieb sein Weg von der hohen, unwirklichen Anmut dieser Stadt gesegnet. Der natürliche Hang seiner Phantasie zu überschäumender Schönheit, der Sinn für aristokratische Kultur, für

einen zwecklos verfeinerten Luxus und seine Vollendung im Barock, aufgelöst im Malerischen, umfangen und bekrönt vom Landschaftlichen — das alles und noch mehr fand hier den reichsten Nährboden. Man wird sich danach nicht mehr wundern können, wenn der Jüngling — nach den anders gerichteten Lehrjahren — dem Barock wieder in die Arme stürzte, wenn er der Architektur zeitlebens auf Malerart widerstand und wenn noch in seinen spätesten unterschiedlichen Arbeiten selbst Häuser, Tiere und Menschen in Gewächsen, also in Sprößlingen der Landschaft, ausmündeten. Salzburg war die erste Heimat seiner Kunst. Und auch ihre Reife ist nicht anders zu deuten als eine Vermählung von Salzburg mit Wien.

Jetzt stand der Abiturient vor der Berufswahl. Er wollte Maler werden. Doch da der ältere Bruder Ernst schon auf dieser Laufbahn war, mußte er sich wohl oder übel zur Architektur bequemen. Es ist im allgemeinen müßig, darüber nachzudenken, ob ein Künstler in einem andern Fach zu höheren Leistungen gekommen wäre. Aber da diese Frage für Peché gelegentlich aufgeworfen wurde, muß man sagen: er ist zum Glück weder nach seinem Willen Maler, noch nach dem Beschluß der Eltern Architekt geworden. Das Feld, auf dem er zuletzt landete, das Kunsthandwerk, war das beste für seine eigentümliche Begabung. Und auch der Weg dorthin war gut.

Schon die Wiener Technik, mit der er begann, bot — wie farblos auch ihr Unterricht gewesen sein mag — eine gesunde Grundlage für einen Jüngling, dessen genialisches, nach vielen Seiten hinstrebendes Temperament im Hinblick auf seinen künftigen Beruf nichts so sehr brauchte als die Zucht der Architektur. Auf der Akademie, wohin er nach zwei Jahren übergang, fand er dann in Friedrich Ohmann einen Lehrer, der die ersten persönlichen Regungen der Schüler nicht nur geduldet, sondern mit warmer Teilnahme gefördert hat. In seiner Klasse war es möglich, daß sich die äußersten Kontraste — etwa nach Oskar Strnad, jetzt Peché — naturgemäß entfalten konnten.

Es ist hier vielleicht der geeignete Ort, mit einigen näheren Worten auf das innere Verhältnis Pechés zur Architektur hinzuweisen, deren Jünger wider Willen er jetzt geworden war. Strnad und Peché — das klingt geradezu wie eine gegenseitige Verleugnung. Der eine ganz Architekt, der alles vom wohl gemessenen Raume herleitet, ordnungsliebend, zweckbewußt und scharfsinnig, ein Logiker von bewundernswerter Konsequenz, der die freien Kräfte der Gestaltung, des Gefühls und der Phantasie in strengster Botmäßigkeit hält, also in einem feiner und reicher entwickelten Sinne ein Fortsetzer des großen Ingenieurs Otto Wagner, des Begründers der neuen Wiener Bauhule. Mit dem Rüstzeug dieser Schule ist nun Peché auf keine Weise beizukommen. Er stellt sich außerhalb ihrer Gesetze, auf den andern Pol. Denn er ist Antirationalist, ist das gerade Gegenteil vom Typ des modernen Ingenieur=Architekten. Und darum auch sein Kunsthandwerk nicht von der Art, die sich von der Architektur herleitet, um aus diesem höheren Zusammenhang ihre Disziplin, Form und Rhythmik zu empfangen.

Der nach Wagner und vor Strnad herangereifte Adolf Loos, ein Baumeister im reinsten Sinne des Wortes, hat aus seiner reinen, unbedingten Baumeisterschaft den Schluß gezogen: Ornament ist Verbrechen. Und hat damit auch den kaum überbrückbaren Gegensatz des architektonischen Kunsthandwerks zu dem von Dagobert Peché auf die knappste Formel gebracht. Man wird gut daran tun, diesen Gegensatz von vornherein im Auge zu behalten. Unsere vornehmste Aufgabe aber muß es sein, das »Ornament« des Pechéschen Handwerkes zu erklären und von dem Vorwurf des Verbrechens zu befreien.

