

la rivista di **en**gramma
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

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.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

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

© 2019

edizioni**egramma**

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

Peter Behrens educatore e Gestalter del XX secolo

Editoriale di Engramma 164

Giacomo Calandra di Roccolino e Christian Toson



Il numero 164 di Engramma prende spunto da due giornate di studio internazionali su Peter Behrens, organizzate da Hartmut Frank e dal suo gruppo di ricerca – attivo ormai da più di dieci anni – già promotore del convegno svoltosi in Italia nel 2010, (di cui alcuni contributi sono stati pubblicati nel numero 81 di Engramma). Le giornate di studio si sono svolte al Warburg-Haus di Amburgo rispettivamente nel maggio 2015 e nell'aprile del 2018 in collaborazione con la Hamburgische Architektenkammer (Ordine degli architetti di Amburgo), e avevano l'obiettivo di mettere in luce il ruolo svolto dal Maestro amburghese nell'evoluzione del linguaggio

dell'architettura e del design.

Il primo incontro era stato organizzato in concomitanza con l'uscita del volume *Zeitloses und Zeitbewegtes. Zur wechselnden Wahrnehmung und Wirkung des Werkes von Peter Behrens* (Dölling und Galitz, München 2015) curato da Hartmut Frank e Karin Lelonek, che raccoglie i testi più importanti pubblicati da Peter Behrens tra il 1900 e il 1938; il colloquio si era concentrato sulla ricezione critica e sull'influenza del pensiero e dell'opera di Behrens in Germania e nel mondo. Il secondo incontro era invece in occasione dei festeggiamenti per il 150esimo anniversario dalla nascita dell'architetto, e si è focalizzato sul suo ruolo di educatore e

maestro, ovvero sulla sua importanza per la generazione di architetti nati a cavallo tra Ottocento e Novecento che furono suoi allievi, collaboratori ed epigoni.

Il contributo di Hartmut Frank, *Behrens als Erzieher* è il saggio-guida di questo numero: parlando di “Behrens come educatore” Frank non si riferisce solo alla sua attività di docente, quanto piuttosto, in senso nietzscheano, al suo ruolo di promotore di una riforma della società finalizzata alla creazione di un mondo nuovo. Nell’insegnamento Behrens portò avanti un rinnovamento nelle scuole di arti e mestieri e nelle Accademie di cui fu docente e direttore, e fu il modello per moltissimi architetti e designer che sarebbero diventati a loro volta protagonisti della architettura moderna. Frank ripercorre i passaggi chiave della carriera di Behrens, descrivendo con cura l’ambiente culturale nel quale si muoveva e ricordando la sua evoluzione artistica: da pittore a grafico, poi progettista di mobili e interni, fino ad approdare all’architettura e all’urbanistica. Per tutto il corso della sua carriera Behrens si impegnò a propagandare le sue idee attraverso i suoi scritti, le conferenze in tutto il mondo, e le numerosissime mostre cui prese parte o che organizzò lui stesso. Come co-fondatore del Werkbund fu in contatto con i più importanti artisti e industriali illuminati del suo tempo e divenne ben presto una figura chiave di quella influente organizzazione. A Behrens si deve infine il merito di aver appianato le distanze tra l’arte pura e le cosiddette ‘arti minori’, promuovendole al rango di arte in senso pieno, e di aver capito l’importanza della comunicazione pubblicitaria, applicandola su scale diverse, dalla grafica, al design all’architettura.

Pierre-Alain Croset nell’incipit del suo saggio pone una domanda: “Perché ancora oggi, a 150 anni dalla sua nascita, ci interessiamo alla sua figura di artista e di intellettuale, e non solo alle sue opere? Cosa possiamo imparare da Behrens, oggi?”. La figura di Behrens come intellettuale capace di influenzare radicalmente gli architetti venuti dopo di lui è interessante tanto quanto lo studio delle sue opere. Secondo Croset infatti, se oggi probabilmente non servono più ‘artisti totali’, capaci di esercitare da soli un’attività multiforme, la lezione di Behrens sulla necessità di un approccio multidisciplinare e aperto al “dare forma”, rimane attuale e più che mai utile. L’architetto non è più autore individuale, bensì motore di un lavoro di gruppo e di un’azione necessariamente collettiva.

Marco De Michelis con il suo saggio sul *Theater des Lebens*, posiziona l'opera di Behrens, in particolare quella relativa al suo periodo a Darmstadt, all'interno di un movimento che ha le sue radici culturali nel Romanticismo e nell'idea wagneriana di Gesamtkunstwerk, e pone il suo contesto iniziale nel Festspielhaus di Bayreuth per il granduca Ludovico II.

Come accennato, Behrens fu anche un riformatore delle scuole di arti applicate e di architettura. Giacomo Calandra di Roccolino nel suo contributo compone un 'mosaico' di collaboratori, studenti ed epigoni, ricostruendone le relazioni con Behrens e sottolineando l'importanza che ebbero nella diffusione postuma del suo insegnamento pervasivo e multiforme. L'autore mette in luce come anche l'atelier di Behrens a Neubabelsberg sia stato una sorta di scuola per gli architetti che vi lavorarono. Il saggio fornisce informazioni inedite sul metodo di lavoro nello studio di Berlino, grazie alla testimonianza di Gregor Rosenbauer, per anni Atelierchef del Maestro.

Oltre che gli illustri Gropius, Mies Van de Rohe, Le Corbusier, esistono decine di architetti, a volte dimenticati, che presero Behrens a modello e che occuparono in seguito ruoli importanti nel panorama architettonico e del design europeo. Uno di questi è Karl Schneider di cui si occupa il saggio di Monika Isler Binz, uno dei due contributi selezionati *ex novo* specificamente per questo numero, che non erano stati presentati nelle giornate di Amburgo: Isler Binz racconta le circostanze in cui Schneider e Behrens lavorarono fianco a fianco, e descrive il rapporto fra discepolo e maestro, mettendo in luce come quell'esperienza lasciò un segno nel suo approccio alla composizione architettonica. La collaborazione fra Schneider e la Sears, Roebuck & Co., che ebbe un ruolo pionieristico nella moderna cultura del consumo, stimola un confronto con quella celeberrima fra Behrens e la AEG.

I saggi di Silvia Malcovati e di Herman von Bergejik toccano alcuni punti di una mappa ideale dei luoghi che influenzarono e furono a loro volta influenzati da Behrens - una mappa che va da Berlino a Milano, da Rotterdam o a Riga. Non solo in Germania quindi, ma anche in Austria, Italia, Paesi Bassi, Unione Sovietica e, attraverso i suoi collaboratori, allievi ed epigoni, fino agli Stati Uniti d'America.

La rete di relazioni che Behrens aveva con artisti, architetti e intellettuali, a partire dalla prima fase della sua attività, a Monaco e alla Colonia di Darmstadt e fino alla maturità, è straordinariamente vasta: di quest'ultimo periodo si occupa Silvia Malcovati, concentrandosi in particolare sulla V Triennale di Milano del 1933 e sugli eventi ad essa connessi, nei quali Behrens partecipa da protagonista: da questo saggio emerge una figura molto attiva nel mondo architettonico internazionale ed estremamente concentrata sui dibattiti attuali. Un quadro confermato da Herman von Bergeijk, che analizza con il supporto di molti documenti l'influenza che il maestro tedesco ha avuto sui vicini olandesi, con un progetto irrealizzato, la corrispondenza con Oud e le conferenze tenute ad Amsterdam e Rotterdam.

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 eintrichert, 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 verführt 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.

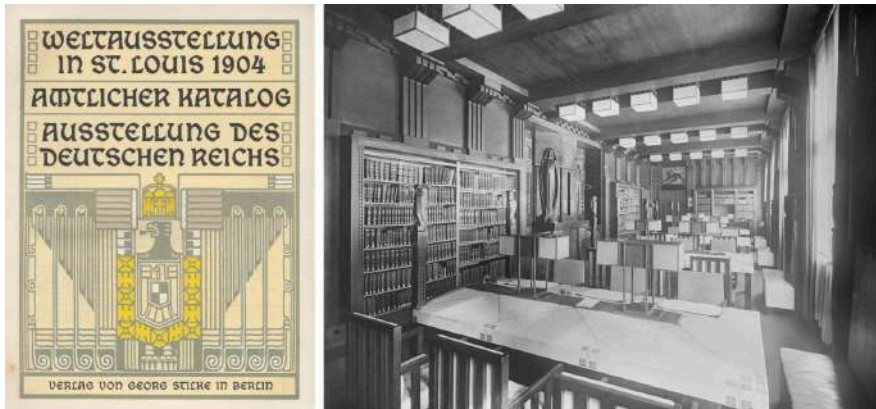
Der Erfolg seines Wohnhauses war außerordentlich. Es verschaffte ihm in der Folge Bau- und auch Lehraufträge. 1901 und 1902 wurde er eingeladen, in Nürnberg am Bayerischen Gewerbemuseum, dem heutigen

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 zurückkehrte 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.

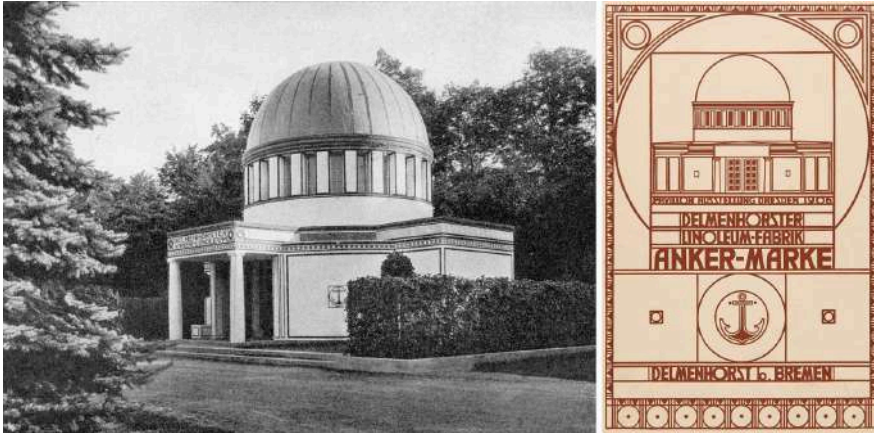


3 | Peter Behrens, Titel des amtlichen Katalog der deutschen Sektion der Weltausstellung in St. Louis 1904; Innenraumgestaltung der Stadtbibliothek Düsseldorf, 1904.

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 Halbzyllindern, 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 Ausstellungenbeteiligungen 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 Hoerber 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“ (Hoerber 1913) von Behrens oder von Hoerber 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. Hoerber 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. Hoerber 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 Zentralinstitut 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

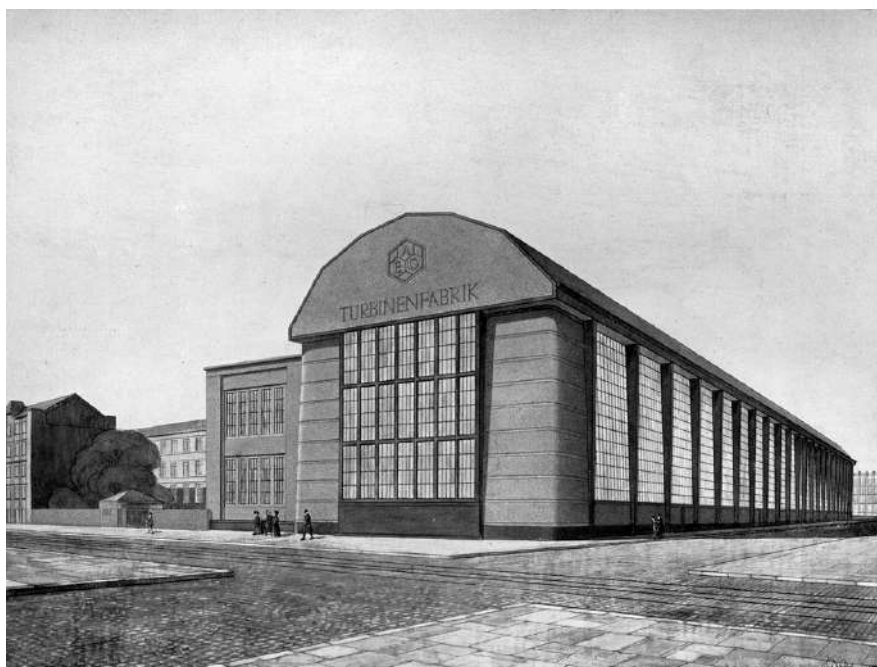
P. Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten*, München 1897-1917.

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.

Sull'attualità di Peter Behrens

Pierre-Alain Croset



Non da specialista di Behrens, ma da architetto interessato a riflettere sulla sua attualità mi chiedo: perché ancora oggi, a 150 anni dalla sua nascita, ci interessiamo alla sua figura di artista e di intellettuale, e non solo alle sue opere? Cosa possiamo imparare da Behrens, oggi?

Come docente di progettazione architettonica insisto molto sui modi con i quali noi architetti impariamo dalle idee architettoniche espresse da altri architetti, nei loro progetti ed edifici. Ho iniziato a riflettere sistematicamente su questo metodo di apprendimento negli anni in cui

insegnavo alla TU Graz (1997-2002), ed ero responsabile, come *Professor für Baukunst*, dell'insegnamento sia di storia dell'architettura, sia di progettazione. Il piano degli studi mi obbligava a tenere nel primo anno lezioni dedicate sia alla storia antica dagli Egizi ai Greci e ai Romani, sia alla storia moderna e contemporanea – da Brunelleschi a Le Corbusier. Come selezionare gli argomenti? Per fortuna, insegnavo a Graz negli stessi anni Karin Wilhelm, un'eccellente storica dell'arte, esperta delle avanguardie e della Bauhaus, che dedicava il suo corso alla storia dei contesti culturali generali nei quali si erano sviluppate le principali correnti della modernità architettonica. Il mio insegnamento poteva quindi essere complementare del suo, e decisi di associare nelle mie lezioni la lettura storiografica di una serie di 'grandi edifici' (i cosiddetti 'capolavori') della storia alle interpretazioni elaborate dagli architetti contemporanei. In questo modo, intendevo trasmettere agli studenti la passione per lo studio della storia, illustrando per esempio come Le Corbusier avesse studiato le *domus* di Pompei per fondare le proprie teorie dello spazio moderno esplicitate in *Vers une architecture*, oppure come Louis Kahn fosse stato ispirato dall'osservazione della cattedrale di Albi, trascritta in memorabili schizzi.

In questo contesto, la figura di Peter Behrens compariva solo una volta, con l'*AEG Turbinenfabrik* (1909), che analizzavo secondo l'interpretazione canonica di un moderno 'Tempio dell'industria'. Alla domanda del *perché* egli avesse voluto connotare la fabbrica con l'immagine sacrale di un tempio, la mia collega Karin Wilhelm poteva aiutare gli studenti a rispondere con le sue lezioni sul contesto culturale-politico di Berlino e sui dibattiti interni al *Deutscher Werkbund*. La mia lezione era invece focalizzata sul *come* Behrens fosse riuscito a ottenere una nuova, diversa e originale, forma architettonica, capace di evocare un tempio senza rinunciare alle necessità di funzionalità e razionalità costruttiva proprie di un moderno edificio industriale. La mia priorità era di far prendere coscienza agli studenti di quale fosse la strategia progettuale di Behrens: con quali procedimenti compositivi riusciva a creare nell'osservatore una sensazione di massa, di possente corporeità in un edificio in acciaio e ferro? È ben noto come Behrens attribuisse un ruolo decisivo al pesante angolo reclinato in muratura, che non ha funzione portante ed è

quindi un falso in termini di razionalità costruttiva: un falso, ma del tutto necessario per poter ottenere la caratteristica immagine di forza per la quale l'edificio è diventato famoso.

Nel suo eccellente studio critico *Peter Behrens and a New Architecture for the 20th Century*, pubblicato nel 2000, Stanford Anderson discute la ricezione critica della *AEG Turbinenfabrik*. Partendo dall'opinione corrente che questo famoso edificio sia "opera paradigmatica", Anderson si chiede in cosa consista questa paradigmaticità, evidenziando quanto contraddittorie risultino le diverse opinioni. Mentre Nikolaus Pevsner, nel 1936, afferma che "il risultato è un'opera di pura architettura", Henry-Russell Hitchcock nel 1960 interpreta l'edificio come "un capolavoro di schietta architettura industriale". James Maude Richards nel 1953 considera la fabbrica come il primo esempio di architettura autenticamente moderna, perché "offre una soluzione razionale al problema tipico dell'industria moderna e fa un uso appropriato di materiali come acciaio e vetro". Sigfried Giedion nel 1949 si pone sulla stessa linea di Pevsner, ma aggiunge un'osservazione sul ruolo sociale della fabbrica: "Behrens consapevolmente trasformò lo stabilimento in una dignitosa sede dell'attività umana". All'opposto, in seguito alla crisi della modernità emersa con la seconda Guerra Mondiale, il critico svizzero Peter Meyer, direttore della rivista "Das Werk", attaccò violentemente nel 1940 l'espressione artistica della *Turbinenfabrik*:

Die Turbinenhalle der AEG in Berlin-Moabit wurde zu ihrer Zeit als epochemachend empfunden, man sah in ihr den Inbegriff einer modernen Zweckarchitektur des Maschinenzeitalters. Gebrannte Kinder, sind wir heute hellhöriger für Schlagwörter geworden, und wir fühlen das falsche Pathos der ägyptisch-wuchtigen Stilisierung selbst noch in der scheinbaren «Schlichtheit» dieser Maschinenhalle. Oder genauer gesagt: es ist echtes Pathos am falschen Ort, sakrale Verherrlichung der Maschine – also Götzendienst.

Ai suoi tempi, la fabbrica di turbine della AEG era considerata un'opera epocale: in essa si vedeva l'epitome di un'architettura funzionale moderna dell'età della macchina. Oggi, con le dita bruciate, abbiamo orecchie più affilate per gli slogan; percepiamo il falso *pathos* della ponderosa

stilizzazione egiziana anche nell'apparente 'semplicità' di questa officina meccanica. O, più precisamente: è pathos genuino nel posto sbagliato, sacra glorificazione della macchina; cioè, idolatria (Meyer 1940, 163).

La conclusione di Anderson è che Behrens si preoccupò certamente più di "glorificazione della macchina" che di "franca architettura industriale":

La sua preoccupazione era piuttosto quella di elevare una forza sociale così dominante come la fabbrica al livello di standard culturali stabiliti. Ciò che rende il suo lavoro interessante e importante, indipendentemente dalla qualità della realizzazione effettiva, è che ha compreso che gli standard culturali stabiliti devono essere trasformati nel processo di assimilazione dell'industria moderna (Anderson 2002, 32).

Riflettere sull'attualità del pensiero di Behrens significa in primo luogo riflettere sulla sua modernità, che non è quella di un pioniere radicale. Ci sono molti edifici, realizzati negli stessi anni, che appaiono più radicalmente moderni di quelli famosi realizzati da Behrens sotto diversi aspetti: nell'uso di nuovi materiali come il calcestruzzo e il vetro, nell'affermazione di un nuovo linguaggio astratto, nell'innovazione tipologica e distributiva, nella sperimentazione di nuove metodologie progettuali. Per esempio, le officine Fagus di Walter Gropius e Adolf Meyer (1911), in confronto alla *Turbinenfabrik* di Behrens, affermano valori di elegante leggerezza, grazie all'angolo svuotato, interamente vetrato. Altro esempio, l'edificio amministrativo Mannesmann a Düsseldorf (1910-12), interessante per la rigorosa e razionale organizzazione degli uffici, secondo una stretta logica modulare, appare tradizionalista se paragonato con gli innovativi spazi lavorativi *open space* del Larkin Building di Frank Lloyd Wright (1903-1905). Oppure la casa ad appartamenti nella Weissenhofsiedlung di Stoccarda (1927), poco innovativa tipologicamente se comparata con le rivoluzionarie soluzioni di pianta flessibile proposte da Le Corbusier e da Mies van der Rohe nello stesso contesto.

La modernità di Behrens che più ci interessa oggi pone al centro della nostra attenzione le questioni della Forma e dello Spazio: A questi due aspetti sono dedicati alcuni studi critici recenti, in particolare quelli raccolti nel libro *Peter Behrens maestro di maestri*, pubblicato nel 2011. Nel saggio intitolato *La giusta forma*, Silvia Malcovati propone

un'interessante lettura incrociata di alcuni testi teorici di Behrens e di alcuni principi formali usati nella sua opera architettonica. L'attenzione di Behrens per la questione della Forma sembra riferirsi agli studi contemporanei di Erwin Panofsky, Henri Focillon o George Kubler, mentre in realtà, come ben precisa Silvia Malcovati, "Behrens non conosceva [questi studi] in termini scientifici [...] ma di fatto [li] praticava apertamente" (Malcovati 2011, 77). È possibile riconoscere una chiara evoluzione della ricerca di Behrens sulla Forma, che la studiosa interpreta come

[...] passaggio dalla geometria piana a quella tridimensionale, dal problema del rivestimento a quello della costruzione dello spazio architettonico, dalla questione dell'edificio a quella della sua relazione con lo spazio urbano" (Malcovati 2011, 81).

Questa interessante interpretazione è sviluppata ulteriormente da Hartmut Frank nel saggio intitolato *Dal piano allo spazio*, che apre con una citazione di Fritz Hoerber: "L'architettura è la ritmica incarnazione dello spirito del tempo. L'architettura è la filosofia sensoriale dello spazio" (Hoerber 1913, in Frank 2011, 131). Queste due frasi furono inserite da Hoerber come motto in apertura della monografia dedicata nel 1913 a Peter Behrens; Hartmut Frank dimostra in modo convincente come questa monografia abbia segnato in modo decisivo una trasformazione della posizione di Behrens:

Da artista visivo, che lavora nelle due dimensioni, ad "artista dello spazio" [...] ad architetto e creatore di forma, che si è aperto alla terza dimensione e progetta in questo senso volumi architettonici e spazi interni, mobili, utensili per la casa e prodotti industriali, nonché parchi ed *ensemble* urbani (Frank 2011, 132).

Behrens è ricordato come uno dei primi *industrial designer*, capace di progettare a tutte le scale, dedito a "dare forma" (*gestalten* in tedesco) a oggetti e spazi. In questo concentrarsi sul ruolo di "ideatore di forma", Behrens è estraneo a ogni ruolo messianico o rivoluzionario, non si impegna a favore di nuovi programmi, nuovi contenuti, nuovi stili di vita.

Offre l'immagine di un artista che volutamente limita il campo della sua azione. È ancora una figura attuale quella di architetto che riduce il suo ruolo a questioni di Forma e Spazio?

Anche l'immagine di Behrens come maestro, oggi è letta in termini diversi rispetto ai tempi in cui Gropius, Mies e Charles-Edouard Jeanneret (il futuro Le Corbusier) erano i suoi diretti collaboratori nello studio di Neubabelsberg. Tutti e tre hanno riconosciuto in varie testimonianze (citate in Anderson 2011; Cohen 2011; Neumeyer 2011) la loro grande ammirazione per Behrens come Maestro, ma anche il fatto che fosse odioso come uomo. Il giovane Jeanneret lo chiamava "l'orso Behrens" (Cohen 2011), descrivendolo nei seguenti termini in una lettera ai suoi genitori dell'11 novembre 1910:

Un colosso, grande statura. Autocrate terribile, regime di terrorismo. Manifestazioni di brutalità. Tutto sommato, un tipo. Che io ammiro, del resto. Il mio masochismo si esalta a subire il morso, quando il capo ha questa levatura (Cohen 2011, 110).

In un'altra lettera ai suoi genitori, del 25 novembre 1910, evidenzia la sua profonda frustrazione:

Avevo sperato in un contatto frequente e fecondo con Behrens. Ma questo uomo è un orso malato perché scorbutico, collerico senza ragione, ed è così dalla mattina alla sera (Cohen 2011, 111).

Molti anni dopo aver collaborato con lui, Mies van der Rohe riconobbe, invece, in un'intervista del 1961 con Peter Carter, di essergli debitore del modo di concepire il "senso della forma":

Peter Behrens aveva un formidabile senso della forma. Era il suo più importante interesse, e da lui ho imparato a conoscere e capire questo senso della forma (Neumeyer 2011, 124).

Già nel suo illuminante saggio del 1960, Vittorio Gregotti si poneva la domanda:

Che cosa ci ripromettiamo dalla nostra ricerca (che insegnamento per l'oggi, voglio dire) quando studiamo una figura come quella di Behrens tentando di portarne alla luce tutti gli aspetti anche i meno coerenti, anche i più contraddittori? (Gregotti 1960, 8).

Interessarsi a "tutti gli aspetti" di Behrens rimane forse oggi una chiave di lettura fondamentale, se vogliamo tentare di interpretare la sua attualità e la sua eredità. Behrens come "artista totale" dimostrò un'abilità unica nel lavorare come pittore, grafico, tipografo, architetto, *industrial designer*, ma anche come urbanista e come paesaggista.

Oggi, di fronte alle questioni drammatiche e urgenti legate alla sopravvivenza del pianeta, per le quali architetti e designer sono chiamati ad agire in condizioni radicalmente cambiate, ha senso citare Behrens come un possibile modello? Probabilmente non servono più "artisti totali", capaci di esercitare da soli un'attività multiforme, mentre più che mai può essere utile la lezione di Behrens sulla necessità di un approccio multidisciplinare e aperto per "dare forma": non più legato a una figura di autore individuale, bensì motore di un lavoro di gruppo e di un'azione necessariamente collettiva.

Bibliografia

Anderson [2000] 2002

S. Anderson, *Peter Behrens 1868-1940 [Peter Behrens and a New Architecture for the 20th Century, Cambridge MA 2000]*, Milano 2002.

Anderson 2011

S. Anderson, *Riflessioni su Peter Behrens. Interviste con Ludwig Mies van der Rohe e Walter Gropius*, in Malcovati, Moro 2011, 101-108.

Carter 1961

P. Carter, *Mies van der Rohe. Auszugsweise Wiedergabe des Interviews*, "Bauen und Wohnen", 16 (1961), 229-45.

Cohen 2011

J-L. Cohen, *Le Corbusier di fronte all'orso Behrens*, in Malcovati, Moro 2011, 109-116.

Frank 2011

H. Frank, *Dal piano allo spazio*, in Malcovati, Moro 2011, 131-142.

Giedion [1949] 1954

S. Giedion, *Spazio tempo architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione* [*Space, Time and Architecture*, 2d ed., Cambridge MA 1949], Milano 1954.

Gregotti 1960

V. Gregotti, *Peter Behrens 1868-1940*, "Casabella-continuità" 240 (1960), 5-8.

Hitchcock 1960

H-R. Hitchcock, *Peter Behrens*, in *Encyclopedia of World Art*, New York 1960, 2: col. 413.

Hoeber 1913

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

Malcovati, Moro 2011

S. Malcovati, A. Moro (a cura di), *Peter Behrens maestro di maestri*, Milano 2011,

Malcovati 2011

S. Malcovati, *La giusta forma*, in Malcovati, Moro 2011, 77-84.

Meyer 1940

P. Meyer, *Architektur als Ausdruck der Gewalt*, "Das Werk", 27 (1940), 160-164.

Neumeyer 2011

F. Neumeyer, *Peter Behrens, Mies van der Rohe e la "grande forma"*, in Malcovati, Moro 2011, 117-129.

Pevsner [1936] 1999

N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna* [*Pioneers of Modern Design* (1936), Harmondsworth 1960], Milano 1999.

Richards [1940] 1960

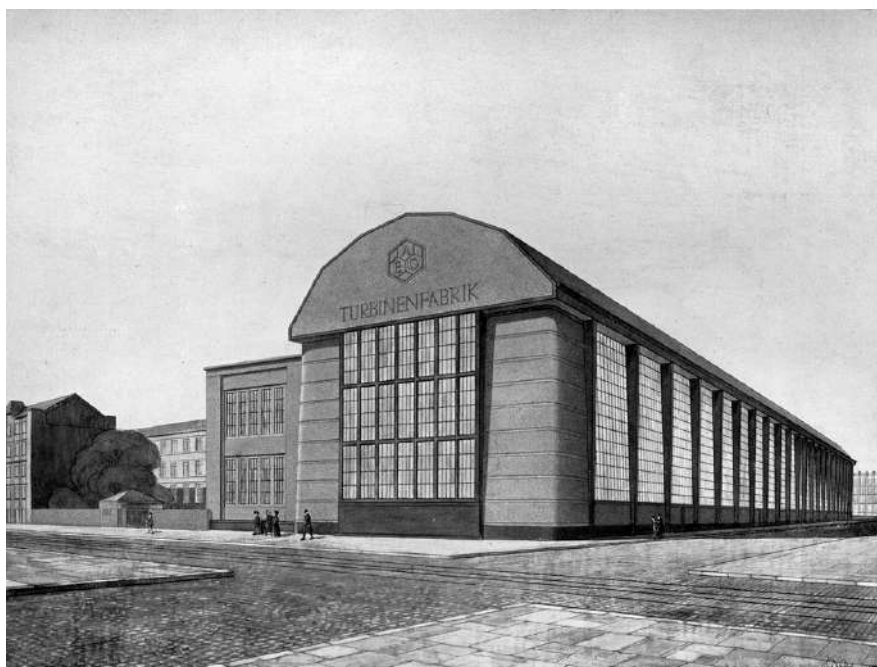
J.M. Richards, *Introduzione all'architettura moderna* [*An Introduction to Modern Architecture*, Harmondsworth 1940], Milano, 1960.

English abstract

Does it make sense to cite Behrens as a possible model, today? What can we learn from him? Through the analysis of past and recent interpretations of his work in all its aspects, from Pevsner to Richards, from Giedion and Hitchcock to Meyer, from Gregotti to Cohen, Anderson, Frank and Malcovati, this essay aims at focusing on Behrens' relationship with issues like Modernity, Form, Shape and suggests that the lesson of a multidisciplinary approach to "giving shape" is the most useful one in an age, like ours, of group work and collective action.

