

la rivista di **engramma**
aprile **2019**

164

Peter Behrens
educatore e Gestalter
del XX secolo

La Rivista di Engramma

164

La Rivista di
Engramma

164

aprile 2019

Peter Behrens educatore e Gestalter del XX secolo

a cura di Giacomo Calandra di Roccolino
e Christian Toson



edizioni**engramma**

direttore
monica centanni

redazione
sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico
lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

164 aprile 2019

www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-88-9
ISBN digitale 978-88-94840-59-9

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Peter Behrens educatore e Gestalter del XX secolo. Editoriale*
Giacomo Calandra di Roccolino e Christian Toson
- 11 *Behrens als Erzieher*
Hartmut Frank
- 35 *Sull'attualità di Peter Behrens*
Pierre-Alain Croset
- 43 *On the Continued Relevance of Peter Behrens*
Pierre-Alain Croset
- 53 *Theater des Lebens*
Marco De Michelis
- 67 *Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens*
Giacomo Calandra di Roccolino
- 89 *Un incontro incisivo*
Monika Isler Binz
- 103 *Peter Behrens alla V Triennale di Milano, 1933*
Silvia Malcovati
- 131 *Der „Geist des Archimedes“*
Herman van Bergeijk

Behrens als Erzieher

Einführung zum Colloquium im Warburg-Haus Hamburg am 13. April 2018

Hartmut Frank

Schon wieder Peter Behrens werden einige von Ihnen stöhnen. Dr. Schwarz, Vertreter der Hamburgischen Architektenkammer, hat es in seiner Begrüßung schon erwähnt, dass wir dem Herrn Behrens seit zehn Jahren hinterher laufen und auch seit etwa gleich langer Zeit versuchen, in Hamburg oder anderswo eine Behrens-Ausstellung in Gang zu bringen, was uns bisher nicht geglückt ist. Für heute war ja eigentlich auch geplant, eine kleine Ausstellung in der Freien Akademie zu eröffnen. Das haben wir leider absagen müssen. Aber eines Tages wird es uns doch noch gelingen, unsere Idee des „ganzen Behrens“ zu realisieren. Dafür haben wir schon eine beachtliche Reihe von internationalen Colloquien veranstaltet, in Graz, in Mailand, in Turin, in Venedig und hier in Hamburg, sowie viele Vorträge rund um den Globus gehalten, ganz zu schweigen von mehreren universitären Seminaren und Forschungsarbeiten, die ihren Niederschlag in Büchern und Artikeln gefunden haben.

Inzwischen ersticken wir fast ein bisschen in den Informationen über Behrens und haben immer weniger Möglichkeiten, diese gründlich auszuwerten. Wir haben auf der einen Seite sehr, sehr viel Material, Zeichnungen, Pläne, Texte, Fotos und mehr als zwei Dutzend sehr schöner Modelle, die unsere Studenten gebaut haben. Es gibt sehr viele Studien, die teilweise große Qualität haben, aber es gibt keine Gesamtdarstellung von Leben und Werk. Die letzte große Monographie hat Fritz Hoeber unter Mitarbeit von Behrens 1913 veröffentlicht. Der Hauptgrund für das Fehlen einer ebenso umfassenden Aufarbeitung der übrigen Lebensspanne liegt daran, dass es von Behrens keinen zusammenhängenden Nachlass gibt. Es gibt leider nicht so etwas wie die Fondation Le Corbusier, wo man jede Postkarte und jeden kleinen Papierschnipsel finden kann, den der Große Meister hinterlassen hat. Unser großer Meister hat eigentlich nichts

hinterlassen. Er ist plötzlich gestorben und hatte sich zuvor keine Gedanken über seinen Nachruhm gemacht. Die Information über ihn muss man sich aus verschiedenen Archiven und Nachlässen an allen möglichen Orten mühsam zusammensuchen.

Wir wollen deshalb heute hier versuchen, aus dieser Not eine Tugend zu machen und uns gar nicht erst an einem Totalgemälde des ganzen Behrens zu versuchen. Wir wollen uns lediglich mit einer von so vielen offenen Fragen beschäftigen, auf die wir bei der Beschäftigung mit seinem Werk und seiner Person gestoßen sind, und uns auf die Frage konzentrieren, welchen Einfluss er auf seine Schüler und Mitarbeiter hatte und wie sein Werk auf seine Zeit gewirkt hat, kurz, wir beabsichtigen über die erzieherische Wirkung von Behrens zu diskutieren.

Für die heutige Einladungskarte haben wir ein Foto verwendet, das 1927 veröffentlicht worden ist, aber das ihn etwas früher, nämlich 1921 zeigt. Es war in der Presse zusammen mit der Ankündigung erschienen, er hätte einen Ruf an die Akademie in Düsseldorf bekommen. Wir haben das gewählt, weil es sich auf ihn nicht nur als Erzieher im allgemeinen Sinne, sondern ganz konkret als Lehrer und Professor bezieht, auf jemanden der an mehreren Instituten unterrichtet hat, an denen Architekten, Kunsthandwerker, Angewandte Künstler ausgebildet worden sind. Das Foto hat nur den kleinen Schönheitsfehler, dass es sich auf einen Ruf bezieht, den er nicht angenommen hat. Er wurde nie Professor an der Düsseldorfer Akademie, sondern nahm statt dessen einen Ruf an der Wiener Akademie an. In Düsseldorf dagegen hatte er viele Jahre zuvor von 1903 bis 1907 die Kunstgewerbeschule geleitet und dort auch unterrichtet.

Theo Böll, der langjährige Bearbeiter des Tessenow-Archivs in der Kunstbibliothek Berlin hat mich vorhin mit der ironischen Bemerkung begrüßt: „Ach, ihr bringt jetzt den Peter Behrens von Langbehn“. Diese Vermutung war nicht ganz falsch und auch nicht ganz richtig. Natürlich ist uns allen der Titel von Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher* (Langbehn 1889) geläufig und es hat uns gefallen, ihn für unsere Zwecke umzuwandeln, obwohl zu meiner Studienzeit Langbehns Buch eine Art Anathema für uns gewesen ist. Wir meinten zu wissen, dass man das ganz bestimmt nicht lesen darf. Wir hatten das so gelernt und unsere Erzieher

wussten, was gut und was böse ist. Wir waren brav und haben es tatsächlich nicht gewagt es zu lesen, um unsere Seelen rein zu halten. So konnten wir auch nicht bemerken, dass Langbehn gar nicht der Erfinder dieses Begriffes von Erzieher war, sondern Langbehn mit dem Titel seines Buches direkt auf Nietzsche verwies und auf dessen dritten Band der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* von 1874. Dort sprach Nietzsche natürlich nicht von Rembrandt und schon gar nicht von Peter Behrens, der ja auch erst sechs Jahre alt war, sondern er sprach von Schopenhauer und titelte: *Schopenhauer als Erzieher* (Nietzsche 1874). Mit diesem Bezug auf einen geschätzten Philosophen wird schon eher begreiflich, was in diesem Falle unter Erzieher verstanden werden sollte. Also der Erzieher ist hier nicht der Lehrmeister, nicht der Lehrer mit der Rute, der den Studenten eintrichtert, den Langbehn oder vielleicht auch den Nietzsche nicht zu lesen, sondern eher eine beispielhafte heroische Geistesgröße, von der man sich in seinem eigenen Leben leiten lassen und an dem man sich orientieren soll. Zweifellos hatte Langbehn seinen Rembrandt auch so verstanden, nicht als reale Person, sondern als eine Idee.

Langbehn war ein früher und fanatischer Verehrer Friedrich Nietzsches. Als Nietzsche immer schwerer erkrankt und nicht mehr im Vollbesitz seiner Sinne war, soll Langbehn sich 1889 darum bemüht haben, die Vormundschaft für ihn zu übernehmen und seine Pflege zu organisieren, was dann Nietzsches Freund Franz Overbeck verhindert habe. Langbehns Buch *Rembrandt als Erzieher* entstand gerade in dieser Zeit und erschien 1890 anonym mit der Autorenangabe „Von einem Deutschen“. Es erfuhr in nur zwei Jahren 39 Auflagen und danach noch viele Überarbeitungen und Neuauflagen. Es hatte einen unglaublichen Erfolg, ganz im Gegensatz zu Nietzsches *Schopenhauer als Erzieher*, von dessen Erstauflage lediglich 250 Exemplare verkauft worden waren gegenüber geschätzten 250.000 von Langbehns *Rembrandt als Erzieher*.