Der angedeuteten Disposition des Künstlers entsprechend, fehlt seinen ersten Versuchen in der Baukunst der Drang und Nerv architektonischer Gestaltung, ja auch nur

die persönliche architektonische Note. Im offenkundigen Zusammenhang mit der Schule zeigt, was hierher gehört — also etwa der Entwurf einer Fassade des Gasthofs zum »Schwarzen Adler« in Aspang, der Hintertrakt des Zinshauses in der Wiener Neubaugasse 29 oder das Bühnenbild des Festsaaes für Mozarts »Don Juan« —, in den Baukörpern den streng skandierten, zur Höhe schnellenden Zug des Empire, dem dann das erleichterte Barock der Glieder mehr gefällig angestückt als organisch verbunden ist. Vor allem aber tritt schon hier der Hang zum Dekorativen bestimmend hervor: diese Bauwerke sind nicht räumlich, sondern in den Linien ihres Umrisses empfunden, sie suchen die Fläche, um mit ihren Teilen ein rhythmisch besonnenes Spiel zu treiben oder sie in freierer Weise zu schmücken. Selbst das angeführte Beispiel einer nüchternen Nutzarchitektur wirkt nur wie eine auf lauter Würfflächen verlaufende Zeichnung.

Inzwischen war nun auch das Leben des Akademiestudenten in stärkere, günstige Bewegung gekommen. Es fehlte ihm keineswegs an ermunternder Anerkennung, der Lehrer lobte ihn über alle Maßen und ein paar junge Franzosen, tägliche Gäste auf seiner Bude, trieben einen fröhlichen Kult mit dem prächtigen Kameraden. Im Jahre 1910 hatte er als Teilnehmer einer Vereinsreise nach England seinen Horizont gegen West, in der Richtung auch seiner späteren Interessen, erweitert. Und 1911 erfüllt sich ein Herzenswunsch, er erwirbt in Nelly Daberkow die Gattin, den treuesten, tapferen Gefährten auf seinen ferneren, nicht immer leichten Wegen. Zu alledem war ihm beim Abschied von der Akademie der »Rompreis« zugefallen. Mit diesem Rompreis ging er nach Paris.

Ein halbes Jahr Paris! Ein Mann von vierundzwanzig Jahren, kühn und elegant, mit einer natürlichen Witterung fürs Erlesene, kommt zum erstenmal in diese Stadt. Man wäre versucht zu glauben, daß gerade ihn das raffiniert überfeinerte, sozusagen illegitime Paris gefangennehmen mußte, für das er ja als der geborene Gourmand berufen schien. Aber diese sehr naheliegende Annahme, die allerhand leichtfertigen Hirngespinnst von einem verkappten Bohemien und ebensovielen Aperçus über sein »mondänes, morbides« Zukunftswerk gefährlichen Vorschub leistet, ist grundfalsch. Und man kann ihr nicht früh, nicht scharf genug entgegentreten. Peché ist auch späterhin nur ein Beobachter, ein nur ästhetischer Nutznießer der sogenannten Lebewelt gewesen, er hielt sie in der Distanz seiner Noblesse von sich. Und so hat er sich um das Paris der Bars und Tanzhallen blutwenig gekümmert. Aber auch der Reiz der Boulevards, der wohlgekleideten, anmutig bewegten Menge in der gepflegten Straßenlandschaft, hat ihn vorderhand, recht merkwürdigerweise, nicht tiefer berührt. Ihm war Paris der Louvre und der Louvre war ihm das Möbel, die Teppiche und die nationale Malerei um Watteau. Namentlich ein kleiner altfranzösischer Gobelin und ein Sessel Louis quinze, zwei Meisterstücke der Gotik und des Barock, hatten es ihm angetan, sie zogen ihn immer wieder an sich, hier verrichtete er förmliche Andachten. Es waren schon Andachten eines Kunsthandwerkers.

Zu diesem Sessel aus dem Louvre hat Peché nicht viel später eine Art Gegenstück angefertigt, dem er zeitlebens die gleiche Sympathie bewahrte, wie andere etwa ihren Jugendreimereien. Solche Dinge pflegen keinen absoluten Wert zu haben, sie sind meist nur für ihren Urheber wichtig, als Anlässe für liebe Erinnerungen. Und so steht es scheinbar auch mit dem ersten Sessel Pechés. Man meint zunächst eine barocke Kopie vor sich zu haben, allerdings eine, die den Bau von Fuß bis Kopf aufs sorgfältigste verfolgt und durch unmittelbare Arbeit in Besitz nimmt. Aber schon dabei tritt der Tischlerehrgeiz merklich zurück gegen das Gefallen an dem durchgehenden, schön geschlossenen Schwung. Und was sich dann einem näheren Zusehen zeigt, nämlich das neue Verhältnis des Stuhls zu der überschulanken Lehne, der dünne Dreiklang von weiß gestrichenem Holz,

goldenem Füllsel und blaßblauer, frei gewellter Seide, endlich auch hier wieder die ornamentale Flächenbehandlung der vier Ansichten — das ist, ohne eigener Stil zu sein, doch schon eigenes Gefühl, das die alte Form spielend umschwebt und sich so sacht von ihr ablöst. Es ist noch Barock, aber doch schon Peches Barock.