On the Continued Relevance of Peter Behrens

Pierre-Alain Croset



Though not an expert on Peter Behrens, as an architect, I am interested in reflecting on his continued relevance and wonder why, even today, 150 years after his birth, we continue to be interested, not only in his works, but in the model of artist and intellectual his figure poses. What can we learn from Behrens today?

In my teaching of architectural design, I emphasize the way that architects learn from each other in their projects and buildings. I began to reflect systematically on this process of learning during my teaching years at the

Graz University of Technology (TU Graz, 1997-2002), where I was responsible, as *Professor für Baukunst* (Professor of Architectural History and Theory), for both teaching history of architecture and for leading design studios. The study plan for students required that, in the first year, I gave lectures dedicated to both ancient history, from Egyptian to Greco-Roman, and to modern and contemporary history, from Filippo Brunelleschi to Le Corbusier. It was, as one can imagine, a challenge to select topics. Fortunately Karin Wilhelm, an excellent art historian and expert on the historical avant-gardes and the Bauhaus, was teaching in Graz at the same time, and had dedicated her teaching to the general cultural contexts in which the main currents of architectural modernity had developed. My teaching could therefore be complementary to hers and I decided to associate my lectures on the historiographical reading of a series of “famous buildings” (the so-called “masterpieces”) with the interpretations elaborated by contemporary architects. In this way, I intended to instill passion for the study of history in Graz students, illustrating, for example, how Le Corbusier had studied the *domus* of Pompeii as a reference for his own theories of modern space explained in *Vers une architecture* (Towards an Architecture, 1923), or how Louis Kahn was inspired by his observations of the Albi Cathedral, transcribed in memorable sketches.

In this context, the figure of Behrens appeared only once, with the AEG Turbine Factory (Berlin, 1909) which I analyzed as a canonical interpretation of a modern “temple of industry”. Asked why Behrens would have wanted to connote the factory with the sacred image of a temple, my colleague Karin Wilhelm helped students respond by teaching them Berlin’s cultural-political context and the internal debates within the Deutscher Werkbund. My lecture was instead focused on how Behrens managed to obtain an original architectural form capable of evoking a temple without renouncing the need for functionality and constructive rationality in a modern industrial building. My priority was to make students aware of Behrens’ design strategy: which compositional procedures can create a sensation of mass and powerful corporeality in a steel and iron building? It is well known that Behrens attributes a decisive role to the ‘heavy’ reclined corner in masonry, one which has no

supporting function and is therefore a 'fake' in terms of constructive rationality: this 'forgery' was nonetheless necessary to obtain the characteristic image of strength for which the building is known.

In his excellent critical study *Peter Behrens and a New Architecture for the 20th Century* (2000), Stanford Anderson discusses the critical reception of the AEG Turbine Factory. Starting from current opinion that this famous building is a "paradigmatic work," Anderson asks "paradigm[atic] of what?" highlighting how contradictory the different opinions on Behrens are (Anderson 2000, 27). While Nikolaus Pevsner states in 1936 that "the result [of Behrens' approach] is a pure work of architecture" (Pevsner [1936] 1960, 203, as quoted in Anderson 2000, 27), in 1960, Henry-Russell Hitchcock interprets the building as "a masterpiece of frank industrial architecture" (Hitchcock 1960, as quoted in Anderson 2000, 27). In 1953, J.M. Richards considers the factory the first example of authentically modern architecture, "provid[ing] a rational solution to a typically modern industrial problem; it makes logical use of modern materials" (Richards 1953, 76, as quoted in Anderson 2000, 27) while in 1949, Sigfried Giedion had presented the same opinion as Pevsner, adding insights about the social role of the factory: "Behrens consciously transformed the factory into a dignified place of work" (Giedion 1949², 410, as quoted in Anderson 2000, 27).

Following the crisis of modernity that emerged with the Second World War, in 1940 the Swiss critic Peter Meyer, editor of *Das Werk* magazine, violently attacked the artistic expression of the Turbine Factory:

Die Turbinenhalle der AEG in Berlin-Moabit wurde zu ihrer Zeit als epochemachend empfunden, man sah in ihr den Inbegriff einer modernen Zweckarchitektur des Maschinenzeitalters. Gebrannte Kinder, sind wir heute hellhöriger für Schlagwörter geworden, und wir fühlen das falsche Pathos der ägyptisch-wichtigen Stilisierung selbst noch in der scheinbaren «Schlichtheit» dieser Maschinenhalle. Oder genauer gesagt: es ist echtes Pathos am falschen Ort, sakrale Verherrlichung der Maschine - also Götzendienst.

In its time the Turbine Factory of the AEG was felt to be epoch-making: one saw in it the epitome of a modern functional architecture of the Machine Age. Today, with our fingers burned, we have sharper ears for slogans; we feel the false pathos of the ponderous Egyptian-like stylization even in the apparent 'simplicity' of this machine shop. Or, more specifically: it is genuine pathos in the wrong place, sacred glorification of the machine; that is, idolatry (Meyer 1940, 163, as quoted in Anderson 2000, 28).

Anderson's conclusion is that Behrens was more concerned with "glorification of the machine" than with "frank industrial architecture," or as he writes:

His concern was rather with elevating so dominant a societal force as the factory to the level of established cultural standards. What makes his work interesting and important, independent of the quality of the actual achievement, is that he understood that the established cultural standards must be transformed in the process of assimilating modern industry (Anderson 2000, 28).

Reflecting on the continued relevance of Behrens means reflecting on the particular kind of modernity his approach proposed, one that was not that of a radical pioneer. There are many buildings, made in the same years as Behrens' projects, that appear more radically modern whether in the use of new materials such as concrete and glass, in the affirmation of a new abstract language, in typological and distributive innovation, or in experimentation with new design methodologies. For example, when compared to Behrens' Turbine Factory, the Fagus Factory (1911) by Walter Gropius and Adolf Meyer affirms values of elegant lightness thanks to its hollowed-out, fully glazed corner. Behrens' Mannesmann administrative building in Düsseldorf (1910-12) is interesting for the rigorous and rational organization of its offices according to a strict modular logic, but it appears traditional if compared with the innovative work spaces of Frank Lloyd Wright's Larkin Building (1903-1905). Similarly, Behrens' apartment house in the Weissenhofsiedlung (Weissenhof Estate) in Stuttgart (1927) pales as a case of typological innovation when compared with the revolutionary flexible plans proposed by Le Corbusier and Mies van der Rohe.

Rather than focusing us on radical innovation, the modernity of Behrens that most interests us today places the issues of form and space at the center of our attention. Several recent critical studies have been dedicated to this observation, in particular, a series of essays collected in the book *Peter Behrens, Maestro di Maestri* (Peter Behrens: Master of Masters, 2011). In “La giusta forma,” Silvia Malcovati proposes an interesting cross-reading of some theoretical texts by Behrens with some of the formal principles used in his architectural work. Behrens’ attention to the question of form seems to refer to the contemporary studies of Erwin Panofsky, Henri Focillon or George Kubler, though in reality, as Malcovati points out: “Behrens non conosceva [questi studi] in termini scientifici [...] ma di fatto [li] praticava apertamente” (Malcovati 2011, 77; “Behrens did not know [these studies] in scientific terms [...] but as a matter of fact practiced [them] openly”). It is possible to recognize a clear evolution of Behrens’ research on form, which Malcovati interprets as:

[un] passaggio dalla geometria piana a quella tridimensionale, dal problema del rivestimento a quello della costruzione dello spazio architettonico, dalla questione dell’edificio a quella della sua relazione con lo spazio urbano.

a transition from plane geometry to a three-dimensional one, from the problem of the cladding to the construction of architectural space, from the question of the building to that of its relationship with the urban space (Malcovati 2011, 81).

This interesting interpretation is further developed by Hartmut Frank in his essay “Dal piano allo spazio,” which opens with a quote by Fritz Hoyer: “Architecture is the rhythmic incarnation of the spirit of the time. Architecture is the sensory philosophy of space” (Hoyer 1913). These two sentences were used by Hoyer as a motto at the beginning of his study dedicated to Peter Behrens in 1913. Frank convincingly demonstrates how Hoyer’s monograph decisively marked a shift in Behrens’ position:

Da artista visivo, che lavora nelle due dimensioni, ad “artista dello spazio” [...] ad architetto e creatore di forma, che si è aperto alla terza dimensione e progetta in questo senso volumi architettonici e spazi interni, mobili, utensili per la casa e prodotti industriali, nonché parchi ed ensemble urbani.

From a visual artist, who works in two dimensions, to an “artist of space” [...] to an architect and creator of form, who opened up to the third dimension and in this sense designs architectural volumes and interior spaces, furniture, household tools and industrial products, as well as parks and urban ensembles (Frank 2011, 132).

Indeed, Behrens is remembered as one of the first industrial designers, able to design on all scales, dedicated to ‘giving shape’ (*gestalten*, in German) to objects and spaces. In this focus on the role of ‘creator of form,’ Behrens is far from any messianic or revolutionary role: he does not commit to new programs, to new contents, or to new lifestyles. He offers the image of an artist who deliberately limits the scope of his action. Is such a figure of an architect reducing his role to questions of form and space still a relevant one?

The question of the lesson of Behrens returns presenting itself in terms different to when Gropius, Mies and Charles-Edouard Jeanneret (the future Le Corbusier) were his direct collaborators in the atelier of Neubabelsberg. In various testimonies, all three architects expressed their great admiration for Behrens as a master, while also acknowledging he was a ‘hateful’ person (quoted in Anderson 2011, Cohen 2011, Neumeyer 2011). The young Le Corbusier called him “the bear Behrens” (Cohen 2011), describing him in a letter to his parents as:

Un colosso, grande statura. Autocrate terribile, regime di terrorismo. Manifestazioni di brutalità. Tutto sommato, un tipo. Che io ammiro, del resto. Il mio masochismo si esalta a subire il morso, quando il capo ha questa levatura.

A giant, large stature. Terrible autocrat, regime of terrorism. Demonstrations of brutality. All in all, a type. Which I admire, moreover. My masochism is exalted to undergo the bite, when the boss has this stature (Letter dated November 11, 1910, as quoted in Cohen 2011, 110).

In another letter to his parents dated several weeks later, Le Corbusier highlights his profound frustration: “Avevo sperato in un contatto frequente e fecondo con Behrens. Ma questo uomo è un orso malato perché scorbutico, collerico senza ragione, ed è così dalla mattina alla

sera” (“I had hoped for frequent and fruitful contact with Behrens. But this man is a sick bear because he is grumpy, angry with no reason, and he is like this from morning to night”, letter dated November 25, 1910 as quoted in Cohen 2011, 111). In a 1961 interview with Peter Carter given many years after his collaboration with Behrens, Mies van der Rohe acknowledged that he owed the ‘master’ his way of conceiving “sense of form”: “Peter Behrens aveva un formidabile senso della forma. Era il suo più importante interesse, e da lui ho imparato a conoscere e capire questo senso della forma” (“Peter Behrens had a formidable sense of form. It was his most important interest, and from him I learned to know and understand this sense of form”, Carter 1961, 240, as quoted in Neumeier 2011, 124).

In an insightful essay written in 1960, Vittorio Gregotti already asked himself the question:

Che cosa ci ripromettiamo dalla nostra ricerca (che insegnamento per l’oggi, voglio dire) quando studiamo una figura come quella di Behrens tentando di portarne alla luce tutti gli aspetti anche i meno coerenti, anche i più contraddittori?

What do we promise ourselves from our research (which lesson for today, I mean) when we study a figure like Behrens trying to bring to light all the aspects, even the least coherent, even the most contradictory? (Gregotti 1960, 8).

Taking an interest in “all the aspects” of Behrens is, in fact, a fundamental key to understanding his continued relevance and legacy. As a ‘total artist,’ Behrens demonstrated the unique ability to work as a painter, graphic designer, typographer, architect, industrial designer, but also as an urban planner and landscape architect. Faced with the dramatic and urgent issues concerning the survival of the planet, architects and designers today are called to act in radically changed conditions: does it make sense to cite Behrens as a possible model?

It is less the model of the “total artist” capable of practising a multi-faceted activity in isolation, that is important to contemporary architecture. It is instead the lesson of a multidisciplinary and open approach to “giving

shape” that can be useful to us today at a moment when we are no longer tied to the figure of the individual author, but are instead focused on the creative engine of group work and collective action.

Bibliography

Anderson 2000

S. Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the 20th Century*, Cambridge MA 2000.

Anderson 2011

S. Anderson, *Riflessioni su Peter Behrens. Interviste con Ludwig Mies van der Rohe e Walter Gropius*, in Malcovati, Moro 2011, 101-108.

Carter 1961

P. Carter, *Mies van der Rohe. Auszugsweise Wiedergabe des Interviews*, “Bauen und Wohnen”, 16 (1961), 229-45.

Cohen 2011

J-L. Cohen, *Le Corbusier di fronte all’orso Behrens*”, in Malcovati, Moro 2011, 109-116.

Frank 2011

H. Frank, *Dal piano allo spazio*, in Malcovati, Moro 2011, 131-142.

Giedion 1949:

S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 2nd ed., Cambridge MA 1949.

Gregotti 1960

V. Gregotti, *Peter Behrens 1868-1940*, “Casabella-continuità” 240 (1960), 5-8.

Hitchcock 1960

H-R. Hitchcock, *Peter Behrens*, in *Encyclopedia of World Art*, New York 1960, 2: col. 413.

Hoeber 1913

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

Malcovati, Moro 2011

S. Malcovati, A. Moro (eds), *P. Behrens maestro di maestri*, Milano 2011.

Malcovati 2011

S. Malcovati, *La giusta forma*, in Malcovati, Moro 2011, 77-84.

Meyer 1940

P. Meyer, *Architektur als Ausdruck der Gewalt*, “Das Werk”, 27 (1940), 160-164.

Neumeyer 2011

F. Neumeyer, *Peter Behrens, Mies van der Rohe e la "grande forma"*, in Malcovati, Moro 2011, 117-129.

Pevsner [1936] 1960

N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design* [1936], Harmondsworth 1960.

Richards [1940] 1953

J.M. Richards, *An Introduction to Modern Architecture*, Harmondsworth 1953.

Abstract

Does it make sense to cite Behrens as a possible model, today? What can we learn from him? Through the analysis of past and recent interpretations of his work in all its aspects, from Pevsner to Richards, from Giedion and Hitchcock to Meyer, from Gregotti to Cohen, Anderson, Frank and Malcovati, this essay aims at focusing on Behrens' relationship with issues like Modernity, Form, Shape and suggests that the lesson of a multidisciplinary approach to "giving shape" is the most useful one in an age, like ours, of group work and collective action.

Theater des Lebens

Marco De Michelis



Opening of the artist's colony exhibition with a dedication on May 15, 1901. Photographer unknown © Institut Mathildenhöhe, Städtische Kunstsammlung Darmstadt.

The beginnings of our story are well known. It was the composer Richard Wagner who famously announced the unification of the sister arts in two essays of 1849:

Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur (Wagner 1849).

This idea shares deep connections with Wagner's involvement in the revolutionary events of 1849. His support of the political revolution informed his support for a revolution in the arts, first and foremost, through the establishment of a "National Theatre".

The push for the reunification of the different arts was not totally new: in a certain sense, it was the peculiar product of Romanticism. Already in 1803, Friedrich Schelling endorsed "the most perfect combination of all the arts: the unification of poetry and music through song, of poetry and painting through dance" (Koss 2010, 11). The composer Carl Maria von Weber had spoken of "a self-sufficient work of art in which every feature and every contribution by the related arts are moulded together... and dissolve to form a new world" (*ibid.*). At mid-century, Wagner clearly stated that his *Gesamtkunstwerk* contained three artistic forms: music, poetry, and dance. In it, each art form "will discover its own identity" and the public will become a "communal" audience, similar to those attending classical Greek dramas in the theatres of Athens.

Architecture became crucial to this project when Wagner started enquiring into the possibility of a theatre being conceived and built for his musical dramas. "In a perfect theatre building," Wagner wrote in 1849, "down to the smallest details, only the necessity for art gives measure and law. This need is twofold: that of giving and of receiving, which are [...] mutually dependent on each other" (Wagner 1849). During his time in Dresden, he had met with the young Gottfried Semper who, in 1841, had completed his beautiful *Hof-Theater*. Semper had also, in his own way, introduced the idea of a reunification of the arts: under the architect's supervision, the classical monuments had become "the quintessence of the arts" as a unified work of art. The discovery of coloured traces in the ruins of Greek temples in Greece and Sicily showed that these classical masterpieces were the product of a profound connection among the "three figurative arts", supported by the "more technical arts", and that "their boundaries

definitely merged” (Eggert 1976, 122-128). More generally, Semper affirmed mutual relations between the arts as part of their very genealogy, whose origins shared the same process and interaction; thus, the history of architecture begins with the history of applied arts (*Kunstindustrie*), and crucial principles like symmetry or harmony also share a common origin.

By 1862, Wagner was already able to describe his desire for a “provisional theatre, as simple as possible, perhaps merely of wood, and calculated only according the artistic effectiveness of the interior activity” (Habel 1985, 23): the seating arrangement would be amphitheatrical, and the orchestra pit would be submerged under the stage so as to be invisible to the audience. Two years later, the enthusiastic support by the Bavarian king Ludwig II seemed to increase the feasibility of the project and it was under these circumstances that Semper became involved with the architectural design. The solution seemed a difficult one from the very beginning: Ludwig’s desire was for a monumental permanent theatre whereas Wagner wanted a provisional structure with which he could experiment for different solutions.

Semper tried to give form to a possible compromise. The final designs for the amphitheatrical auditorium itself were monumental but also democratic, with 1500 spectators arranged in eighteen rows of seats. Undoubtedly, the reference was to the classical Greek theatre and its popular ritual function. The city of Munich, however, became an impossible location for the desired stage. The small Bavarian city of Bayreuth was a more promising site for the renaissance of German culture.

Instead of the great architect Semper, Wagner ended up choosing two unknown designers for the “Festspielhaus”, Karl Brandt and Otto Brueckwald. The new project (1876) nonetheless relied heavily on the plans that Semper had drawn for Munich. Wagner wrote to Semper: “although clumsy and artless, the theatre is executed according to your designs”:

The design of the auditorium, like that of its precursors in Munich, derived from the amphitheatrical model that Wagner had long championed; based on the outdoor theatres of classical Greece, it invoked Greek culture along with its democratic associations of the VOLK. Steeply raked, the rows of seats

form a unified architectonic mass, their fan shape ensuring that even the seats at the ends of the rows would offer full views of the stage (Koss 2010, 50-53).

George Bernard Shaw enthusiastically observed:

It is republican to begin with [...]. The 1500 seats are separated by no barrier, no difference in price, no advantages except those of greater or less proximity to the stage. The few state cabins at the back, for kings and millionaires, are the worst places in the house (Shaw 1889).

Built just north of the centre of Bayreuth, at the top of a small hill, the new theatre asked its visitors to experience a pilgrimage in the process of reaching it. Its exterior appeared devoid of all monumental elements like a small railway station or a country building with the traditional *Fachwerk* (half-timbering) wall construction.

“The shrine of St. Wagner”, as Mark Twain ironically called it, was inaugurated in August 1876 with three performances of the *Ring of Nibelungen*. Kaisers, kings, painters, writers, and composers like Grieg, Bruckner, Tchaikovsky and Saint-Saens formed the audience. The experience of Wagnerian musical drama in the theatre of Bayreuth introduced a notion that would come to reveal itself as crucial for art theory, art history and artistic experiments during the last decades of nineteenth century: the notion of *Einfühlung* (Empathy) – the activity of “feeling in” – embodied engagement in the experience of art.

The audiences in Bayreuth were engaged in an experience where every aspect contributed to the entirety of artistic creation: from the spatial approach to the theatre and the embodied shared experience of the auditorium, to the mystical effect of the drama: “a sensation at once physical, psychological, and emotional” (Koss 2010, 104). In this way, the Wagnerian notion of the *Gesamtkunstwerk* joined the newest philosophical approaches to art: empathy, space, pure visibility, flatness and abstraction.

In the last years of the nineteenth century, Ernst Ludwig, Grand Duke of Hessen, founded an artist colony in Darmstadt, just a few kilometres from Frankfurt on the Mathildenhöhe, a hill rising to the east of the city. For this

project, Ernst Ludwig brought architect Josef Maria Olbrich, artist and designer Peter Behrens, the theatre and art critic Eduard Fuchs, the sculptor Ludwig Habich, as well as other young protagonists of the arts, to Darmstadt. In Vienna, Olbrich was the brilliant and young designer who brought the city the Secession building, opened in 1898 when he was only 31 years old. The year after he was invited by Ernst Ludwig to become the chief architect of Darmstadt's *Künstlerkolonie* (Artists' Colony). In Darmstadt, Olbrich would build the Ernst-Ludwig-Haus – the main building of the colony—and all the ancillary houses with the exception of Haus Behrens, where for the first time, Behrens – up to this point a painter and designer—experimented with architecture: it was in Darmstadt that Behrens became an architect.

Behrens was not the first artist – a well-known painter, graphic and industrial designer – whose destiny was to become a successful architect. Both Richard Riemerschmid and Henri Van de Velde followed the same path from their post-impressionist, symbolist paintings to their plans for new buildings in Weimar and the Garden City of Hellerau. The focus of the project for the Artists' Colony was “fusing life and art into a unity”; “raising everyday life to the heights of aesthetic experience” (Fuchs 1901, 17-22). In this sense, the colony anticipated a central issue of all the artistic experiments in the age of the avant-garde from Futurism and Constructivism to Dada: ‘art into life’.

On May 15, 1901, the Opening Ceremony of the Artists' Colony was held in front of the new Ernst-Ludwig-Haus. For this event, Fuchs rewrote a theatrical text *Das Zeichen* (*The Sign*) which Behrens staged on the building's front steps, flanked by Habich's colossal statues. Behrens himself, in the role of the prophet or messenger, descends the ceremonial steps of Olbrich's building with a white-robed chorus of fifty on either side [...]. The exalted experience of the beautification of life occurred though a shared communal experience, removed from daily life (Koss 2010, 104).

The Wagnerian drama emerged from the closed space of the theatre and blurred with the street and city space – with life. Indeed, Behrens

... conceived of spectatorship as a form of participation in the performance, a communal act [...]. The new kind of theatre he proposed would dissolve the traditional distinction between active performer and passive spectator [...]: Through our enthusiasm we, too, have to become artists [...]. We are on the threshold of being participants in a revelation of life (Koss 2010, 116).

In 1900, Behrens had already published a small brochure with the title, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols* ("Festivals of Life and Art. A Consideration of the Theatre as the Highest Cultural Symbol", Behrens 1900). In this text, Behrens introduced the Nietzschean notion of "style" and the need for a "new style" that he described not as "besondere Formen in irgend einer besonderen Kunst" (particular forms in one particular art), but as "das Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit" ("the symbol of a general sensibility, of a shared idea of life"). This new need became a new building, a 'House' dedicated to an expression of total art: "der gesamten Kunst eine heilige Stätte" ("a holy place for the entire art"). Behrens thus introduced a leitmotiv that would remain vital until the beginning of the twenties: that of a cathedral for the arts first described by Theodor Fischer (*Was ich bauen moechte*: Fischer 1906, 5-9), but also by Bruno Taut (*Eine Notwendigkeit*: Taut 1914, 174-175), and after the war expressed in the *Manifesto of the Bauhaus* by Walter Gropius in 1919. Architecture stood as a candidate to receive the new *Gesamtkunstwerk* and, at the same time, became itself the protagonist of the fusion of different artistic expressions.

The ideal building described by Behrens lies – like Wagner's project in Bayreuth – "Am Saum eines Haines, auf dem Ruecken eines Berges" (on the border of a little wood, on the side of a mountain: Behrens [1900] 2015, 27-37). In a certain sense it is still a theatre, but not the mundane theatre of the bourgeois tradition. It appears, instead, like Zarathustra's temple dedicated to the "Spiel des Lebens" ("Cult of Life"), no longer an offering to naturalistic illusion but rather an devotion to the illusion of the sublime.

Der Raum für diese Teilnehmer liegt in amphitheatralischer Anordnung um eine flache Bühne herum, eine Bühne mit reliefartige Wirkung, mit vorspringendem Proszenium. Hiervor, ähnlich der griechischen Orchester, ist der vertiefte Platz für die Musik [...]. Die Sitze sind so gestellt, dass der

Verkehr zwischen allen Plätzen ermöglicht bleibt [...]. Harmonisch wie unsre Stimmung sei dieser Raum. Der Übergang zur Bühne [...] soll jetzt durch eine ansteigende Terrasse vermittelt werden. Wir wollen uns nicht trennen von unsrer Kunst (Behrens [1900] 2015, 123).

[The space for the participants is on an amphiteatrical layout around a flat stage, a stage with a relief-like effect, with a protruding proscenium. In the front, there is an in-built space for the music, just as the Greek orchestra, [...]. Seats are placed in a manner to ensure effective circulation [...]. Let this space be harmonious as our mood. The access to the stage [...] should be granted by an ascending terrace. We don't want to separate ourselves from our Art].

Adolf von Hildebrand's influence is evident when Behrens practically quotes from his extremely influential *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* ("The Problem of Form in the Fine arts", 1893):

Die größere Ausdehnung in die Breite bedingt die reliefartige Anordnung und reliefartige Bewegung der Gestalten und Aufzüge. Das Relief ist der markanteste Ausdruck der Linie, der bewegten Linie, der Bewegung, die beim Drama alles ist (Behrens [1900] 2015, 124).

[The greater extension of the width determines the relief-like disposition and movement of the figures and the scenes. Relief is the most characteristic expression of line, of moving line, of movement itself, which in drama is everything].

The issue of sculptural relief had been fundamental to Hildebrand's collaboration with von Marées at the Oceanographic Station in Naples, and had become the key to a sculptural metamorphosis of the wall, hence the fusion between sculpture and architecture and the relation between surface movement and movement into depth. Through it, the experience of architecture becomes an emotional – empathetic – one, and allows architecture to produce emotions, seeking to involve the observer. There is no need to repeat the argument that Behrens shows his cleverness, adroitly interpreting the philosophical discussions of his time.

It was the German poet Richard Dehmel who most excited Behrens' interest for the theatre, in particular the idea of the theatre acting as a spiritual centre of the Artists' Colony in Darmstadt. This idea appeared to be shared with the Grand Duke himself, whose intention was to build a modern theatre on the Mathildenhöhe. It was Dehmel again whose *Lebensmesse* convinced Behrens to both conceive a new theatre especially for its performance, and to publish his ideas about it in 1901. *Die Lebensmesse* asked for the realisation of "eine Stätte für die heiligste Kunst [...] für den Kult des schönen Lebens" ("a place for the most sacred art [...], for the cult of beautiful life"). One illustration shows the ground-plan of a Festival-Theater that was to have been a circular, domed building, with four entrances at the cardinal points of the compass. Inside, a sunken orchestra pit was situated virtually in the centre, on either side of which were broad shallow steps that gave access to a semi-circular stage. Behind the stage, a semi-circular wall with a single central opening formed a kind of cyclorama. Between the stage and the seating was a flat processional way on the east-west axis. In his article, Behrens described the choreography of the *Lebensmesse*, a kind of Oratorio: "there is next to no development or plot: the belief was that the production would induce such spiritual feeling in the audience that they would be reluctant to leave the theatre" (Windsor 1981, 27-34).

With this design, we find ourselves in the middle of what can already be considered anti-naturalistic theatre reform introduced by Adolphe Appia with his proposed reform of the Wagnerian drama in what would become the standard for the most important experiments at the beginning of the twentieth century from Dehmel, to Max Reinhardt, from Gordon Craig to Appia. It can be presumed that Behrens' desire was to become the architect of the new theatre of the Artists' Colony, but history took a different direction. Only a provisional theatre was built and its architect was Olbrich. The plain building, however, mirrored the idea of a reform-stage, one defined by its "relief structure".

All these aspects became reality a few years later in the Garden City of Hellerau for which Appia, Jaques Dalcroze and Heinrich Tessenow created the *Bildungsanstalt*, the new prototype of a theatre as a fusion of public and performers, of theatre and school, of music and dance, of light and space. It is here where we are finally able to understand why the first idea

was to involve Peter Behrens in the design for the new *Festspielhaus*, referred to in a letter from Dalcroze to Appia as “den besten Elektriker Deutschlands, einen gewissen Behrens” (“the best electrician in Germany, a certain Behrens”: De Michelis 1991, 13-39, 205-213).

Where does life fuse better with art than in the house? The first Behrens Haus was an experiment for ‘designing’ life. The house itself is not particularly interesting: its proportions are dubious and the architectural language it employs is still an insecure mixture of classical (the columns) and vernacular (the roof). On the side-door, Dehmel inscribed his dedication: “Steh fest mein Haus in Welt Gebras” (“Be strong my house in the world storm”). But it is very clear that Behrens desired to underscore Nietzsche’s influence and the Zarathustran character of the house with the leitmotiv of the eagle and crystal appearing again and again. Fritz Schumacher remembered the *Zarathustra-Gesänge* (Zarathustra Songs) and a contemporary reporter spoke of a “Zarathustrastil” (“Zarathustra Style”: Malcovati 2015, 75-97).

The plan of the house was also not particularly original: a dining room and music salon together with a small drawing room for women on the ground floor and three separated bedrooms with bath on the first floor, as well as a larger library and studio for Behrens himself. Under the roof, a small apartment was nested for guests. Again, it is interesting to observe how Behrens underscored the spatial character of the domestic interior with different floor heights and different proportions for each room: something like an early Loosian *Raumplan*. Haus Behrens can be considered a spatial construction, a coherent composition of different elements and, more importantly, of different scales and sizes of life happening within it.

This explains Behrens’ desire to design everything, to give a coherent formal solution to every aspect of domestic life, to design not only the different rooms but also their plates, glasses and tableware, their chairs and cabinets, their wallpaper. From the music room and its piano, the library and its books, the *Damenzimmer* (women’s rooms) and the guest-room, his designs are everywhere, even in his wife’s clothes where rigid corsets and crinolines were done away with to introduce smooth lines following the structure and natural shape of the female body.

