

ift es sehr zu verstehen, warum er gerade die ver-  
 teilten Einzellichter über das große Einheitslicht  
 architektonisch stellt: Denn dieses vernichtet durch  
 seine zentripetale Helligkeitskraft den Raum in  
 seiner flächenhaften Begrenztheit, indessen jenes  
 durch die sorgfältige und gleichmäßige Beleuch-  
 tung jeder Einzelheit die Flächen als solche deutlich  
 betont und den Raumkubus bis in seine Winkel  
 begreifbar erklärt. So wird der Gedanke Adolf  
 Hildebrands, daß die Gegenstände den Raum  
 exemplifizieren, hier genau so in der Beleuch-  
 tungsanordnung real, wie in dem Vortragsaal im  
 Folkwang in den nach dem Ebenbilde des Würfels  
 gestalteten Möbeln und in der räumlich so rationalen  
 Wandfelderung, womit die behauptete  
 raumästhetische Übereinstimmung dieser beiden  
 Innenausstattungen tatsächlich bewiesen erscheint.  
 10. DIE KUNST- UND GARTENBAU-  
 AUSSTELLUNG IN MANNHEIM VON 1907. Alle

diese vier besproche-  
 nen Hagener Arbei-  
 ten von Behrens sind  
 gewiß von sehr ver-  
 schiedener psychischer  
 Qualität in ihren The-  
 men. Auch ihre Form  
 erscheint sehr verschie-  
 denartig, bald die des  
 plastisch frei schaffenden  
 Außenbaus, bald  
 die einer inneren,  
 architektonisch von  
 vornherein gebundenen,  
 dekorativen Aus-  
 gestaltung eines an  
 sich bereits Gegebenen.  
 Und dennoch geht durch  
 sie sämtlich eine einzige  
 leitende Idee, das Künst-  
 lerbekanntnis: Das  
 Mittel der Monumental-  
 tät ist die Proportion.  
 Eine solche Ge-  
 staltung im Großen  
 wird niemals den Ver-  
 suchungen historischer

<sup>1)</sup> Vgl. August Grisebach.  
 Der Garten. Eine Ge-  
 schichte seiner künstlerischen  
 Gestaltung. Leipzig 1910.  
 Für das Problem des Relief-  
 ausdrucks im Garten kom-

Stilarchitektur Raum geben. Sie wird alles aus  
 ihren eigenen räumlichen Ideen herleiten und sich  
 sehr wesentlich von einer bloß formalen Nach-  
 ahmung vergangener Kunstwerke unterscheiden.  
 Es bestand daher auf der Mannheimer Garten-  
 bauausstellung von 1907 ein eminent innerer  
 Gegensatz zwischen dem sogenannten bürger-  
 lichen Biedermeiergarten Paul Schulze-Naum-  
 burgs und den monumentalen Anlagen, die  
 Max Läger als offizieller Ausstellungsarchitekt  
 in räumlich ausgedehntem, Behrens als privater  
 in nur beschränktem Maßstabe zeigen konnten.  
 Wenn man unter moderner Architektur eine  
 Kunst versteht, die uns ein Gefühl von dem weit-  
 gespannten Raumrhythmus unserer Zeit vermittelt,  
 so mußte die biedermeierische Enge Schulze-  
 Naumburgs als eine kleinliche Spielerei erschei-  
 nen; abgesehen von der ja schon im Jahre vor-  
 her in Dresden von den künstlerisch Einsichts-

vollen als unrichtig  
 empfundenen, histo-  
 risch getreuen Wie-  
 derbelebung nun ein-  
 mal vergangener Stil-  
 d. h. Ausdrucksfor-  
 men. Läger und Behrens  
 dagegen schufen  
 rein aus dem starken  
 Formgefühl für räum-  
 liche Schönheit ihre in  
 großen Achsen dis-  
 ponierten Gartenan-  
 lagen und suchten der  
 geometrischen Pla-  
 nung, mit der allein  
 es natürlich niemals  
 getan sein kann, durch  
 reliefmäßige Bezieh-  
 ung auf Architekturen  
 oder Baummassen  
 den erst kubisch wirk-  
 samen Hintergrund zu  
 verleihen<sup>1)</sup>. Der Mann-  
 heimer Garten von  
 Peter Behrens stufte  
 sich in vier Raum-  
 abschnitte (Grundriß