In Paris gab es des Schauens und Staunens kein Ende. Aber die Hand drängte zum Werk. So entstand aus den übermäßigen, kaum verarbeiteten Eindrücken, die der Tag zuführte, und wohl auch als Spiegelung des jungen Eheglücks jener Zyklus von Blättern, der nachher »Liebe und Tand« benannt wurde. Ein Verleger fand sich, trotz hartnäckiger Suche, nicht. Um eine gemeinsame Hoffnung ärmer, mußte das Paar die Heimreise antreten. Doch wollte man auf dem Wege in Darmstadt haltmachen und es noch einmal mit dem Erstling versuchen. Viel Mut hatte der Mann damals nicht. Die Frau wurde vorgeschoben, um auf eine recht seltsame Art die Mauer zu machen. In Darmstadt residierte bekanntlich Herr Alexander Koch, der nun schon seit beinahe fünfzehn Jahren die weit verbreitete, verdienstvolle Zeitschrift »Deutsche Kunst und Dekoration« herausgab und außerdem, wenigstens von der vertrauensseligen Jugend, für einen Gönner großen Stils gehalten wurde. Vielleicht ließ der sich fangen, war nur das Netz besonders fein gesponnen. Nach diversen schwierigen Beratungen schreitet man endlich zur dunklen Tat. Eines Tages erscheint Nelly im Bureau des Gewaltigen, nennt irgendeinen Namen und haspelt nun klopfenden Herzens das Märchen von einem Freund herunter, den sie von ungefähr erworben habe usw. Dann zeigt sie die Blätter. Herr Koch ist entzückt — allerdings mit Vorsicht. Gekauft hat er nichts. Aber der große Unbekannte, der sich nunmehr als angetrauter Gatte der Freundin entpuppte, kam in die Zeitung.

Im August 1913 erschien in den Darmstädter Monatsheften diese erste, reich illustrierte Darstellung von Peches Jugendwerk. René Delhorbe, einer von jenen französischen Kollegen des Künstlers auf der Wiener Akademie, ist ihr Verfasser. Vorangestellt wird ein sinniges, aber recht allgemeines Wort des Maurice Barrès: »Chez un tel homme, les images sensuelles prennent une acuité exceptionnelle, rompent l'harmonie, ou pour parler librement, la médiocrité de notre vision ordinaire.« Ebenso allgemein ist dann auch der Aufsatz des Freundes gehalten. Beachtung darin verdienen nur der Irrtum »Peches ist vor allem Architekt«, ferner die Feststellung, daß er sich schon jetzt mit überraschender Leichtigkeit in die verschiedensten Techniken einlebe, und endlich die frühe Erkenntnis des »aristokratischen« Wesens seiner Kunst inmitten einer bürgerlichen, wobei freilich diese Ausnahmstellung in übertriebener Weise fast für ihn allein behauptet wird. Denn in Wahrheit war in Wien durch den Kreis Josef Hoffmanns der Gegensatz zwischen Bürgerlich und Aristokratisch schon lange vor Peches aufgehoben worden und er in einer jungen Tradition aufgewachsen, die den Grundsatz der freien Künste »l'art pour l'art« beinahe auch für die angewandte Kunst reklamierte. Peches sollte für diesen Kreis nur noch eine Steigerung ins Exklusive bedeuten.

Inzwischen war der Künstler wieder in Wien angelangt. Er bezog zunächst eine Interimswohnung auf der Wieden, bis ihm 1912 die Übersiedlung in das von ihm erbaute Haus in der Neubaugasse möglich wurde. Hier hat er sich, so gut das bei dem schematischen Zuschnitt der Räume anging, ein Heim geschaffen. Er wohnte zu ebener Erde und hatte so den freundlichen Gartenhof vor sich. In die hohen Fenster brachte er weiße, steil gekurvte Holzstege, er bemalte sein Arbeitszimmer mit dem frei wiederkehrenden Muster eines breiten Blumenbuschens. Er entwarf das Möbel und füllte es mit allerhand Geschirr und Gerät nach seinen Entwürfen. Wie sehr er sich auch einschränken mußte, er war nun doch von seinen Linien, Farben und Formen umgeben. Überdies war auch schon zu

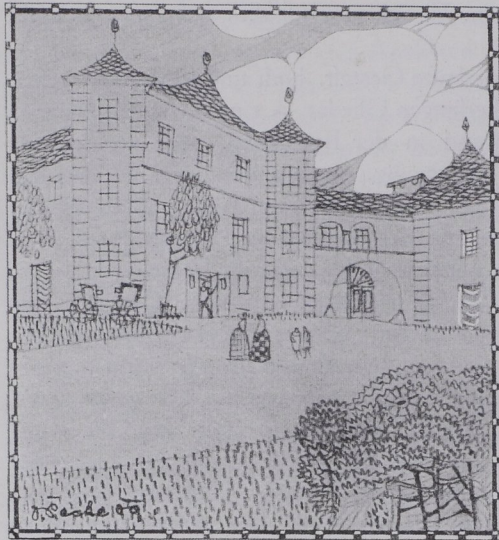
seiner Herzensfreude ein Töchterchen angekommen. Es schien also alles aufs beste bestellt. Und doch wurde das eine schwere Zeit.