Haus Behrens was a *Gesamtkunstwerk*, a total work of art that wanted to be a global expression of modern life (Buddensieg 1980, 37-47). It was nothing more than a first approach to an issue that, during the first decade of twentieth century, would become crucial, based as it was on an original inquiry about the notion of space. 'Space' is a word that is anything but neutral. The idea that the void within a building, or around the modelled volume of a statue, constitutes a problem had never been fully formulated before the modern era. It starts to occupy a central position in the history and philosophy of art only at the end of the nineteenth century, when German art historians like August Schmarsow and Heinrich Wölfflin – using the theories of *Einfühlung* developed by Robert Vischer and Wilhelm Worringer as a starting point – articulated their notion of space as an emanation of the presence of the body, as a 'construct; that takes shape through the movement of the body and the gaze of the individual who perceives it. As early as 1893, Hildebrand sought to transfer this new understanding of space to the visual arts, in particular to sculpture. For Hildebrand, space was the principal subject of the work of art, and the basis of the viewer's experience of it. For Hildebrand, artistic form could exist only when it was perceived in a space reflecting the kinaesthetic activity of our imagination (Hildebrand [1893] 1994).

Behrens was well acquainted with these issues. The house in Darmstadt reflects these problems through the multiplication of spatial experience at different scales of life, from the architectural space itself and the smallest objects of everyday life to clothes worn on the body. The same spatial construct moves from the wall reliefs of the dining room to the shapes of the furniture, and into the handled forms of plates and glasses. The same happens in the music salon where the wall painting and the grand piano are also designed by Behrens himself. It is possible to interpret this formal multiplicity as a variation of the effective form (*Wirkungsform*) described by Hildebrand as "a joint product of the object, on the one hand, and of its lighting, surroundings, and our changing vantage point, on the other" (Hildebrand [1893] 1994, 233).

Just a few years later, the same issues were approached more systematically and abstractly in the form of geometry and proportions which Behrens described as the "Alpha und Omega von allem

Kunstschaffen" ("Alpha and Omega of every artistic creation"). One might even dare an analogy between the historical ideas of *Einfuehlung* and "embodied minds", and more recent experiments in the neurosciences, asserting that the *Wirkungsform* of Behrens' domestic interior could be described as "embodied simulation" activated by "mirror neurons" whose main function is to connect our experiences with the surrounding context, to establish a meaningful relation between fragmented reality and the wholeness of our embodied experience (Mallgrave 2013).

What artists and architects were looking for was something able to express, in a unified way, a sense of modern life itself beyond its fragmentation. The true critical issue for modernism was that of establishing a new relation between art and life, of erasing the boundaries that separated human life from the genius of art.

Bibliography

Behrens [1901] 2015

P. Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als hoechsten Kultursymbols*, in H. Frank, K. Lelonek (Hrsg.), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes*, München - Hamburg 2015.

Behrens 1900

P. Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als hoechsten Kultur-Symboles*, Leipzig 1900.

Buddensieg 1980

T. Buddensieg, *Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstaedter Haus von Behrens*, in *Peter Behrens und Nuernberg*, München 1980.

De Michelis 1991

M. De Michelis, *Heinrich Tessenow*, Stuttgart 1991.

Eggert 1976

K. Eggert, *Der Begriff des Gesamkunstwerks in Semper Theorie*, in A.M. Vogt, C. Reble, M. Froehlich (Hrsg.), *Gottfried Semper und die Mitte des 19 Jahrhunderts*, Basel 1976.

Fischer 1906

Th. Fischer, *Was ich bauen moechte*, "Der Kunstwart" 1 (1906), 5-9.

Fuchs 1901

G. Fuchs, *Grossherzog Ernst Ludwig und die Entstehung der Kuenstler-Kolonie*, in A. Koch (Hrsg.), *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, Darmstadt, Darmstadt 1901, 17-22.

Habel 1985

H. Habel, *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners*, München 1985.

Hildebrand [1893] 1994

A. von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg 1893.

English translation, *The Problem of Form in the Fine Arts*, in

H.F. Mallgrave, E. Ikonomou (eds), *Empathy, Form, and Space*, Santa Monica CA 1994, 227-279.

Koss 2010

J. Koss, *Modernism after Wagner*, Minneapolis 2010.

Malcovati 2015

S. Malcovati, *Der schreibende Architekt: Schlüsselbegriffe im Architekturverstaendnis von Peter Behrens*, in H. Frank, K. Lelonek (Hrsg.), *Peter Behrens, Zeitloses und Zeitbewegtes*, München - Hamburg 2015, 75-97.

Mallgrave 2013

H.F. Mallgrave, *Architecture and Embodiment. The Implications of the New Sciences and Humanities for Design*, New York 2013.

Shaw 1889

G.B. Shaw [Reuter, pseud.], *Untitled Essay*, "Hawk" (August 14, 1889).

Taut 1914

B. Taut, *Eine Notwendigkeit*, "Der Sturm" 196-197 (1914), 174-175.

Wagner 1849

R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1849.

Windsor 1981

A. Windsor, *Peter Behrens. Architect and Designer 1868-1940*, London 1981.

English abstract

Richard Wagner's 1848 proposal for a reunification of all arts was the starting point for a new theatre of life. The great Gesamtkunstwerk was intended to portray perfect human nature by merging Music, Poetry and Dance. Spectators had to be involved in a communal audience recalling Greek theatre.

The necessity of a theatrical building included architecture among the arts to be unified. Theatre had to be built in such a way that every detail reinforced Wagner's ideas. By 1864, thanks to the support of Ludwig II, G. Semper was involved in a project for a provisional theatre in Bayreuth, Bavaria. Wagner's Festspielhaus was

built in 1876 on a project by K. Brandt and O Brueckwald, heavily influenced by Semper's work. The Festspielhaus was completely amphitheatrical, with no class distinction, and introduced the concept of "Einfuehlung" - "feeling in", the embodied engagement in the experience of art. This early example of modern theatre contributed to the newest philosophical approaches to art: empathy, space, pure visibility, flatness and abstraction.

The influence of Wagner's Festspielhaus is evident in the opening ceremony of the Darmstadt Artists Colony (Kunstlerkolonie) in 1901, where Behrens staged *The Sign* (Das Zeichen), written by E. Fuchs. Behrens conceived with R. Drehmel an ideal theatre acting as a spiritual centre of the Artists' Colony, "for the cult of beautiful life": a doomed circular building where a Lebensmesse could take place. This could be considered one of the first examples of anti-naturalistic reform introduced by A. Appia.

Another experiment of unification of arts and "designing life" is the first Behrens Haus. Behrens designed space at different scales, from the architectural space to the smallest furniture details. There is a strong reference to A. Hildebrandt's theories about space and kinesthetic activity, and there is a clear desire to represent all the aspects of life inside the house. Behrens' house is an attempt of unification of modern life beyond fragmentation, establishing a new relation between art and life.

Collaboratori, allievi ed epigoni di Peter Behrens

Giacomo Calandra di Roccolino



Studiando i legami tra Peter Behrens e gli Stati Uniti, mi era già apparso chiaro come il rapporto tra il Maestro e i suoi collaboratori, allievi ed epigoni – tre categorie che in molti casi, come vedremo, si sovrappongono – fosse una chiave di lettura fondamentale per comprendere il mutare dei suoi interessi e l'evoluzione del suo linguaggio architettonico, cui fanno da contrappunto i testi pubblicati senza soluzione di continuità dal 1900 (Frank, Lelonek 2015). Behrens non trascurò la sua 'missione' di educatore neppure negli anni in cui non svolge ufficialmente l'attività di docente, ovvero, escludendo gli anni della formazione artistica e il periodo di Darmstadt, il periodo che va dall'assunzione dell'incarico per la Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG) a Berlino, nel 1907, fino alla chiamata presso la Akademie der bildenden Künste di Vienna, nel 1921.

Le tracce del precoce interesse di Behrens per la creazione di un “nuovo stile” e di una “scuola” che potesse inserirsi nel cambiamento del costume a cavallo tra Otto e Novecento sono presenti in una lettera conservata presso il Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo. In una lettera, datata al 7 maggio 1899 Behrens chiede consiglio allo *Spiritus Rector* del Museo, Justus Brinkmann, manifestando al fondatore e direttore la sua decisione di lasciare Monaco. Behrens prospetta la possibilità di tornare nella sua città natale e fondare lì, con l’aiuto dello stesso Brinkmann e di Alfred Lichtwark, una “impresa” per la creazione di oggetti di artigianato artistico sviluppati da lui insieme a un ristretto gruppo di studenti e fatti realizzare coinvolgendo anche artigiani locali. I prodotti sarebbero poi stati esposti in uno spazio che avrebbe dato vita a un “Istituto d’arte” sul modello dell’*Art Nouveau* a Parigi, “molto più modesto, ma al tempo stesso selezionato”. Come sappiamo, la proposta rimase tale e di lì a breve Behrens accettò l’invito del Großherzog Ludwig von Hessen a trasferirsi a Darmstadt e realizzare la sua casa nella colonia degli artisti sulla Mathildenhöhe, investendo in essa una buona parte della cospicua eredità lasciatagli da suo padre (Schröder 2013, 112-116).

Le aspirazioni amburghesi non vengono però abbandonate e Behrens riesce a veder realizzati i suoi progetti grazie all’esperienza didattica di Norimberga e poi come direttore della Kunstgewerbeschule di Düsseldorf, dove si trasferisce nel 1903 (Moeller 1991, 17-22). Già prima di arrivare a Darmstadt, quindi, egli aveva compreso la necessità di riformare i programmi formativi per gli artisti di arte applicata (*Kunstgewerbler*) e gli architetti e, in seguito, era entrato in contatto con figure che avrebbero influenzato la sua vita e il suo lavoro negli anni a venire. A Norimberga, ad esempio, aveva conosciuto Else Oppler, sua allieva nella *Meisterschule* e figura importante nella riforma dell’abbigliamento e dell’emancipazione femminile nel campo del design: da ricordare che, dopo la separazione di Behrens da sua moglie Elisabeth (Lilly), Else Oppler-Legband diventerà la sua compagna di vita.

A Düsseldorf, il direttore Behrens affida l’insegnamento agli architetti Benirschke, allievo e poi assistente di Joseph Hofmann a Vienna, e Lauweriks, che influenzano i suoi lavori a Hagen e Oldenburg. Sempre a Düsseldorf, Behrens conosce i migliori allievi della Kunstgewerbeschule, li coinvolge da subito nelle esposizioni e affida loro piccoli incarichi. È

questo, ad esempio, il caso di Adolf Meyer, che presenta accanto al Maestro il progetto di una chiesa cattolica alla Sonderausstellung für Christliche Kunst (Mostra speciale di arte cristiana) di Aachen nel 1907, o di Fritz Adolphy e Max Hertwig, che nel 1905, ancora studenti, realizzano la veste grafica per il catalogo della mostra della Kunstgewerbeschule.

L'ultimo periodo in cui è in carica come direttore a Düsseldorf è il semestre estivo del 1907: durante l'estate la famiglia Behrens si trasferisce a Berlino. Behrens era già in contatto con Emil Rathenau e con Paul Jordan – responsabile della direzione delle fabbriche e vero artefice della sua chiamata definitiva all'AEG – almeno dal 1906, quando riceve l'incarico di realizzare la centrale elettrica di Fürstenwalde, vicino a Berlino. L'edificio, che non compare nella prima monografia di Behrens, mostra ancora notevoli affinità formali con la sua casa a Mathildenhöhe ed è forse per questo che nel 1913 viene esclusa da Fritz Hoeber (ma in realtà dallo stesso Behrens) dall'elenco delle opere (Hoeber 1913, 221).

Arrivato a Berlino, egli decide di stabilirsi fuori dal centro urbano, nel sobborgo di Neubabelsberg, in prossimità di Potsdam, e allestisce il suo atelier nel parco della villa che affitta dagli eredi dello scultore Erdmann Encke e che prende da lui il nome di "Erdmannshof". La situazione idilliaca della casa e delle sue pertinenze, immerse nel verde, sono certamente affini alla sensibilità artistica di Behrens e ricordano i quadri da lui realizzati nel periodo di Monaco: In questo stesso giardino egli insedia il suo atelier.



1 | L'atelier di Peter Behrens a Berlino-Neubabelsberg, 1909.

L'atelier di Behrens a Neubabelsberg è un luogo 'mitico' per la storia dell'architettura del Novecento e diviene non solo la fucina delle sue opere più note, ma assume i caratteri di una vera e propria 'scuola' in cui si forma una intera generazione di Maestri.

Ricostruire una cronologia dei collaboratori di Behrens a Neubabelsberg è tutt'altro che facile, a causa delle informazioni lacunose o completamente assenti, ed è un'operazione che molti hanno tentato, cadendo a volte nella tentazione speculativa, soprattutto per quanto riguarda l'attribuzione delle opere principali alla collaborazione di uno o di un altro dei suoi adepti. Finora sono stati indagati soprattutto i profili dei maggiori architetti che lavorarono presso di lui: Adolf Meyer (Jaeggi 1994), Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe (Anderson 2010) e Jeanneret/Le Corbusier (Cohen 2011). Solo recentemente l'attenzione si è spostata sugli altri allievi di questa 'scuola', meno noti, ma non meno importanti, come ad esempio Jean Krämer (Anderson 2015) o Max Hertwig (Croyle 2011). Restano tuttavia ancora molte figure degne di nota, che varrà la pena approfondire. Stanford Anderson in un suo recente contributo, pubblicato nel volume dedicato a Jean Krämer, ha ricostruito, con le informazioni da lui raccolte nei 55 anni di studio dedicati a Behrens, una lista dei collaboratori di Neubabelsberg (Anderson 2015). Le mie ricerche mi permettono di integrare alcune delle informazioni raccolte da Anderson e soprattutto di mettere in comunicazione l'attività dello studio di Neubabelsberg con quella successiva alla Prima guerra mondiale, che vede Behrens riprendere l'attività didattica all'Accademia di Vienna.

Il primo gruppo di collaboratori, come si è detto, è costituito esclusivamente dai migliori allievi della Kunstgewerbeschule di Düsseldorf: Fritz Adolphi, Hans Blättry, Max Hertwig, Max Lindemann, Jean Krämer, Adolf Meyer, Bernhard Weyrather e Louis Ziercke. Tutti cominciano a lavorare a Neubabelsberg tra il settembre del 1907 e i primi mesi del 1908. Tra la seconda metà del 1908 e i primi mesi del 1909, con alcune sostituzioni, si aggiungono Walter Gropius, Ludwig Mies, Peter Grossmann, Hermann Karpenstein, Heinrich Laurenz Diez, Adolf Henklein, Hanns Taddäus Hoyer e altri. La squadra andrà via via ingrandendosi fino a raggiungere il numero più o meno stabile di quindici collaboratori, a cui, oltre ad architetti e grafici, si aggiungono le segretarie (*Kontoristinnen*) e almeno un tecnico commerciale (*Kaufmann*).

Già osservando il primo nucleo di collaboratori appare evidente l'eterogeneità dei profili della squadra che include per la maggior parte pittori (*Maler*) ovvero artisti specializzati nella rappresentazione bidimensionale (*Flachkünstler*): Adolphi, Blättry, Hertwig e Ziercke, infatti, erano stati tutti allievi di Fritz Helmuth Ehmcke a Düsseldorf. Vi sono poi gli 'architetti', ovvero coloro che si occupano della composizione dello spazio: Meyer, Krämer, Weyrather.

L'assunzione da parte di Behrens di numerosi artisti specializzati nella grafica non deve stupire, se si pensa alla sua stessa formazione di pittore e soprattutto ai primi lavori che egli si trova ad affrontare a Berlino: assumendo il ruolo di consulente artistico dell'AEG, Behrens viene incaricato innanzitutto di dare un nuovo volto alla società, creando le pubblicità, ma anche dando una linea inconfondibile ai prodotti in modo da renderli riconoscibili e capaci di battere la concorrenza grazie alla loro elevata qualità estetica. Il primo incarico affidatogli da Rathenau è proprio quello di ripensare la veste grafica delle "Mitteilungen der Berliner Elektricitaets-Werke", la rivista dell'AEG di Berlino, le cui copertine furono disegnate a partire dal 1907, cui seguirà tutta la produzione di *brochure* e prospetti pubblicitari.



2 | Peter Behrens e collaboratori, copertine dei fascicoli del luglio 1907, febbraio 1908 e gennaio 1909 di "Mitteilungen der Berliner Elektricitaets-Werke".

Nel primo periodo la figura più importante per quanto riguarda l'elaborazione dei progetti grafici per la AEG è certamente Max Hertwig; Hertwig viene reclutato da Behrens nel febbraio del 1908, su raccomandazione di Ehmcke, che lo considera uno dei suoi migliori allievi. Behrens pare avere una grande considerazione di Hertwig, che conosce già come studente di litografia da Düsseldorf e gli affida un ruolo di maggiore responsabilità nel disegno di loghi e manifesti, ma anche di decorazioni e composizione di testi (iscrizioni artistiche) per i progetti: è altamente probabile che sia lui ad occuparsi, naturalmente sotto la costante supervisione di Behrens, di comporre le iscrizioni sulle pareti interne del Padiglione della AEG per la Schiffbauausstellung (Mostra di costruzioni navali) dell'estate del 1908, che costituiscono la trasposizione architettonica e tridimensionale di un'opera intimamente grafica e bidimensionale [Fig. 3]. Ciò nonostante, un unico lavoro di grafica per la AEG, conservato presso l'archivio di Hertwig, può essere attribuito senza dubbio, soprattutto per motivi stilistici, alla mano di Hertwig: si tratta del manifesto per la "Christbaumbeleuchtung" (illuminazione per alberi di Natale) dell'AEG, realizzato a Neubabelsberg per il Natale del 1908. Hertwig, al quale evidentemente non andava a genio l'impossibilità di firmare i lavori prodotti per l'AEG, lascerà lo studio Behrens il 20 febbraio del 1909, come attesta la lettera di referenze rilasciatagli da Behrens in occasione del suo congedo.

Il posto vacante di Hertwig viene occupato da un altro artista eccellente: Wilhelm Deffke. Deffke, che proviene dalla Kunsthochschule di Elberfeld, si dimostra all'altezza del predecessore e, pur con un approccio diverso, prosegue i lavori di grafica, spaziando però anche in altri campi: un calcolo dei costi proveniente dall'atelier dimostra che nel giugno del 1909 collaborò con Gropius, Mies ed Hermann Karpenstein alla messa in scena del *Diogenes* di Otto Erich Hertleben, che fu rappresentato per la prima volta il 26 giugno del 1909 come rappresentazione inaugurale della nuova Stadtgartenhalle (padiglione dei giardini urbani) della città di Hagen (v. Reuter 2008, 42-43). Behrens, che era stato legato a Hertleben da un rapporto di amicizia personale (Hartleben 1912), rende omaggio all'amico scomparso solo quattro anni prima, elaborando per l'opera frammentaria una *Reliefbühne*, una forma di scenografia in cui una scena scorre come lungo un fregio, e riordinando personalmente il testo (Hartleben 1905).



3 | Peter Behrens, copertina del *Diogenes* di Hartleben, 1905, e bozzetto per la scenografia del *Diogenes* rappresentato ad Hagen nel 1909, con relativo manifesto, 1908-1909.

Oltre ai *Flachkünstler* a partire dal 1908, probabilmente in previsione degli imminenti incarichi architettonici per l'AEG, Behrens assume un maggior numero di architetti. In ordine di arrivo: Jean Krämer, nei primi mesi del 1908, Walter Gropius in giugno, Ludwig Mies probabilmente in ottobre e Peter Großmann il 9 novembre. Con questo gruppo, e con alcuni altri giovani architetti e disegnatori dei quali ci sono rimasti soltanto i nomi, Behrens elabora i principali progetti per l'AEG, il progetto per l'ambasciata di Pietroburgo e gli edifici amministrativi della Mannesmann e della Continental rispettivamente a Düsseldorf e ad Hannover.

Come ha documentato molto bene Annemarie Jaeggi, Adolf Meyer, che era entrato nello studio in concomitanza con l'incarico per la *Katolisches Gesellenhaus* (Casa cattolica dei pellegrini) a Neuss, e che certamente lavora a quel progetto, abbandonerà lo studio appena quattro mesi dopo l'arrivo di Gropius e subito prima dell'ingresso di Mies, che probabilmente prende il suo posto (Jaeggi 1994, 40-47).

Anche il progetto per il padiglione della AEG alla *Deutsche Schiffbau-Ausstellung* di Berlino viene elaborato nei primi mesi del 1908 e mostra, con le sue forme geometriche regolari che si rifanno alla cappella Palatina di Aquisgrana e agli edifici medievali e rinascimentali italiani a pianta centrale, un legame ancora forte con il periodo di Düsseldorf. Elaborando i progetti per la AEG, Behrens abbandona le geometrie viennesi e olandesi e i riferimenti all'Italia per avvicinarsi al linguaggio classico e monumentale di Karl Friedrich Schinkel e Friedrich Gilly, che lo interessano sempre di più: i dettagli degli edifici di Schinkel sono studiati dal vivo, in alcune escursioni che Behrens stesso organizza con i suoi collaboratori.



4 | Peter Behrens, il padiglione della AEG alla Deutsche Schiffbauausstellung, 1908; al centro due immagini del catalogo della stessa mostra.

Con Walter Gropius, che arriva a Neubabelsberg su segnalazione di Karl Ernst Osthaus, si instaura subito un rapporto maestro/allievo, dovuto sia alla comune amicizia con Osthaus sia alla provenienza di Gropius da una importante famiglia di architetti di Berlino. Gropius, pur non rivestendo mai il ruolo di primo collaboratore dell'Atelier (*Atelierleiter*), gode della stima di Behrens, che infatti lo porta con sé in un viaggio di lavoro in Inghilterra e progetta con lui anche un altro viaggio in Grecia, che sarà però annullato all'ultimo momento. Il rapporto tra i due, tuttavia, andrà via via deteriorandosi, stando a Gropius a causa di alcune incomprensioni riguardo alla realizzazione delle case Cuno e Schröder a Hagen, delle quali Gropius si occupa personalmente. Le scelte di Behrens, che evidentemente sono in contrasto con le proposte di Gropius in fase di costruzione, porteranno quest'ultimo a dare le proprie dimissioni il 5 marzo del 1910. Nonostante la fine del rapporto di lavoro non sia positiva, Gropius ammette fin da subito in una lettera a Osthaus di avere imparato molto dal Maestro, e molti anni dopo riconoscerà di essere stato da lui introdotto

In die Probleme der Architektur und der Kunst des Entwurfs [...]. Er schenkte mir die Grundlagen auf denen ich meine eigene spätere Entwicklung als Architekt aufbaute.

[Behrens mi ha introdotto alle questioni dell'architettura e dell'arte del progetto... mi ha donato i principi sui quali costruii il mio successivo personale sviluppo come architetto].

Ludwig Mies arrivò a Neubabelsberg nel 1908, in autunno, dopo aver lavorato nello studio di Bruno Paul e su consiglio di Paul Tiersch, che era stato a sua volta collaboratore di Behrens a Düsseldorf due anni prima (Fahrner 1970). Mies lavora a Neubabelsberg in due periodi diversi:

dall'ottobre 1908 al secondo trimestre del 1910 e dalla metà del 1911 all'inizio del 1912. Anche sulla consistenza del contributo di Mies ai diversi progetti ci sono diverse ipotesi, e certamente egli collabora sia agli edifici per la AEG, sia alle case di Hagen. L'unica certezza, documentata dalla corrispondenza dell'atelier, è però la sua partecipazione alla fase costruttiva dell'ambasciata di Pietroburgo, dove si reca anche personalmente nella seconda metà del 1911. Come riportato dallo stesso Mies in una ormai celebre intervista la sua intraprendenza con i committenti del progetto per l'Ambasciata fu anche motivo del suo allontanamento dallo studio (Anderson 2010). Forse la sensazione di Behrens che il giovane architetto volesse approfittare dei suoi contatti per acquisire incarichi personali non era infondata, se si pensa che, appena ebbe lasciato lo studio, i coniugi Krölller-Müller decisero di sollevare Behrens dall'incarico di costruire la loro villa-museo e proposero a Mies e a Berlage di fare delle proposte alternative. Come è noto il progetto, affidato infine a Berlage, fu comunque realizzato in un altro luogo alcuni anni dopo da Henry van de Velde.

Vi sono altri due giovani architetti che già in questi primi anni svolgono un ruolo di primo piano: Jean Krämer e Peter Grossmann. Il ruolo fondamentale di Krämer nello studio, che per ammissione di Gropius era il "braccio destro" di Behrens, è stato messo in luce dal volume monografico a lui dedicato (Anderson 2015). Senza addentrarsi nel ginepraio delle attribuzioni è utile ricordare che Krämer fu subito nominato *Atelierleiter* e mantenne tale incarico fino alla fine della sua lunga collaborazione con Behrens, che va dal 1908 al 1918. Krämer supervisiona e certamente contribuisce all'elaborazione di tutti i progetti dello studio, facendo le veci di Behrens e confrontandosi con i committenti durante le sue numerose assenze da Berlino.

Anche Peter Grossmann deve essere annoverato tra le colonne portanti dell'atelier, avendo lavorato a Neubabelsberg per sei anni dal novembre del 1908 al novembre 1914. Grossmann, che proveniva da una famiglia di artigiani del legno specializzati nella realizzazione di mobili, aveva studiato alla Kunstgewerbeschule di Aachen e aveva conosciuto Behrens grazie al suo professore, che lo aveva raccomandato al collega di Berlino: egli collabora ai progetti dello studio, occupandosi in particolar modo della sistemazione interna degli edifici, e disegnando anche mobili,

lampade e vari dettagli dell'arredo. Dalla lettera di referenze scritta per lui da Behrens sappiamo che collaborò all'ambasciata a Pietroburgo, alla Mannesmann a Düsseldorf e alla Continental di Hannover; inoltre lavorò agli interni delle ville Mertens e Mairowsky e dell'appartamento Rüge a Berlino.

Lo scoppio della guerra segna una cesura anche nell'attività dell'atelier: molti collaboratori partono volontari o sono richiamati alle armi. In quegli anni Behrens continua a lavorare per la AEG oltre a collaborare alle mostre del Deutscher Werkbund a Berna e a Basilea e si interessa al tema delle *Siedlungen* operaie. Per quanto riguarda l'atelier, si tratta del periodo su cui abbiamo meno informazioni; sappiamo però che nonostante la guerra arrivano nuovi collaboratori come Karl Schneider, che lavora a Neubabelsberg tra il 1915 e il 1916, dopo un periodo nello Studio di Walter Gropius, e soprattutto Heinrich de Fries, che condivide con Krämer il ruolo di Atelierchef tra il 1916 e il 1918. Con de Fries che in seguito si dedicherà sempre più alla critica dell'architettura scrive lo studio *Von sparsamen Bauen*, pubblicato nel 1918 (vedi Isler Binz 2019, in questo stesso numero di Engramma). Un altro testo particolarmente interessante curato da de Fries è *Junge Baukunst in Deutschland* del 1926, nel quale sono illustrati molti lavori di allievi ed ex-collaboratori dello studio: oltre allo stesso de Fries, Carl Fieger, Anton Brenner, Adolf Meyer, Adolf Rading e Karl Schneider.

Anche Gregor Rosenbauer è una figura chiave per l'atelier nell'immediato dopoguerra e fino alla metà degli anni '20. Egli rappresenta il *trait d'union* tra l'atelier a Neubabelsberg e le attività didattiche e lavorative di Behrens a Vienna. Rosenbauer arriva a Neubabelsberg nel 1919 con una lunga esperienza in diversi studi di architettura, tra cui quello di Henry Grell ad Amburgo, e viene assunto direttamente come *Atelierleiter*. Si occupa dapprima della *Siedlung* operaia di Lichtenberg a Berlino, in seguito dell'insediamento per gli impiegati della Deutschen Werft ad Amburgo-Othmarschen; di quest'ultimo progetto sono sopravvissuti alcuni schizzi conservati presso il Museo di architettura della TU-München. I progetti principali che segue sono però il grande magazzino di stoccaggio della "Gute Hoffnungshütte" a Oberhausen e l'edificio amministrativo della Hoechst a Francoforte. In quel periodo l'attività di Rosenbauer è molto intensa: oltre a dirigere lo studio di Behrens, dal 1919 apre un proprio

studio a Potsdam e dal 1922 collabora come assistente di Behrens a Vienna. Dopo aver ottenuto un contratto di insegnamento all'Accademia, nel semestre invernale 1922-1923 decide, su richiesta di Muthesius, di assumere la direzione della Kunstgewerbeschule di Stettino. Pur in costanza del nuovo incarico non abbandona la direzione dello studio di Behrens per il quale segue ancora il progetto della chiesa di Essen-Rellinghausen, fino al 1925.

Rosenbauer ha lasciato alcuni appunti sul periodo della sua collaborazione con Behrens, che chiariscono in particolare la struttura gerarchica dello studio e l'atteggiamento del Maestro nell'atelier: aspetti che finora, nonostante le diverse congetture, non erano stati chiariti. Il ruolo di Rosenbauer come *Atelierchef*, e verosimilmente degli altri che lo avevano preceduto, era quello di fare da tramite tra Behrens e gli altri collaboratori. Egli organizzava il lavoro dei dipendenti, controllava, correggeva ed eventualmente raccoglieva e proponeva miglioramenti. I progetti più importanti per lo studio, ovverosia quelli per i quali Behrens dimostrava particolare interesse, venivano impostati da Rosenbauer stesso con piante in scala 1:200 e prospettive a mano libera. Alla definizione di questi progetti Behrens prendeva parte personalmente con propri schizzi tracciati di slancio. Il materiale era quindi affidato a un collaboratore esperto per l'elaborazione in scala adeguata. Il numero dei collaboratori era variabile, ma generalmente tre architetti più alcuni esperti elaboravano ciascuno un progetto preliminare, altri tre realizzavano i disegni utili a ottenere i permessi per costruire, e a seguire quelli per il progetto definitivo e i primi dettagli in scala 1:50 e 1:10. Un tecnico si occupava dei capitolati e dei regolamenti edilizi e di un preventivo di massima. Un altro tecnico si occupava solamente degli elementi da produrre industrialmente, eventualmente con l'aiuto di altri architetti. A volte al gruppo di lavoro si univa anche un grafico 'commerciale' (*Gebrauchsgraphiker*), ovverosia specializzato nel design di loghi e manifesti. Oltre ai collaboratori, numerosi studenti di architettura risiedevano nella sala principale per assolvere al periodo di pratica curricolare; a questi ultimi veniva richiesto solo di disegnare e schizzare i progetti dello studio, i migliori dei quali venivano scelti e archiviati.