Es ist ein eigenartiges Buch insofern als Langbehn sich für seinen Weckruf zur Schaffung einer deutschen Nationalkultur einen Holländer als Leitfigur ausgewählt hat. Der Grund ist nicht so sehr der chauvinistische Gedanke, dass die Niederlande politisch wie schon im Mittelalter wieder zum Deutschen Reich gehören sollten, sondern die für Langbehn außer Frage stehende Zugehörigkeit Rembrandts zum niederdeutschen Kulturkreis. Viel wichtiger war ihm die nicht weniger chauvinistische Frage danach, wie

man ausgehend von einer solchen niederdeutschen eine gesamtdeutsche Nationalkultur schaffen könne. Langbehn vertrat dazu ganz ähnliche Positionen wie zahlreiche andere, deutsche und französische Theoretiker des späten 19. Jahrhunderts. Ich denke hier vor allem an Ernest Renan, der explizit erklärt hat, dass man eine Nationalkultur erst aufbauen und konstruieren muss, da sie nicht von Natur aus vorhanden sei. In erster Linie müssten die vermeintlich nationalen Eigenschaften erforscht und stärker herausgestellt werden. Dagegen sollten die internationalen Einflüsse möglichst ausgeblendet und Vergleiche als gefährlich und kontraproduktiv vermieden werden. Die Kultur einer Nation solle aus ihrem Land und Volk, autonom, aus sich heraus definiert werden. Nach der Reichsgründung 1871 wurde die Forderung, auch eine deutsche Nationalkultur aufzubauen, dringlicher gestellt. Allerdings war sie nicht erst zu diesem Zeitpunkt aufgekommen, sondern reichte in die Zeit der antinapoleonischen Befreiungskriege zurück. Julius Langbehn war so gesehen nicht originell, aber er rannte mit seinem Buch viele offene Türen ein. Das Feld war vorbereitet, zum Beispiel durch die seit den 50er Jahren erschienenen kulturhistorischen Schriften von Wilhelm Heinrich Riehl, die antisemitischen Pamphlete Theodor Fritsch' oder durch die gerade 1887 von Ferdinand Avenarius gegründete Kulturzeitschrift „Der Kunstwart“. Es sind dann Autoren wie der sich gerade zum Kunsthandwerker und Architekten wandelnde Maler Paul Schultze-Naumburg, der dort in seinen Artikeln die Frage der Nationalkultur eng mit den Themen der Kulturreform verknüpfte, diese später in seine vielbändigen *Kulturarbeiten* einfügte und auf den Bereich der Architektur, des Städtebau und der Landschaftsplanung fokussierte. Im Umfeld dieser und ähnlicher Zeitschriften finden wir viele unserer Helden der Kulturreform und der frühen Moderne.

Um auf den Anfang meiner Einführung zurückzukommen: wir haben all diese Veröffentlichungen nicht gelesen. Heute trauen wir uns wieder an diese Lektüre und wenn wir uns einmal nicht ausschließlich darauf konzentrieren, ob und wo diese Autoren antisemitische Tendenzen vertreten haben – was sie tatsächlich oft getan haben – können diese Texte überraschend aktuelle Lesarten bekommen. In den frühen Auflagen von Langbehns Buch werden wir vergeblich nach solchen Aussagen suchen, sie gewinnen erst in den späteren an Gewicht. Wenn wir also nicht alle solche Schriften lediglich als Wegweiser zum Nationalsozialismus interpretieren,

sondern als Quellenschriften für die Reformkultur der Jahrhundertwende, dann wird auch *Rembrandt als Erzieher* ein völlig anderes Buch, dann sind darin viele Aspekte zu finden, die den Kulturbereich betreffen, der uns hier vorrangig interessiert, etwa die Frage, was ist Kultur? Wie konstituiert sich Kultur? Welche Rolle spielen die Architekten in diesem Prozess? Welche Rolle spielen die Künstler und die Intellektuellen? u.s.w. Der erste der uns zu einer solchen kritischen Lektüre aufgefordert hat, war übrigens mein Lehrer Julius Posener, der immer wieder auf Schultze-Naumburg verwiesen hat, wenn wir die Generation verstehen wollten, die sich dann 1907 im Deutschen Werkbund gesammelt hat.

Peter Behrens hat sich nie auf Langbehn bezogen. Zumindest habe ich keine Stelle gefunden, wo er etwas zu dessen Schriften gesagt hätte. Aber auch er ist durchaus im Umfeld von Dürerbund und ähnlichen Organisationen aktiv, die Avenarius und Schultze-Naumburg in die Wege geleitet haben. Er ist wie Schultze-Naumburg von der Ausbildung her Maler. Behrens wurde 1868 in Hamburg geboren, weshalb wir morgen hier im Warburghaus seinen 150. Geburtstag feiern wollen. In Hamburg wird dieses Jubiläum nicht weiter zur Kenntnis genommen und Behrens nicht als hamburgische Größe gefeiert. Das wird sich aber irgendwann ändern, hoffe ich. Um an seine Beziehungen zur Kultur dieser Stadt zu erinnern möchte ich drei Werke seiner Frühzeit an den Anfang stellen. Er fasste seinen Entschluss, Künstler zu werden, noch hier während seiner Schulzeit in dem privaten Reform-Realgymnasium von Ernst Schlee in Altona, bevor er zum Studium nach Düsseldorf und München ging. Seine ersten bekannt gewordenen Arbeiten zeigen spätimpressionistische und symbolistische Tendenzen. Vor allem war er von Jozef Israels beeinflusst, den er auch in Holland besucht hat. Für ihn selbst können wir also kaum „Rembrandt als Erzieher“ reklamieren, sondern allenfalls „Israels als Erzieher“. Seine Kontakte zu Hamburg blieben eng, insbesondere zu Justus Brinkmann, dem Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, der ihn ebenso wie seinen Freund Otto Eckmann dazu angeregt hat, die japanische Kunst zu studieren und mit Farbholzschnitten in japanischer Manier zu experimentieren. Mit diesen Holzschnitten hatte er dann auch relativ große erste Erfolge. 1897 in Zürich und 1898 in Hamburg bekam er seine ersten Einzelausstellungen als bildender Künstler. In München beteiligte er sich

1899 an der Ausstellung der Sezession überraschender Weise mit keinem Bild, sondern mit einem Tischensemble, mit dem er in neue Sphären vordrang.



1 | Peter Behrens, Esstisch mit drehbarer Majolikaplatte für sechs Personen. Essgeschirr, Tischtuch, Servietten, Trinkgläser und geknüpftem Teppich, 1899.

Das alles interessiert uns hier nur am Rande, da es „nur“ seine Frühzeit als bildender Künstler betrifft. Aufhorchen lässt uns aber seine Korrespondenz mit Justus Brinckmann im Anschluss an die Hamburger Ausstellung. Darin schlug Behrens ihm vor, in Hamburg eine neuartige Kunstgewerbeschule aufzubauen. In Hamburg gab es seit dem 18. Jahrhundert die ehemalige Zeichenschule der Patriotischen Gesellschaft, die dann als Kunstgewerbeschule in Symbiose mit dem Museum für Kunst und Gewerbe in dessen Gebäude weiterexistiert hatte, ohne in besonderer Weise Aufmerksamkeit zu erregen. Behrens schlug vor, eine Ausbildung einzuführen, bei der nicht mehr nach Kunstgattungen unterschieden wird, sondern bei der die Künstler, die Kunsthandwerker und Kunstgewerber auf der Grundlage eines gemeinsamen Verständnisses von künstlerischer Tätigkeit und Kreativität zusammenarbeiten. Brinckmann ging nicht auf Behrens Vorschlag ein, aber nahm aktiv Einfluss auf die Reform der

Hamburger Kunstgewerbeschule und die Berufung des aus Elberfeld angeworbenen Richard Meyer als Direktor. 1913 wird diese Schule mit einem Konzept, das Behrens Vorschlag durchaus vergleichbar war, in das von Fritz Schumacher neuerbaute Gebäude am Lerchenfeld einziehen.