Damals lernte ich ihn kennen: eine jünglingshafte Gestalt, hoch und schmal mit etwas vorgeneigten Schultern, der Körper durch die überlangen Glieder in eine Art labile Balance gebracht, die Gebärde eckig und weit auslangend in der Bewegung, doch meist müde geschlossen — der ganze Mann jedenfalls nicht ebenmäßig, sondern von einer herben, un-steten Anmut. Das alles ist, auch für sein künftiges Werk, nicht ohne Belang. Man erinnert sich vielleicht an jene Stelle in Leonardos Buch von der Malerei, wo der Meister seine Schüler anweist, ihren Körper aufs genaueste zu messen, da sie sonst die Eigentümlichkeiten seiner Proportion unwillkürlich auch auf ihre Gebilde übertragen würden. Das gilt nun in einem viel weiteren und wesentlichen Sinne auch für Peché, nicht etwa nur für die Figurenblätter, die aus seiner Hand gekommen sind, sondern ebenso für alle Formen seines Kunsthandwerkes, vom Leuchter und Blumenkelch bis zum Ornament. Wie selten sonst, wird hier der Mann und sein Werk eine körperliche Einheit. Die Gestalt, ihre Gliederung und Rhythmik, kurz der ganze funktionelle Organismus des Menschen spiegelt sich unmittelbar in den Erzeugnissen des Künstlers. Die Projektion ist vollkommen. Und man darf auch sagen, daß der Kampf um die Form seit Beginn bis zur Reife hier gleichbedeutend ist mit der Reinigung dieses niemals gelösten Verhältnisses von Menschen- und Kunstkörper.

Wir waren damals öfters beisammen, bei mir und in seinem Hause. Es ging ihm nicht gut. Nicht daß er sich von materiellen Sorgen allzusehr bedrückt gefühlt hätte. Aber er hatte keine Arbeit. Und das konnte er nicht ertragen. Seine ohnedies — trotz des gesunden Kerns — äußerst sensible Natur geriet darüber leicht in Unmut. Es war auch wahrhaftig arg genug. Er hatte jetzt schon zwei Wiener Jahre hinter sich, den Kopf voll neuer Ideen, dazu für die Außenwelt einen stolz verschlossenen Charakter — und mußte nun all die Zeit von Hinz zu Kunz hausieren gehen, um etwas an den Mann zu bringen. Die Gemeinschaft mit dem Theateratelier der Wien-Newyorker Firma Urban, für die er Dekorationen begonnen, war bald in Brüche gegangen. Der Tischler Soulek, der Porzellanmacher Böck, der Goldarbeiter Dietrich, der Teppichwirker Klein und die »Wiener Keramik« hatten wohl dann und wann ein Ding ausgeführt. Aber die Fülle war Entwurf geblieben. Kein Wunder, daß die Hand eine nervöse Unrast überkam. Auf ungezählten verflungenen Papierfetzen, auf dem Rand des Zeichenbretts, ja selbst auf der Kalkwand im Hausflur suchte sie sich von ihrem Schaffensdrang zu befreien. Doch das alles war, wie der Künstler empfand, nur Spiel, solange ihm nicht durch eine Werkstatt ein Plan und ein Ziel gegeben wurde. Schon damals hatte er das Ideal, in eine ständige, freilich auch freie Verbindung mit der »Wiener Werkstätte« zu kommen.

Unter solchen Umständen wurde ein leichtes Bündel Graphik der erste geschlossene Ertrag dieser Jugend. Zwischen 1909 und 1913 entstanden, zeigt es zum erstenmal einen Zusammenhang in der Frühentwicklung des Künstlers.

Der Akademische Architektenverein an der Technischen Hochschule in Wien hatte zur Feier seines dreißigjährigen Bestandes eine Sammlung von Skizzen und Aufsätzen veranstaltet, welche unter dem Titel »Wachauer Almanach auf das Jahr 1910« beim Verleger Eduard Kosmack zutage kam. Im Schatten ihrer Lehrer, die den Text beisteuerten, fand sich ein ausgewähltes Fähnlein von Jüngern der Baukunst, im ganzen neun Mann hoch, zusammen, um die Wanderung durchs Donautal, vorbei an Kirchen, Schlössern und trauten Gassenwinkeln, mit Stift und Feder zu begleiten. Und Peché war der Löwenanteil zugefallen, trotzdem er damals erst im zweiten Jahrgange stand und sich noch jünger fühlen mochte, als er war: wenigstens unterläuft es ihm etliche Male, daß er auf den Blättern



Altes Schloß im Weiental

Bleistiftzeichnung (1909)

sein Monogramm P. D. anbringt, also nach Gymnasiastenart noch den Zunamen voran. In dem dünnen Heft stammen schon die Vignette auf dem Einband, dann das gesamte Kalendarium, die Leiste zum Nibelungenlied und endlich drei Ansichten: das Portal des Melker Stiftes, der Pavillon im Garten und das »alte Schloß« in Weiten von seiner Hand. Bis auf das zuletzt Genannte, eine Kreideskizze, sind es Federzeichnungen. Ihre Kunst ist dürftig. Aber diese bescheidene, durchaus unentwickelte Gabe zeigt doch schon überraschend viel Spuren eines Charakters, der von der korporativen Haltung der Kameraden auf seinen Platz abrückt. Die anderen sind Naturschilderer, nur er ein geborener Stilist.