Rosenbauer riferisce che Behrens compariva nella sala principale solo una volta al giorno, mentre le discussioni sui progetti si tenevano con i diversi responsabili nel suo ufficio, questo al fine di evitare che gli altri collaboratori fossero influenzati dalle sue osservazioni. A volte le revisioni dei progetti duravano a lungo, fintanto che Behrens non aveva individuato la soluzione adatta: l'armonia del corpo di fabbrica, le sue proporzioni, dovevano essere 'classiche'. Se uno dei progettisti rimaneva oltre l'orario a indugiare sul compito assegnatogli, Behrens si sedeva al suo tavolo e chiedeva all'*Atelierchef* di fare altrettanto; quindi tutti e tre cercavano insieme di trovare la soluzione: Behrens schizzando sui disegni, gli altri due modellando a mano un plastico di studio. Senza mai guardare l'orologio, alla fine, Behrens portava i tentativi collettivi a una soluzione soddisfacente. Rosenbauer scrive:

Diese interne Zusammenarbeit mit wenigen Mitarbeitern war für den sonst etwas scheuen Behrens das ideale Team.

[Questa sinergia interna con pochi collaboratori era per Behrens, di solito piuttosto schivo, il team ideale].

Alla fine del 1921 Behrens riprende l'attività didattica, accettando l'incarico offertogli dall'*Akademie der Bildende Künste* di Vienna. La sua 'scuola' viene chiamata *Meisterschule für moderne Kunst unter Berücksichtigung der Monumental- und Industriebauten* (Scuola magistrale per l'arte moderna con particolare considerazione per gli edifici monumentali e industriali), in contrapposizione con l'altra 'scuola' guidata a partire dal 1924 da Clemens Holzmeister, che prende il nome di *Meisterschule für den Schutz der heimischen Bauweise* (Scuola magistrale per la protezione del metodo costruttivo vernacolare). Behrens assume il ruolo che era stato di Otto Wagner dopo una lunga trattativa, grazie alla quale ottiene non solo il permesso di mantenere l'attività di Berlino senza restrizioni, ma anche la garanzia di incarichi per le *Höfe* comunali di Vienna, e addirittura la disponibilità di una residenza. L'appartamento si trova a Karl-Schweighofer-Gasse 3, all'ultimo piano della caserma costruita da Fischer von Erlach – utilizzata come succursale dell'Accademia e dove si trovano le aule per gli studenti. Egli manterrà il proprio incarico ufficialmente fino all'estate del 1937, benché dal 1936 torni a Berlino per poter dirigere la *Meisterschule* della *Preussische Akademie der Künste*, che era stata diretta da Hans Poelzig fino alla sua morte.

A Vienna, Behrens diventò il precettore di un'intera generazione di architetti. Negli oltre quindici anni di insegnamento diplomò più di duecento professionisti provenienti non solo dai territori dell'Impero Austroungarico, ma anche dalla Germania e dal continente americano. Molti di essi ebbero in seguito una carriera di successo: sei di loro, Rudolf Baumfeld, Anton Brenner, Josef Dex, Willy Legler, Otto Niedermoser ed Ernst Anton Plischke, tra il 1930 e il 1932, poterono costruire edifici per la Wiener Werkbundsiedlung, l'insediamento sperimentale costruito sul modello della Werkbundsiedlung di Stoccarda che fu promosso dall'Österreichischer Werkbund e curato da Joseph Frank; Hermann Stiegholzer costruì una casa sulle Alpi che ricorda molto alcuni dei lavori svolti dall'Accademia. Altri realizzarono edifici pubblici, come Hermann Tamussino, che costruì il Bagno comunale di Mödling, ancora oggi in funzione, o Robert Kramreiter, che divenne un importante architetto di chiese facendo concorrenza a Clemens Holzmeister. Molti, inoltre, ebbero l'opportunità di lavorare nell'atelier di Behrens a Vienna e a Berlino: a Neubabelsberg lavorarono ad esempio Josef Demetz, Hans Döllgast e Alfred Neumann (Segal 2017). Behrens gestiva i due atelier contemporaneamente e non vi era una divisione territoriale tra i lavori, come dimostra il fatto che anche da Vienna, sotto la supervisione di Alexander Popp, furono realizzati sia alcuni schizzi per il progetto di Alexanderplatz a Berlino, sia tutti i piani per il concorso per la Mehrzweckhalle (Padiglione polifunzionale) di Heiligengeistfeld ad Amburgo del 1934.

Nel testo introduttivo al volume *Peter Behrens und seine Wiener akademische Meisterschule*, pubblicato a Vienna nel 1930 come catalogo dell'omonima mostra a New York, è Behrens stesso a chiarire l'obiettivo della sua scuola:

Die höhere Ausbildung einer Schülerschaft, der die fachliche Grundlage und manche praktische Erfahrung zu eigen ist, kann nur in der Art erfolgen, daß eine selbständige Persönlichkeit, die die Übersicht über die Probleme unserer Zeit hat, sie vor die Aufgabe stellt, sich mit solchen Problemen zu beschäftigen und ihnen bei dem Versuch, sie zu lösen, behilflich ist. Nicht jene Schüler, die irgendwelche abschließenden Kenntnisse fleißig erworben haben, sondern diese, die den mannigfaltigen, bedeutsamen Aufgaben unserer Zeit durch ihren erfinderischen Geist schöpferisch gegenüberstehen,

verdienen erst das Lob der Selbständigkeit, das mit Meisterschaft bezeichnet worden ist, und so mag das Diplom, das nach dreijährigem, erfolgreichem Studium verliehen wird, den Sinn eines Meisterbriefes vergangener Zeiten haben. Bei Übungsarbeiten in einer solchen Meisterschule wird darum nicht erwartet werden, daß der Lehrer Regeln und Rezepte für Baukunst vermittelt, sondern daß er vielmehr versucht, die Anregung zu geben, Notwendigkeiten und Erfordernisse unserer Zeit als ein Gemeinsames zu fassen, indem er seine Schüler dahin leitet, nicht eigenen kleinen Interessen nachzugehen, sondern sich als eine ideelle Arbeitsgemeinschaft mit größerer Mission zu betrachten, um ein gemeinsames großes Ziel zu erstreben. Darum ist ein erfahrener Lehrer sich klar darüber, daß er in der geringen Zeit, die er nur einem einzelnen Schüler widmen kann, ihm nicht alles Nötige eines hohen Berufes wird geben können, sondern er weiß, daß seine Aufgabe und die Möglichkeit eines Erfolges darin liegen, die gemeinschaftliche Verantwortung für den Geist der Schule zu erwecken, der Schule ein Bildungsniveau zu geben, auf dem das Beste alles Erreichbaren durch Anregung und Vermittlung der Schüler untereinander gewonnen wird.

Nur dadurch wird es auch möglich, daß sämtliche Schüler an der Arbeit jedes einzelnen teilhaben, indem sie nicht allein Kenntnis gewinnen von der Auffassung und dem Können der Mitschüler, sondern sich auch gegenseitig beratend und beurteilend zur Seite stehen. Diese Art zu arbeiten und zu lernen ist von besonderem Wert in Anbetracht der Vielfältigkeit der Projekte, die unsere Tage verlangen. Dadurch gewinnt ein Schüler Einblick in fast alle Gebiete des Bauschaffens unserer Zeit (Behrens 1930, 9).

[L'istruzione superiore di un gruppo di studenti che possieda le basi tecniche e qualche esperienza pratica, può avere successo solo se una personalità indipendente, che abbia una visione d'insieme delle attuali problematiche, li mette davanti al compito di dedicarsi a tali questioni e, nel tentativo di risolverle, viene loro in aiuto. I primi a ottenere il riconoscimento della raggiunta autonomia – che viene chiamata magistero – non sono gli studenti che hanno acquisito con diligenza una qualche conoscenza completa, ma quelli che attraverso il loro spirito intuitivo si pongono in modo creativo di fronte ai compiti molteplici e rilevanti del nostro tempo. Così il diploma, che viene assegnato dopo tre anni di studio coronati da successo, vuole avere il significato dell'attestato di maestro artigiano di un tempo. Negli esercizi progettuali di una simile scuola magistrale non ci si aspetta che il docente fornisca regole e soluzioni per l'architettura, bensì che cerchi di stimolare a

trattare come un'unità complessa le necessità e le esigenze del nostro tempo, guidando i suoi studenti non a rincorrere i propri piccoli interessi, ma a considerarsi come un unico gruppo di lavoro con una più grande missione, con il fine di aspirare a un grande obiettivo comune. Pertanto, un insegnante esperto si rende conto che nel poco tempo che può dedicare a un singolo allievo, non può trasmettergli tutte le competenze necessarie per esercitare una professione complessa, ma sa che il suo compito e la possibilità di successo stanno nella capacità di suscitare un senso di responsabilità collettiva per lo spirito della scuola, e nel dare alla scuola un livello educativo sulla base del quale si possa ottenere il meglio di quanto sia raggiungibile, attraverso l'incoraggiamento e la mediazione nei confronti degli studenti. Solo in questo modo sarà possibile che tutti gli studenti prendano parte al lavoro del singolo collega, acquisendo non solo la conoscenza del punto di vista e della capacità dei compagni di corso, ma sostenendosi anche l'un l'altro, ora come consiglieri, ora come critici. Questo modo di lavorare e di apprendere è di particolare valore in considerazione della varietà dei progetti che i nostri giorni richiedono. In questo modo uno studente acquisisce uno sguardo in quasi tutti gli ambiti della pratica architettonica del nostro tempo].

Quanto scritto da Behrens trova conferma anche nelle testimonianze di alcuni degli allievi della Meisterschule, come William Muschenheim, che incontrò Behrens a Berlino nel 1924 e gli chiese di poter frequentare l'Accademia a Vienna. Behrens gli disse che lì avrebbe conosciuto studenti molto bravi, ma che non si aspettasse di imparare troppo da lui: egli lasciava che ogni studente trovasse la propria strada poiché riteneva che i giovani avessero particolari abilità creative che la scuola doveva solo incoraggiare.

Karl Grimme, che curò il catalogo di New York, riguardo al metodo di insegnamento scrisse:

Was der Meisterschüler hier lernt, ist nicht ein angewärmtes Schulwissen und Schulkönnen, es wird ihm auch nicht die persönliche Arbeitsweise des Lehrers aufgedrängt, wie es sonst auf Schulen häufig geschieht, sondern die Fähigkeiten, die in dem Schüler stecken, werden vom Lehrer herausgeholt und entwickelt. Und damit ist der Lehrer kein Lehrer, sondern er wird zum Regisseur (Grimme 1930, 4).

[Ciò che lo studente magistrale apprende in questa scuola non è una conoscenza o un'abilità caldeggiata della scuola, non gli viene imposto il modo di lavorare personale dell'insegnante, come spesso accade nelle altre scuole, piuttosto vengono fatte emergere e sviluppate dall'insegnante le particolari abilità dello studente. In tal modo l'insegnante non è un più insegnante, ma diventa un regista].

Leopold Wolfgang Rochowansky nel 1927 a sua volta ci lascia questa testimonianza:

Das Überraschende an den Arbeiten seiner Schüler aber ist, dass man nirgends eine Abhängigkeit, nirgends ein äußerliches Nachahmen findet. Jede der Arbeiten ist persönlich, ganz individuell gelöst, nirgends sind sie durch die Autorität ihres Meisters gehemmt worden, sie haben sich frei entwickeln dürfen, sind von Ihm nur in die richtigen großen Bahnen gelenkt worden (Rochowansky 1927, 7).

[La cosa sorprendente dei lavori dei suoi studenti, tuttavia, è che da nessuna parte c'è una dipendenza, da nessuna parte un'imitazione esteriore. Ognuno di essi è personale, individualmente risolto, in nessun tratto è stato inibito dall'autorità del maestro, è stato loro permesso di svilupparsi liberamente, sono stati guidati da lui solo lungo i grandi giusti binari].

Questa libertà non era certamente apprezzata da tutti. Anton Brenner, con tono sarcastico, ricorda nella sua autobiografia:

Ich musste mich wohl auch anpassen lernen und verfertigte in der Behrensschule verschiedene Phantasieprojekte: ein Haus in der Ebene, auf dem man wie auf einem Berg spazieren konnte; Ein Haus im Wald, als ovalrunden Lehmhaus mit Strohdach, auf dem sich der Schatten der Bäume des Waldes abzeichnete (Brenner [1951] 2005, vol. I, 26).

[Dovetti anche imparare ad adattarmi e realizzare vari progetti di fantasia nella *Behrensschule*: una casa in pianura, sulla quale si poteva camminare come in montagna; una casa nella foresta, realizzata come un edificio di argilla di forma ovaleggiante con un tetto di paglia, su cui emerge l'ombra degli alberi della foresta].

Come si può evincere guardando i progetti pubblicati, la maggior parte di essi erano estremamente liberi e spesso tecnicamente irrealizzabili. Behrens favoriva la libertà degli studenti anche nella scelta dei temi progettuali. La selezione dei pochi studenti ammessi a frequentare la *Meisterschule* avveniva solo attraverso la presentazione dei lavori personali. Behrens si occupava personalmente della scelta dei nuovi studenti a Vienna in autunno. Ernst Anton Plischke così racconta come fu scelto:

Am entscheidenden Oktobertag meiner Aufnahmeprüfung blätterte ich Behrens die Mappe vor. Bei der Perspektive für mein Studentenheim bemerkte ich 'Das ist nur eine schnelle Skizze'. Da schaute er mich an und sagte nur 'Wirklich? Danke, das genügt mir' (Ottlinger 2003, 12).

[Il giorno d'ottobre, che doveva essere decisivo per la mia ammissione, mostrai a Behrens la cartella dei miei disegni. Arrivati alla prospettiva della mia Casa dello studente rimarcai: 'Si tratta solo di uno schizzo veloce'. A quel punto mi guardò e disse solo: 'Davvero? Grazie, per me è sufficiente'].

Anton Brenner fu accolto nella scuola presentando anche le fotografie di alcune sue opere visto che, a differenza di altri concorrenti, a 26 anni aveva già realizzato una chiesa con scuola annessa a Tsingtau e, grazie Josef Frank, la *Siedlung* di Sagedergasse. Nelle sue memorie Brenner ricorda che Behrens era presente a Vienna molto di rado e riusciva a discutere personalmente il lavoro con il singolo studente, e al massimo ciò poteva accadere una volta ogni 5 o 6 settimane (Brenner [1951] 2005, vol. I, 24). Quando sedeva con gli studenti, commentava con loro i progetti senza usare quasi mai la matita. Brenner riporta anche un commento di de Fries secondo il quale Behrens era più un critico di architettura che un progettista, proprio a causa della sua attitudine a parlare più che a disegnare: un aspetto fondamentale del suo principio di insegnamento era infatti lasciare agli stessi studenti la possibilità di modificare e migliorare le proprie soluzioni progettuali.

A differenza di Behrens, i suoi assistenti conducevano le correzioni in modo tradizionale. Alexander Popp, che divenne suo assistente nel 1924, si esprimeva molto concretamente sui difetti del singolo progetto e suggeriva soluzioni alternative.

Oltre alle attività in aula, una parte importante della scuola era l'organizzazione delle mostre. Brenner partecipò alla prima mostra degli studenti della *Meisterschule* nel luglio 1924, che ricorda come "ein gesellschaftliches Ereignis" ("un evento mondano") (Brenner [1951] 2005, vol. I, 29). Alcune settimane prima Behrens aveva chiamato a Vienna Rosenbauer per preparare la stessa mostra. Agli studenti più capaci fu affidato il compito di disegnare grandi prospettive. La prima mostra, presentata alcune settimane dopo anche a Londra in occasione dell'International Congress on Architectural Education, si arricchì negli anni successivi con i nuovi lavori degli studenti e fu organizzata ogni anno in una città diversa: nel 1926 a Berlino e a Essen, nel 1927 a Mannheim, nel 1928 ad Amburgo, e infine nel 1930 a New York.

Anton Wilhelm, uno degli studenti del primo ciclo, ricordava con entusiasmo che Behrens era un uomo di mondo, che amava molto viaggiare. Con la sua influenza e le sue relazioni riusciva a ottenere dal governo per ognuno degli studenti borse di studio per i loro viaggi, e obbligava poi ciascuno di loro a stilare precisi resoconti delle loro missioni. Ogni anno, poi, organizzava escursioni di più giorni, finanziate dai grandi industriali per i quali lavorava. Favoriva inoltre gli scambi con altre istituzioni accademiche sia in Germania sia all'estero.

Nella primavera del 1927, come racconta Friedrich Neumann, fu organizzata un'escursione di dieci giorni in Italia. In viaggio ebbe inizio dall'Istria, poi passando da Trieste per mare fino a Venezia, per concludersi con la visita delle ville Palladiane nella terraferma del Veneto. Nel 1929 fu organizzata un'altra escursione di due settimane in Germania e Olanda, e di questa è rimasta documentazione fotografica. Oltre a chiese e architetture del passato la visita interessò numerose opere contemporanee: a Colonia i padiglioni della "Pressa", la Weissenhof-Siedlung a Stoccarda, edifici residenziali ad Amsterdam, la Grossmarkthalle di Elsässer a Francoforte, diversi edifici di Dudok e Duiker a Hilversum.



5 | Alcune immagini scattate durante l'escursione della *Meisterschule* in Germania e Olanda nel 1929. Da sinistra a destra: padiglione della "Pressa", Colonia; Terrassenhaus (Behrens) alla Weißenhof-Siedlung, Stoccarda; mercato coperto di Francoforte sul Meno (Elsässer); scuola a Hilversum (Dudok).

Un'ultima considerazione sul *Nachleben*, la vita postuma degli insegnanti di Behrens. Moltissimi dei suoi collaboratori, allievi ed epigoni sarebbero diventati insegnanti, molti anche direttori di scuole e accademie. Non va dimenticato, infatti, l'alto numero di istituzioni pubbliche e private che esistevano in Germania prima e dopo il Bauhaus. Oltre a Gropius e Mies van der Rohe, quindi, sarà da ricordare che Else Oppler-Legband dal 1910 diresse la Höheren Schule für Dekorationskunst e insegnò insieme a Wilhelm Deffke e Max Hertwig alla Schule Reimann di Berlino; che Paul Tiersch nel 1915 divenne direttore della Hallesche Handwerkerschule. Lo stesso Deffke nel 1925 prese l'incarico di dirigere la Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg, nella quale dal 1929 chiamò a insegnare Peter Grossmann. Gregor Rosenbauer, sempre nel 1925, lasciò lo studio di Neubabelsberg per diventare direttore della Kunstgewerbeschule Stettin. E infine Alexander Popp ed Ernst Anton Plischke, a partire rispettivamente dal 1938 e dal 1966, diressero l'Akademie der Bildende Künste a Vienna. Come si vede l'importanza di Behrens come *Erzieher* non si esaurisce con la sua scomparsa, ma è solo rimasta sotto traccia: forse è giunto il momento di riportarla in luce.

Bibliografia fonti

Behrens 1930

P. Behrens, *Zur Erziehung des Baukünstlerischen Nachwuchses*, in K.M. Grimme (Hrsg.), *Peter Behrens und seine Wiener Akad. Meisterschule*, Wien 1930, 9-12.

Brenner [1951] 2005

A. Brenner, *Mit Ach und Krach durchs Leben*, Wien 2005.

Grimme 1930

K.M. Grimme, *Peter Behrens und Seine Wiener Akad. Meisterschule*, in K.M. Grimme (Hrsg.), *Peter Behrens und seine Wiener Akad. Meisterschule*, Wien 1930, 3-5.

Hartleben 1905

O.E. Hartleben, *Diogenes*, Berlin 1905.

Hartleben 1912

O.E. Hartleben, *Briefe an Freunde*, Berlin 1912.

Hoeber 1913

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

Rochowansky 1928

L.W. Rochowansky, *Der Lehrer Peter Behrens*, "Neues Wiener Journal" 12, 101 (2 agosto 1927).

Bibliografia critica

Anderson 2010

S. Anderson, *Considering Peter Behrens: Interviews with Ludwig Mies van der Rohe (Chicago, 1961) and Walter Gropius (Cambridge, MA, 1964)*, "La Rivista di Engramma" 81 (2010).

Anderson 2015

S. Anderson, *Jean Krämer Architekt und das Atelier von Peter Behrens*, Weimar 2015.

Croyle 2011

C. A. Croyle, *Hertwig: the Zelig of Design*, Ames 2011.

Cohen 2011

J.-L. Cohen, *Le Corbusier di fronte all'orso Behrens*, in S. Malcovati, A. Moro (a cura di), *Peter Behrens, Maestro di Maestri*, Milano 2011, 109-116.

Fahrner 1970

R. Fahrner (Hrsg.), *Paul Thiersch. Leben und Werk*, Berlin 1970.

Frank, Lelonek 2015

H. Frank, K. Lelonek (Hrsg.), *Peter Behrens, Zeitloses und Zeitbewegtes: Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900-1938*, Hamburg 2015.

Isler Binz 2019

M. Isler Binz, *Un incontro foriero di conseguenze. Karl Schneider nell'atelier di Peter Behrens (1915-1916)*, "La Rivista di Engramma" 164 (aprile 2019).

Jaeggi 1994

A. Jaeggi, *Adolf Meyer: Der zweite Mann*, Berlin 1994.

Krause-Harder 2011

J. Krause-Harder, *Peter Behrens: mio nonno*, in S. Malcovati, A. Moro (a cura di), *Peter Behrens, Maestro di Maestri*, Milano 2011, 209-214.

Moeller 1991

G. Moeller, *Peter Behrens in Düsseldorf*, Weinheim 1991.

Ottlinger, Sarnitz 2003

E.B. Ottlinger, A. Sarnitz, *Ernst Plischke – Das Neue Bauen und die Neue Welt. Das Gesamtwerk*, München 2003.

Reuter, Schulte 2008

H. Reuter, B. Schulte (Hrsg.), *Mies und das neue Wohnen. Räume, Möbel, Fotografie*, Ostfildern, 2008.

Schröder 2013

U. Schröder, *Peter Behrens: Herkunft und Jugend*, Hamburg 2013.

Segal 2017

R. Segal, *Space packed: the architecture of Alfred Neumann*, Zürich 2017.

English abstract

The essay focuses on the relationship between Peter Behrens and his collaborators, students, and epigones, as fundamental to understanding the changes in Behrens' interests and the evolution of his architectural language. After having been director of the Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, Behrens moved to Berlin in 1907, and his home in Neubabelsberg, renamed "Erdmannshof", became a real 'school' in which an entire generation of masters was formed. The first group of collaborators consisted exclusively of the best students of the Kunstgewerbeschule, a heterogeneous group of painters and architects including Fritz Adolphi, Hans Blättry, Max Hertwig, Max Lindemann, Jean Krämer, Adolf Meyer, Bernhard Weyrather and Louis Ziercke. Then, with some substitutions others joined the group, Walter Gropius, Ludwig Mies van Der Rohe, Peter Grossmann and Hermann Karpenstein among them. Many worked alongside Behrens in projects for AEG and many became teachers and directors of schools and academies, preserving the idea of "New Style" developed by Behrens.

Un incontro incisivo

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

Monika Isler Binz



1 | Karl Schneider, circa 1927.

Un'indagine sull'influsso di Peter Behrens nella vita e nell'opera di Karl Schneider offre un quadro complesso. Non sono solo le vicende biografiche, infatti, a mostrare interferenze interessanti; è soprattutto la sua opera a rivelare, alla luce della collaborazione con Behrens, numerosi punti di contatto. Come se non bastasse, la costruzione della rete di relazioni che saranno di fondamentale rilevanza per il futuro di Schneider può essere ricondotta al suo periodo di lavoro presso l'atelier di Peter Behrens.

Karl Schneider nacque a Magonza nel 1892 dove, dopo la scuola e un primo apprendistato presso un architetto locale, tra il 1909 e il 1911 frequentò la Kunstgewerbeschule (Scuola di arti applicate) della sua città. Dopo un breve periodo di impiego nel rinomato studio degli architetti Lossow & Kühne a Dresda, fu collaboratore nello studio di Walter Gropius dal 1912 al 1914. Qui ebbe luogo un primo incontro – benché indiretto – con Peter Behrens: sia Gropius sia il suo più importante collaboratore, Adolf Meyer, avevano infatti già lavorato nell'atelier di Behrens a Neubabelsberg, presso Berlino; in questo senso si può riconoscere chiaramente Behrens come modello comune nei loro primi lavori indipendenti. Ricordando la propria esperienza con Behrens, Gropius raccontò ciò che aveva imparato:

Mi fu di grande insegnamento il suo modo sistematico di affrontare il design, la sua abilità nell'arte di costruire, del trattare lo spazio architettonico, della proporzione (Gropius 1960, 3).

Attraverso questi aspetti prettamente professionali, Behrens aveva influenzato i giovani architetti soprattutto in ambito teorico e compositivo. Gropius e Meyer non traslarono in modo diretto l'impostazione acquisita a Neubabelsberg, ma acquisirono secondo Annemarie Jaeggi "einen aus den Vorgaben des Meisters abgeleiteten eigenen Formen und Typenschatz" ("un bagaglio di forme e tipi che fecero propri traendoli dai precetti del maestro": Jaeggi 1994, 90). In questo modo il giovane Karl Schneider già prima del suo periodo presso l'atelier di Behrens venne in contatto con il suo influsso, ma anche con lo sviluppo di queste influenze e con la messa in discussione del modello di riferimento.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale portò alla chiusura dello studio di Walter Gropius nell'agosto 1914. A differenza di molti suoi coetanei, Karl Schneider riuscì a rimandare il suo addestramento militare e poté lavorare dal 1915 fino al tardo autunno del 1916 nell'atelier di Behrens. A causa della mancanza di documenti non è possibile affermare come fu per Schneider, dopo il distanziamento critico vissuto nell'ufficio di Gropius dalla figura guida, lavorare ora direttamente per Behrens. Dobbiamo presumere che a causa del suo itinerario non lineare Schneider avesse avuto fin dall'inizio un punto di vista diverso su Peter Behrens.



2 | Walter Gropius e Adolf Meyer, progetto per il Landratsamt (edificio del consiglio regionale) a Rummelsburg/Hinterpommern, 1912.

3 | Walter Gropius e Adolf Meyer, progetto per un ospedale ad Alfeld/Leine, 1912.

Fino ad ora non è noto in quali progetti sia stato coinvolto il giovane Schneider nel suo periodo di lavoro nello studio. Basandosi sullo stile di alcune prospettive, la sua partecipazione può essere ipotizzata in almeno

due casi: il concorso per la Haus der Freundschaft (Casa dell'Amicizia) a Costantinopoli (1916) e la rielaborazione di un progetto sviluppato prima della guerra per un insediamento dell'Allgemeine Electricitäts-Gesellschaft (AEG) a Berlino-Oberschöneweide (1915). In quest'ultima opera, che non fu poi realizzata in questa forma, colpisce la presenza di molteplici elementi che Karl Schneider avrebbe ripreso nei propri progetti alcuni anni dopo anche se con alcune variazioni. Come aveva già fatto Behrens, benchè in forma decisamente più ridotta, il giovane architetto rielabora nel suo condominio per la Wohnungsgesellschaft Raum (1927-1928, Amburgo-Winterhude) le balaustre dei balconi, messe in risalto dal bianco candido, che uniscono gli edifici nel loro insieme; quindi le stilizza facendone una caratteristica espressiva dell'edificio.



4 | Peter Behrens, progetto per un insediamento abitativo a Berlino-Oberschöneweide, 1915.

5 | Condominio Raum, corte interna di un blocco abitativo nella Siedlung "Jarrestadt" ad Amburgo-Winterhude, 1927-1928.

Riguardo al gruppo dei collaboratori dell'atelier di Behrens durante la presenza di Schneider è noto che, oltre al primo architetto dello studio, Jean Krämer (come Schneider un laureato della Kunstgewerbeschule di Magonza), nel 1915-1916 c'erano anche Jakob Detlef Peters e, dal 1916, Heinrich de Fries. Entrambi avrebbero avuto, seppure in modo differente, un impatto decisivo sulla vita di Schneider. Peters, un architetto originario dello Schleswig-Holstein, aveva lavorato già prima della guerra come dipendente di Carl Bensel ad Amburgo. Dopo il servizio militare ritornò nella città anseatica dove, grazie ai buoni uffici del capo del Dipartimento Edilizia, Fritz Schumacher, riuscì a trovare lavoro nell'atelier di Fritz Höger. È probabile che Peters abbia procurato all'amico Schneider, che temporaneamente abitò anche da lui, un impiego di breve durata presso Höger, motivando così il suo trasferimento nella città anseatica. Per di più due fra i primi edifici realizzati da Schneider come architetto indipendente - la Casa Schluck (1921-22, Amburgo-Volksdorf) e la ristrutturazione della

Casa Eber (1921-22, Amburgo-Blankenese) – furono progettati in cooperazione con Peters e il *Regierungsbaumeister* Karl Witte. Almeno nel caso della Casa Eber il contatto con i committenti può essere ricondotto verosimilmente a Peters e pertanto deve essergli attribuita un'importanza adeguata nel contesto dell'inizio dell'attività professionale indipendente di Schneider nel 1921.

Fu certamente Peters, che dal 1920 divenne direttore della Kunstgewerbeschule (Scuola d'Arte Applicata) di Altona e va annoverato tra i primi membri della Secessione di Amburgo – era tra l'altro redattore della rivista "Bau-Rundschau" – a introdurre Schneider nella scena artistica di Amburgo e Altona. La rete di contatti che ne risultò non solo si riflesse in numerose, e talvolta significative, commissioni per Schneider, ma costituì la base per il suo grande coinvolgimento negli ambienti artistici. L'apice lo raggiunse con la costruzione dell'acclamato edificio espositivo per l'Hamburger Kunstverein (Associazione per la promozione artistica di Amburgo, 1929-1930, Amburgo-Rotherbaum).