In dem regen Münchener Kunstleben konnte Behrens bevor er 1899 in die Darmstädter Künstlerkolonie umzog, eine Fülle künstlerischer und intellektueller Kontakte knüpfen. Er durfte an der sehr exquisiten und elitären Zeitschrift „Pan“ mitarbeiten, die von Otto Julius Bierbaum und Julius Meier-Graefe herausgegeben wurde und wo er mit Persönlichkeiten wie dem Dichter Richard Dehmel, dem Diplomaten Harry Graf Kessler und dem Hamburger Kunsthallendirektor Alfred Lichtwark zusammentraf. Er tauchte beim „Pan“ noch nicht als Autor auf, sondern als Illustrator. Sein Farbholzschnitt „Der Kuss“, der dort als Originalbeilage erschien, wurde zu einer Ikone des Jugendstils und verführte bis heute viele kunsthistorische Kollegen immer wieder dazu, Behrens als einen Jugendstilkünstler *par excellence* vorzustellen. Ich halte das für sehr verwegen, denn es war eine sehr kurze Phase, in der ihn die Stilismen des Jugendstils beschäftigten, insbesondere die geschwungene Linie. Ich muss gestehen, dass ich den *Kuss* gar nicht so besonders mag. Er ist mit seiner süßlichen Eindeutigkeit eher ein Einzelfall in Behrens Gesamtwerk. Andere Holzschnitte wie der „Sturm“, der gleichzeitig entstand, scheinen mir viel repräsentativer. Er ist viel härter, und enigmatisch mehrdeutiger. Es ist sehr eigenartig diesen Adler über der Gischt des Meeres gegen den Sturm fliegen zu sehen. Ist das gar ein Reichsadler, der sich da gegen feindliche Naturgewalten durchkämpft? Solche symbolischen, in diesem Bild enthaltenen Anspielungen, sagen mir mehr über diesen von Nietzsche beeinflussten Künstler und seine Verortung in der Zeit der Jahrhundertwende als „Der Kuss“.

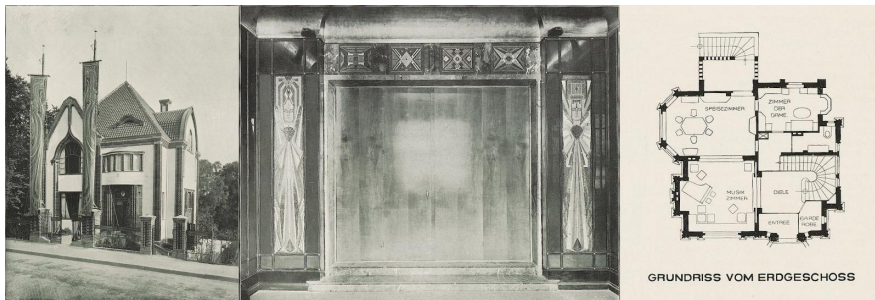
Die Personen, die Behrens über den „Pan“ kennengelernt hat, hatten zweifellos großen Einfluss auf sein Denken und auf ihnen basieren die Netzwerke, auf die er sich für seine weitere Karriere stützen wird. Sie kauften seine Arbeiten, sie stellten ihn aus und sie luden ihn in ihre Salons ein. Hier nur drei Portraits zu diesem Freundeskreis: Otto Julius Bierbaum, in einer Zeichnung von Félix Vallotton, dann Richard Dehmel und Otto Erich Hartleben in zwei Arbeiten von Peter Behrens. Diese Personen sind heute nicht mehr so berühmt, aber in der damaligen Literaturszene waren

sie führende Gestalten und nicht umsonst wird Richard Dehmel, der ja bis 1901 zu dem naturalistischen Friedrichshagener Dichterkreis gehörte hatte, nach Hamburg eingeladen und bekommt dort 1913 von seinen Anhängern ein Haus geschenkt, das jetzt wieder zu besichtigende Dehmel-Haus an der Elbchaussee. Behrens zählte zu diesen Spendern.

Eine besondere Gestalt in diesem Umfeld war zweifellos Hartleben. Er betrieb in Salò am Gardasee die „halkyonische Akademie für unangewandte Wissenschaft“, der neben Behrens, Dehmel und Bierbaum auch Cäsar Flaischlen, Gerhart Hauptmann, Erich Kubin und andere angehörten, und es spricht wenig gegen die These, dass die Zugehörigkeit zu dieser Akademie nicht unschuldig an Behrens Alkoholproblemen war. Der Name dieser Akademie deutet nicht zufällig auf die „halkyonischen Tage“ in klarer Bergluft, die Nietzsche in Sils Maria so liebte. Welche Formen die Italienbegeisterung der Münchener Bohème der Jahrhundertwende bezüglich der gastronomischen Reize dieses Landes annehmen konnte, erzählt uns Otto Julius Bierbaums in der Darstellung seiner denkwürdige Autofahrt über die Alpen, was damals noch eine sehr besondere Aktion war, die er auch sofort in Buchform veröffentlichte. Behrens, der ihm 1899 den Titel seines populären Kalenderbuchs „Der bunte Vogel“ gestaltet hatte, konnte daran allerdings nicht teilnehmen, was er vermutlich bedauert hat. (Bierbaum 1899, Bierbaum 1903) Aber das gehört auch nur am Rande hierher, denn der Behrens in Halkyonien war noch nicht der Erzieher, nach dem wir suchen.

1898 hatte er sich, wie bereits angedeutet, neben seiner Malerei und den Holzschnitten neuen Feldern zugewendet. Er entwarf eine Serie von Gläsern für die Glashütte Benedikt Poschinger in Oberzwieselau. Eine Reihe von Gebrauchsgegenständen für den gehobenen Bedarf folgte und hierfür inszenierte er das erwähnte Tischensemble für die Münchner Sezession von 1899. Es hieß „der gedeckte Tisch“. Alle Elemente sind von ihm entworfen, der einbeinige Tisch, der auf einem Teppich mit einem Peitschenhieb-Motiv steht, die Tischdecke, die Servietten, das Porzellangeschirr und die Gläser. Es gab noch keine Bestecke, diese waren für die Installation nicht rechtzeitig fertig geworden. Es war ein außerordentlicher Schritt, mit dem der junge bildende Künstler sich hier ohne Hemmungen über die Grenzen der einzelnen Kunstgattungen hinwegsetzte und in andere Disziplinen vordrang. Offenbar hat das nicht

nur ihn selber, sondern auch die Kritiker überrascht. Der Schritt wurde bemerkt und noch im gleichen Jahr wurde er als Mitglied nach Darmstadt in die Künstlerkolonie berufen. Unter der Ägide von Joseph Maria Olbrich durfte er dort mit anderen Künstlern gemeinsam arbeiten, die sich ebenfalls um derartige Grenzüberschreitungen bemühten. Aber er unterwarf sich nicht der Wienerischen Jugendstil-Ästhetik Olbrichs und blieb unter diesen Darmstädter Künstlern der Rebell. Mit seinem Freund Georg Fuchs, Mitinitiator der Künstlerkolonie und Theaterwissenschaftler, entwickelte er neuartige Weihespiele, nicht nur zur Eröffnung des Werkstatthauses der Künstlerkolonie, sondern auch zur Grundsteinlegung seines eigenen Hauses. Dieses Privathaus war ein besonderer Fall. Als einziges Mitglied der Kolonie mochte er kein Haus von Olbrich gebaut bekommen, sondern er baute sich sein eigenes Haus. Er hatte eine größere Erbschaft gemacht und konnte es sich leisten, obwohl er von Architektur keine Ahnung hatte und deshalb von den anderen Künstlern für verrückt erklärt wurde. Aber der Erfolg gab ihm recht. Sein Haus, nicht die anderen Häuser von Olbrich, faszinierte die Kritiker der Ausstellung von 1901 und er fand bedeutende Fürsprecher. Er wollte nicht nur sein Haus als Symbol der Lebensreform errichten, sondern auch ein Theater und dort die "Lebensmesse" von Dehmel inszenieren. Dazu hatte er das Manifest *Das Theater als höchstes Kultursymbol* verfasst und auch bereits eine eigene Bühne entworfen. Offenbar ging er damit den Förderern der Kolonie ein wenig zu weit und das Projekt scheiterte, die Bühne baute Olbrich.