Bei einer ersten Durchsicht scheiden sich zwei Gruppen seiner Blätter voneinander: die reinen Zierstücke und die Baustudien. Die einen führt das Kalendarium, zwölf aufrechte Schmalfelder mit streng geometrischen, gezähnten Rändern, oben überwachsen von einem abgestuften Rosenhügel, in den unteren Vierecken gefüllt mit wechselnden Monatsbildern — zwei Wanderburschen, ein Bauernpaar vor dem Kornfeld und Pierrot mit Colombine, das alles in Guckkasten versetzt, dann ein Blumen- und ein Obstkorb, ausgebreitet und im Umriss gesehen, endlich ein Schalenbrunnen mit der Aufschrift »Vita brevis« —, also nicht übermäßig originelle Erfindungen, sondern mehr Zeugnisse einer munteren Laune, die nur in den beiden letzten Szenen fast schon persönlich wird: in dem November mit der gespreizten Balletteuse überm Rampenlicht und im Dezember mit dem Zeltdach über der Tanne, von der allerhand Kinderwonnen käferartig niederbaumeln. Die Architektur der Flächen hält sich schülerhaft an die Gewohnheit der Zeit. Bemerkenswerter erscheint, wie die junge Lust am Fabulieren durch das Ornament eingefangen und gefesselt wird, dessen Leitmotive — Spiralen und Voluten, Kringel, Sternchen und geschleckte Muster — allerdings noch kraus und uneigentümlich bleiben. Auch die schwer lesbare Schrift folgt diesem Zuge, an einer Wellenlinie hängen die Initialen des Künstlernamens wie zwei rätselhafte Notenschlüssel. Es ist der Zug der ehemaligen »Sezession«, die hier mit einer Verspätung von zehn Jahren wieder auftaucht. Daneben liebäugelt der Student der Technik, dem es unter den exakten Rechnern und Messern am Karlsplatz nicht sehr behagt, schon jetzt mit der Kunstgewerbeschule, am meisten — das zeigen der Einband und die Nibelungenleiste — mit Berthold Löffler. Man wird, was er hier bietet, stilisierte Illustrationen nennen können. Der andere Teil seines Beitrages gibt sich als stilisierte Baustudie. Schon angesichts der Natur behauptet der Künstler sein Formgefühl. Das bekundet das feinste Blatt dieser Reihe, die Kreideskizze des Schloßhofes im Weiental, worin man zum erstenmal, freilich mehr zwischen den Zeilen, den Rhythmus des künftigen Peche verspürt. Dann aber, mit dem Wechsel von der Kreide zur Feder, verliert die Linie ihre sanfte Fülle, sie läuft jetzt lang und leer. Ihr lockeres Netz vermag nicht die Wucht der Baukörper zu fassen, sie verwandeln sich unter der Hand zu transparenten Dekorationen.

Und Dekor wird, was sie umgibt, der Rasen, die Bäume, die Figuren. Das Kolorit hilft mit: die Aufnahmen der Kollegen sind unfarbig, nur bei Peche rot gesprenkelt.

Auch das Ornament verlangt sein Recht: auf dem Blatt mit dem Melker Portal halten zwei Riesenschnecken, schon mit Pflanzen geschmückt, die Schriftleiste, wie ein Haufen Schnecken und Muscheln wölbt sich auf dem anderen mit dem Gartenpavillon die Lese der Blumen, in den Kugeln der Laubkronen stehen die Dreiecke Gustav Klimts, unten aber tritt vor den Schlitz der Kulissen eine Dame im gekreuzelten Reifrock und trennt mit Grandezza die eifersüchtigen Fechter. So kommt zuletzt auch die Baustudie wieder aufs Zieren und Fabulieren und verliert, was sie beim ersten Anblick vom bloßen Buchschmuck unterschied.

Nur nebenbei: In der besagten Festschrift findet sich ein lesenswerter Aufsatz von Carl König über »Das Kunstgefühl der groben Hand«. Klar und klug, fast weise. Der vortreffliche Lehrer erzählt darin von der unmitttelbaren Kraft der namenlosen Bildner auf dem flachen Lande, besonders der Grobschmiede, deren vollkommenes, sinnlich be-

glückendes Handwerk er dem geistigen des geschulten Architekten entgegenhält. Hier war dem jungen Peché ein Anhalt gegeben. Er aber ging daran vorüber. Denn er war damals, nach seiner inneren Disposition, kaum mehr ein Architekt und noch nicht ein Kunsthandwerker. Er war vorderhand nur ein Zeichner.