6 | Collaboratori dell'atelier Behrens a Neubabelsberg, Jakob Detlef Peters (terzo da sinistra), Karl Schneider (terzo da destra), 1915 o 1916.

7 | Casa Schluck ad Amburgo-Volksdorf, Karl Schneider in collaborazione con Jakob Detlef Peters e Karl Witte, 1921-1922.

8 | Casa Eber ad Amburgo-Blankenese (ristrutturazione), Karl Schneider in collaborazione con Jakob Detlef Peters e Karl Witte, 1921-1922.

La seconda amicizia di Schneider riconducibile alla sua collaborazione con Behrens è quella con Heinrich de Fries. Anch'egli architetto, aveva cominciato già da giovane un'intensa attività pubblicistica: nel corso della sua carriera era stato collaboratore del mensile "Die Rheinlande" e redattore, o meglio editore, di "Der Städtebau", "Wasmuths Monatshefte für Baukunst", della "Baugilde" e, alla vigilia della Seconda guerra mondiale, anche della "Deutsche Bauzeitung". Anche durante il suo impiego a Neubabelsberg, de Fries non ricopriva il ruolo di architetto progettista, ma curò insieme a Peter Behrens la pubblicazione *Vom*

sparsamen Bauen: Ein Beitrag zur Siedlungsfrage (Behrens, Fries 1918). La prima *Siedlung* realizzata da Schneider, l'insediamento operaio Wieman (1921-1922, Neumünster), mostra con la sua "Herbheit und Verhaltenheit des Ausdrucks" ("scontrosità e discrezione dell'espressione": de Fries 1926, 93) una trasposizione quasi letterale dei principi propagandati in questo libello e dimostra pertanto la forte influenza che avevano avuto su Schneider le riflessioni di Behrens e de Fries, o almeno la condivisione di queste.



9 | Collaboratori dell'atelier Behrens a Neubabelsberg, Heinrich de Fries (probabilmente il secondo da destra), Karl Schneider (primo da destra), 1916.
10 | Insediamento operaio Wieman a Neumünster, 1921-1922.

Anche se de Fries rimase dapprima a Berlino e in seguito, avendo ottenuto una cattedra di urbanistica, si trasferì a Düsseldorf, mantenne i contatti con Schneider. De Fries riconobbe presto il grande talento dell'amico e diventò il suo più importante promotore sul fronte giornalistico. Dopo la prima presentazione di un suo progetto nella rivista "Wasmuths Monatshefte" di cui de Fries era direttore (Behne 1922-1923, 64), il critico pubblicò regolarmente articoli su Schneider, che lavorava principalmente ad Amburgo e dintorni e infine, nel 1929, scrisse il testo che accompagnava la piccola monografia *Karl Schneider. Bauten* pubblicata nella serie "Neue Werkkunst" (de Fries 1929b, V-XVI). Questa pubblicazione illustra la vasta gamma di opere architettoniche di Schneider, la maggior parte delle quali era stata realizzata nel breve periodo compreso tra il 1926 e il 1929. Oltre a numerose case unifamiliari come la Casa Michaelsen (1921-1923, Amburgo-Blankenese) e la Casa Römer (1927-1928, Amburgo-Othmarschen), vari condomini come il già ricordato condominio nella Siedlung Jarrestadt o quello ad Habichtsplatz (1926-1928, Amburgo-Barmbek), Schneider ha costruito anche fabbriche,

stazioni di rifornimento o edifici pubblici come il cinema Emelka (1927-1928, Amburgo-Eimsbüttel) e la palestra a Farmsen (1926-1928, Amburgo-Farmsen).

Qui Schneider per i diversi incarichi sviluppò progetti estremamente innovativi, che si orientavano alle nuove esigenze del loro tempo e le mettevano in pratica, sia dal punto di vista funzionale sia formale, nell'accezione di quella *Zeitgerechtigkeit* ("adeguatezza al proprio tempo") propagandata da Behrens. Inoltre, i progetti di Schneider si distinguevano per il loro calibrato inserimento nel paesaggio o nel tessuto urbano, per la loro composizione equilibrata e per la semplicità dei volumi architettonici. Ben presto Schneider fu considerato l'architetto più progressista di Amburgo, e de Fries non era il solo che lo annoverava "ohne Zweifel zu den begabtesten jüngeren Architekten unserer Zeit" ("senza dubbio tra i giovani architetti più talentuosi del nostro tempo": de Fries 1925, IX). I suoi edifici e progetti furono presentati in numerose riviste, libri e mostre, fra i quali, per esempio, l'esposizione *The International Style* al Museum of Modern Art in New York nel 1932. Dal 1926 Schneider – come i suoi precedenti datori di lavoro Walter Gropius e Peter Behrens – fu membro dell'associazione di architetti *Der Ring*.



11 | Casa Michaelsen ad Amburgo-Blankenese, 1921-1923.

12 | Condominio Habichtsplatz ad Amburgo-Barmbek, 1926-1928.

13 | Casa Römer ad Amburgo-Othmarschen, 1927-1928.

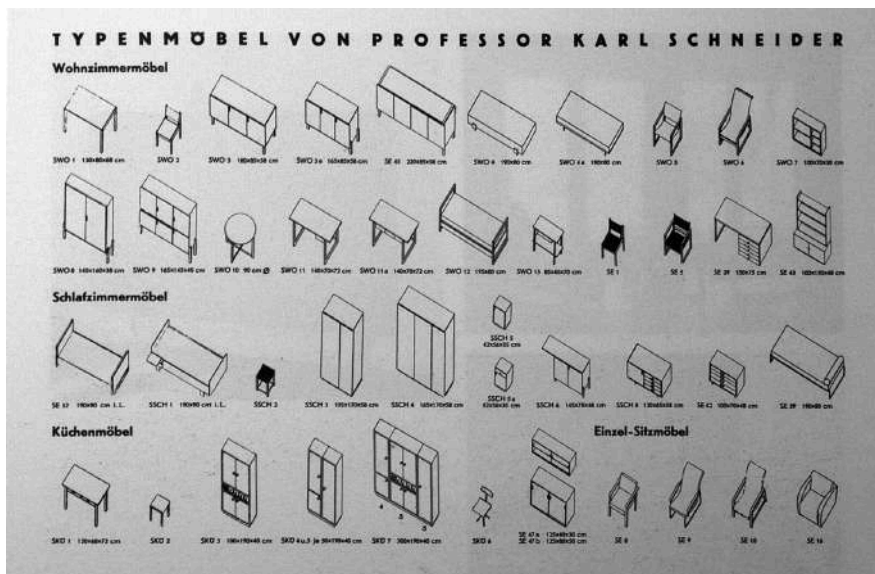
14 | Cinema Emelka-Palast ad Amburgo-Eimsbüttel, 1927-1928.

15 | Edificio per le mostre d'arte del Kunstverein ad Amburgo-Rotherbaum, 1929-1930.

Con l'inizio della crisi economica, lo studio di Schneider dovette affrontare i primi stravolgimenti e nel 1931 furono ritirate alcune grandi commesse. Schneider poté tirare avanti a partire dal 1930 grazie a una cattedra presso la Landeskunstschule di Amburgo. Mentre in Germania dall'inizio degli anni '30 venivano condotte le prime campagne di diffamazione contro Schneider, l'architetto ricevette molti riconoscimenti all'estero, come dimostrano numerose richieste per pubblicazioni e mostre. Con la salita al potere da parte dei nazionalsocialisti però, la situazione di Schneider

peggiorò in modo drastico: fu ostracizzato come *Kulturbolschewist* ("bolscevico culturale"), licenziato come professore nella primavera del 1933 e da quel momento in poi non poté quasi più costruire. Dopo anni difficili senza commissioni e difficoltà finanziarie, e con contraccolpi personali come il divorzio dalla sua prima moglie, all'inizio del 1938 Schneider seguì in esilio a Chicago la sua nuova compagna, la fotografa ebrea Ursula Wolff.

Negli Stati Uniti, a causa della depressione economica ma soprattutto per la mancanza della necessaria licenza di architetto, Schneider non riuscì ad affermarsi nella professione. Grazie a un ex dipendente del suo studio, ottenne alla fine un lavoro presso la ditta di vendita per corrispondenza e di grandi magazzini Sears, Roebuck & Co., una società che come nessun'altra cambiò i comportamenti dei consumatori americani. Con l'intenzione di aumentare ulteriormente le vendite attraverso prodotti accuratamente progettati, a partire dagli anni '30 Sears impiegò prima designer esterni e poi interni per sviluppare i propri prodotti. In questo quadro, Schneider fino al 1943 lavorò come "aesthetic designer" nel "Merchandise Testing and Development Department" dell'azienda, e in quel periodo progettò una vasta gamma di prodotti come mobili, utensili, elettrodomestici, giocattoli, casalinghi, eccetera (Musicant 2012, 173-180). Come rivela l'inventario della biblioteca di Schneider, l'architetto si era già occupato in Germania di temi centrali per il Werkbund come l'industrializzazione e l'artigianato; inoltre, aveva anche progettato i mobili per alcune case e nel 1931 aveva presentato una serie di mobili tipo. Ora si trattava di mettere in pratica queste conoscenze e capacità in condizioni completamente diverse da quelle della patria d'origine, come designer anonimo all'interno di una grande azienda e in un ambiente fortemente orientato al mercato e specializzato.

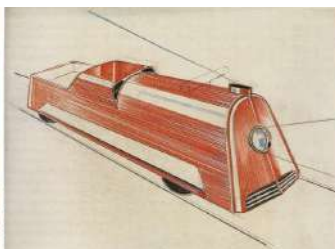


16 | Catalogo di mobili tipo, 1930-1931.

Proprio in relazione all'attività di Schneider come designer, inevitabile è un confronto tra Sears e il committente di lunga data di Behrens, la AEG: entrambe le aziende rappresentarono e produssero un cambiamento nel comportamento dei consumatori; entrambe riconobbero il potenziale di crescita del profitto che poteva derivare da un buon design del prodotto; entrambe hanno avuto un'enorme espansione e influenza. Come Peter Behrens, il cui lavoro per l'AEG consisteva nel colmare la distanza tra la moderna civilizzazione e la cultura, combinando tecnologia e arte nello spirito del *Kunstwollen*, Schneider si trovò tre decenni dopo di fronte al compito di progettare prodotti per il consumo di massa.



17 | Catalogo Sears, Roebuck & Co., primavera del 1942, copertina.



18 | Disegno per una locomotiva giocattolo, senza data.



19 | Catalogo Sears, Roebuck & Co., primavera del 1943, locomotiva giocattolo.

In ciò sembrava essere guidato proprio dall'atteggiamento di Behrens secondo il quale la

Massenherstellung von Gebrauchsgegenständen, die einer ästhetisch verfeinerten Anordnung entsprächen [...], nicht allein dem künstlerisch empfindenden Menschen eine Wohltat erwiesen, sondern Geschmack und Anstand in die weitesten Schichten der ganzen Bevölkerung getragen [würden] (Behrens [1910] 2015, 552-555).

[La produzione di massa di oggetti di uso comune, che corrispondono a un ordinamento esteticamente raffinato [...], non mostra solo un beneficio per le persone sensibili all'arte, ma ha portato gusto e decoro negli strati più ampi dell'intera la popolazione].

Su questo era in linea con i principi del Werkbund. Il fatto che Schneider, secondo Eberhard Pook, sia riuscito a fare una "Synthese der eigenen, europäisch strukturierten, mit der amerikanischen Formtradition und Geschmackskultur" ("sintesi tra la propria tradizione della forma e cultura del gusto, strutturata ed europea, con quella americana") (Pook 1992, 195) e sia così riuscito a tradurre un'idea di design influenzata da Behrens in un altro contesto, è dimostrato dal fatto, ad esempio, che le sue "Bestmade Flamex Glass Cookware" ("migliori pentole in vetro Flamex") siano state offerte per diversi anni nel catalogo della ditta - e questo nonostante il fatto che i progetti di Schneider si distinguessero nettamente dagli altri prodotti Sears per la loro chiarezza e rigore formale.



20 | Flamex Top-of-Stove Cookware.

21 | Catalogo Sears, Roebuck & Co., primavera 1943, con la Flamex Top-of-Stove Cookware.

22 | Flamex Top-of-Stove Cookware, casseruola, 1941-1942.

L'entrata in guerra degli Stati Uniti nel dicembre 1941 non fu senza conseguenze neanche per Sears, Roebuck & Co. La gamma dei prodotti fu ridimensionata, lo sviluppo di nuovi prodotti sospeso. Schneider perse il suo lavoro come designer industriale, ma successivamente potè essere coinvolto come "architectural designer" nello "Store Planning and Display Department" della Sears. In modo analogo a quanto era avvenuto per lo sviluppo dei prodotti, Sears aveva fatto progettare i suoi primi negozi da architetti freelance, e solo nel 1932 il gruppo creò all'interno della ditta un proprio reparto per la progettazione di grandi magazzini. I grandi magazzini Sears, in rapida diffusione, offrivano le stesse merci del catalogo di vendita per corrispondenza, si trovavano in genere fuori città ed erano progettati per offrire una buona accessibilità via automobile. Con questo approccio, Sears, Roebuck & Co. assunse un ruolo pionieristico nella moderna cultura del consumo e fissò gli standard per l'allestimento dei negozi americani del dopoguerra.

Gli studi sistematici di progetto dimostrano che Schneider esaminava a fondo le possibilità di ottimizzazione dei grandi magazzini. Nonostante le ristrette prescrizioni relative alla disposizione delle piante e ai materiali, l'architetto sviluppò un'ampia gamma di progetti attraverso la variazione di singoli componenti. Elementi ricorrenti come i caratteri delle scritte Sears, e precisi elementi verticali o materiali usati ripetutamente, portarono a una elevata riconoscibilità dei negozi e quindi a una architettura aziendale tipizzata che, come gli edifici industriali deindividualizzati di Behrens per la AEG, rappresentavano per il cliente una "corporate identity". Questa tipizzazione fu del tutto intenzionale e si riflette nella denominazione "Standard Sears Store" che designa un progetto di Schneider del 1944.



23 | Studio sistematico "X" per un magazzino Sears, senza data.

24 | Studio sistematico "L" per un magazzino Sears, senza data.

25 | Progetto "Standard Sears Store", prospettiva, senza data [1944].

26 | Progetto "Standard Sears Store", prospetti, 1944.

Nel 1945 – nel frattempo risposatosi e diventato cittadino americano – Schneider ottenne la licenza di architetto per l'Illinois e fu ammesso all'American Institute of Architects. Iniziò a lavorare presso gli architetti Loeb & Schlossman a Chicago, che intendevano realizzare alcuni grandi progetti approfittando dell'esperienza di Schneider nell'edilizia residenziale in Germania. Tuttavia, una grave malattia e a seguire la morte prematura, nel dicembre 1945, posero fine alla carriera americana di Schneider, prima ancora che potesse davvero iniziare.

Sebbene un'intera generazione di architetti sia stata influenzata da Peter Behrens, il caso di Karl Schneider risulta del tutto singolare. L'approccio di Schneider all'architettura, ma anche sul fronte del design, fu il risultato di riferimenti in parte concreti e in parte più astratti. Si registra inoltre una sintonia profonda con il modo di Behrens di pensare per principi, con il suo *Kunstwollen* e soprattutto con la sua ricerca per l'adeguatezza al tempo e allo scopo dei suoi progetti. Schneider fa coincidere questa adeguatezza di tempo e scopo con un'espressione architettonica indipendente, che è da un lato radicalmente moderna, ovvero altamente innovativa, e dall'altro si inserisce con forza nel contesto di determinate tradizioni architettoniche. Mentre in Behrens questo contrasto è stato visto come un segno di sviluppo, lo stesso tratto rende difficile ancora oggi la classificazione storico-architettonica dell'opera di Schneider. Ma esso fa riferimento a un atteggiamento comune ai due architetti che, al di là di tutte le questioni di stile, illuminava la soluzione degli incarichi di progettazione "aus seinen eigenen, unmittelbaren Bedingtheiten heraus" ("dai suoi propri, diretti condizionamenti"); al contempo comune è il riconoscimento della "Wesenheit der Dinge" ("essenza delle cose": de Fries 1926, 93) come il loro più alto obiettivo.

Bibliografia

Behne 1922-1923

A. Behne, *Der Wettbewerb der Turmhaus-Gesellschaft*, "Wasmuths Monatshefte für Baukunst" 7 (1922-1923), 58-67.

Behrens 1909

P. Behrens, *Kunst und Technik*, "Der Zeitgeist", inserto del "Berliner Tageblatt" 4 (25 gennaio 1909).

- Behrens 1910
P. Behrens, *Kunst und Technik*, "Elektrotechnische Zeitschrift" 31, 22 (1910), 552-555.
- Behrens, de Fries 1918
P. Behrens, H. de Fries, *Vom sparsamen Bauen. Ein Beitrag zur Siedlungsfrage*, Berlin 1918.
- Buddensieg 1979
T. Buddensieg, *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914*, Berlin 1979.
- de Fries [1924] 1925
H. de Fries, *Moderne Villen und Landhäuser*, Berlin 1925.
- de Fries 1926
H. de Fries, *Junge Baukunst in Deutschland. Ein Querschnitt durch die Entwicklung neuer Baugestaltung in der Gegenwart*, Berlin 1926.
- de Fries 1929a
H. de Fries, *Bildnis eines Architekten*, "Stein Holz Eisen. Wochenschrift für moderne Bauwirtschaft und Baugestaltung" 43, 19 (1929), 299-305.
- de Fries 1929b
H. de Fries, *Das Werk Karl Schneiders*, in *Karl Schneider. Bauten*, Berlin 1929, V-XVI.
- Gropius 1960
W. Gropius, *Una testimonianza diretta*, "Casabella" 240 (1960).
- Gropius 1967
W. Gropius, *Apollo in der Demokratie*, Mainz - Berlin 1967.
- Jaeger 1993
R. Jaeger, *Von Altona nach Los Angeles: Jakob Detlef Peters (1889-1934)*, in *Architektur in Hamburg. Jahrbuch*, Hamburg 1993, 138-149.
- Jaeger 2001
R. Jaeger, *Heinrich de Fries und sein Beitrag zur Architekturpublizistik der Zwanziger Jahre*, Berlin 2001.
- Jaeggi 1994
A. Jaeggi, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Berlin 1994.
- Musicant 2012
M. Musicant, *Mass-Produced Merchandise and Standardized Stores: Karl Schneider's Designs for Sears, Roebuck and Co. (1938-1945)*, "Getty Research Journal" 4 (2012), 173-180.
- Pook 1992
E. Pook, *Produktdesign und Architekturentwürfe in den USA 1938-1945*, in R. Koch, E. Pook (Hrsg.), *Karl Schneider. Leben und Werk (1892-1945)*, Hamburg 1992, 197-249.
- Schumacher 1931
F. Schumacher, *Worte gesprochen bei Eröffnung der 10. Ausstellung der Hamburger Sezession von Fritz Schumacher 15. März 1931*.

Fonti delle immagini

1, 6, 7, 9, 10: fotografo ignoto, Karl Schneider Archiv, Amburgo.
2, 3: da: Jaeggi, Annemarie, Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius, Berlino 1994, p. 88 e 90.
4: da: Buddensieg, Tillmann, Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907-1914, Berlino 1979, p. D119.
5, 11, 13, 14, 15: fotografo Ernst Scheel, © Petra Vorreiter, Amburgo.
8: fotografo ignoto, collezione privata.
12: fotografi: Fratelli Dransfeld, Hamburgisches Architekturarchiv, Amburgo.
16: Karl Schneider Archiv, Amburgo.
17, 19, 20: Ancestry.com: cataloghi di Sears, Roebuck and Co., 1896-1993 [banca dati, online].
18, 23, 24, 25, 26: Getty Research Institute, Los Angeles.
21, 22: fotografo ignoto, © Archiv Elke Dröscher, Amburgo.

English abstract

In Karl Schneider's case, an investigation into the influence of Peter Behrens leads to a complex picture. Not only do a few twists in Schneider's life open up interesting connections, but his work also shows a variety of contentual references against the background of his employment in the office of Behrens. And finally, working for Behrens in Neubabelsberg, Schneider made some contacts, which were of great importance for his career and his personal life.

Peter Behrens alla V Triennale di Milano, 1933

Silvia Malcovati



1 | Manifesto della V Triennale di Milano 1933, 10 maggio - 30 settembre 1933 (Longari 2007, 27).

2 | Copertina e pagina interna del numero monografico di "L'Architecture d'Aujourd'hui" dedicato alla Réunion Internationale d'Architectes di Milano.

Questo contributo sulla figura di Peter Behrens 'educatore' trae spunto dalle sollecitazioni del convegno sulla ricezione critica e sull'influenza del pensiero e dell'opera di Behrens nel mondo tenuto al Warburg-Haus di Amburgo nel maggio 2015 (*Zeitloses und Zeitbewegtes. Zur wechselnden Wahrnehmung und Wirkung des Werkes von Peter Behrens*), in occasione della presentazione del volume antologico che raccoglie i suoi scritti (Frank, Lelonek 2015).

Tra i diversi momenti della ricezione di Behrens in Italia - questo era il tema del mio intervento - uno in particolare aveva catturato la mia attenzione: la presenza di Behrens alla V Triennale di Milano nel 1933 e la sua partecipazione alla Réunion Internationale d'Architectes organizzata a Milano dalla rivista francese "L'Architecture d'Aujourd'hui" in collaborazione con il Sindacato Nazionale degli Architetti Italiani e con la Triennale di Milano (Architecture d'Aujourd'hui 1933) [Figg. 1, 2].

La prima ragione per cui questo episodio mi ha colpito in modo particolare è assai banale. Nel numero de "L'Architecture d'Aujourd'hui" dell'ottobre 1933 dedicato all'incontro era contenuto, tra gli altri, un testo di Behrens in lingua francese di cui ignoravamo l'esistenza e che non avevamo preso in considerazione nella raccolta degli scritti appena pubblicata. Ma

c'è un'altra ragione: il tema di quell'incontro internazionale era "La formazione dell'architetto", dunque un punto di partenza ideale per parlare di *Behrens als Erzieher*.

In realtà di educazione Behrens parla molto poco – il testo è una ripresa letterale del già noto saggio *Zeitloses und Zeitbewegtes* del 1932 (Frank, Lelonek 1030-1044) – ma nel corso della ricerca sono emersi altri interessanti elementi e temi, di cui tratterò qui di seguito, in cinque punti:

- I. La V Triennale di Milano del 1933
- II. La Mostra Internazionale di Architettura
- III. Peter Behrens: *Die Baugesinnung des Faschismus* (1933)
- IV. La Réunion Internationale d'Architectes
- V. Il contributo di Peter Behrens ne "L'Architecture d'Aujourd'hui"



3 | V Triennale di Milano 1933, inaugurazione, 10 maggio 1933. Da destra a sinistra: Gio Ponti, Carlo Alberto Felice, Giulio Barella, Arnaldo di Crollanza- Foto Crimella (© Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_25_1590).

4 | V Triennale di Milano 1933, inaugurazione, 10 maggio 1933. Giulio Barella, Alessandro Lessona e Carlo Alberto Felice - Foto Crimella (© Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_25_1536).

I. La V Triennale di Milano del 1933

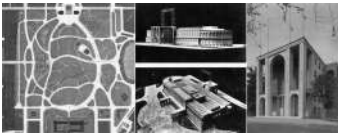
La V Triennale di Milano è innovativa da due punti di vista. Innanzitutto si tratta della prima Triennale organizzata nel nuovo Palazzo dell'Arte, appositamente costruito a Milano come sede permanente dell'istituzione. Le quattro precedenti Esposizioni di arte decorativa e industriale moderna – due Biennali più una Triennale organizzate tra il 1923 e il 1930 – si erano infatti tenute nella Villa Reale di Monza (Pica 1957;Pansera 1978;Marchesoni;Giussani 1985).

Presidente e artefice del trasferimento della Triennale da Monza a Milano era stato Giulio Barella, Direttore amministrativo della Rivista "Il Popolo d'Italia" e presidente della Triennale da 1930 al 1938, in collaborazione con l'artista Mario Sironi. La collaborazione tra Barella e Sironi era cominciata nel 1928



5 | V Triennale di Milano 1933, la Signora Marina Bernocchi Riboldi alla posa della prima pietra, 28 ottobre 1933 (©Fondazione La Triennale di Milano).

6 | V Triennale di Milano 1933, cerimonia di inaugurazione, 10 maggio 1933- Foto Crimella (© Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_27_1501).



7 | Giovanni Muzio, Palazzo dell'Arte, 1931-1933, planimetria generale. (Fiori, Belski 1982).

8 | Giovanni Muzio, Palazzo dell'Arte, 1931-1933, plastico della versione definitiva 1931-32 (Immagine tratta da "Casabella-Continuità" 454 (1980), 41).

9 | Giovanni Muzio, Palazzo dell'Arte, 1931-1933, ingresso monumentale (Fiori, Belski 1982).

alla Esposizione Internazionale della Stampa di Colonia (Internationale Presseschau Köln) e si era consolidata con l'Esposizione internazionale di Barcellona del 1929. Il Direttorio della V Triennale era composto da Sironi, Gio Ponti e Carlo Alberto Felice [Figg. 3, 4].

Il progetto del Palazzo dell'Arte, commissionato grazie al lascito del Senatore Antonio Bernocchi, imprenditore tessile, attraverso il Senatore Giuseppe De Capitani D'Arzago, depositario del lascito e presidente della Fondazione Bernocchi, viene affidato direttamente a Giovanni Muzio, già responsabile per la costruzione del monumento ai caduti della prima guerra mondiale, e realizzato a tempo di record. I primi disegni datano ottobre e dicembre 1931, la posa della prima pietra è del 28 ottobre 1931, la concessione edilizia del febbraio 1932 e l'inaugurazione ha luogo il 10 maggio 1933 dove Marcello Visconti di Modrone, podestà di Milano, legge un discorso alla presenza del Re Vittorio Emanuele III, il Re il Duca di Bergamo Adalberto di Savoia-Genova, e Luigi Federzoni, Presidente del Senato (Fiori, Belski 1982)[Fig. 5, 6] nel Salone d'onore.

Per il Palazzo dell'Arte viene scelta un'area centrale, di proprietà comunale, all'interno del Parco Sempione, e Muzio propone una posizione a conclusione dell'asse sud-ovest, in modo da completare il sistema monumentale composto dal Castello Sforzesco, dall'Arco della Pace e



10 | V Triennale di Milano 1933, copertina del catalogo in francese dell'*Esposizione Internazionale di Architettura Moderna* (Longari 2007, 13).

11 | V Triennale di Milano 1933, frontespizio del catalogo in tedesco dell'*Esposizione Internazionale di Architettura Moderna* (© Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_26_1497).



12 | Mario Sironi, schizzi per il logo della V Triennale (Longari 2007, 29).



13 | Mario Sironi, studio per il logo della V Triennale; Marchio ufficiale della V Triennale (Longari 2007, 28, 20).

dall'Arena [Fig. 7]. Dal punto di vista distributivo e funzionale si tratta di un moderno edificio per esposizioni, dotato di tutti i servizi necessari, con una superficie di 12.000 mq di cui 8.000 mq solo per l'area espositiva, la cui specificità si riflette nella complessa articolazione volumetrica [Fig. 8].

La critica ipotizza su solide basi una collaborazione artistica tra Muzio e Sironi nel progetto dell'edificio, in particolare per quanto riguarda l'ingresso, che presenta il motivo dell'arco trionfale in forme astratte e semplificate ampiamente utilizzato da Sironi anche per l'allestimento degli interni [Fig. 9]. Muzio e Sironi avevano peraltro già collaborato nel padiglione italiano alle esposizioni di Colonia nel 1928 e di Barcellona del 1929 oltre che alla IV Triennale di Monza nel 1930.

Ma questa triennale è innovativa anche da un altro punto di vista. Nel 1933 per la prima volta viene affiancata alla Triennale delle Arti Decorative e Industriali Moderne anche l'*Esposizione Internazionale di Architettura Moderna*. L'esposizione assume così un forte carattere internazionale e l'architettura acquista un ruolo centrale. La *brochure* della mostra di architettura viene pubblicata in quattro lingue: italiano, francese, inglese e tedesco. Ho trovato solo una immagine della copertina della versione francese e una fotografia del frontespizio di quella tedesca; un esemplare completo non è



14 | Mario Sironi, Francobolli e Medaglia per la V Triennale (Longari 2007, 16, 25).



15 | Mario Sironi, il Vestibolo del Palazzo dell'Arte (©Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_01_0002); il Vestibolo con l'ingresso alla mostra internazionale dei trasporti - Foto Crimella (©Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_07_0400); lo Scalone d'onore e il vestibolo superiore - Foto Crimella (©Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_08_0416); il soffitto dello Scalone d'onore - Foto Crimella (©Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_08_0420).

conservato neppure nell'archivio della Triennale. Occorre qui precisare che l'archivio cartaceo della V Triennale, cioè documenti, corrispondenza, contabilità ecc., è andato perduto durante la seconda guerra mondiale. È disponibile oggi solo la documentazione fotografica. Sulla copertina della *brochure* c'era una riproduzione dell'Apollonio di Veio, una delle più celebri sculture di epoca etrusca, come simbolo della volontà di combinare in questa esposizione rievocazione classica e modernità [Figg. 10, 11].

Ma il tema centrale dell'esposizione era l'unità dell'architettura e di tutte le altre arti, sia le 'maggiori', pittura e scultura, sia le 'minori' o 'applicate'. Un tema che in Germania aveva già fatto epoca, se pensiamo al Deutscher Werkbund o al Bauhaus, fondati l'uno nel 1907 e l'altro nel 1919 e definitivamente soppressi dal nazionalsocialismo rispettivamente nel 1934 e nel 1933.