2 | Peter Behrens, Haus Behrens Darmstadt, Bühnentür zwischen Empfangsraum und Esszimmer, 1901.

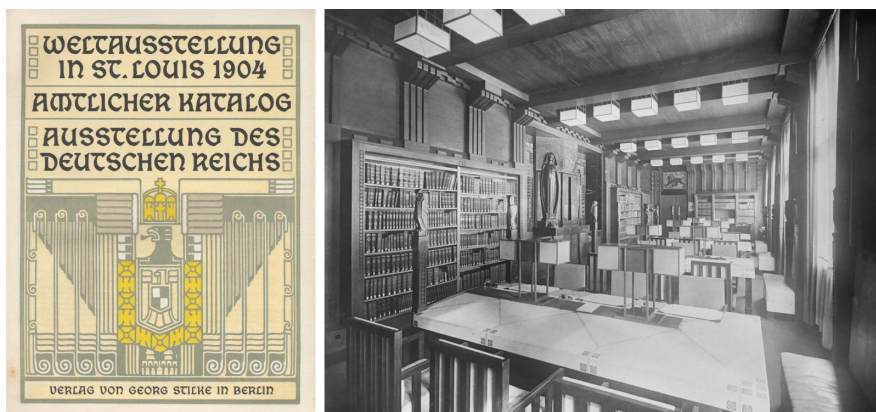
Der Erfolg seines Wohnhauses war außerordentlich. Es verschaffte ihm in der Folge Bau- und auch Lehraufträge. 1901 und 1902 wurde er eingeladen, in Nürnberg am Bayerischen Gewerbemuseum, dem heutigen

Germanischen Nationalmuseum, zwei Kurse für Kunsthandwerker aus der Praxis zu geben. Seine Schüler waren gestandene Handwerker und Künstler aus Nürnberg und Umgebung. Er ließ sie ihre eigenen Produkte entwerfen, nach seiner Kritik weiterentwickeln und schließlich auch herstellen. Aufgrund dieser erfolgreichen Kurse erhielt er 1903 den Ruf an die Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, obwohl er mit 35 Jahren und ohne Fachausbildung für die Direktorenstelle einer solchen Schule nicht besonders prädestiniert schien. Sein Ruf erfolgte im Rahmen einer Reihe vergleichbarer Entscheidungen zur Reform der Kunstgewerbeschulen und Akademien in Preußen, hinter denen engagierte Ministerialbeamte standen wie Hartlebens Schwager Ludwig Pallat oder Hermann Muthesius, der gerade von seinem Posten als Kulturattaché aus London nach Berlin zurückkehrt war. So war 1901 Hans Poelzig nach Breslau berufen worden und bemühte sich, die dortige Schule umzukrempeln, Behrens ging 1903 nach Düsseldorf und Richard Riemerschmid 1912 nach München. Ihre Mitarbeiter und Assistenten werden nach dem Krieg in ganz Deutschland viele weitere Schulen reformieren.

Behrens hatte in Düsseldorf mit erheblichen Schwierigkeiten zu kämpfen. Es gelang ihm trotzdem, eine Reihe von talentierten Kollegen zu berufen. Aus Darmstadt brachte er den Bildhauer Rudolf Bosselt mit. Er berief Fritz Helmuth Ehmcke von den Steglitzer Werkstätten in Berlin, einen damals führenden Grafikdesigner, er holte sich den Architekten Max Benirschke aus Wien, einen Assistenten von Josef Hoffmann und Jan Lauweriks aus Amsterdam, sowie Anna Simons aus London für Schriftgestaltung und Wilhelm Niemeyer als Kunsthistoriker. Einige dieser Personen waren nicht seine erste Wahl, Zum Beispiel Max Benirschke, zum Beispiel, da kam der Assistent und nicht der Meister. Bei Lauweriks war es ähnlich. Behrens hatte sich eigentlich Berlage oder De Bazel gewünscht, ihm wurde von diesen erst J. H. De Groot empfohlen und schließlich nahm er Lauweriks. Anna Simons war Assistentin von Edward Johnston, den er ursprünglich angefragt hatte. Aber mit all diesen Leuten arbeitete er sehr gut zusammen und baute mit ihnen eine reformierte Lehre auf, wobei er auf die Opposition der Lehrer stieß, die schon vorher dort unterrichtet hatten. Vor allen Dingen aber traf er auf den Widerstand der Düsseldorfer Kunsthandwerker, die sich in einer Semper-Gesellschaft organisiert hatten und heftig gegen die Konkurrenz der Kunstgewerbeschule polemisierten, weil sie den Kunsthandwerkern das Brot wegnähmen, wenn sie selber

produziere. Ich schweife hier ab in Details, die Sie besser bei Gisela Moeller (Moeller 1991) nachlesen. Sie hat das sehr sorgfältig recherchiert und eine wunderbare Veröffentlichung dazu vorgelegt.

Er hatte 1904 die Gelegenheit sich auf der Weltausstellung in St. Louis mit einer Arbeit zu präsentieren, die in Zusammenarbeit mit fast allen seinen neuberufenen Kollegen der Kunstgewerbeschule entstanden war. Er zeigte den Lesesaal der Stadtbibliothek Düsseldorf, aus dem alle geschwungenen Linien verschwunden sind, die bei den Arbeiten für den „Pan“ und die Künstlerkolonie Darmstadt noch sehr dominant waren. Sie haben sich in Nichts aufgelöst und sind durch quadratische Formen ersetzt worden. Die Layout des amtlichen Katalogs der deutschen Sektion, den er gestalten durfte, machte das schon mit ihrem Titel deutlich.

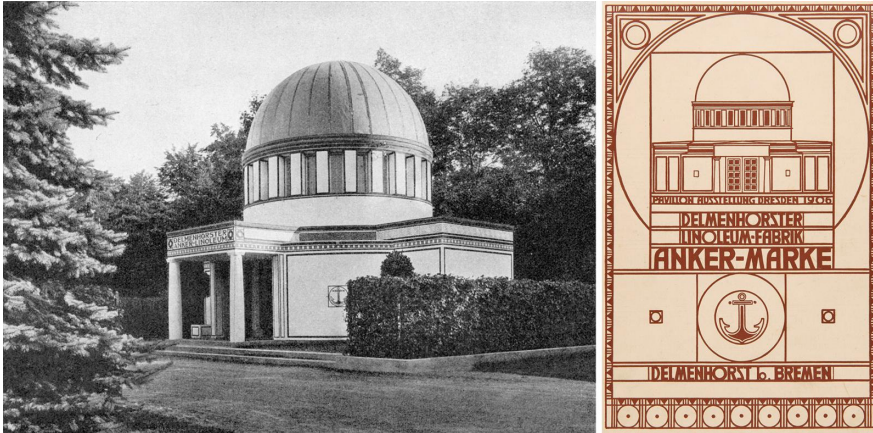


3 | Peter Behrens, Titel des amtlichen Katalog der deutschen Sektion der Weltausstellung in St. Louis 1904; Innenraumgestaltung der Stadtbibliothek Düsseldorf, 1904.