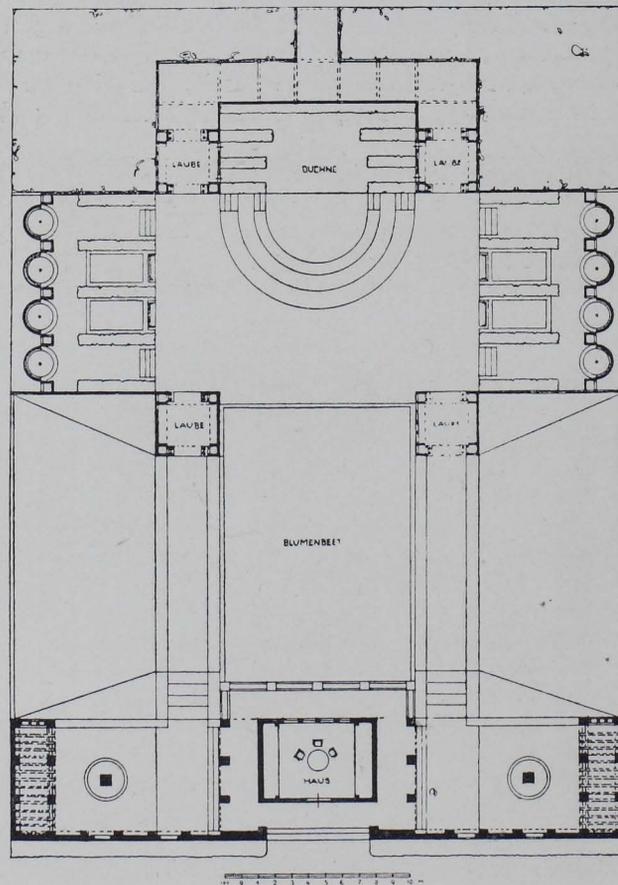


Abb. 73. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. Sommer 1907.  
 Grundriß des Sondergartens

men vor allem in Betracht  
 der erste Abschnitt des zwei-  
 ten Kapitels «Der architek-  
 tonische Stil im Luftgarten  
 des Barock». S. 25 ff.:  
 Architektonische Mittel, und

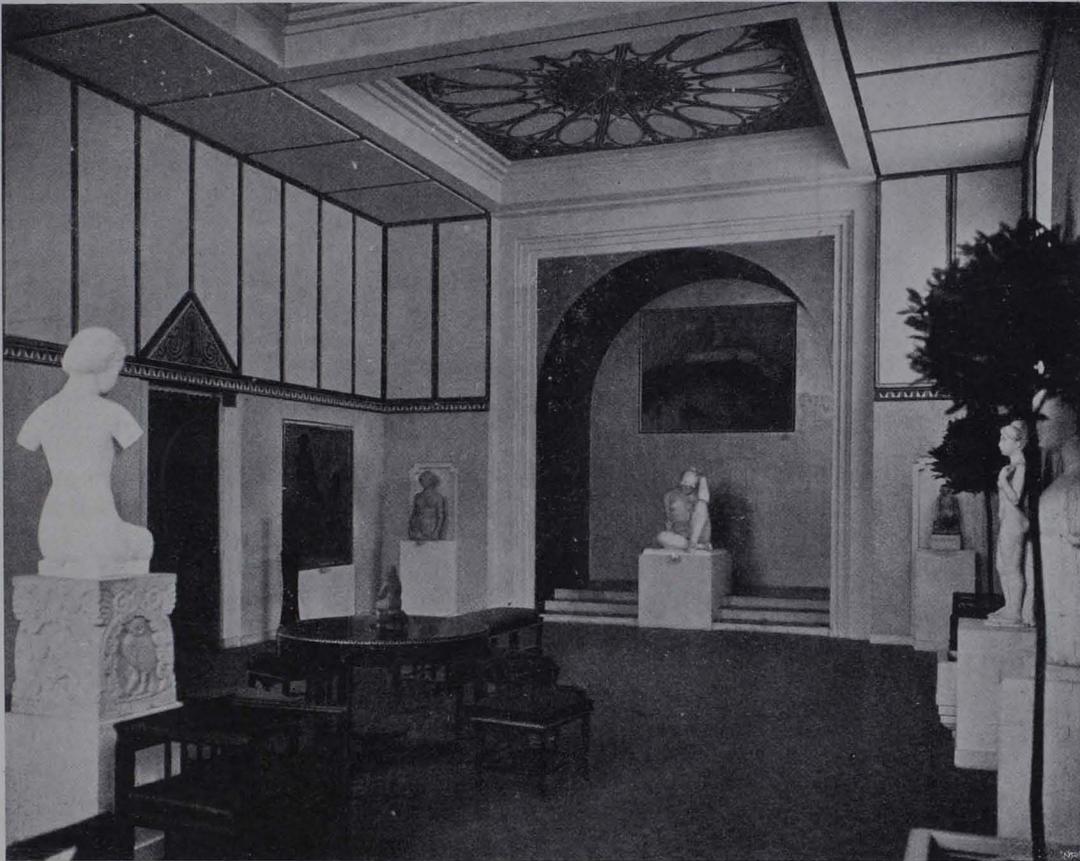


Abb. 74. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. Sommer 1907. Behrens' Ausstellungsraum in der Kunsthalle