La convivenza della dimensione pratica e simbolica, dell'arte applicata alla vita e dell'arte pura, che innalza lo spirito, è una questione che Behrens tematizza programmaticamente nella sua opera e negli scritti già nel periodo di Darmstadt, cioè intorno al 1900. Il teatro, uno dei suoi primi interessi, viene eletto a metafora della relazione tra arte e vita (*Feste des Leben und der Kunst* (1900), in Frank, Lelonek 2015, 120-126): esso rappresenta in forma esemplare l'unità tra materiale e spirituale, ma è anche un



16 | Giorgio de Chirico e Mario Sironi durante i lavori di allestimento nel Salone delle Cerimonie dell'opera "Cultura Italiana" - Foto Argo (©Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_01_0001_13); Lavori di allestimento della pittura murale *Il lavoro* di Mario Sironi nel Salone delle Cerimonie (©Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_01_0001_25); Mario Sironi durante i lavori di allestimento della pittura murale *Il lavoro* nel Salone delle Cerimonie - Foto Argo (©Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_01_0001_24).

interessante laboratorio la sperimentazione artistica sul tema dell'unità delle arti nello spazio (*Die Dekoration der Bühne* (1900); *Die Dekorative Bühne* (1900); *Bühnenarchitektur* (1907); *Über die Kunst auf der Bühne* (1910), in Frank, Lelonek 2015, rispettivamente 116-119, 255-257, 342-351).

La prima opera architettonica di Behrens, la sua casa sulla Mathildenhöhe a Darmstadt, vuole essere in tutto e per tutto un *Gesamtkunstwerk*, un manifesto dell'opera d'arte totale, come era ovvio per un giovane artista Jugendstil all'inizio del 1900 (*Haus Peter Behrens* (1901), in Frank, Lelonek 2015, 160-167). L'edificio nel suo complesso deve apparire come un'unità formale ideale permeata insieme dall'arte e dalla vita, e il risultato non passa inosservato: su *Haus Behrens* scrivono, tra gli altri, Julius Meier-Graefe, Karl Scheffler, Kurt Breysig e Wilhelm Schaefer, solo per citare i più noti (Meier-Graefe 1901; Scheffler 1901; Breysig 1901; Schaefer 1901; Meier-Graefe 1902).

Qui è tuttavia già evidente che il *Gesamtkunstwerk* di Behrens è disciplinato da un punto di vista architettonico o, per dirla più semplicemente, è reinterpretato come opera architettonica. Gli scritti programmatici della Scuola di Arti



17 | Mario Sironi, schizzi per l'ingresso alla Mostra Internazionale di Architettura; ingresso alla Galleria *La Strada* (Longari 2007, 34-35); Mario Sironi, Antonio Carminati e Angelo Bordini, ingresso alla Mostra Internazionale di Architettura (©Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_02_0038).

Applicate a Düsseldorf – la nomina di Peter Behrens a direttore della *Kunstgewebeschule* è del 1903 – descrivono questo processo come un passaggio logico necessario:

Die logische Entwicklung der neuzeitlichen angewandten Kunst hat zur Architektur geführt. Die logische Weiterentwicklung der Architektur wird zu einem Zusammenfassen aller Kunstgattungen führen, was eine künstlerische Befruchtung und Umgestaltung unserer gesamten ästhetischen Lebensäußerungen im Gefolge haben wird. Der einzelne abgelöste Gegenstand wird nur im Geiste einer gesamtkünstlerischen Auffassung, im Zusammenhang mit der Architektur eine sachgemäße, künstlerisch

wertvolle Form gewinnen können. "Architektur und Kunst" werden damit "wieder synonyme Begriffe" (Behrens [1906] 2015, 121, 132, 134).

[Lo sviluppo logico dell'arte applicata moderna ha portato all'architettura. L'ulteriore sviluppo logico dell'architettura porterà ad una sintesi di tutti i generi artistici e avrà come conseguenza una fioritura dell'arte e una trasformazione di tutte le espressioni estetiche della nostra vita. Il singolo oggetto indipendente potrà conquistare una forma adeguata e artisticamente valida solo nello spirito di una concezione artistica globale e in relazione all'architettura [...]. "Architettura e arte" torneranno ad essere nuovamente "termini sinonimi"].

Nel 1907 Behrens figura, insieme ad altri artisti, designer e imprenditori, tra i fondatori del *Deutscher Werkbund*, l'organizzazione che ha unito i principi del movimento inglese *Arts and Crafts* con le nuove e moderne idee di produzione per avvicinare la progettazione degli oggetti di uso quotidiano all'arte, e nello stesso anno materializza egli stesso queste teorie nel suo lavoro di consulente artistico per la AEG.

Per la V Triennale Mario Sironi assume allo stesso modo il ruolo di ideatore, promotore, architetto e artista: si occupa dell'organizzazione e della grafica in tutte le sue forme, progetta l'allestimento degli spazi e realizza importanti opere d'arte (Bigai 1999; Sironi, Sironi 2003; Longari 2007; Spadoni, Serri, Fienga 2014). Sironi è assistito nella realizzazione dei lavori dagli architetti Angelo Bordini e Antonio Carminati [Figg. 12, 13, 14, 15, 16, 17].

Tanto importante per Sironi e per gli altri curatori della Triennale quanto la questione dell'unità delle arti era il tema, per dirla con Ponti, dell'arte come "l'espressione, la testimonianza dei costumi e della educazione di un popolo, vale a dire della sua civiltà" (v. Longari 2007, 11). Tema questo - la dialettica tra arte, cultura e civiltà - centrale anche nella riflessione di Peter Behrens, come possiamo vedere negli scritti, a partire da *Kunst und Technik* del 1909.

A questo proposito, non dobbiamo dimenticare che la Triennale del 1933 è uno specchio fedele della politica culturale del fascismo e del suo desiderio di affermarsi sulla scena internazionale e che l'autorappresentazione della civiltà italiana era un tema centrale della sua politica culturale. Il 28 ottobre 1932 era stata inaugurata a Roma, nel Palazzo delle Esposizioni progettato da Adalberto Libera e Mario De Renzi, la Mostra della Rivoluzione Fascista, con la partecipazione, tra gli altri, di Mario Sironi. Il grande successo della esposizione ne aveva consentito il prolungamento dell'apertura fino al 28 ottobre 1934, con un bilancio finale di 4 milioni di visitatori (Emporium 1933, 238).

La necessità di autorappresentazione del fascismo attraverso le arti si manifesta in una forma del tutto particolare. Si verifica, infatti, nell'Italia del periodo tra le due guerre, un sorprendente fenomeno di conciliazione degli opposti: Futurismo, Novecento e Razionalismo convivono, in nome della rinascita delle arti, più o meno pacificamente, sotto lo stesso tetto. E il fascismo si mostra, soprattutto nei suoi grandi eventi culturali, come il regista più o meno consapevole di questa armonizzazione con cui si presenta al pubblico italiano e internazionale (Celant 2018). Tra le personalità politiche che partecipano all'inaugurazione della V Triennale di Milano, oltre ai padroni di casa il presidente del consiglio Benito Mussolini e il re Vittorio Emanuele III, è visibile nelle fotografie anche

Joseph Goebbels, Ministro per l'Educazione popolare e la Propaganda del Reich tedesco [Fig. 18]. Inaugurata il 10 maggio 1933, l'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna è rimasta aperta fino alla fine di settembre del 1933 e ha avuto 641.126 visitatori paganti.

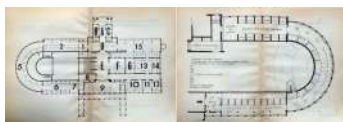
II. La Mostra Internazionale di Architettura



18 | V Triennale di Milano, inaugurazione, 10 maggio 1933: Giulio Barella e Josef Paul Goebbels (© Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_27_1524); Marcello Visconti di Modrone Podestà di Milano e Goebbels (Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_27_1525); Goebbels in visita alla Triennale (Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_27_1526); Goebbels con il capo del personale Franceschini - Foto Crimella (Archivio fotografico - Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_27_1528).

La Mostra Internazionale di Architettura era situata al piano terra del nuovo edificio della Triennale [Fig. 19]. L'esposizione era costituita da un atrio, progettato con pilastri liberi dal pittore Felice Casorati; dalla Galleria delle Nazioni, che esponeva grandi pannelli fotografici con immagini di opere costruite, circondate sulle pareti dai 'progetti di edifici tipici'; nell'abside c'erano la sezione italiana e, infine, la galleria di mostre personali [Fig. 23].

La galleria di mostre personali presentava una selezione di autori stranieri. In nicchie opposte si fronteggiavano: Dudok e Sant'Elia, Hoffmann e Gropius, Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, Lurçat e Loos, Melnikoff e Mendelsohn, Perret e Mies van der Rohe. I cosiddetti 'fotomosaici' - essenzialmente collage fotografici di opere costruite - erano grandi pannelli disposti in ordine alfabetico per nome della nazione (in numero di venti, dall'Argentina all'URSS) uno dietro l'altro lungo l'asse centrale della stanza, e dovevano rappresentare



19 | V Triennale, allestimento del piano terreno dal Catalogo generale (Pica 1933).



20 | V Triennale di Milano 1933, fotomosaici nella Galleria delle Nazioni alla Mostra Internazionale di Architettura Moderna (Belgio, Cecoslovacchia, Finlandia, Germania, Italia, Paesi Bassi, Spagna, U.R.S.S.) – Foto Crimella (© Archivio fotografico – Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_02_0046/0047/0049/0050/0051/0052/0053/0056).



21 | V Triennale di Milano 1933, contributo dell’Austria nel Catalogo Generale (© Archivio fotografico – Fondazione La Triennale di Milano TRN_V_02_0058/0060/0060_01/0061, Catalogo, 89, 185).



22 | V Triennale di Milano 1933, esposizioni estere, sezione della Germania – Foto Crimella (TRN_V_07_0368. Jpg); Manifesti pubblicitari e pagine di riviste periodiche illustrate – Foto Crimella (TRN_V_07_0369.jpg e TRN_V_07_0370.jpg).

“un’immagine, per così dire, panoramica e per quanto sintetica pur sempre suggestiva e caratteristica dell’architettura contemporanea in ogni nazione” (Pica 1933) [Fig. 20].

La partecipazione di Peter Behrens all’Esposizione Internazionale di Architettura era in rappresentanza non della Germania, bensì dell’Austria, e consisteva in quattro fotografie della Tabakfabrik di Linz nel fotomosaico austriaco della Galleria delle Nazioni [Fig. 23].

Insieme alla fabbrica di tabacco di Behrens e Alexander Popp, nel catalogo sono pubblicati una casa d’abitazione di Lois Welzenbacher, un isolato di residenza sociale di Ernst Lichtblau a Vienna e la Volkswohnhaus Dielgasse del comune di Vienna degli architetti Fritz Judtman ed Egon Riss.

Qui, tuttavia, c’è qualcosa che non torna: se si confrontano le foto pubblicate nel catalogo e le foto del collage nella mostra, solo due degli edifici sopra elencati sono riconoscibili e la foto di Behrens è specchiata [Fig. 21].

Curatore della sezione austriaca era Felix Augenfeld (1893-1984), allievo di Adolf Loos, che dal 1922 aveva uno studio a Vienna insieme a Karl Hofmann e che con l’avvento del nazionalsocialismo sarà costretto a emigrare, prima a Londra nel 1938 e poi negli Stati Uniti.



23 | La Galleria delle Nazioni, i Progetti Tipici e le Mostre Personali [La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, anno XI, numero speciale (agosto 1933), p. 73].

Augenfeld è anche autore del saggio sull'Austria nel catalogo ufficiale della V Triennale, dove cerca di inquadrare il contributo austriaco nel dibattito sull'architettura moderna. A questo saggio di Augenfeld fa riferimento Agnoldomenico Pica (curatore del catalogo ufficiale del 1933) in un articolo del maggio 1935 pubblicato sulla rivista "Emporium" intitolato: *Architettura ultima e penultima in Austria*.

Il testo prende le mosse dalla Secessione, che, nonostante tutti i limiti, ha avuto il merito indubbio di affermare una "cosciente rivendicazione dell'indipendenza costruttiva di fronte all'impaccio degli schemi storici" e di affrontare "la necessità di una disciplina unitaria di fronte alla versiforme barabanda dell'eclettismo imperversante". Quindi si riferisce, come a due esperienze opposte, al lavoro di Josef Hoffmann, che è in grado di "conciliare la funzione con la rappresentazione, che è quanto dire la ragion pratica con la necessità estetica", e a quello di Adolf Loos, la cui "identificazione della civiltà con la progressiva abolizione dell'esorativo e del pleonastico è una intuizione nettamente moderna e anticipatrice" (Pica 1935, 288-290). In questo contesto, egli menziona Alexander Popp, "unitosi al Behrens nella costruzione della bellissima fabbrica di sigarette di Linz", con una fotografia dell'edificio (Pica 1935, 294-295).

Agnoldomenico Pica pubblicherà inoltre, nel 1938, nella serie dei Quaderni della Triennale dell'editore Hoepli di Milano, il volume *Nuova architettura nel mondo*, con una prefazione di Giuseppe Pagano, catalogo della mostra esposta nella Galleria Internazionale della VI Triennale di Milano del 1936; l'anno prima, cioè nel 1937, aveva pubblicato il libro dedicato alla nuova architettura italiana esposta nella stessa Triennale (v. Pica 1937 e Pica 1938).

Peter Behrens riappare qui insieme ad Alexander Popp, ancora come rappresentante non della Germania, ma dell'Austria, con la fabbrica di tabacco di Linz. Hermann Gretsch era il commissario per la selezione dei progetti per la Germania, mentre Carl Brunner e Max Fellerer erano i responsabili per l'Austria. La selezione riguarda in ogni caso opere realizzate nel periodo compreso tra il 1933 e il 1936, anni in cui le ultime opere berlinesi di Behrens, Alexanderhaus e Berolinahaus, erano già completate.

Che la fabbrica di tabacco fosse stata assunta nella ricezione internazionale come opera-manifesto dell'ultimo Behrens è testimoniato anche da un numero di "Costruzioni-Casabella" uscito nel 1942 (dopo la morte di Behrens), sotto la direzione di Giuseppe Pagano, con un contributo riccamente illustrato dedicato al complesso di Linz (Diotallevi, Marescotti 1942, 10-13).

La Germania era anche presente nell'area espositiva al primo piano della Triennale, nella sezione delle mostre estere, in un allestimento organizzato dal Deutscher Werkbund di Berlino (direttore era Ernst Jäckh). La mostra, organizzata dal Deutscher Werkbund E. V. di Berlino, era limitata a un ramo specifico della produzione di arti applicate, ovvero all'arte industriale grafica e alle arti decorative e industriali [Fig. 22]. Anche qui si potrebbe, dunque, ipotizzare una presenza di Behrens, ma non ne ho trovata alcuna traccia. L'Austria aveva invece dedicato la sua mostra, a cura di Felix Augenfeld e allestita da Oskar Strnad, ai tessuti.

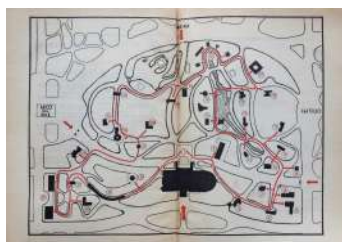
Mi sono anche chiesta se Behrens avesse partecipato a una Biennale o Triennale milanese prima del 1933. Come ho già accennato, la Biennale dell'arte decorativa e industriale, fondata nel 1918, aveva già organizzato quattro esposizioni nella Villa Reale di Monza, nel 1923, 1925, 1927 e 1930.

Nella sezione delle esposizioni estere la Germania era sempre presente, rappresentata in particolare dal Deutscher Werkbund. Nel 1925 il curatore era Walter Rietzler, membro fondatore del Werkbund nel 1907 e poi direttore del Museo di arti applicate di Stettino; nel 1927 era Bruno Paul,

anch'egli membro fondatore del Werkbund e direttore dal 1924 delle Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, le scuole d'arte statali unificate di Berlino.

Nel 1930 l'esposizione è curata dalla sezione di Berlino del Deutscher Werkbund con un allestimento di Ludwig Hilberseimer. Solo qui è possibile ipotizzare la presenza di Behrens, dato che erano esposte, come si legge nel regesto delle opere, apparecchiature elettriche della Siemens e della AEG. Per entrambe le aziende Behrens aveva disegnato molti prodotti. Ma non ci sono immagini nel catalogo (Mostra Internazionale delle Arti Decorative 1927, 192).

III. Peter Behrens: *Die Baugesinnung des Faschismus*



24 | Planimetria del parco della Triennale con l'indicazione delle ville (Pica 1933, 15-16).

Legenda: 1. Palazzo dell'Arte, 2. Padiglione della stampa, 3. Piccolo albergo di mezza montagna, 4. Gruppo di elementi di case popolari, 5. La casa sul golfo, 6. Padiglione delle scuole d'arte, 7. Casa appenninica, 8. Casa minima, 9. La scuola 1933-XI, 10. Casa del dopolavorista, 11. Casa dell'aviatore, 12. Stazione per aeroporto civile, 13. Casa in legno per vacanza, 14. Rifugio alpino, 15. Villa di campagna, 16. Una casa del sabato per gli sposi, 17. Casa di campagna per uomo di studio, 18. Villa studio per un artista, 19. Casa coloniale, 20. Gruppo di cinque case per vacanze, 21. Sala d'estate, 22. Casa a struttura d'acciaio, 23. Abitazione tipica a struttura d'acciaio, 24. Casa di un conduttore di fattoria, 25. Sezione d'arte sacra, 26. Casa per le vacanze di un artista sul lago, 27. Villetta di costruzione economica, 28. Casa media, 29. Tettoie ferroviarie, 30. Stamberga per 12 sciatori, 31. Casa tutta d'acciaio, 32. Padiglione per le mostre dei fiori, 33. Torre Littoria.

La grande attrazione architettonica della Triennale del 1933, tuttavia, erano le ventuno case prototipiche per diverse categorie di abitanti di diversi strati sociali, costruite nel parco e rifinite nei minimi dettagli [Figg. 24, 25].

Anche la pubblicistica tedesca aveva dato ampio spazio alla mostra (v. Ermers 1933; Hoffmann 1933). Behrens stesso pubblica nel novembre 1933 sulla rivista "Die neue linie" un articolo con otto fotografie di case italiane moderne. Il titolo dell'articolo è *Die Baugesinnung des Faschismus* ed è espressamente dedicato alle architetture italiane progettate per la V Triennale del 1933 e costruite nel parco del castello [Fig. 26]. Così Behrens inizia il suo articolo:

Die alte Sehnsucht des Deutschen nach Italien hatte auch mich wieder nach dem sonnigen Süden getrieben, diesmal aber nicht nach den Städten alter Kultur, sondern in die moderne und lebhafte Stadt des Nordens, die durch die große Schau 'Triennale' zur Zeit in den Mittelpunkt des europäischen Interesses gestellt ist: nach Mailand (Behrens 1933).

[L'antico anelito dei tedeschi per l'Italia mi ha spinto di nuovo verso il soleggiato sud,



25 | Il parco della Triennale con lo sfondo dell'Arco della pace, 1933, a sinistra la Villa di Campagna degli architetti M. Fiocchi, E. Lancia, M. Marelli e G. Serafini (Pica 1933, 15-16).

ma questa volta non verso le città di antica cultura, ma nella moderna e vivace città del nord, che ora si trova al centro dell'interesse europeo grazie alla grande mostra 'Triennale': a Milano].

Behrens è colpito dallo spirito generale della mostra che, come ho detto prima, è certamente in continuità con la sua lunga esperienza di progettista di allestimenti e di edifici espositivi.



26 | Behrens 1933, 11-13.

Es liegt mir fern, auf alle Sonder- und Spezialausstellungen zu blicken. Wenn ich von der Ausstellung der Triennale spreche, so denke ich mehr an den Gesamteindruck, der im Repräsentativen liegt, und dann zeigt sich, wie es hier gelungen ist, eine Manifestation gesamt-künstlerischen

Erwachens und Zusammenklingsens der Künste in all ihren verschiedenen Gattungen wie Malerei und Plastik mit Technik und Architektur zu einer harmonischen Einheit zu verschmelzen (Behrens 1933).

[Lungi da me l'idea di mettermi a guardare tutte le mostre eccezionali e speciali. Quando parlo dell'esposizione della Triennale, penso piuttosto all'impressione generale che sta nel risultato di grande effetto. E poi si vede, come si sia riusciti qui a realizzare una manifestazione che rappresenta una rinascita artistica e una sintesi armoniosa delle arti in tutti i diversi generi, come pittura e scultura, con la tecnica e l'architettura].

Ciò che più interessava Behrens, tuttavia, era come, in Italia si fosse riusciti a dare significato e forma al concetto di

... "Rationalismus" (als "bis ins Letzte geführte Vereinfachung der Formen gegriffen ") als "großen nationales Erlebnis zu formen und zu gestalten" (Behrens 1933).

... "razionalismo" (inteso come "la semplificazione delle forme portata fino all'estremo") come a "una grande esperienza nazionale".

L'identificazione del razionalismo con lo stile nazionale del fascismo è, ovviamente, una visione semplificata. La situazione italiana nel 1933 è molto più complessa e frammentata. Behrens, tuttavia, comprende chiaramente la peculiarità del razionalismo italiano, cioè, il riferimento a qualcosa di "classico" e persino di "antico", che lo distingue dalla "banalità" del razionalismo internazionale (Frank, Lelonek 2015, 1065-1069).

Il testo è altrimenti molto generico e, come è consuetudine per Behrens, non ci sono riferimenti diretti agli architetti o alle opere che sono effettivamente raffigurate nelle immagini. Tuttavia Behrens avrebbe potuto esprimersi con competenza, dato che aveva familiarità con il tema della villa ed era per questo ben noto anche in Italia. Si potrebbe perfino pensare che Behrens non si sia recato personalmente alla mostra, se non fosse che ne parla nell'articolo e soprattutto se non sapessimo che Behrens era effettivamente a Milano nel settembre del 1933.

IV. La Réunion Internationale d'Architectes



27 | Fotografia tratta da L'Architecture d'Aujourd'hui 1933, 41.



28 | Posener 1934, 8-9.

Dal 16 al 18 settembre 1933, la rivista francese "L'Architecture d'Aujourd'hui" organizza a Milano la II Réunion Internationale d'Architectes, con un convegno dedicato alla formazione dell'architetto. Il direttore di "L'Architecture d'Aujourd'hui" era André Bloc, il caporedattore Pierre Vago. Gli incontri (Réunion Internationale d'Architectes - RIA) erano stati istituiti da Pierre Vago nel 1932 come risposta francese ai Congressi Internazionali di Architettura Moderna (CIAM). Il primo si era tenuto a Mosca nel 1932.



29 | L'Architecture
d'Aujourd'hui 1933, 39-54.

All'incontro in Triennale partecipano circa 150 architetti italiani e 130 architetti stranieri. La delegazione più numerosa è rappresentata dagli architetti francesi e inglesi, mentre erano presenti pochi

tedeschi. Erano invitati, ma non hanno partecipato: Heinrich Tessenow, Hans Poelzig e Erich Mendelsohn oltre al Bund Deutscher Architekten. Che Peter Behrens fosse personalmente presente alla riunione, lo sappiamo con certezza dai verbali delle riunioni:

Um 15:00 Uhr, im Kongresssaal der Triennale, erste Arbeitssitzung. Unter Vorschlag von Herr Calza-Bini, wird Herr Auguste Perret (Frankreich) einstimmig als Vorsitzender des zweitens internationalen Architektentreffen! Vier Vizepräsidenten werden dann nominiert: Prof. Peter Behrens (Deutschland), Prof. Gaetano Moretti (Italien), Direktor der Architektur Hochschule von Mailand; Prof. Lopez Otero (Spanien), Direktor der Architektur Hochschule von Madrid; und Herr Koeff (Bulgarien) (Architecture d'Aujourd'hui 1933, 38).

[Alle 15:00, nella Sala dei congressi della Triennale, prima sessione di lavoro. Su proposta del Sig. Calza-Bini, Auguste Perret (Francia) è eletto all'unanimità presidente della seconda riunione internazionale degli architetti! Vengono quindi nominati quattro vicepresidenti: il Prof. Peter Behrens (Germania), il Prof. Gaetano Moretti (Italia), Direttore della Scuola di Architettura di Milano; il Prof. Lopez Otero (Spagna), Direttore della Scuola di Architettura di Madrid; e il Sig. Koeff (Bulgaria)].

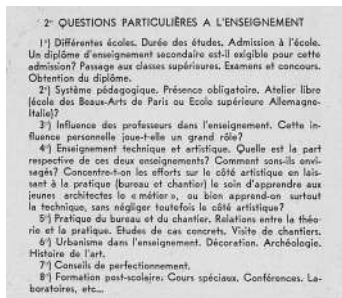
In una immagine sfocata di una delle sessioni del congresso immagino che Peter Behrens sia il quarto da sinistra, seduto di fianco ad Auguste Perret [Fig. 27]. Era presente anche Julius Posener (L'Architecture d'Aujourd'hui 1933, 43): "M. Julius Posener (Berlin), prend ensuite la parole". Forse non è un caso se pochi mesi dopo Posener pubblicherà proprio su "L'Architecture d'Aujourd'hui" un lungo saggio sull'opera di Behrens (Posener 1934) [Fig. 28].

Venerdì 15 settembre 1933 gli architetti arrivano a Milano (le delegazioni austriaca, ungherese e bulgara vengono da Venezia, dove si erano incontrati un giorno prima). Il congresso in Triennale dura dal 16 al 18

settembre. Al termine del convegno, dal 19 al 25 settembre, 75 tra gli architetti partecipanti intraprendono un viaggio di studio attraverso l'Italia, con tappe nelle principali città del centro-nord. Il 19 settembre alla mattina il gruppo parte per Genova e nel tardo pomeriggio si dirige verso Roma in treno. Il 20 e 21 settembre gli architetti sono a Roma (il 21 ricevuti da Mussolini). Il 22 settembre effettuano una escursione ad Ostia e al rientro visitano la Mostra della Rivoluzione Fascista che, come ho ricordato, rimane allestita fino all'ottobre del 1934. Il 23 settembre da Roma si spostano a Bologna. In serata addio ai colleghi bulgari che rientrano passando da Venezia. Il 24 settembre partono da Bologna alla volta di Torino. Il 25 e 26 settembre sono a Firenze. La cronaca pubblicata sulla rivista è in realtà frammentaria e a volte contraddittoria (il 24 settembre il gruppo risulta essere contemporaneamente a Torino e in visita a Littoria e alle paludi Pontine e poi in viaggio verso Firenze)[Fig. 29]. Il tema necessita di un approfondimento che qui non mi è stato possibile. Se Behrens fosse presente tra i viaggiatori non è verificato e le foto di gruppo non consentono una facile identificazione: portano quasi tutti il cappello.

È tuttavia interessante il fatto che nel 1938 Behrens pubblichi, sempre in "Die neue Linie", con il titolo *Neue italienische Bauten* un secondo articolo dedicato all'architettura italiana con tredici fotografie di edifici degli anni Trenta (Frank, Leolonek 2015, pp. 1128-1131) e che molti di questi edifici siano tra quelli visitati dagli architetti della Réunion del 1933 durante il loro viaggio di studio.

V. Il contributo di Peter Behrens ne “L’Architecture d’Aujourd’hui”



30 | “L’Architecture d’Aujourd’hui”, anno IV, n. 8, ottobre-novembre 1933, 38.



31 | Peter Behrens, Kleinmotorenfabrik AEG, Berlino, 1910-1911.



32 | Peter Behrens, Edificio amministrativo Mannesmann, Düsseldorf, 1912-1913 (foto dell'autore).

La rivista “L’Architecture d’Aujourd’hui” nel n. 8 di ottobre-novembre 1933 pubblica i contributi dei partecipanti al convegno, formulati sulla base di un questionario di otto domande sulla formazione dell’architetto [Fig. 30].

Un testo di Behrens viene pubblicato tra le comunicazioni trasmesse alla Riunione Internazionale degli architetti dal Comitato nazionale austriaco. Anche in questo caso Behrens viene consultato come rappresentante dell’Austria in veste di professore alla dell’Accademia di Belle Arti di Vienna. Gli altri rappresentanti dell’Austria sono: Clemens Holzmeister (Rettore dell’Accademia di Belle Arti di Vienna) e Joseph Frank (direttore del Werkbund Austria). Per la Germania figura il parere dei professori Heinrich Tessenow e Hans Poelzig (risposte al questionario).

Rispetto agli altri contributi, che rispondono più o meno alle domande poste dal Congresso, il testo di Behrens è completamente disorientante. Come spesso accade con Behrens, egli non scrive alcun testo speciale, ma riprende più o meno letteralmente un testo già pubblicato, che aveva scritto in un’altra occasione. Infatti, dopo poche righe, ci rendiamo conto, come ho accennato all’inizio, che Behrens ha semplicemente tradotto in francese il saggio *Zeitloses und Zeitbewegtes*, del 1932. Il testo

è ridotto a circa due terzi per ragioni editoriali e – come ho potuto verificare in un confronto letterale tra i due scritti – Behrens non introduce niente di nuovo.

Questa è la ragione della delusione rispetto al tema dell'educazione di cui ho parlato all'inizio: il testo non riguarda affatto la formazione dell'architetto, nemmeno in senso lato. Per Behrens, tuttavia, non sarebbe stato un argomento difficile. Aveva già affrontato il problema dell'educazione dell'artista e dell'architetto, in particolare quando era stato nominato direttore della Scuola di arti applicate di Dusseldorf nel 1903 e più tardi durante gli anni di insegnamento a Vienna (dal 1921 al 1927). A questo tema ha anche dedicato diversi scritti (Frank, Lelonek 2015, 191-217, 218-235, 496-513, 598-609, 718-735, 973-982). Nel 1933 forse non era più tanto interessato all'argomento. In ogni caso, l'articolo di "L'Architecture d'Aujourd'hui" mette davanti agli occhi del lettore lo stato delle riflessioni teoriche e critiche di Behrens sull'architettura in questa fase della sua carriera.