Und das wurde er in der nächsten Zeit noch mehr. Denn vier Jahre später sind seine Zeichnungen »freie« Graphik geworden. Die Zusammenhänge mit dem Buchschmuck sind gelockert, die mit der Baukunst sind aufgelassen, die Darstellung ist vom Raum auf die Fläche gebracht und eben deshalb — die wenigen Radierungen und Pastelle ausgenommen — auf das Schwarz-Weiß der Tusche geraten, das gelegentlich, durch Gold gehöhnt, zu einem im Bannkreise Klimts nicht mehr ungewöhnlichen, kühlen und noblen Dreiklang geführt wird. Die Zeichnung hat sich also — schon aus Mangel an Aufgaben angewandter Kunst, mit denen sie sich hätte beschäftigen können — selbständig gemacht, aber sie ist darum nicht auch unabhängig geworden.

In den vier Jahren haben sich Geschmack und Haltung Pechés zusehends verfeinert. Denn inzwischen hatte er die vorgeschrittene Graphik des Westens kennen gelernt, war im mondänen Paris gewesen, sah jetzt die Dame im Mittelpunkt der Gesellschaft und führte als Signum seiner Blätter ein Herz mit Krone im Wappenschild — aber er spielte noch immer gern mit den Kindern. Das alles spiegelt sich in seinem neuen Zeichenwerk, Novelletten, also Bilder mit unterlegtem, wenn auch verschwiegenem Text, die man fürs erste, auch beim besten Willen, nur als Treibfrüchte der Mode gelten lassen kann. Die Helfer sind leicht erkennbar und deshalb auch frühzeitig erkannt worden, neben den Wiener Löffler treten jetzt der Westdeutsche Margold und der Engländer Beardsley, Raffinement tritt zur frischen Kinderlust, ihr entzückender Bastard wird das mollige Kentaurenbaby mit dem geschminkten Köpfchen, das der entkleideten Dame die Puderquaste herbeiträgt. Diese Puderquaste gibt einer ganzen Serie Titel und Inhalt, deren Vorgänge — im Boudoir einer Kokotte — sie motivisch



Faun

Tuschzeichnung (1913)

verknüpft. In der gleichzeitigen Mappe »Liebe und Tand« erscheinen auf Wolken gebettete Kinder, die Szene ist jetzt ein Himmelsstück, das ein breiter, barocker Baumstamm mitten durchschneidet. Auch in den Einzelblättern, wovon eine Anzahl in dem »Bunten Almanach« des Deutscherischerischer Verlags auf das Jahr 1914 herausgekommen ist, wechseln Kinder und Frauen die Rollen, aber die Frauen stehen voran. Ihre überschulanken, etwas steif- und spreizbeinigen Typen mit den dünnen Gelenken und Schalenbrüsten werden von einer seicht ausschwingenden Kurve gehalten, auch die Köpfe mit den Mandelaugen und Kinnzäpfchen in schmale Ovale gefaßt und den hohen Frisuren ein gekrümmtes Nesselblatt oder Federn aufgesteckt. Es sind manierierte Typen, nicht vom Leben abgenommen, sondern Lesefrüchte. Schon deshalb lassen sie kalt. Und die Technik der Blätter vermag nicht ihren Reiz zu erhöhen. Denn sie bleibt bis zuletzt befangen, die Linie — nimmt man etwa das straffe Exlibris für Rudolf Wels davon aus — lau bis lahm, das Schwarz auch der Radierungen farblos, die Ordnung der Flecken in den Feldern sprunghaft oder zerissen, jedenfalls nicht rhythmisch gebündelt. Das Verständnis für den Edelzeichner C. O. Czeschka, den er schon kannte und schätzte, war ihm noch nicht aufgegangen. Unter solchen Umständen gerät der Blick immer wieder auf Einzelheiten. Und diese Einzelheiten haben eine kunsthandwerkliche Natur. Das ist doch recht merkwürdig: Der Künstler entfaltet einen respektablen Aufwand von Literatur, läßt Namen und Themen, unwittert von verruchtem Parfum, die »Mouche«, das »Herz«, die »Hexe«, auf die Bühne treten, er übt — mit Naivität — auch jene Entkleidungskünste, die durch einen Strumpf, einen Muff, eine Agraffe im Haar die Nacktheit nur noch sinnfälliger machen. Alles umsonst. Der Blick haftet auf dem gescheckten Strumpf, auf dem breit belaubten Muff, auf den reich geschmückten Kleidern, Teppichen und Vorhängen, die samt und sonders aus dem Rahmen fallen. Er sieht die vielen aufgerollten und durchmusterten Blätter, die Blumen und Schmetterlinge, die übers Feld hin schwirren oder als dichte Kränze um den Baum sich legen. Er sieht das steile, zierliche Tischchen, nicht so sehr die Frau und den Hirsch, die darauf stehen. Nicht die Anekdote und auch nicht die Szene fesseln ihn, sondern ihr Requisit. Und an dem Requisit das nach lässiger Üppigkeit allmählich gestraffte Ornament, in das zuletzt auch die Figur eingehen möchte, wäre ihr nur schon die Kraft dazu gegeben.