1906 organisierte der mit Poelzig und Behrens gleichaltrige Fritz Schumacher, damals Professor in Dresden, bei der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden eine Sektion „Raumkunst“. Dafür lud er Behrens ein, eine ganze Folge von repräsentativen Schauräumen zu gestalten, sowie die Arbeiten seiner Schule auszustellen. Die Ausstellung der Düsseldorfer Schule übernahm nicht er selbst, sondern übertrug sie Lauweriks, der die dafür zugewiesenen Räume gemeinsam mit Studenten ausstattete und die neue Schule in einer überraschenden gestalterischen Geschlossenheit präsentierte. Das war natürlich in gewisser Weise eine

Fiktion, denn die Realität der Schule war noch voller Konflikte. Diese führten dann ja auch bald dazu, dass Behrens schon 1907 Düsseldorf wieder verließ und den vielgerühmten Posten als künstlerischer Berater bei der AEG annahm. Aber noch einmal zurück zu Dresden. Er gestaltete dort eine Raumfolge, die ähnlich wie 1899 in München der gedeckte Tisch, eigentlich keine Funktion hatte. Es waren Räume, die Räume darstellten, wie der gedeckte Tisch nicht zum Essen und Trinken da war, sondern die Idee eines gepflegten gedeckten Tisches vermitteln sollte. Einen ähnlich ideellen Charakter hatten diese Räume, obwohl im Musiksaal natürlich ein riesiger, von ihm gestalteter Flügel aufgestellt war. Es kam im Grunde viel mehr auf die Raumwirkung als auf die mögliche Raumnutzung an, auf das Zusammenspiel von offenen und geschlossenen Räumen, auf die Dekoration der Wände, Decken und Fußböden, auf die Gestaltung und Platzierung der wenigen Möbel. Bosselt, der schon für St. Louis den plastischen Schmuck hergestellt hatte, stellte hier im Innenhof eine Plastik auf, was dem Ensemble zusätzlich einen entrückten Charakter gab.

Im Parkgelände hinter dem Dresdener Ausstellungspalast errichtete Behrens noch einen kleinen Tempel, der kein Tempel, sondern der Ausstellungspavillon der Anker Linoleumwerke war. Hier trat der moderne respektlose Behrens auf, der sich nicht scheute, einen so profanen gewerblichen Auftrag zu übernehmen und diesen dann mit hehren Versatzstücken der Architektur frei zu gestalten. Dieser Tempel hatte kein sakrales Vorbild. Seine Gestaltung bezog sich auf keinen historischen, wissenschaftlich belegbaren Stil, auch wenn es eine Kuppel gab, ein Tympanon und ähnliche Reminiszenzen. Dabei war dieses Tympanon gar keines, sondern nur ein kleiner Vorbau mit einem schmucklosen Dreiecksgiebel. Er nahm sich seine künstlerische Freiheit, die er hier nicht auf eine rein künstlerische, sondern erstmals auf eine werbliche Arbeit anwendete, in völlig anderem Sinne als Kunsthandwerker zu dieser Zeit es sonst üblicher Weise machen würden.



4 | Peter Behrens, Pavillon für die Delmenhorster Linoleumwerke „Ankermarke“; Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden, Sommer 1906.

Auf dieser Dresdner Ausstellung wurden die Weichen zur Gründung des Deutschen Werkbundes gestellt, der ein Jahr später im Münchener Hotel „Vier Jahreszeiten“ gegründet wurde und wo Fritz Schumacher die Gründungsrede hielt, in der er die „Wiedereroberung einer harmonischen Kultur“ forderte. Das ist ihm von späteren radikaleren Modernisten angekreidet worden, denn sowohl der Harmonie- als auch der Kulturbegriff wurden zunehmend als unzeitgemäß erachtet. Unter den zwölf Künstlern und zwölf Vertretern von Wirtschaftsbetrieben, die den Werkbund gründeten, befanden sich neben unserem Peter Behrens viele Bekannte wie Hans Poelzig oder Josef Hoffmann, sowie die „Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst“ von Karl Schmidt-Hellerau, die Silberwarenfabrik von Peter Bruckmann und die „Saalecker Werkstätten“ von Paul Schultze-Naumburg. Dazu kamen weitere wichtige Multiplikatoren wie der liberale Politiker Friedrich Naumann oder der Fabrikant und Mäzen Karl Ernst Osthaus, der im übrigen, um auf unseren Anfang zurückzukommen, nicht nur von Nietzsche, sondern auch sehr stark von Langbehn beeinflusst war. Der AEG-Erbe Walther Rathenau hatte nicht an der Gründungsversammlung teilgenommen, aber wurde in der Folge ein wichtiger Unterstützer der neuen Organisation. Der Werkbund erwies sich schnell als sehr wirksam und bewegte die Kunst- und Kulturlandschaft nicht nur in Deutschland, sondern auch in Österreich und in der Schweiz. Behrens traf mit seiner

die Disziplinen übergreifenden Arbeitsweise den Kern der Gestaltungsideologie des Werkbundes und avancierte schnell zu seinem Vorzeigekünstler.

Im Gründungsjahr des Werkbundes verließ Behrens Düsseldorf und ging zur AEG nach Berlin. Dort konnte er in großem Stil anwenden, was er in den zurückliegenden Jahren entwickelt hatte. Er blieb bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges in dieser Beraterfunktion und diese Zeit wurde ohne Zweifel zu der erfolgreichsten und bis heute bekanntesten seiner gesamten Karriere. Eine der ersten Arbeiten bei der AEG war die Gestaltung und das Layout einer Festschrift zum 25-jährigen Firmenjubiläum. In den Titel integrierte er eine metallene Plakette, die nicht er, sondern Bosselt entworfen hatte. Diese gab der insgesamt mit glatten Rahmen und wenigen Schmuckelementen zurückhaltend wirkenden Arbeit eine heroische und monumentale Wirkung, die hier stärker als bei den meisten seiner Buchgestaltungen aus diesen Jahren hervortrat. Er gestaltete nicht nur das Emblem, Plakate und sonstigen Werbemittel der Firma, sondern auch die gesamte Akzidenzgraphik für das Alltagsgeschäft. Es gelang ihm so in sehr kurzer Zeit der AEG ein völlig neues Erscheinungsbild und einen neuartigen Werbeauftritt zu verschaffen. Er definierte das Verständnis von Werbung neu und riss die gedankliche Barriere nieder, die bisher die hohe Kunst von solch niederen kommerziellen Arbeiten getrennt hatte.

1908 erhielt er von der AEG den Auftrag, für die Schiffsbauausstellung in Berlin nicht nur die Werbemittel zu gestalten, sondern auch einen Pavillon zu bauen. Dieser sollte nicht wie in Dresden irgendwo in einem Park errichtet werden, sondern im Berliner Westen in direkter Nachbarschaft zum Bahnhof Zoologischer Garten. Die AEG als modernste Industrie wollte ihren Auftritt mitten in der modernen Großstadt zelebrieren und Behrens eroberte sich mit dem Pavillon ein Thema, das er dann mit Industriebauten wie seiner AEG-Turbine in Moabit, mit den Fabrikkomplexen am Wedding und in Oberschöneweide in einer Weise besetzen wird, an der kein anderer Architekt vorbeisehen können. Diese Werke definierten wirklich den Stadtraum und wurden nicht irgendwo an der Peripherie errichtet, wo sie kaum Werbewirkung entwickeln konnten.

Die Architektur dieser Fabrikbauten im Stadtraum wurde für Behrens zu einem zentralen Element der Werbearbeit und diese so zu Kulturarbeit. Die Werbearbeit verband die Produkte der Elektrotechnik mit der Präsenz der modernen Industrie in der Großstadt. Die moderne Gestaltung gab den Produkten und den Produktionsstätten eine neue Qualität, machte diese zu einem konstitutiven Element einer höherwertigen modernen Kultur, was ja auch das Ziel des Werkbundes war. Das Niveau des modernen Lebens und die Lebensqualität sollten durch eine sorgfältige Gestaltung und die künstlerische Durchdringung der Arbeits- und Lebenswelt angehoben werden. Ich zeige Ihnen hierfür zwei Beispiele: Behrens Kleinmotorenfabrik, die am Berliner Wedding im gleichen Jahr entsteht wie die kaiserliche Botschaft des Deutschen Reiches in Sankt Petersburg.



5 | Peter Behrens, Deutsche Botschaft in St. Petersburg, 1914; Peter Behrens, Kleinmotorenfabrik der AEG in der Voltastrasse (Berlin-Wedding), 1910.