Ritmo, ripetizione e movimento sono i temi che lo accompagnano nel passaggio dall'arte all'architettura a grande scala, dal bidimensionale al tridimensionale, e trovano naturalmente riscontro nella sua produzione teorica. È precisamente "durch das rhythmische Prinzip der gleichmäßigen Reihung" ("attraverso il principio ritmico della ripetizione regolare") che si possono raggiungere l'unità della forma e la corporeità dell'architettura, non solo attraverso "undurchbrochenen geraden Mauerflächen" ("ininterrotte superfici murarie piane"), come afferma in *Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke* (1912) e in *Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik* (1914) (Frank, Lelonek 2015, 439, 466).

Behrens vede la necessità di una definizione formale unitaria e di una solida corporeità dell'architettura in particolare nei "umfangreichen Geschäftshäusern der Großstädte" ("vasti edifici commerciali delle grandi città"), i cui requisiti tecnici e funzionali possono essere trasposti in forma artistica proprio attraverso "das rhythmische Prinzip" ("il principio del ritmo") di cui parla in *Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung* (1914) (in Frank, Lelonek 2015, 477). Stando a

Zur Ästhetik des Fabrikbaus (1929), Behrens stesso ha risolto in maniera esemplare questo problema artistico nel lungo fronte della Kleinmotorenfabrik per la AEG su Voltastraße “durch eine Pfeilerstellung aus stahlblauen Eisenklinkern, die durch ihre Farbe, ihre gerundete Form und ihre unzählige Wiederholung eine rhythmische Absicht anstrebt” (“attraverso una sequenza di pilastri rivestiti in clinker sui toni del blu, che grazie al colore, alla forma arrotondata e alla ripetizione infinita perseguono l’intento di generare un ritmo, permettendo così, attraverso la struttura seriale della costruzione, di percepire l’edificio come un’unità” (in Frank, Lelonek 2015, 956) [Fig. 31]).

Anche nella composizione della relazione tra pieni e vuoti, tra aperture e superficie muraria in una facciata, Behrens attribuisce una importanza decisiva al ritmo, come spiega nel testo dedicato al suo edificio amministrativo Mannesmann a Düsseldorf:

Ein Geschäftshaus verlangt Licht und darum viele Glasflächen. Große zusammenhängende Scheiben aber wirken naturgemäß wie Löcher und zerreißen die Gesamtform. Die enger gestellten Pfeiler jedoch belassen dem Haus (...) die Wirkung einer geschlossenen Wandfläche. Wenn man nicht den Standpunkt genau in der Achse des Hauses hat, sondern von irgend einer Seite hinzutritt, wirken die Fenster nicht als Öffnungen, sondern das Mauerwerk der Pfeiler dominiert im Interesse einer einheitlichen Fassadenwirkung (Behrens [1912] 2015).

[Un edificio commerciale richiede luce e quindi molte superfici vetrate. Ma grandi lastre contigue, agiscono come buchi e distruggono la forma complessiva. Tuttavia, la fitta sequenza di pilastri conferisce all’edificio [...] l’effetto di una superficie di parete chiusa. Se ci si trova in un punto di osservazione che non è esattamente nell’asse della casa, ma ci si avvicina di lato, le finestre non agiscono come aperture, ma la muratura dei pilastri domina nell’interesse di un effetto facciata uniforme - Fig. 32].

Come mostra chiaramente questa citazione, affinché la disposizione ritmica degli elementi abbia effetto, è determinante anche la posizione dell’osservatore che si muove attorno all’edificio. L’impressione della corporeità di un edificio è prima di tutto una questione di percezione e di effetto. La constatazione “daß unsere Zeit schneller geht als die unserer

Väter” (“che il nostro tempo è più veloce di quello dei nostri padri”) porta Behrens a considerare il mutamento delle condizioni estetico-formali dell’architettura urbana. Da questa prospettiva Behrens trae la conclusione che “dai veicoli che sfrecciano per le strade della nostra città [...] così come dal treno espresso” (Frank, Lelonek 2015, 362), lo spettatore non si può più concentrare sui particolari e “vedere i dettagli degli edifici [...]”. I singoli edifici non parlano più per se stessi” (Frank, Lelonek 2015, 419), conta solo la loro “silhouette”, precisamente “la silhouette dei grandi complessi architettonici” (Frank, Lelonek 2015, 476).

Nel suo scritto *Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formenentwicklung*, Behrens approfondisce ulteriormente questa idea:

Zeit- und Raumausnutzung könnte man ihrer Wirkung nach als das rhythmische Prinzip bei der Formgestaltung auffassen. Rhythmik ist eigentlich ein Zeitmaß, ein Maß der Bewegung (Behrens [1914] 2015).

[L’uso del tempo e dello spazio potrebbe essere interpretato come il principio ritmico di definizione della forma. Il ritmo è in realtà una misura del tempo, una misura del movimento].

Attraverso la combinazione di percezione e movimento, il concetto stesso di forma diventa un’espressione di spazio e tempo (Behrens [1914] 2015, 477, 481).

Infine, nello scritto *Zeitloses und Zeitbewegtes* del 1932 – quello che Behrens propone a “L’Architecture d’Aujourd’hui” – queste considerazioni trovano anche un riferimento filosofico. Behrens (Frank, Lelonek 2015, 1036) attribuisce a Henri Bergson il merito di aver “coordinato”, sulla scorta dell’epistemologia di Kant, “den Zeitbegriff mit dem Raumbegriff” (“il concetto di tempo con la nozione di spazio”).

Per inciso, Eugen Diederichs, l’editore tedesco di Bergson, era uno dei membri fondatori del Werkbund nel 1907, quindi non è difficile supporre che Behrens avesse facile accesso ai suoi libri. Diederichs aveva pubblicato *Materie und Gedächtnis (Materia e memoria)* nel 1908, *Einführung in die Metaphysik (Introduzione alla metafisica)* nel 1909, *Zeit und Freiheit (Tempo e Libertà)* nel 1911 e *Schöpferische Entwicklung (L’evoluzione*

creatrice) nel 1912. Dopo la guerra i due riprendono contatto e vengono ripubblicati nel 1920 *Zeit und Freiheit* e nel 1921 *Materie und Gedächtnis* e *Schöpferische Entwicklung*. Nel 1921 esce anche *Einführung in die Metaphysik (Introduzione alla metafisica)*, nel 1928 *Die seelische Energie (L'energia spirituale)* e nel 1933 *Die beiden Quellen der Moral (Le due fonti della morale e della religione)* (Zanfi 2013).



33 | Peter Behrens e Alexander Popp, Tabakfabrik Linz, 1932-33. Erich Mendelsohn, Kahfhaus Schocken, Chemnitz, 1926-1928 (Foto: Wolf Leeb).

Behrens vuole elevare questa unità di spazio e tempo, come aveva fatto prima di lui Erich Mendelsohn nel 1923 in *Dynamik und Funktion (Dinamica e funzione)* e, con lui, avevano fatto altri architetti sotto l'influenza della teoria della relatività di Einstein, a principio di una fondamentale rifondazione dell'architettura nel segno del movimento:

Und wenn von Stilwende gesprochen wird, so ist damit gemeint, daß die Statik, das Stehen, Lagern und sichere Ruhen der Bauglieder nicht mehr den Anreiz zu neuer, charaktvoller Formbildung gibt, sondern daß es die Dynamik ist: die Bewegung, die Bewegtheit, das Pulsieren und Lebendige, an das unser ganzes Dasein gebunden ist (Frank, Lelonek 2015, 931).

[E se si parla di un cambiamento di stile questo significa che non è più la statica, il sostegno, l'appoggio e l'equilibrio degli elementi architettonici a fornire l'incentivo per una nuova, caratteristica definizione della forma, ma è la dinamica: il movimento, l'emozione, la pulsazione e la vita a cui tutta la nostra esistenza è legata].

Questa idea è programmaticamente trascritta nell'immagine del lungo fronte della fabbrica di tabacco di Linz che era esposta alla Triennale. Qui, tuttavia, sembra che Behrens non agisca più come formatore, ma che preferisca piuttosto uniformarsi alla linea modernista degli allievi e dei colleghi più giovani [Fig. 33].

Bibliografia

Architecture d'Aujourd'hui 1933

"L'Architecture d'Aujourd'hui" IV, 8 (1933), numero monografico dedicato alla Riunione Internazionale di Milano.

Architettura 1933

"Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti" XII, 12 (1933), numero speciale dedicato alla V Triennale di Milano.

Behrens [1906] 2015

P. Behrens, *Von der Weiterentwicklung der Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf* [1906], in Frank, Lelonek 2015, 218-235.

Behrens [1912] 2015

P. Behrens, *Einweihung des Verwaltungsgebäudes der Mannesmannröhren-Werke* [1912], in Frank, Lelonek 2015, 431-457.

Behrens [1914] 2015

P. Behrens, *Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung* [1914], in Frank, Lelonek 2015, 477, 495.

Behrens 1933

P. Behrens, *Die Baugesinnung des Faschismus*, "Die neue linie" (1933).

Bigai 1999

Fl. Bigai, *Mario Sironi. Gli anni venti e trenta*, Cittadella (PD) 1999.

Breysig 1901

K. Breysig, *Das Haus Peter Behrens. Ein Versuch über Kunst und Leben*, in A. Koch (a cura di), *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901. Ein Dokument deutscher Kunst*, Darmstadt 1901; riedito in "Deutsche Kunst und Dekoration" 5, 4 (1902), 133-194.

Celant 2018

G. Celant (ed), *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943*, Milano 2018.

Diotallevi, Marescotti 1942

I. Diotallevi, F. Marescotti, *Fabbrica Statale di Tabacco a Linz*, "Casabella-Costruzioni" 177 (1942), 10-13.

Emporium 1933

"Emporium" XXVII, 460 (1933), numero monografico dedicato alla Mostra della Rivoluzione Fascista.

Ermers 1933

M. Ermers, *Die fünfte Triennale in Mailand*, "Innendekoration" XLIV, 9 (1933), 290-300.

- Fiori, Belski 1982
L. Fiori, M. P. Belski (a cura di), *Giovanni Muzio: il Palazzo dell'Arte*, Milano 1982.
- Frank, Lelonek 2015
H. Frank, K. Lelonek (Hergs.), *Peter Behrens. Zeitloses und Zeitbewegtes, Aufsätze, Vorträge, Gespräche 1900-1938*, München 2015.
- Hofmann 1933
H. Hofmann, *Die V. Triennale Mailand 1933 und das neue Bauen in Italien*, "Moderne Bauformen" XXXII, 8 (1933), 391-454.
- La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia 1933
"La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" anno XI, numero speciale (1933) dedicato alla V Triennale di Milano.
- Longari 2007
E. Longari, *Sironi e la V Triennale di Milano*, Nuoro 2007.
- Marchesoni, Giussani 1985
D. Marchesoni, L. Giussani, *La Triennale di Milano e il Palazzo dell'arte*, Milano 1985.
- Meier-Graefe 1901
J. Meier-Graefe, *Darmstadt*, "Dekorative Kunst" 9, 35 (1901), 478-486.
- Meier-Graefe 1902
J. Meier-Graefe, *Darm-Athen*, "Die Zukunft" 10, 39 (1902), 195-201.
- Mendelsohn 1923
E. Mendelsohn, *Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens. Oder: Dynamik und Funktion*, 1923, in H. Klotz (Hergs.), *Erich Mendelsohn. Das Gesamtchaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten*, Braunschweig - Wiesbaden 1988, 22-34.
- Mohrman 1932
K. Mohrman, *Architettura moderna a Berlino*, "Dedalo" XII, 3 (1932), 627-653.
- Moretti 1934
B. Moretti, *Ville. Esempi di Ville, piccole case private di abitazione scelti fra le opere più recenti degli artisti di tutto il mondo*, Milano 1934.
- Mostra Internazionale delle Arti Decorative 1927
Catalogo ufficiale della III Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Milano 1927 e II ed. Monza, Villa Reale.
- Pansera 1978
A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978.
- Pica 1933
A. Pica, *V Triennale di Milano*, catalogo ufficiale, Milano 1933.

Pica 1935

A. Pica, *Architettura ultima e penultima in Austria*, "Emporium", LXXXI, 485 (1935), 287-297.

Pica 1937

A. Pica, *Nuova architettura italiana*, Milano 1937.

Pica 1938

A. Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938.

Pica 1957

A. Pica, *Storia della Triennale di Milano, 1918-1957*, Milano 1957.

Ponti 1933a

G. Ponti, *Architettura-Pittura-Scultura*, "Domus" 66 (1933), 31-39.

Ponti 1933b

G. Ponti, *Caratteri delle Arti Decorative*, "Domus" 67 (1933), 347-349.

Posener 1934

J. Posener, *L'Oeuvre de Peter Behrens*, "L'Architecture d'Aujourd'hui" V, 2 (1934), 8-29.

Richter 1998

T. Richter, Evangelisches Forum Chemnitz, M. Friedman, *Erich Mendelsohns Kaufhaus Schocken. Jüdische Kulturgeschichte in Chemnitz*, Leipzig 1998.

Schaefer 1901

W. Schaefer, *Das Haus Peter Behrens*, "Die Rheinlande" 1 (1901), 27-31, 48-49.

Scheffler 1901

K. Scheffler, *Das Haus Behrens*, numero speciale di "Dekorative Kunst" 5, 1 (1901).

Sironi, Sironi 2003

A. Sironi, R. Sironi, *Mario Sironi. La grande decorazione*, Milano 2003.

Spadoni, Serri, Fienga 2014

G. Fienga, C. Spadoni, E. Serri, *Mario Sironi. Pittura Illustrazione Grande decorazione*, Monghidoro 2014.

Zanfi 2013

C. Zanfi, *Bergson e la filosofia tedesca 1907-1932*, Macerata 2013.

English abstract

This paper documents Peter Behrens' presence at the V Triennale di Milano in 1933 and his participation in the *Réunion Internationale d'Architectes* organized in Milan by the French magazine "L'Architecture d'Aujourd'hui" in collaboration with the National Union of Italian Architects and the Triennale. In the new seat of the Palazzo dell'Arte, opened for the occasion in May 1933, Behrens participates in the International Architecture Exhibition representing not Germany but Austria with four

photographs of the Linz tobacco factory in the Austrian photomosaic of the Nations Gallery. The great architectural attraction of the 1933 Triennale, however, were the 21 prototypical houses for different categories of inhabitants of different social classes, built in the park and finished to the smallest detail. In November 1933, Behrens publishes in the magazine *Die neue linie* an article with eight photographs of modern Italian houses. The title of this article is "Die Bau Gesinnung des Faschismus" and it is dedicated to the Italian architectures designed for the V Triennale in 1933 and built in the park. In this article, Behrens expressly states that he was in Milan to visit the exhibition. Behrens' presence is also confirmed by his participation, from 16 to 18 September 1933, at the *II Réunion Internationale d'Architects* organized by the magazine *L'Architecture d'Aujourd'hui*, for which he also delivers a text on architect's education, which is published in French in the number 8 of October-November 1933 dedicated to the meeting. The set of these events, in the political framework of rising Fascism, represents an interesting cross-section of the architectural culture of the 1930s and an important key to understanding the influence and role of an architect as Behrens in the years of his artistic maturity.

Der „Geist des Archimedes“

Die Bedeutung von Peter Behrens für die Holländische Architektur

Herman van Bergeijk

Immer versöhnlich sein kann tragisch werden. Die Synthese, weißt Du, ist die große Versuchung unserer Zeit.

Selbst der Form nach bin ich ziemlich [...] sagen wir synthetisch.

J. Havelaar, *Democratie*

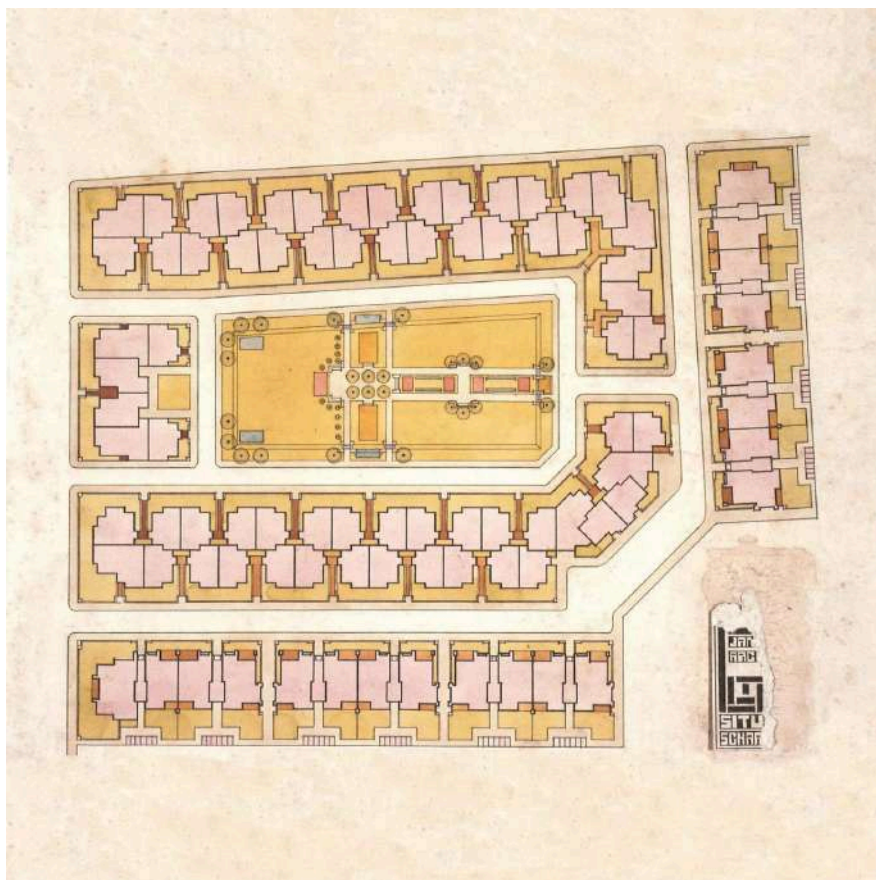
Ultimately [...] for Behrens, a man of many parts outside architecture as well as in it (painter, typographer, interior decorator, product designer) was a far more accomplished and well-rounded aesthetic personality, by comparison with whom, Perret was a narrow, blinkered monomaniac professional; history must redress the balance between them sooner or later.

R. Banham, *The Perret Ascendancy*

Am 20. Mai 1922 meldete die „Nieuwe Rotterdamsche Courant“ (Neue Rotterdamer Zeitung), dass die Zahl der Besuche von namhaften Ausländern, die im Winter bereits nach Holland gekommen seien, noch weiter zunehmen werden werde. Am Abend des 24. Mai, einem Mittwoch, hielt Peter Behrens im Versammlungsaal des Rotterdamsche Kring am Eendrachtsweg 12 für den Verein Opbouw einen Vortrag. Zwei Tage später, am Abend des 26. Mai 1922 um halb neun Uhr, trug Behrens jedoch denselben Vortrag in Amsterdam im Gebäude Heystee Smit an der Herengracht 545 noch einmal vor. Am selben Ort hatte einen Monat zuvor der englische Stadtplaner Raymond Unwin über den Städtebau in seinem Land einen Vortrag gehalten. Der Vortrag von Behrens war allerdings anders geartet. Der Titel lautete *Werbender Wert der Baukunst*. Beide Male zeigte Behrens Dias. Die Initiative für die Anfrage an Behrens kam vom Rotterdamer Architektenverein Opbouw. Bei dem Vortrag war auch der allgemein sehr geachtete Architekt H.P. Berlage zugegen, der extra aus seinem Wohnort Den Haag nach Rotterdam gekommen war, um Behrens

zu begrüßen. Bereits ein Jahr zuvor hatte er dies bei einem für denselben Verein gehaltenen Vortrag von Erich Mendelsohn getan. Berlage hatte damals nicht viel zu tun. Seine wichtigsten Projekte, wie das Gemeindemuseum in Den Haag, lagen still. In der Zeitung wurde Mendelsohn als stattliche Erscheinung mit einem ebenmäßigen und energischen Gesicht beschrieben. Er trug auf einem Auge eine schwarze Klappe (Algemeen Handelsblad 1922). Anlass für den Vortrag war eine Ausgabe der Zeitschrift „Wendingen“, die über Mendelsohns Arbeit erschienen war. J.F. Staal hatte zu dieser Ausgabe eine kurze Einführung geschrieben. In seinem Vortrag präsentierte Mendelsohn vor allem seine eigenen Bauten sowie Zeichnungen und hielt seine Ansichten zur Baukunst zurück. Letztere sollte er dann zwei Jahre später vortragen.

Den Vortrag in Amsterdam hielt Behrens vor Mitgliedern der Holländischen Architektenkammer und des Vereins Architectura et Amicitia. Behrens wurde am Bahnhof von einer speziellen Abordnung erwartet, die aus H.A. van Anrooy, D.F. Slothouwer und Jan Wils bestand. Behrens kannte keinen von ihnen. Bemerkenswert war das Erscheinen von Jan Wils, der nämlich kein Architekt aus Amsterdam war. Er wollte offensichtlich seinen älteren Kollegen kennenlernen, da er seine Arbeit ziemlich gut kannte und bei der Siedlung Papaverhof in Den Haag mit einem Parzellierungsschema von Behrens experimentiert hatte [Abb. 1]. Es sollte jedoch so kommen, dass Wils von Behrens' Vortrag enttäuscht war (Nieuwe Rotterdamsche Courant 1922b).



1 | J. Wils, Papaverhof, Den Haag, 1919.

Peter Behrens sollte etwa vierzig Jahre aktiv sein. Er entwarf sein erstes eigenes Haus im Jahr 1900 und starb 1940. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges brach eine neue Periode an, eine neue Zeit, zu der Behrens einen Beitrag leisten wollte. Der spätwilhelminische Behrens entwickelte sich zu einem „republikanischen“ Architekten mit anderen Ansichten und Auffassungen, die er sowohl in Worten als auch in Bildern zum Ausdruck brachte. Er spürte die Notwendigkeit, sich zu erneuern und zu aktualisieren. Zusammen mit seinem damaligen Mitarbeiter Heinrich de Fries schrieb Behrens das Büchlein *Vom sparsamen Bauen* (zu diesem Buch, S. Jaeger 2001, 23-29; Michieletto 2011; Nieuwe Rotterdamsche Courant 1925). Obwohl diese Arbeit in Deutschland keine uneingeschränkt günstige Besprechung erfahren hatte, wurde sie in Holland mit durchaus

beträchtlichem Interesse gelesen. Eine Besprechung erfolgte im „Bouwkundig Weekblad“ (Wochenblatt für Architektur) und zwar durch den Amsterdamer Architekten D.F. Slothouwer und den Haarlemer Architekten J.B. van Loghem. Der letztgenannte sollte später Mitglied vom Opbouw werden. Slothouwer weist auf zwei Besonderheiten hin, die Behrens und de Fries zur Sprache bringen: die Mischung von Einfamilienhäusern und Geschoßwohnungen sowie die Anordnung der Wohnungen zu Hausgruppen. Nach Slothouwer verdienen diese Ansichten durchaus allgemeine Aufmerksamkeit:

Eine neue Zeit bricht an; sie wird durch die kräftige Stimme dieses besonderen Mannes mit eingeläutet, der bereits so viel Großes geleistet hat (Slothouwer 1918).

Nach van Loghem sollten die Holländer von den Deutschen lernen, um auf der Suche nach der monumentalen typisierten Stadt nicht ins Hintertreffen zu geraten. „Wir werden sonst beschämt dastehen und müssen zugeben, dass die monumentale typisierte Stadt nicht nur gut, sondern auch von einer solchen Schönheit ist, wie wir uns das bis heute gar nicht vorstellen konnten“. Die Botschaft van Loghems war deutlich:

Weg mit all den kleinen, den säuerlichen Gehirnen von fossilen Beamten entsprossenen Stadterweiterungsplänen, weg mit den kahlen Pflasterflächen und armseligen Parzellierungen, wo der piefige Bürger durch einen tapferen Architekten bewerkstelligt sein zuhause findet. Und dann ehrlich zugeben, dass wir doch wieder bei den erniedrigten und vollständig deprimierten Deutschen landen, um von ihnen zu lernen, dass wir wie alle Architekten nur armselige Bastler sind, die von Städtebau keine Ahnung haben (van Loghem 1918).

Das genannte Buch spielte auch beim Wohnungskongress von 1918 eine bedeutende Rolle und ein paar Jahre später wurde noch einmal auf die Lösungen verwiesen, die Behrens und de Fries vorgeschlagen hatten (Leeuwarder Courant 1920). Behrens, der sich vier Jahre zuvor für die individuelle künstlerische Freiheit beim Entwerfen ausgesprochen hatte, wurde nun zur Befürwortung der Typisierung benutzt (Göldner 1955; Broch 2005). Am 14. Februar 1918 hielt J. van der Waerden, Direktor der Amsterdamer Bau- und Wohnungsbehörde, vor den Mitgliedern des

Vereins Architectura et Amicitia einen Vortrag über *Typisierung beim Hausbau*. Dieselbe Art von Ansichten hatte er auf dem Wohnungskongress des Nationalen Wohnungsrats vertreten, einer Veranstaltung, die am 11. und 12. Februar 1918 im kleinen Konzertsaal des Amsterdamer Concertgebouw (Konzertgebäudes) stattgefunden hatte. Damals hatten viele Architekten schwerwiegende Bedenken, weil sie der Auffassung waren, dass die vorgetragenen Auffassungen zur Typisierung dem Architektenberuf den Todesstoß versetzen würden. Nur durch die beruhigenden und optimistischen Worte von Berlage konnte diese Gruppe besänftigt werden. Berlage wies darauf hin, dass die Einführung der Typisierung nur eine Schwerpunktverlagerung bedeuten würde. Anstatt auf das einzelne Haus sollte sich die Aufmerksamkeit des Architekten nun vor allem auf die städtebauliche Gruppierung richten.

Die Veränderungen in Behrens' Formensprache treten bei seinem Verwaltungsgebäude für Hoechst in Frankfurt besonders deutlich zutage, ein Gebäude, das vielleicht noch mehr als seine Berliner Gebäude für die AEG als eine Kathedrale, nicht der Arbeit, sondern der Verwaltung betrachtet werden kann. "Die Modernität des Technischen Verwaltungsgebäudes" – auf diese Weise wurde zumindest noch Jahrzehnte danach argumentiert – „besteht gerade in der Historizität oder genauer gesagt: in der Verbindung und Gleichstellung des Historischen und Zeitgeschichtlichen zu einer neuen Synthese“ (Buderath 1990, 19). Synthese, das ist der Begriff, mit dem Behrens auf einfache Weise seine Fortschrittlichkeit und Rückschrittlichkeit verhüllen konnte (Hoerber 1919). Er wollte Romantik mit Klassik verbinden und war sicher nicht der einzige deutsche Architekt mit diesem Ziel. Im Kielwasser von Behrens sollte der bereits genannte Erich Mendelsohn bei seinem Hollandbesuch im Jahr 1923 dasselbe ankündigen. Er ging jedoch etwas weiter. Bei seinem Vortrag vor dem „Haagsche Kunstkring“ (Kunstverein Den Haag) mit dem Titel *Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens* und dem Untertitel *Dynamik und Funktion* behauptete er, so berichtete Jan Wils, dass sich das soziale Geschehen in zwei Richtungen auflöse, „horizontal und vertikal, wovon das Vertikale der Kapitalismus ist, der nirgendwo hin führt“. Das Horizontale ist der immerwährende Drang zum Fortschritt, zur Entwicklung. Die Straße gab das Bild des ruhelosen Verkehrs, der Architekt musste dem die Architektur gegenüberstellen. Das Gebäude musste als Wellenbrecher aufgefasst werden. Er sah tatsächlich in

Amsterdam das Vorherrschen des Gefühls und in Rotterdam das der Vernunft. Es musste nach einem Mittelweg gesucht werden. Wils kam zu dem Schluss, dass dies ein wichtiger Vortrag gewesen sei (Wils 1923).

Ein ausführlicher, von Wils verfasster Bericht über den Vortrag von Behrens findet sich in „Het Vaderland“ (Das Vaterland). Behrens begann damit, auf den Wert des Plakats und der *Announce* für Reklamezwecke einzugehen, Themen, die ihm bereits einige Zeit am Herzen lagen (Krause 2013). Der Künstler und der Architekt konnten dabei einen großen Beitrag leisten, da nun die „Fürsten von Handel und Industrie“ es als nützlich erachteten, dem Äußeren ihres Unternehmens eine besonders expressive Form zu geben. Während vor dem ersten Weltkrieg kostbare Materialien selbstverständlich waren, lag nun die Betonung viel mehr auf der Verwendung von Backstein. Behrens besprach die verschiedenen Bürogebäude, die er entworfen hatte. Darüber, wie er die Typisierung beim Mannesmanngebäude angewendet hatte, welches er immer noch als beste Lösung betrachtete. Er sprach über die Qualität der Läden und ihrer Produkte, wobei er behauptete, dass es in dieser Hinsicht noch viel zu tun gäbe. Er wandte sich gegen die Idee des Turmhauses, von dem er viele „städtebauliche Probleme“ erwartete, aber er wollte auch kein endloses Weiterwuchern der Stadt (Het Vaderland 1922). Er wollte auf jeden Fall keine Stadtteile, die wie kleine Städte aussahen:

Dem Unwesen der Sentimentalität und der falschen Romantik im Aufbau von Kleinsiedlungen nach dem Muster kleiner mitteldeutscher und niederdeutscher Städte muß mit allem Nachdruck entgegengetreten [...] werden (Behrens, de Fries 1918; Hoeber 1917).