War in den Zeichnungen des Studenten die Architektur dem Dekor erlegen, so erliegt jetzt die Novelle dem Kunsthandwerk. Denn man wird im Auge behalten müssen, daß auch das entwickelte Ornament nicht rhythmischer Teil der Graphik geworden ist, sondern jetzt kunsthandwerklich an den Dingen hängt.

So darf auch diese zweite Jugendgabe des Zeichners Pech nicht überschätzt werden. Als graphische Kunst ist sie bloß mittelmäßig und brüchig. Aber darum doch voll problematischer Bedeutung für den Werdegang des Künstlers. Er hat jetzt, für geraume Zeit, in der Fläche sein eigentümliches Revier gefunden. Nur ist die Fährte noch falsch. Denn sein Ziel war nun erst recht Illustration, die wider seinen Willen zum Zierstück wird. In dem Kampf der beiden Kräfte erweist sich der Kunsthandwerker schon stärker, das Produkt freilich noch zwitterhaft.

Doch noch vor dem Abschluß unseres Zeitraums wird wie im Sprung die neue, langgesuchte Form gefunden. Zwei Blätter zeigen den Graphiker geklärt, geläutert. Das eine, der von Winden, Märchentulpen und gefiederten Blättern umwundene Faun, der ein glasiertes Gefäß, etwa einen Tabaktopf, artig schmücken könnte, noch auf dem Wege — die schwülfarbige Kreidetafel mit dem Aufbau aus Feldblumen, Farnen und Pfauenaugen in völliger, plötzlich hervorbrechender Reife. Das Schildern und Plaudern ist nun endgültig abgetan, das reine Ornament, ein Ornament von hoher Eigenart ist da. Wir werden ihm

dort wieder begegnen, wo es das Papier verläßt, um sich mit den Erzeugnissen des Handwerkes zu verschwistern.

Aber vorher mußte sich der Kunsthandwerker, der hier schon die Oberhand gewonnen, auch mit dem andern Metier seiner Jugend entschlossen auseinandersetzen. Es ging um die Architektur.

Bei einem Bankett der Wiener Architekten zu Ehren Otto Wagners hatte Peché die Grüße seines verhinderten Lehrers Ohmann zu überbringen. Hier begegnet er Josef Hoffmann, dem Begründer und Leiter der »Wiener Werkstätte«, dessen selbstlos werktätige Bereitschaft für junge Kunst auch seinen künftigen Weg erleichtern, ja entscheiden sollte. Vorläufig war der Erfolg dieses Zusammentreffens allerdings nur bescheiden. Hoffmann hatte im Gespräch von ungefähr gemeint, er hoffe bald etwas von Peché zu sehen. Das genügte, um den Künstler in einen Glückstaumel zu versetzen. Das freundliche Wort wurde zum Signal für einen wahren Arbeitssturm. Der Mann stürzte sich ins Zeichnen, Malen und Kleben, die Frau mußte nähen und sticken — und im Nu war eine echte »Peché-Schachtel« voll köstlicher Einfälle fertig. Sie fand das Gefallen des Meisters, es lag nicht an ihm, daß nur wenig davon ausgeführt wurde. Aber jetzt kamen auch von anderer Seite Aufträge. Die Textilfirmen Backhausen und Haas ließen einige Entwürfe für Möbelstoffe ausführen, und Max Schmidt erkannte als erster das besondere Talent des Anfängers für die Tapete, das er seither unverdrossen gepflegt und beschäftigt hat. Am wichtigsten wurde die Teilnahme an Ausstellungen: sie begann 1913 innerhalb einer Darbietung der Tapetenindustrie im Wiener Kunstgewerbemuseum mit einem Damenboudoir und in der Winterschau der Sezession mit einem Empfangsraum — das Möbel beidemal von dem vorzüglichen Tischler Soulek —, im nächsten Frühjahr folgten die beiden Säle für Malerei im Österreichischen Pavillon zu Rom, der Sommer brachte die Werkbundaustellung in Köln, wo dem Künstler, neben Hoffmann und Strnad, der dritte Repräsentationsraum, und zwar wieder der für die Malerei überantwortet war. Diese Ausstellungen, mit denen das Jugendwerk Pechés abschließt, hatten für seine Entwicklung eine mehrfache Bedeutung: sie lenkten das Augenmerk der Öffentlichkeit auf den Künstler, der in Köln schon in der vordersten Reihe erschien, sie brachten ihn vom Papier aufs Werk, und sie verhielten ihn, das Einzelding im Zusammenhang mit dem Raume zu erledigen. Das letzte war vielleicht das wichtigste. Denn eben aus diesem Verhältnis von Raum und Ding war endgültig die Klarheit darüber zu erwarten, ob hier ein Architekt oder ein Kunsthandwerker seiner Bestimmung entgegenging.