Abb. 73). Oben auf einer breiten Böschung lag ein giebeltes Gartenhaus mit einer Balustradenumzogenen Terrasse davor. Symmetrisch zu ihm waren kleine Brunnenhöfe angeordnet, die eine rustikal geschichtete Mauer mit Pergola einfaßte (Abb. 77). Von hier aus stieg man vermittle weniger Stufen auf zwei parallelen Wegen zum Parterre hinunter, das in der Mitte aus einem großen, in einer einzigen Farbe leuchtenden, rechteckigen Blumenteppich und auf den Seiten aus schlicht behandelten Rasenflächen bestand. Räumlich war das Parterre auf das kleine Naturtheater orientiert, das die eine Seite des Sondergartens als Abschluß einnahm. Als Eingangstore flankierten es zwei würfelförmige Holzlauben (Abb. 75). Ein rechteckiger Platz breitete sich aus: Links und rechts von ihm waren Bänke vor seitlichen Terrassen aufgestellt, in deren Tiefe

der Schluß des fünften Kapitels «Die Gartenrevolution im 18. Jahrhundert», wo die bloß geometrischen Anlagen des

beschnittene Taxushecken führten, und die in einer Reihe von Laubennischen einen stimmungsvollen Hintergrund fanden. Dieser Vorplatz lenkte sich in zwiefacher Abstufung zu einer Art Orchestra, dem Zuschauerraum des Theaters, herab, auf dem in ungebundener Ordnung ein paar Stühle standen (Abb. 76). Davor erhob sich die Rampe der rechteckigen Rasenfläche. In ihrer Mitte ragte ein einzelner, natürlich gewachsener Baum als Gegenpaß zu den gerade stilisierten Taxushecken der Seitenkulissen und des Hintergrunds empor. Das Bühnenrechteck wurde wieder von strengen Lauben aus Lattenwerk umgeben, deren vordere Eingänge mit den vor dem Vorplatz als Tore aufgestellten in Form und Lage korrespondierten.

Das kleine Naturtheater in Mannheim stellte sozusagen eine episodische Verwirklichung der

stilisierten Gartens des Klassizismus, in dem kein kraftvolles Architekturgefühl mehr lebendig ist, geschildert werden.

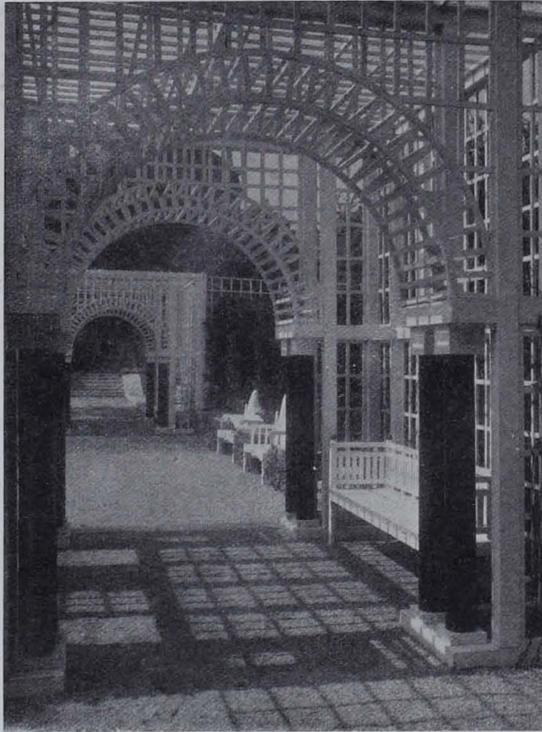


Abb. 75. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim 1907.  
 Laubengang aus dem Sondergarten

durchgreifenden Reformpläne auf dem Gebiet des Theaters dar, die Behrens bereits in seiner Darmstädter Zeit ventiliert hatte, und die ihn bis in die jüngste Zeit begleiten sollten<sup>1)</sup>. Eine rein architektonische Bühne – Architektur gefaßt in dem prinzipiellen Sinne Adolf Hildebrands<sup>2)</sup> – wird dem altmodischen und sentimentalen Effekt-durcheinander von Pappdeckel und gemalter Leinwand entgegengestellt. Daß sie aber auch künstlerisch brauchbar war, zeigten mehrere kleine Aufführungen des Heidelberger akademischen Hebbelvereins und der Düsseldorfer Schauspiel-schule, die hier mit Helene Dumont einem geladenen Publikum Goethes, wie für diesen Rahmen extra geschriebenes, reizendes Rokoko-spiel «Die Laune des Verliebten» vorführte. – Die architektonische Persönlichkeit, deren Geist das Naturtheater, den Sondergarten, den von