Die ähnliche Anmutung der beiden in ihrer Funktion so extrem unterschiedlichen Bauten hat die Propagandisten des Funktionalismus von Anbeginn bis heute verwirrt. In beiden Fällen arbeitete Behrens mit rhythmisch angeordneten, Gruppen bildenden Kolossalordnungen aus gemauerten Halbzy lindern, in denen sich die tragenden Stützen der Gebäude verbergen. Wie bei den oben genannten Ausstellungspavillons waren auch hier keine historisch belegten Säulenordnungen auszumachen.

Die Erinnerung an klassische Formen war nur sehr vage und die Proportionen der einzelnen Elemente zueinander eigenwillig. In seinen Schriften wird Behrens nicht müde immer wieder auf die rhythmischen Qualitäten einzugehen, die seine Architektur entwickeln soll. Er sprach von der Notwendigkeit, den Rhythmus der Zeit aufzugreifen und in dauerhafte Architektur zu übersetzen. Die dauernden Elemente historischer Architektur wurden zu einem frei modellierbaren Material für seinen zeitgebundenen künstlerischen Ausdruckswillen.

In diesen Jahren begann er sich auch theoretisch um Erziehungs- und Ausbildungsfragen zu kümmern. Für den 1908 in London stattfindenden Dritten internationalen Kongress zur Förderung des Zeichen- und Kunstunterrichts stattete er, natürlich in Behrens-Schrift, ein Büchlein mit dem Titel *Deutsche Kunsterziehung* aus, zu dem die Crème der deutschen Kunstgewerbereformer dieser Zeit von Ludwig Pallat über Peter Jessen bis zu Alfred Lichtwark Beiträge geliefert hatten. Er selbst veröffentlichte hier aber keinen Text, er ist als der beispielgebende Gestalter gefragt, der den anderen Beiträgen die angemessene Form gibt. Er selbst hat seit den Darmstädter Jahren schon eine Reihe von Aufsätzen, meist zu Gestaltungsfragen und zum Verhältnis von Kunst und Technik, in Fachzeitschriften und in der Tagespresse veröffentlicht, aber er vermied es, sich als Ideologe an die vorderste Front zu begeben. Ihre Hauptwirkung erreichten seine Arbeiten, nicht zuletzt durch die Veröffentlichungen in den „Jahrbüchern des Deutschen Werkbundes“ (Deutscher Werkbund 1912-1915), die ab 1912 erschienen. Diese Jahrbücher fassten das gesamte reformerische Denken in Bild und Wort zusammen und hatten eine hohe Auflage und entsprechende Wirkung. Sie waren voll von Abbildung seiner Werke und gaben ihm faktisch den Status eines Vorzeigekünstlers des Deutschen Werkbundes. Er traf genau den gestalterischen Ton, den die Protagonisten der Organisation wie Osthaus, Muthesius und andere sich wünschen. Von Osthaus bekam er dann ja auch beachtliche Bauaufträge in Hagen. Es entwickelte sich ein erfolgreiches Wechselspiel zwischen den Theoretikern und dem Künstler. Er plante nicht nur die Werbung der Ankerwerke, der AEG und anderer, sondern verstand es auch hervorragend, seine eigenen Fähigkeiten wirksam zu präsentieren. Als Künstler war er es gewöhnt seine Werke auf Ausstellungen zu präsentieren. Er hat dies sein ganzes Leben lang kultiviert. Wir haben fast 100 Ausstellungen gefunden, zu denen er Arbeiten eingesendet hat. Viele

bedeutende Ausstellung hat er komplett gestaltet und organisiert. Schon bevor er als Architekt bekannt wurde, war er mit Ausstellungsbeteiligungen erfolgreich. Seine schon als bildender Künstler erworbenen Fähigkeiten zur Präsentation seiner Arbeiten wird er bis in die dreißiger Jahre hinein in wirkungsvollen Inszenierungen von Ausstellungen und von Bauten anwenden.

Mit der großen Monographie, die Fritz Hoeber ihm 1913 gewidmet hat, erklomm er in seiner Laufbahn einen neuen Höhepunkt. Wir haben überlegt, ob das sehr sprechende Motto dieses prachtvollen Buches: „Architektur ist die rhythmische Verkörperung des Zeitgeistes, Architektur ist die sinnliche Philosophie des Raumes“ (Hoeber 1913) von Behrens oder von Hoeber stammt. Anfänglich dachten wir dass es ein Behrens-Zitat sei, inzwischen bin ich mir nicht mehr so sicher. Aber es spielt letztendlich keine Rolle, weil sie beide in dieser Auffassung voll übereinstimmen. Hoeber hatte 1912 in Frankfurt die erste Einzelausstellung von Behrens' damaligem architektonischen Werk organisiert. Behrens hatte dabei ebenso wie bei der Gestaltung der Monographie sehr eng mit ihm zusammengearbeitet, ohne Zweifel auch bei der Auswahl und Interpretation der Arbeiten. Das hatte dazu geführt, dass einige der frühen Arbeiten in dem Buch nicht enthalten sind, weil natürlich der Großmeister nicht alles gut fand, was er früher gemacht hatte. Aber das verstärkte nur den Eindruck eines Monumentalwerkes, wie es für keinen deutschen Künstler seiner Generation in solcher Form jemals vorgelegt worden war. Behrens hatte beabsichtigt, selbst einen ähnlichen Band über Alfred Messel zu schreiben. Dazu kam es nicht mehr, weil Messel zuvor stirbt, und Behrens lediglich einen Nachruf veröffentlichte, in dem er bekannte, wie viel er von Messel gelernt habe. Hoeber hatte beabsichtigt mit dem Behrens Band eine Buchreihe „Moderne Architekten“ einzuleiten, in der dann weitere über Otto Wagner, aber auch über vormodernen Klassizisten Friedrich Gilly und Karl Friedrich Schinkel hätten folgen sollen. Der große programmatische Plan scheiterte am Ausbruch des Ersten Weltkrieges und an den unzureichenden Finanzierungsmöglichkeiten.

Behrens beteiligte sich im Wechselspiel mit Osthaus intensiv an der Vorbereitung der große Werkbund-Ausstellung von 1914 in Köln, war dann aber selbst mit keinem bedeutenden großen Werk daran beteiligt. Die Festhalle, die er baute, war angeklebt an die Rückseite eines Weinhauses

mit Terrasse von Bruno Paul und wurde allgemein als schwerfällig und von mäßiger Qualität kritisiert, vor allem wurde ihm nicht die gleiche Bedeutung zugesprochen wie dem Bürohaus und der Fabrikanlage für Deutz von Walter Gropius. Der heute vorrangig als Hauptwerk der Ausstellung zitierte Glaspalast von Bruno Taut wurde damals noch kaum wahrgenommen. Er fand seine Wertschätzung erst zu späterer Zeit. Bemerkenswerter als die Festhalle finde ich das eigenartige Plakat von Behrens für die Ausstellung, auf dem ein Pferd sich gegen den Sturm aufbäumt, der seinem Reiter fast die Flamme der Fackel ins Gesicht bläst, die er in seiner Hand hochhält. Ähnlich wie bei dem Adler über dem stürmischen Meer versteht der Betrachter auch hier nicht genau, wohin der Reiter will und woher der Sturm so heftig bläst. Wir wollen das Bild nicht als eine symbolische Vorahnung des während der Ausstellung ausbrechenden Ersten Weltkriegs überinterpretieren und uns lieber der Ausstellung zuwenden, die Peter Behrens und seinen Werken in der von Theodor Fischer errichteten Haupthalle gewidmet worden war. Eine kleinere Würdigung ähnlicher Art hatte es bereits 1910 auf der Welterstellung in Brüssel gegeben, wo Behrens mehrere stählerne Ausstellungshallen errichtet und verschiedenen Sektionen gestaltet hatte. Hier in Köln war er der Einzige, der mit einer Sonderausstellung persönlich gewürdigt wurde, fast als solle er entschädigt werden für die geringere Beteiligung am Bauprogramm.