Die früheren Räume Pechés haben meist einen ovalen oder polygonen Grundriß und streben mit schmalen, gelegentlich abgerundeten Fenstern schlank hinauf. In einem Falle zeichnet eine Perlenschnur am Rande der Wände und der Decke diesen immer durchsichtigen Zuschnitt ab. Es kommt viel Licht herein, die dünnen, lang fließenden und zart gefärbten Gardinen behindern es kaum, sie zerstreuen, zerstäuben es nur; auch sind die Wände weiß getüncht oder doch hell bespannt. Das Möbel — allerhand Sitze, Tische, Kommoden und Vitrinen — ist durchwegs sehr niedrig, wodurch die freie Höhe des Raumes nur noch mehr emporschnellt. Aber es ist, bei immer goldenen Schmuckteilen, von zweierlei Art, und das, je nachdem es weiß lackiert oder schwarz gehalten wird — der Dreiklang der Tuschkblätter kehrt wieder, eine Zwischenfarbe gibt es nicht. Das weiße Möbel, im Wohnzimmer des Künstlers auf der Wieden schon aufgenommen, hat keine feste Beziehung zum Raum, es besteht für sich, als Nachspiel des Barocks, das hier an einem wellig gekurvten Sofarücken oder an den jetzt noch mehr überhöhten Sessellehnen freier austönt. Wie es für sich gedacht und gemacht ist, besorgt es auch die dekorative Seite seiner Aufgabe aus eigenem, und zwar sowohl durch den einfachen Wechsel der weißen

Umrißhölzer und der breiten, matten Tuchfüllungen, wie auch durch die goldenen, großgeblumten Schnitzereien, die bei den Stühlen und Vitrinen als Bindeleisten, also als Schmuck- und Bauteile zugleich erscheinen. Die schwarzen Möbel sind anders: viereckiges Gewürfel oder halbe Trommeln, sind sie von dem geometrischen Ortsgeiste der Baukunst hergeleitet und so auch dem Raume, dessen Lineament sie auffangen und weiterführen, enger verknüpft. Aber wie sie nun dunkel — als geschlossene Flecken oder als streng und scharf gegliederte Ornamente — gegen die hellen Wände stehen, tritt auch an ihnen die dekorative Wirkung merklich hervor. Sie verbinden sich weniger dem Raum als seinen Flächen.

An einem Schreibtisch kehren, jetzt im ovalen Medaillon, die bekrönten Herzen wieder — dem nützlichen, sonst sachlich behandelten Gerät wird das Wappen des Fabulierers auf den Weg mitgegeben, auch der Tischler kann das Dichten nicht ganz lassen. Der Kölner Raum, bestimmt zur Repräsentation der Malerei, wird unter seiner Hand zu einem Damenboudoir — der Zweck regiert nicht, er muß sich dem Wesen des Künstlers fügen. Und dieses Wesens Zug ist unwirklich, also nicht auf Architektur in der nüchternen Bedeutung des Wortes gerichtet. Die strengeren Formen der schwarz möblierten Räume können nicht darüber täuschen, daß hier kein exakt besonnener Baumeister im Werden ist, sie sind — auf halbem Wege zwischen Empire und Modernität — nur kubische Spiele mit einem leicht verrückbaren Inventar, das ein erlesener Geschmack, ein rhythmisches Gefühl, nicht der Bausinn an ihre Stelle gebracht hat. Ein zarter »femininer« Geist waltet in diesen Räumen, seine festlich heitere, immer erhobene Stimmung will Säle. Und will Gewebe aus Farbe und Licht, nicht fest gefügte Baukörper. Also vielleicht die grenzenlose Raumillusion des Theaters. Wäre noch ein Zweifel — die schon in eine andere Zeit fallende Modeausstellung hat es klagemacht, daß hier die Architektur der Auflösung in eine farbig flutende Atmosphäre zutrieb. Und eben damit hätte sie, wäre ihr nur mehr Lebensfrist und die Gelegenheit gegeben worden, ein wichtiger Einsatz in der Entwicklung des neuen Bühnenwesens werden können, wofür sie auch durch ihre schon jetzt gereifte Gabe der Improvisation besonders befähigt erschien.

Aber dazu sollte es nicht kommen. Dem Architekten wurden weder solche noch andere Aufgaben gestellt. Und so blieb ihm künftighin nichts übrig, als seine raumwirkende Kraft an Dinge des Kunsthandwerkes zu hängen. Auch hiefür bedeutete schon der Kölner Saal eine frohe, vieles verheißende Botschaft. Die helle, mit Streublumen gemusterte Tapete brachte die Stimmung, das schwarzseidene Sofa mit dem großen, farbvollen Bukett das holde Wunder der Phantasie in den Raum.