<sup>1)</sup> Siehe oben S. 15 und Nr. 90 bis 95, 97 und 140 der Literatur über Behrens und Nr. 1 bis 3 und 8a und 16 der literarischen Arbeiten des Künstlers.

<sup>2)</sup> Problem der Form. S. VIII des Vorworts zur dritten Auflage: Architektur falle ich nur als Bau eines Formganzen, unabhängig von der Formen-sprache. Ein Drama, ein Symphonie hat diese Archi-

Behrens ausgestalteten Kunstraum in dem Billingschen Ausstellungsgebäude durchdringt, verlieh diesen Werken ihre künstlerisch hervorragende Stellung in dem nicht immer architektonischen Vielerlei der Mannheimer Ausstellung. Daher konnten sich zwei Besucher von so auserwähltem Urteil, wie Heinrich Wölfflin und Fritz Wichert, als sie im Herbst 1907 von dem Kunsthistorikerkongreß in Darmstadt herüber kamen, darin einig werden, daß diese Bauten das Beste des hier Gebotenen darstellten, wozu dann Wölfflin sehr richtig meinte, Behrens hätte als architektonischer Künstler sicher die meiste Zukunft, wenn er zu seiner Linien- und Flächeneurhythmie noch die kubische Schönheit hinzu gewänne, die den Palazzo Strozzi in Florenz zu einem klassischen Bauwerk mache. Man kann behaupten, Wölfflin habe hier prophetisch Peter Behrens' Berliner Schaffenszeit vorausgeahnt.

Den Behrens'schen Saal im Gebäude der internationalen Kunstausstellung beherrschte die künstlerische Gesamtidee, Werke der freien Kunst mit der rhythmischen Architektur des Raumes in eine stimmungsverwandte Einheit zu setzen.<sup>3)</sup> Durch diese bis in's letzte Detail, sogar bis in die tektonisch nicht mehr gebundene, schmückende Schönheit des freien Kunstwerks noch wirksame Gesamtharmonie unterscheidet sich dieser Behrensraum vorteilhaft von den Innenarchitekturen Hermann Billings, denen, wenn auch als Wurf im Großen gelungen, doch oft eine empfindlich falsche Einzelproportionierung eignete.

Behrens' rechteckiger Saal (Abb. 74) wurde an einer Schmalleite von einer Flachnische durchbrochen. Die Decke setzte zwei riesige Kassetten mit prachtvollen, großen Sternornamenten hintereinander. Die Wände waren in halber Höhe, als Hintergrund für die davor gestellten Kunstwerke, ganz ungliedert gelassen. Erst darüber zog die suggestive Reihe gleichmäßiger Vertikalen dahin. Auf den Stufen der Nische kniete auf einem altarähnlichen Sockel eine Frauengestalt von Aristide Maillol. Über ihr war ein monumentales Gemälde, ein in kühner Silhouette aufgebaute, liegender weiblicher Akt von Hermann Haller, zu sehen. Vor die vertikal abgegrenzten Wandkompartimente waren plastische Büsten, Torii, ganze Frauenge-

tektur, diesen inneren Bau, ist ein organisches Ganze von Verhältnissen, ebenso wie ein Bild, eine Statue, wenn die verschiedenen Künste auch in ganz verschiedenen Formwelten leben.

<sup>3)</sup> Vgl. Felix Poppenberg. Mannheimer Ausstellungsregie. Die Werkkunst. 20. Juni 1907. II. Jahrg. H. 20. S. 313f. Siehe Nr. 53a der Literatur über Behrens.

stalten von Maillol, Bourdelle, Hoettger gerückt, während noch ein anderes Figurenbild von Haller und eine in ihrem farbigen Linienpiel an Van Gogh erinnernde Landschaft von Christian Rohlf die beiden Wände schmückten. Alle diese, in der Qualität auserlesenen Kunstwerke erschienen in einem solchen Festraum zugleich dekorativ, wie auch zu einer monumentalen Selbstherrlichkeit gesteigert: Die sonst gewiß gegensätzlichen Eigenschaften flossen hier in einem Objekt zusammen, je nachdem man den Saal als ästhetischen Ausgangspunkt und diese Kunstwerke als seine wundervollen Schmuckstücke

annahm oder, umgekehrt, seine Wände und deren Flächeneinteilung als den rahmenden Hintergrund für die Kunstwerke betrachtete. So eng war die künstlerisch unlösbare Beziehung der beiden Faktorengruppen aufeinander, die Beziehung, die durch kein bloß allegorisches Fürsichsein der Kunstwerke oder eine akademische Abstraktheit der Architektur gehindert wurde. —