Der deutsche Werkbund geriet während des Ersten Weltkriegs sehr stark ins Fahrwasser der imperialen Politik des Deutschen Reiches und seine Geschäftsführer Walter Riezler und Ernst Jäckh schafften es, ihn in eine Reihe wichtiger Propagandaprojekte einzubinden. Das vielleicht wichtigste unter diesen Projekten war allerdings ohne Behrens' Beteiligung, der Wiederaufbau von Ostpreußen, der schon zum Jahreswechsel 1914-1915 begonnen hatte, nachdem die russische Armee zurückgeschlagen war und eine total verwüstete Region hinterlassen hatte. Der „Deutsche Werkbund“, der „Bund Heimatschutz“ und andere Organisationen hatten sich eng zusammengeschlossen und versucht ein modernes Gestaltungskonzept für die ganze Region durchzusetzen, das mit jungen Architekten aus dem ganzen Reich propagandistisch wirksam bis in die Nachkriegsjahre realisiert wurde. Für ein gewaltiges Haus der deutsch-türkischen Freundschaft Istanbul wurde mitten im Krieg unter führenden Architekten, darunter auch Poelzig und Behrens, ein

eingeladener Wettbewerb organisiert, den German Bestelmeyer gewann. Mehr als die Grundsteinlegung erlaubte dann allerdings der Kriegsverlauf nicht mehr. Zur gleichen Zeit wurden Behrens und andere vom Werkbund beauftragt, im neutralen Ausland Ausstellungen zu Gestaltungsfragen zu organisieren. Er betreute drei Ausstellungen in der Schweiz, in Winterthur, in Basel und in Bern. Bern wurde 1917 die größte davon. Behrens errichtete hierfür einen demontierbaren hölzernen Pavillon erheblicher Größe, über den sich Le Corbusier, der bekanntlich für die französische Seite Partei ergriffen hatte, heftig erregte. Er fand dieses Werk seines ehemals bewunderten Meisters außerordentlich *boche*, besonders hässlich und abschreckend. Ich sehe das nicht, denn dieser vorgefertigte moderne Holzbau zeigte eine beachtliche Eleganz und blieb sicher nicht zufällig noch viele Jahre in Benutzung.

1917 beteiligte sich Behrens an verschiedenen Aktivitäten des „Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht“ und hielt unter anderem Vorträge über die Beziehung der künstlerischen, technischen Probleme. Bald darauf, kurz nach dem Krieg sprach er 1919 für die Folgeorganisation, die „Reichszentrale für Heimatsdienst“ über die Reform der künstlerischen Erziehung. Die Frage der Erziehung und der Ausbildung war für ihn inzwischen zu einem Dauerthema geworden, das er in verschiedenen Varianten mehrfach anging. Dabei deuteten sich bemerkenswerte Veränderungen in seiner Grundausrichtung an. Man hat das Gefühl, dass Nietzsche nicht mehr sein einziger Prophet war. Es tauchten neue Götter auf, neue Vorbilder, Erzieher, Lehrer, neue Leuchttürme. Es ist überraschend ihn auf einmal im Umfeld von Hermann Graf Keyserling zu finden, in dessen Jahrbuch „Der Leuchter“ er 1921 den sehr bemerkenswerten Aufsatz *Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme* veröffentlicht hat (Behrens 1921), er versuchte darin, sich Klarheit zu verschaffen über die veränderte Situation der bildenden Künstler nach dem Ersten Weltkrieg. Diese Hinwendung zu der etwas esoterischen Darmstädter Institut von Graf Keyserling kam nicht völlig überraschend. Sie deutete sich schon an bei der Wahl einiger Düsseldorfer Mitarbeiter, etwa mit Benirschke, der später in Deutschland ein führender Anthroposoph wird und mit Lauweriks, der aus der holländischen Theosophie kommend schon in Düsseldorf hierzu Vorträge organisiert hat, an denen zweifellos auch Behrens teilgenommen hat.

Für Behrens wurde jetzt Henry Bergson der Philosoph, den er fortan immer wieder zitierte und mit dessen Theorie der Kreativität und der Vitalität er sich in seinen folgenden Aufsätzen mehrfach auseinandersetzte. Parallel dazu begann er, durchaus andersartige Architekten als bisher zu entwickeln als bisher. Als Beispiel dafür eine Rauminstallation, das „Zimmer eines Gelehrten“, das er 1922 in Wien kurz nach seiner Berufung an die dortige Akademie ausgestellt hat.



6 | Peter Behrens, Dombauhütte in München, 1922; Glashaus im Österreichischen Pavillon der "Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes in Paris, 1925.

Allein schon der schwere Sessel deutet an, wie sehr er sich vom Zeitgeist zu lösen suchte. Es war ein faustisches Kabinett, das er dort baute. Wir werden morgen in den anderen Beiträgen noch weitere Projekte sehen, die er in dieser Phase plante und baute. Ich zeige nur die Dombauhütte, die er 1922 für die große Münchener Gewerbeausstellung errichtete, die der Werkbund maßgeblich mitorganisiert hatte. In diesem gotisierenden Klinkerbau, der durchaus Ähnlichkeiten zeigte zu dem berühmten Titelblatt des Bauhausprogramms von Lyonel Feininger von 1919, richtete er eine Ausstellung für christliche Kunst ein, mit jenem Kruzifix von Ludwig Gies in der Apsis, das 1937 den Eingang der Ausstellung „Entartete Kunst“ schmücken wird. Schon 1923 hatte es eine Anklage wegen Blasphemie und die zeitweilige Schließung der Ausstellung provoziert. 1925 konnte Behrens als einziger deutscher Künstler für die Pariser "Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes" ein Glashaus als Annex des österreichischen Pavillon ein Glashaus errichten, das zugleich als Teehaus diente. Auf Einladung seines Freundes Josef

Hoffmann und als Professor der Wiener Akademie durfte er sich als einziger Deutscher an der Ausstellung beteiligen. Ich finde es sehr interessant zu sehen, wie er dort mit völlig anderen Materialien, mit Stahl und Glas statt mit Klinker und Holz zuvor bei der Dombauhütte, durchaus ähnliche Gestaltungsmittel eingesetzt und mit diesen ein vergleichbares Spiel von Diagonalen und spitzen Winkeln in der Fassade erprobt hat.

1923 wurde er eingeladen, in England ein Privathaus zu bauen und auch diese Einladung war bemerkenswert, denn sie erfolgte von einem der Mitbegründer der „Design and Industries Association“. Diese DIA war der bemerkenswerte Versuch während des Ersten Weltkriegs in England eine Art Kopie des Deutschen Werkbundes zu gründen, was natürlich auf massive politische Widerstände stieß und keine schlagkräftige Organisation hervorbringen konnte. Immerhin wird die DIA einige Jahrzehnte existieren und Wenman Joseph Basset-Lowke, einer der Mitbegründer, holte sich Behrens gerade wegen dessen Ruf als bedeutender Architekt des Werkbundes nach Northampton. Der englische Kritiker Philipp Morton Shand wird das Haus „New Ways“ nennen und in der „Architectural Review“ eine Eloge darauf veröffentlichen, Nikolaus Pevsner wird es in dem Band über Northamptonshire seiner Serie *The Buildings of England* als das erste wirklich moderne Haus Englands bezeichnen (Pevsner 1961).

1927 konnte Behrens sich an der Werkbundsiedlung am Stuttgarter Weißenhof beteiligen. Er war einer der ältesten Teilnehmer. Ludwig Mies van der Rohe, einer seiner früheren Mitarbeiter, hatte ihn eingeladen und ihm einen prominenten Bauplatz zugewiesen. Ich zeige Ihnen hier diese kleine Skizze von Mies mit der Silhouette der Gesamtanlage. Darauf sind zwei Bauten dunkel angelegt und besonders stark hervorgehoben, zum einen Mies eigener Beitrag zur Siedlung, der sozusagen die Krone des Weißenhofs darstellt, und dann der Kopfbau, der den Anschluss des Weißenhof – Geländes an die viergeschossige Nachbarbebauung markiert und mit dem Behrens beauftragt wurde. Er baut ein Terrassenhaus das die Kritik nicht gut aufnahm. Man fand die *Pilotis* von Le Corbusier sehr viel aufregender und sie kamen sehr viel besser an. Aber ich finde, dieses Haus ist es wert, einmal mit unserem längst nicht mehr funktionalistisch-konstruktivistischen Blick genauer angeschaut zu werden.

Anlässlich Behrens' 60. Geburtstags ging eine Ausstellung auf Reisen, die ihn und seine Wiener Schüler gemeinsam präsentierte. Diese Ausstellung wurde in mehreren Städten Deutschlands und Österreichs gezeigt. 1930 wanderte sie in die USA und wurde auch dort noch in mehreren Städten gezeigt, bis sich ihre Spur verliert. Das war eigentlich die letzte große Gesamtschau seines Werks zu Lebzeiten. Erst ein Jahr nach seinem 25. Todestag gab es 1966 eine größere Ausstellung in Kaiserslautern, die auch noch in weiteren Städten der Bundesrepublik gezeigt wurde. Seinen 150. Geburtstag müssen wir heute ohne die geplante Gesamtschau begehen.

Der letzte Aufsatz, den Behrens veröffentlichte, beschäftigte sich mit „Neuen italienischen Bauten“ und erschien 1938 in der „Neue Linie“, der schicken Illustrierten der NS-Zeit (Behrens 1938). Behrens hatte kurz zuvor die Triennale in Mailand besucht. Darüber werde ich jetzt nicht sprechen, denn dazu wird morgen Silvia Malcovati neues Material vorstellen (> siehe den Beitrag von Silvia Malcovati in diesem Heft von Engramma). Hier nur soviel, Behrens begeisterte sich für die Möglichkeiten der Architektur im faschistischen Italien und er kritisierte damit natürlich implizit die baukulturellen Verhältnisse Deutschland. Umso mehr überrascht es, dass er kurz zuvor den Auftrag angenommen hat, eine neue AEG-Zentrale an Albert Speers großer Straße in Berlin zu entwerfen und sich dessen Stilvorgaben zu fügen.

Ich muss leider hier abbrechen, denn ich habe meine Zeit schon zu sehr überzogen. Deshalb zum Abschluss nur noch eine Zeichnung von Max Liebermann. Wir wissen, dass Peter Behrens hat sich zeitlebens sehr gern als hanseatischer Patrizier zu inszenieren versucht hat, obwohl dies nicht so ganz mit seiner tatsächlichen Herkunft übereinstimmte. Aber er hat sich diese Inszenierung zumindest wirtschaftlich leisten können. Als Max Liebermann von Lichtwark beauftragt wurde, Peter Behrens für die Hamburger Kunsthalle zu porträtieren, tat er sich schwer damit, war aber nach mehreren Versuchen sehr stolz, dass er diesen hanseatischen Gestus von Behrens habe einfangen können. Ich habe neben die Lithographie, die Hoeber an den Anfang der Behrens Monographie von 1913 gesetzt hat, eine Bemerkung von Walter Gropius gestellt (Gropius 1966), in der dieser ihn 1966 als seinen Lehrer und Meister darstellt, was durchaus überrascht, weil sie ja durchaus im Streit auseinander gegangen sind. Dieses Grußwort war 1960 in der „Casabella“ mit etwas anderen Wortlaut schon einmal

erschienen (Gropius 1960), also es war eigentlich kein Grußwort für die Ausstellung in Kaiserslautern, sondern eine Bemerkung über Behrens, die sich Ernesto Nathan Rogers von Gropius erbeten hatte für diese nach dem Kriege überraschende erste Gesamtdarstellung von Behrens Werk in seiner Zeitschrift. Wir sollten darüber nachdenken, warum diese Rezeption von Behrens in Italien so viel früher einsetzte als in Deutschland.

Literaturliste

Behrens 1917

P. Behrens, *Über die Beziehung der künstlerischen und technischen Probleme*, „Technische Abende im Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht“ 5 (1917).

Behrens 1919

P. Behrens, *Reform der künstlerischen Erziehung*, in Zentrale für Heimatdienst (Hrsg.), *Der Geist der neuen Volksgemeinschaft. Eine Denkschrift für das deutsche Volk*, Berlin 1919, 93-106.

Behrens 1921

P. Behrens, *Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme*, in H. Graf Keyserling (Hrsg.) *Der Leuchter, Weltanschauung und Lebensgestaltung*, „Jahrbuch der Schule der Weisheit“ (1921), 315-340.

Behrens 1938

P. Behrens, *Neue italienische Bauten*, „Die neue Linie“ 9, 5 (1938).

Deutscher Werkbund 1912

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit*, „Jahrbuch des Deutschen Werkbund“, Jena 1912.

Deutscher Werkbund 1913

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Die Kunst in Industrie und Handel*, „Jahrbuch des Deutschen Werkbund“, Jena 1913.

Deutscher Werkbund 1914

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Der Verkehr*, „Jahrbuch des Deutschen Werkbund“, Jena 1914.

Deutscher Werkbund 1915

Deutscher Werkbund (Hrsg.), *Deutsche Form im Kriegsjahr*, „Jahrbuch des Deutschen Werkbund“, München 1915.

Deutscher Werkbund 1917

Deutscher Werkbund (Hrsg.) *Kriegergräber im Felde und Daheim*, „Jahrbuch des Deutschen Werkbund“, München 1917.

Gropius 1960

W. Gropius, *Una testimonianza diretta*, „Casabella Continuità“ 240 (1960), 3.

Gropius 1966

W. Gropius, *Grußwort zur Ausstellung*, in W. Weber (Hrsg.), *Peter Behrens. Gedenkschrift mit Katalog*, Kaiserslautern 1966, 5.

Hoeber 1913

F. Hoeber, *Peter Behrens*, München 1913.

Kunsterziehung 1908

Deutscher Landesauschuss für den III. internationalen Kongress zur Förderung des Zeichen- und Kunstunterricht London 1908, *Deutsche Kunsterziehung*, Leipzig - Berlin 1908.

Langbehn 1889

J. Langbehn (Von einem Deutschen), *Rembrandt als Erzieher*, Leipzig 1889.

Morton Shand 1926

Ph. Morton Shand (Silhouette), *New Ways*, „The Architectural Review“ 60, 1926, 175-179.

Nietzsche 1874

F. Nietzsche, *Schopenhauer als Erzieher*, in *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, Chemnitz 1874.

Pevsner 1961

N. Pevsner, *Northamptonshire*, Harmondsworth 1961.

Schulze-Naumburg 1897-1917

P. Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, München 1897-1917.

English abstract

In using the phrase “Behrens as educator”, we refer less to a ‘teacher’ in the narrow sense of the word than to a great spirit who served his milieu as a ‘leader’ understood in the Nietzschean sense, someone who leads others in a reform project to create a better society and a modern world. Peter Behrens taught for a long time and lobbied intensively for the reform of education at schools of arts and crafts, as well as at academies. What was even more important, however, was the way he served as a model for a whole generation of architects and designers. He was a visual artist by training, but had already begun to cross the narrow boundaries of his discipline early on, acting not only as a painter but also as a graphic artist, furniture and interior designer, exhibition maker, theatre director, architect and urban planner. Co-founder of the German Werkbund, he quickly became the most emblematic artist of this influential organisation. In his work, advertising took on a completely new meaning, no longer distinguishing between high and applied art. In this sense, Behrens not only ennobled the poster, but saw the advertising value of factory buildings and metropolitan architecture. Design in its entirety, understood as *Gestaltung*, became part of art, and thus part of cultural work, in Behrens’ reforms.



la rivista di **engramma**

aprile **2019**

164 • Peter Behrens educatore e Gestalter del XX secolo

Editoriale

Giacomo Calandra di Roccolino, Christian Toson

Behrens als Erzieher.

Einführung zum Colloquium im Warburg-Haus Hamburg am 13. April 2018

Hartmut Frank

Sull'attualità di Peter Behrens | On the Continued Relevance of Peter Behrens

Pierre-Alain Croset

Theater des Lebens

Marco De Michelis

Collaboratori, studenti ed epigoni di Peter Behrens

Giacomo Calandra di Roccolino

Un incontro incisivo.

Karl Schneider nell'atelier di Peter Behrens (1915-1916)

Monika Isler Binz

Peter Behrens alla V Triennale di Milano, 1933

Silvia Malcovati

Der „Geist des Archimedes“.

Die Bedeutung von Peter Behrens für die Holländische Architektur

Herman van Bergeijk

€ 12 i.i.