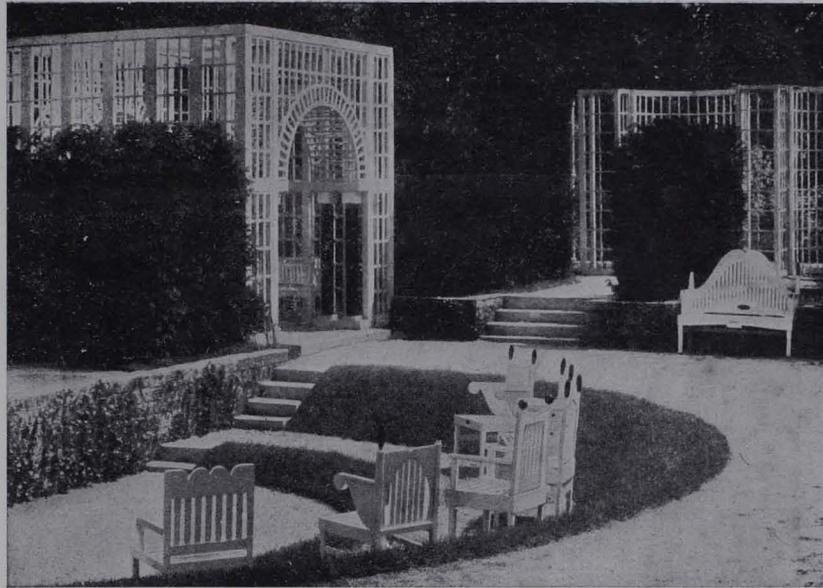


Abb. 76. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. 1907. Naturtheater aus dem Sondergarten

Weniger kompliziert, indem es sich um viel einfachere Elemente handelt, wenn auch nicht minder einheitlich, war der Saal mit Arbeiten der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, den man von Peter Behrens auf der dortigen Ausstellung des gleichen Sommers 1907 sehen konnte. (Abbildung 78). Ein riesiger Bronzekamin mit Sitzgelegenheiten davor auf einem zentral gemusterten Teppich in der Mitte, schmale Nischen mit runden Etagèren an den Seiten bildete seinen wesentlichen Inhalt.

*L'architecture commença comme toute écriture: Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c'était une lettre, et chaque lettre c'était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait une groupe d'idées comme le chapiteau sur la colonne.*

Victor Hugo. Notre-Dame de Paris. V. 2.

11. SCHRIFTKÜNSTLERISCHE ARBEITEN. Daß Peter Behrens sich gleichzeitig mit Häuserbauten und Theaterproblemen, mit der künstlerischen Durchdringung des modernen Geschäftslebens und mit der Herstellung schöner Schriften befaßt, bedeutet nicht einen Universalismus des Vielerlei, sondern, sehr im Gegenteil, die homologe Ausbreitung eines zentralen Architekturgedankens auf alle Ge-

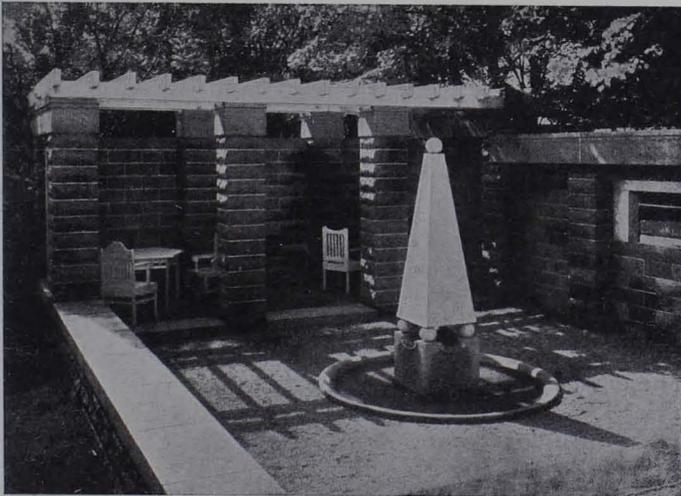


Abb. 77. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. 1907. Linkes Brunnenhöfchen mit Pergola aus dem Sondergarten