Dieses Thema wird Kromhout interessiert haben, da er ein Jahr zuvor in einem Buch über Arbeiterwohnungsbau einen Artikel über Stadt- und Dorferweiterung publiziert hatte (Kromhout 1921). Dieser bot ein sehr viel breiteres Spektrum über den Stand des sozialen Wohnungsbaus als die oben genannte Ausgabe der Zeitschrift „Wendingen“. In seinem Vortrag lobte Behrens die Baukunst Rotterdams, „die auf ihn so einen echten holländischen Eindruck gemacht hatte“. Er beneidete die Architekten um ihren „schönfarbigen Backstein“, umso mehr als er nun selbst viel in diesem Material entwerfe. In Rotterdam wurden zu dieser Zeit viele Wohnungsanlagen errichtet und es entstanden mehrere monumentale Bürogebäude, die aber die Skyline der Stadt kaum beeinträchtigten. Was

Behrens vom Turmhaus hielt, wurde 1922 in der Zeitschrift „De Bouwwereld“ (Die Bauwelt) noch einmal erklärt. Er wies auf die Beziehung hin, die mit der Umgebung hergestellt werden musste. Er fand, dass ein Wolkenkratzer nicht als ein freistehendes Gebäude gesehen werden dürfe und argumentierte: „Nur dort wird ein solches hohes Gebäude eine gute Wirkung haben, wo es durch niedrige Teile mit seiner Umgebung verbunden werden kann. Falls ein Wolkenkratzer nicht mehr als ein Prisma oder Zylinder ist, dient er alleine dazu, so viel Geschossfläche wie möglich zu vermieten, dann wird er auf klobige Weise seine Umgebung verletzen“ (De Bouwwereld 1922).

In der Zeitschrift „Bouwkundig Weekblad“ finden wir zum Amsterdamer Vortrag im Vergleich zu dem in Rotterdam einen noch ausführlicheren Bericht. Dieser stammt vom Redakteur J. P. Mieras, der im Detail einige von Behrens gezeigte Lichtbilder erwähnte. Danach eröffnete Behrens seinen Vortrag mit einigen Abbildungen des Pariser Stadtplanes, um zu zeigen, wie diese Stadt vom „Verlangen des Kaisers, durch die großmaßstäbliche monumentale Anlage Bewunderung für die kaiserliche Macht abzunötigen“, bestimmt war. Darüber hinaus zeigte Behrens Lichtbilder des Wertheimbaus am Leipziger Platz in Berlin und des Warenhauses von Wilhelm Kreis in Dortmund, um seine Argumentation über Warenhäuser zu bekräftigen. Er zeigte auch das nach seinem eigenen Entwurf entstandene Ladengeschäft der A.E.G. an der Budapester Straße in Berlin und das Schuhgeschäft Salamander von August Endell. Im Anschluss zeigte er:

Das Verwaltungsgebäude der Continental-Kautschuk-Guttapercha-Companie [sic] in Hannover, den (aus jüngster Zeit stammenden) Entwurf für ein Verwaltungsgebäude der Rombach-Hütte in Hannover und das im Bau befindliche Gebäude der Hötcke [sic, Hoechst] Farbenfabrik, das vollständig in Backstein ausgeführt werden sollte.

Behrens wies darauf hin, dass er hier unter Einbeziehung von Musikern Versuche vornehme, um mithilfe einer Glocke die Proportionen des Ganzen in Übereinstimmung zu bringen. Als Nächstes kam die Abbildung einer Fassade des Verwaltungsgebäudes Sturm [sic, Stumm] in Düsseldorf. Zum Schluss seines Vortrages ging Behrens auf das Problem des Turmhauses und des Gewerbebaus ein. Ersteres wurde illustriert durch Radierungen von Joseph Pennell und das Städtchen San Gimignano. Zum

Gewerbepbau zeigte er einige Bauten der A.E.G. und die chemische Fabrik von Poelzig in Posen. Den Abschluss bildeten das Bürogebäude von Berlage in London, ein Gebäude von Oud in Rotterdam und das Scheepvaarthuis (Schiffahrtshaus) [Abb. 2] in Amsterdam. Auch den Umbau des Ladengeschäfts „Liberty“ von H. A. van Anrooy [Abb. 3] betrachtete er überschwänglich als Beispiel für den „werbenden Wert“ der Baukunst, wobei er anmerkte, dass dieser Titel kaum ins Holländische zu übersetzen sei (Het Vaderland 1921). Solche Bauwerke und Inneneinrichtungen sind durch ihren Kunstwert Werbung, aber oft verträgt ein Gebäude das Plakat nicht. Man müsste dann die Plastik gleichsam in Flächen auflösen. Mit der Abbildung der hölzernen Hütte, der sogenannten Reklameburg, auf einem Platz in Leipzig zeigte Behrens, wie das möglich war. Er war auf diese Lösung besonders stolz. Mit der Abbildung des Briefkastens, den er für die Reichspost entworfen hatte, gab er dem Schluss seines Vortrages mit noch größerem Nachdruck eine persönliche Note.



2 | J.M. van der Mey, Scheepvaarthuis, Amsterdam, 1913.

3 | H.A. van Anrooy, Liberty, Amsterdam, 1923.

Erneut war Behrens voll des Lobes für die holländische Baukunst. „Der ‘Aufschwung’ der zeitgenössischen holländischen Architektur wird der Anfang einer Entwicklungsperiode der Baukunst sein, so wie das auch aus dem Mittelalter bekannt ist“ (Mieras 1922). In Anbetracht dieser Bemerkung erstaunt es, dass Behrens nicht die Münchener Dombauhütte zeigte, um die Fortführung der mittelalterlichen Art und der Anwendung

von Backstein vorzuführen (Deutsche Kunst und Dekoration 1922-1923). Er wollte einen anderen Schwerpunkt setzen, aber es wäre ein guter Übergang zu den holländischen Gebäuden aus Backstein gewesen.

Wir wissen nicht genau, welches Gebäude von Oud Behrens zeigte. Wahrscheinlich war es eine der Wohnungsanlagen in Rotterdam. Tusschendijken oder Spangen [Abb. 4, Abb. 5]. Behrens dachte, in Oud einen Gesinnungsgenossen zu finden, der unter anderem durch die Verwendung von Backstein ein monumentales Stadtbild anstrebte. Der Rotterdamer Architekt wurde durch den Vortrag vermutlich angespornt, über seine eigenen propagandistischen Arbeiten nachzudenken. In diesem Zusammenhang muss auch das Café De Unie neu betrachtet werden [Abb. 6]. Oud hatte dieses Projekt als eine zeitweilige Reklamefläche für eine solche Einrichtung an einem belebten Platz gesehen. Das sorgte für erhebliche Kritik (van Bergeijk 2013). Tatsächlich konnte der Unterschied zwischen beiden Architekten nicht größer sein. Oud sollte ab den zwanziger Jahren zunehmend weniger Backstein benutzen und seine Gebäude in glattem weißem Verputz errichten lassen. Er hatte deutlich einen anderen Weg eingeschlagen, als ihn Behrens vor Augen hatte.



4 | J.J.P. Oud, Spangen, Rotterdam, 1919-1920.

5 | J.J.P. Oud, Tusschendijken, Rotterdam, 1920-1921.

6 | J.J.P. Oud, De Unie, Rotterdam, 1924.

Nichts desto trotz war Oud derjenige, der die Vorträge von Behrens organisiert und möglich gemacht hatte. Er fragte bei der Maatschapij tot Bevordering der Bouwkunst [Gesellschaft zur Förderung der Baukunst], dem Bond Nederlandse Architekten [Bund Holländischer Architekten] und dem Verein Opbouw nach, ob Interesse bestünde, zu einem Vortrag von Behrens zu kommen. Mieras antwortete, dass der B.N.A. keine Einwände

hätte und 75 Gulden beisteuern wolle. Im Namen von „Opbouw“ antwortete der Graphiker und Innenarchitekt N. P. de Koo am 8. März, dass der Vortrag von Behrens gerne stattfinden könne. In seinem Brief vom 15. April 1922 fragt Behrens bei Oud nach, ob die Vorträge noch in diesem Monat stattfinden könnten, da er mit Arbeit überlastet sei und auch noch Vorträge in Lübeck und Wien zu halten habe. Aus einem Brief vom 24. April geht hervor, dass sich die Angelegenheit noch nicht geklärt hatte: 'Da ich mich aber sehr darauf gefreut habe, ein paar Tage im Kreise der holländischen Künstler zu verleben, so hoffe ich immer noch, daß sich der Ausflug nach Holland einschieben läßt'. Oud hatte jedenfalls angeboten, Behrens Rotterdam zu zeigen. Das sollte er zusammen mit W.H. Gispen und Jaap Gidding tun. Behrens freute sich bereits „wenn wir ein Stündchen zusammen sein könnten, um uns über uns gemeinsam interessierende künstlerische Angelegenheiten auszusprechen“.

Behrens war wie gesagt in Holland kein Unbekannter. Trotzdem widmete ihm J. P. Mieras einen langen und reich bebilderten Artikel, in dem seine bedeutendsten Arbeiten vorgestellt wurden. Die Abbildungen zeigten das eigene Haus in Darmstadt, die Kunsthalle in Oldenburg, die Turbinenhalle in Berlin, das Mannesmanngebäude in Düsseldorf und einen Wettbewerbsentwurf für ein Verwaltungsgebäude ebendort. Der Name Behrens als Maler-Architekt war an die Ausstellung in Darmstadt von 1901 geknüpft. Sein eigenes Haus hatte damals viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Als Leiter der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf hatte sich Behrens mit Proportionssystemen und stereometrischen Räumen beschäftigt. Er war von mathematischen Formeln und geometrischen Figuren fasziniert. Es verwundert daher kaum, dass auch J.L.M. Lauweriks, auf eine Empfehlung von H.P. Berlage hin, an dieser Schule gelehrt hat. Lauweriks hatte gerade an der Börse von Berlage heftige Kritik geübt und behauptet, dass Berlage beim Gebrauch eines Systems nicht konsequent war. Trotzdem hatte Berlage, der diese Systeme ziemlich operationalistisch verwendete, Respekt vor dem theosophischen Architekten. Wie Stanford Anderson schrieb:

That Behrens sought out Lauweriks and gave him the principal teaching position in architecture at Düsseldorf is strong evidence for Behrens's interest in idealist theories of the relationship of geometry to nature and art.

Behrens Zeit an der Düsseldorfer Schule ist schon mehrfach untersucht worden. Anschließend arbeitete Behrens für die Industrie. Ab 1907 hat er das Bild und die Formgebung der Produkte der A.E.G. bestimmt. Dies war Slothouwer bereits aufgefallen. Er schrieb: „Seine Bogenlampen, seine Ventilatoren, seine Gebäude haben eine rein sachliche moderne Schönheit, die für viele eine Offenbarung gewesen ist“ (Slothouwer 1918, 261). Die künstlerische Qualität trug zur Anziehungskraft bei und erhöhte den Verkaufswert. Behrens war ein Architekt, der nicht nur durch die Verbesserung der äußeren Erscheinung der Produkte die Industrie gefördert hat, sondern auch durch den Entwurf von Fabrikgebäuden, die ihrerseits kräftig Werbung für die Industrie machten.

Mit der Position von Behrens innerhalb des Deutschen Werkbundes beschäftigte sich Mieras nicht. Obwohl mehrere Holländer die Kölner Werkbundaussstellung 1914 besucht hatten, ging die Diskussion innerhalb des Werkbundes über Typisierung und künstlerische Freiheit an ihnen vorbei. In der Zeitschrift „De Opmerker“ wurde lieber die Auffassung eines Franzosen über die Ausstellung übernommen, als selbst einen Kommentar abzugeben. Der Franzose behauptete:

Die Deutschen wollen mit der Zeit gehen. Ich weiß, dass sie auf dem Gebiet des Handels, der Industrie, mit Riesenschritten vorwärts streben. Sie lieben moderne Methoden. Ich weiß, dass sie im Kunstgewerbe sehr große Fortschritte gemacht haben, dass sie technische Schulen besitzen, deren Lernplan von dem Ziel zeugt, aus dem Geist der jungen deutschen Künstler eine Formenschönheit von vollkommen moderner Art zum Vorschein zu bringen. Und ich habe gehört, wie man sagt, dass auch bereits viele Architekten nach einer neuen Baukunst suchen (De Opmerker 1914).

Viele Namen der Teilnehmer waren bekannt. Im Jahr 1909 gab es sowohl in Amsterdam als auch in Den Haag eine Ausstellung über moderne deutsche Baukunst zu sehen. Peter Behrens, Hermann Billing, Peter Birkenholz, Martin Dülfer, Max Läger und anderen zeigten ihre Arbeiten. Dass Mieras kein Wort über den Werkbund verlor, war selbstverständlich. Viele Holländer waren der Auffassung, dass der Werkbund in Zukunft wahrscheinlich „eine weniger bedeutende Körperschaft werden würde, als er trotz seiner Lautstärke bereits war“ (De Bouwwerels 1919). Mieras wählte eine andere Betrachtungsweise und begann seinen Artikel mit dem

Satz: „Es gibt kaum einen Architekten, dessen Werk einen größeren Anlass zu tiefsinnigem Nachdenken und schwergewichtigem Philosophieren gegeben hat, als das von Peter Behrens“. Für ihn war es offensichtlich, dass die Arbeit von Behrens gleichsam als Provokation gegenüber den so zahlreichen deutschen Kunstgelehrten gelten musste. Er beendete seinen Artikel mit einem langen Zitat aus der von Fritz Hoerber verfassten Monographie über Behrens, in der die „mystische Liebe“ von Behrens zur Sprache kam. Mieras gab dazu den folgenden Kommentar ab:

Es wäre die Mühe wert, näher darauf einzugehen, falls das – es ist bereits so fürchterlich tief – noch möglich ist. Man könnte Lust dazu bekommen [...] aber [...] schrieb ich nicht oben, dass Behrens in seinen Arbeiten ein wenig provozierend war [...] (Hoerber 1913, 179; Mieras 1922).

Darin bestand ein großer Unterschied zu Berlage, der auch gerne als philosophierender Architekt gesehen worden wäre, dessen Schriften allerdings ziemlich hölzern daherkamen und nicht die gleiche Leidenschaft zeigten wie die von Behrens.



7 | „Wendungen“, Wohnungsbau Heft, April/Mai 1920.

Im Jahr 1920 erschien eine Doppelausgabe der Zeitschrift Wendungen zum Thema Wohnungsbau [Abb. 7]. Die Einleitung zu dieser Nummer von April und Mai 1920 stammt vom Redakteur H. Th. Wijdeveld. Mit pathetischen und düsteren Ausdrücken deutete er an, dass ein Umbruch im Gang sei, durch den die Mechanisierung und der Materialismus überwunden werden

könnten. Das Kapital sei besiegt, aber „das Problem kann vorläufig nicht anders als auf armselige Weise gelöst werden. Die einförmigen Hausgrundrisse sind für Großstadtbewohner, nach eigenen – miefig gewordenen – Ansichten zusammengesetzt“. Der Umschlagentwurf zu dieser Ausgabe stammt von Michel de Klerk. Wir sehen darauf zwei erwachsene und fünf kleine Vögel, wahrscheinlich Schwalben, zusammen in einem stilisierten Nest sitzen. Nach der Einleitung folgte ein Text von Behrens *Ueber die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme*, ein Vortrag, den er bereits 1917 gehalten hatte. Der Text war komplett in Deutsch verfasst. Dazu gab es in derselben Ausgabe eine holländische Zusammenfassung. Die Abbildungen betrafen hauptsächlich Arbeiten von Amsterdamer Architekten, was allerdings auch nicht überrascht, da es sich um eine Amsterdamer Zeitschrift handelte. Von Rotterdamer Architekten wurde kaum etwas gezeigt, abgesehen von der Gartenstadt Vreewijk, die M.J. Grandpré Molière und P. Verhagen entworfen hatten [Abb. 8] und die Behrens zweifelsohne gefallen haben wird. Beim Konzept dieser Architekten war nicht nur von einer neuen Beziehung der Häuser mit der Straße die Rede, sondern auch von der Berücksichtigung der verschiedenen Verkehrsströme. Der Entwurf galt als modern.



8 | M.J. Grandpré Molière, P. Verhagen, Gartenstadt Vreewijk bei Rotterdam, 1919.

Man weiß nicht, wie die Reaktionen auf die Ausgabe von Wendungen und den Text von Behrens ausfielen. Die Zeitschrift galt als etwas „eigenartig“. Behrens beendete seinen Artikel mit hoffnungsvollen Worten: „In einer Synthese des künstlerischen Könnens und der technischen Tüchtigkeit liegt die verlockende Aussicht, nämlich die Erfüllung unser aller Sehnsucht nach einer Kultur, die sich in der Einheitlichkeit aller Lebensäußerungen als ein Stil unserer Zeit zu erkennen gibt“ (Behrens 1920). Es stellt sich allerdings die Frage, ob viele holländische Architekten damit übereinstimmten, da es nur wenige gab, die nach einer Synthese suchten. Es ist ebenfalls nicht klar, welche Absicht hinter Behrens' Einladung zu den Vorträgen stand, und es stellt sich die Frage, ob die Erwartungen der holländischen Architekten mit seinem Vortrag erfüllt wurden. Wahrscheinlich nicht. Die Diskussion um das monumentale Gebäude spielte keine zentrale Rolle, schon eher die Frage, wie der soziale Wohnungsbau zu einem besseren Stadtbild beitragen könne. Tatsächlich war das auch die Absicht dieser Ausgabe von Wendungen gewesen, in der der Text von Behrens veröffentlicht wurde. Behrens beschäftigte sich auch nicht mit Normalisierung oder anderen Arten der Grundstückseinteilung. Vielmehr schnitt er ein Thema an, das auf den ersten Blick kaum Bedeutung hatte, das aber trotzdem zum richtigen Zeitpunkt kam, weil bestimmte Architekten in der Auffassung von Behrens eine Basis für ihre eigene Architektur und ihr Gedankengut sahen. Behrens war ein Befürworter des Backsteins, des Handwerks etc., was vor allem von zur Expressivität neigenden Architekten wertgeschätzt wurde. Zu ihnen gehörte Willem Kromhout, der zu dieser Zeit in Rotterdam einen expressiven, monumental wirkenden Backsteinstil einzuführen versuchte. Das Wohnhaus an der Essenlaan von 1916 ist dafür ein erstes Beispiel.



9 | W. Kromhout, Noordzee Gebauede, Rotterdam, 1919.

10 | W. Kromhout, Entwurf Van Dam- Noordzee Gebaude, Wijnhaven, 1917.

11 | W. Kromhout, Schifffahrtverein Zuid, Rotterdam, 1917.

12 | W. Kromhout, Lisse Bank, Rotterdam, 1921.

Aber noch mehr zeigen dies seine Gebäude für die Reederei De Noordzee und die Reederei Zuid, und zwar in aller Deutlichkeit [Abb. 9, Abb. 10, Abb. 11]. Auch sein Gebäude für die Lissesche Bankvereniging (1921) [Abb. 12] zeugt von der deutlichen Vorliebe des großartigen Zeichners für das Material Backstein. Er benutzt mehrere Mauerwerksverbände, um die Fassade zu beleben. Im Übrigen meinte Kromhout ebenso wie Behrens, dass ein Gebäude für ein Unternehmen das beste Mittel der Reklame sei. Es musste als Reklame dienen. Das sehen wir in seinem späteren Werk, wie bei dem Gebäude Diepeveen, das durch seinen Turm eine wichtige und auffallende Erscheinung in der Stadt darstellt. Kromhout dürfte es weniger gefallen haben, dass Behrens sich nicht zu Fragen des Städtebaus geäußert hat, die auch für die aktuellen Probleme der Stadt hätten wichtig sein können. Am 27. April 1922 hielt Kromhout vor der Middenstandsvereniging Handel & Nijverheid [Mittelstandsverein Handel und Gewerbe] einen Vortrag über Berlages Planung für den Hofplein [Hofplatz]. Das Büro von Kromhout befand sich am Hofplein und er war daher an der Entwicklung sehr interessiert. Er sprach sich zunächst für den Abriss des Delfter Tores aus. Kurze Zeit später entwickelte er als Gegenmodell zu Berlages Planung ein eigenes Konzept, das die Translozierung des Denkmals vorsah, sodass dieses den Verkehrsfluss nicht behindern würde (Rotterdamsch Nieuwsblad 1912; Voorwaarts 1922; De Bouwereld 1922; De Telegraaf 1926). Kromhout war bis 1923 der erste Vorsitzende des Rotterdamer Architektenvereins Opbouw, die einen anderen Weg einschlug als der eher traditionell orientierten Vereins „Architectura et amicitia“. Während einer Sitzung des Vereins Opbouw hielt er am 31. März 1920 einen Vortrag zum Thema *Das Entwerfen*. In dem anlässlich seines Todes in der Zeitschrift de 8 en Opbouw veröffentlichten Bericht steht dazu:

Die Dinge, die architektonisch stark beeindrucken, kommen chaotisch ins Bewusstsein, aber man will von dem allen eine Abstraktion, aber entgegengesetzt zur Leidenschaftlichkeit. Es findet Stilbildung statt, eine Kristallisation des visionär Gesehenen. Der Verstand muss sich mit dem Künstlerischen paaren, zusammen sind sie eine Einheit und nicht voneinander zu trennen. Das Element des Verstandes eröffnet neue Gesichtspunkte, das gleichberechtigte Gefühl hat darauf zu antworten und

tut das, weil beide ohne einander nicht sein können. Ein solches leidenschaftliches Entwerfen ist dann auch herrlich. Man arbeitet, zeichnet, sieht Fancy [sic] in ihren strahlenden Merkmalen (de 8 Opbouw 1940).

In groben Zügen ist das dieselbe Botschaft, die auch Behrens in seinem Text *Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme* in der Zeitschrift „Der Leuchter“ verkündet hatte. Dieser Text war vielleicht der wichtigste, den Behrens geschrieben hat. Er war einer der Ersten, die sich trauten, dieses Wort in die Architekturdebatte einzuführen. Damit legte er die Verantwortlichkeit für ihr Tun in die Hände des Architekten und sieht Bauen nicht nur als eine Konsequenz der Zeit oder des Materials, sondern des Formwillens und der Freiheit eines Künstlers. Die Zeitschrift „Der Leuchter“ wurde von Hermann von Keyserling als „Jahrbuch der Weisheit“ herausgegeben. Neben dem Artikel von Behrens enthielt dieses Jahrbuch von 1920 auch einen Beitrag des Kunsthistorikers Gustav Hartlaub, der einige Jahre später seinen Artikel *Ethos der neuen Baukunst* in *Der Form* publiziert hat. Behrens schickte seinen Text als Sonderdruck an J.J.P. Oud [Abb. 13]. Dieser Text stammt aus der Mitte seiner Karriere und verdient eine nähere Betrachtung. Jedes Wort und vor allem alle Begriffe müssen untersucht werden. Leider kann ich das hier nicht tun, vielleicht ein anderer?

Nach seinen Vorträgen schrieb Behrens einen langen Brief an Oud, in dem er sich noch einmal beim Rotterdamer Architekten „für die so überaus lebenswürdige Aufnahme, die Sie mir in Rotterdam bereitet haben“, bedankte. Er schrieb:

Ich habe einen starken Eindruck erhalten, der mir beweist, daß wir einer Zeit künstlerischer Selbstständigkeit entgegen gehen. Wir müssen uns freuen, daran mitarbeiten zu können. Freilich tritt dieses in Holland schon stärker in Erscheinung als bei uns, weil Deutschland durch die traurigen wirtschaftlichen Verhältnisse gehindert ist, sich auszuwirken. Dennoch aber glaube ich, daß in künstlerischer Auffassung ein Verwandtes zwischen Ihnen und uns besteht, von dem wir allerdings hoffen wollen, daß es sich immer mehr in Volks- und Ortscharakter vertiefe.

Mit dem zuletzt Angeführten konnte Oud sicher nicht übereinstimmen. Er suchte nach einer Architektur, die sich von lokalen Einflüssen löste. Auch mit der Passage des Briefes über Amsterdam wird Oud nicht zufrieden gewesen sein.

Auch Amsterdam, wo mich die Herren Slothouwer, van Anrooy, Wils und Mieras in liebenswürdiger Weise führten, war mir höchst interessant, besonders durch die gute handwerkliche Behandlung der Häuser. Am meisten staunte ich natürlich in Amsterdam-Süd, wo die Baugerüste unübersehbarer Blocks sich bis in die Ferne des Horizontes aneinander reihten. Gerade von den Bauten der sogenannten Amsterdamer Schule hielt Oud überhaupt nichts. Um seine Auffassungen deutlich zu machen, schickte Oud seinen holländischsprachigen Artikel 'Über die Baukunst der Zukunft und ihre architektonischen Möglichkeiten' an Behrens. Oud teilte ihm mit, dass der Artikel in deutscher Übersetzung im Frühlicht erscheinen werde. Adolf Meyer werde übersetzen. Oud und Behrens müssen während ihrer Treffen auch über Farben gesprochen haben, was sich aus der Tatsache erschließt, dass Behrens dem Rotterdamer Architekten einen Artikel über die Farbenlehre von Adolf Hölzel schickte: 'Er befindet sich in dem Protokoll des „Farbentages“ vom Deutschen Werkbund'. In diesem Heft ist auch der Unsinn von Ostwald enthalten (Hölzel 1919).

Er wollte Ouds Meinung zu dieser Problematik hören, die für Behrens damals in Bezug auf seine eigenen Bauten von großer Bedeutung war. Er war der Auffassung, dass Farbe das räumliche Erleben verstärken und intensivieren müsse. Der Berliner Architekt hat Oud auch einen Sonderdruck [mit Auftrag] seines in „Der Leuchter“ erschienen Artikels „Das Ethos und die Umlagerung der künstlerische Probleme“ geschickt, in dem er einen Versuch unternommen hatte, den kollektiven Charakter seiner Zeit zu deuten. Der Rotterdamer Architekt hat den Text aufmerksam gelesen und bestimmte Passagen unterstrichen. Er konnte sich den Auffassungen von Behrens nicht immer anschließen, bestimmt nicht, wenn dieser schrieb:

Die Maschine hat das Seelische des Werkes ganz zerstört, eine Hoffnung kann nur aus der Wiederbelebung des Handwerks entstehen (Behrens 1920).

Oud war allgemein ein Befürworter der Maschine und der Mechanisierung und hielt nicht so viel vom Handwerk. Seiner Auffassung nach war Entwicklung und damit Fortschritt nur möglich, wenn überhaupt kein Kompromiss eingegangen würde, sondern vielmehr die Vorteile der Technik voll zur Geltung gebracht würden. Er antwortete mit einem langen Brief, der als Rohentwurf erhalten geblieben ist: „Gerade die Gegenüberstellung romantischer und klassischer Kunstauffassung interessiert mich besonders. Obwohl ich zugeben musz, dasz beide gleich grosze Existenzberechtigung haben, so kann ich nicht Ihrer Ansicht sein, dasz unsere Zeit beide braucht. Ich bin nämlich der Meinung dasz in jeder Zeit in der Baukunst einer dieser Charaktere ausgesprochen zu Tage treten musz, damit die vorhandenen Kräfte [so] viel [wie] möglich zusammen arbeiten und kollektiv einem Ziel nachstreben. Wenn ich sage, dasz für mich der Charakter unserer Zeit klassische Tendenzen in jeder Hinsicht hat (Organisation, Typisieren, im allgemeinen Ordnungs-mässig ist) so möchte ich damit keineswegs die Romantik verneinen – vielleicht kommt sie wieder an die Reihe – hat Spengler recht! – wenn unserer Mechanisierungstrieb wieder ins Mystische übergeht. Es scheint mir das gar nicht unmöglich; wir brauchen dennoch erst – meiner Meinung nach – noch den Stil, die künstlerische Verkörperung unserer technischen Entwicklung“ (Schwarz 2004). Oud wollte gerne auf die Angelegenheit eingehen, behauptete aber: „Es ist Alles zu umfassend um hier in wenigen Zeilen – schlechtes Deutsch zu [...] diskutieren“. Der Rotterdamer Architekt war gerade in München gewesen, wo er sich die Dombauhütte angesehen hatte. Er sah darin einen Versuch, romantische und klassische Vorstellungen auf einen Nenner zu bringen. „Ich habe Ihre Kirche als eine reizende Note in Mitte des Gewimmels der Gewerbeschau in der Erinnerung“. Die Reaktion von Behrens auf die Beschwerden von Oud ließ nicht lange auf sich warten. In einem vierseitigen handgeschriebenen Brief, datiert vom 26. November 1922, schrieb Behrens:

Ein so wichtiges Thema wie das Verhältnis der Romantik zum Klassizismus ist ja nicht brieflich zu erschöpfen. Ich beabsichtige eine Arbeit hierüber zu machen. Heute nur so viel darüber, daß ich unter Klassizismus, so wenig wie Sie, die Formensprache der Antike verstehe, sondern den Geist des Archimedes auf der Grundlage mathematisch gerichteten Denkens, der mit aller Kunst – was ist Kunst, oder Schönheit? – der mit dem Seelischen, dem Unterbewusstsein, dem Ethos nichts zu tun hat. Alles, was den Menschen

innerlich und tiefer berührt, ist eben von romantischer Art, die, in keiner Zeit, auch nicht in der Spätantike ganz verloren gegangen ist. Und hierin liegt der Grundirrtum Spenglers, so weit ich nach seinem ersten Band, den allein ich kenne, urteilen kann. Die Technik können wir freilich nicht entbehren. Im Gegenteil. Aber wenn wir den Stil daraus finden wollen, die künstlerische Verkörperung wie Sie sagen, dann bemühen wir uns eben nicht intellektuell, sondern gefühlvoll, musikalisch, wenn Sie das Wort akzeptieren wollen. Das ist keine Spielerei mit Worten, sondern von fundamentaler Bedeutung. Es wird mir immer klarer, daß alle bisherige Versuche, die Technik ästhetisch zu beeinflussen, sie in das schöne Stadtbild einzubeziehen, dahin geführt haben, sie ihrer Charakteristik zu entkleiden, das Neue und Fremdartige zu mildern, sie anständig, d.h. salonfähig zu machen, sie den Gewohnheitsformen anzupassen, anstatt die märchenhafte Unwahrscheinlichkeit, die groteske Phantastik ihrer oft bizarren Formen zum Leitmotiv zu nehmen. Die künstl. Möglichkeiten, die in der Technik liegen, sind auch nicht in Entferntesten erschöpft. Wir stehen vielmehr am Anfang (Behrens 1922).

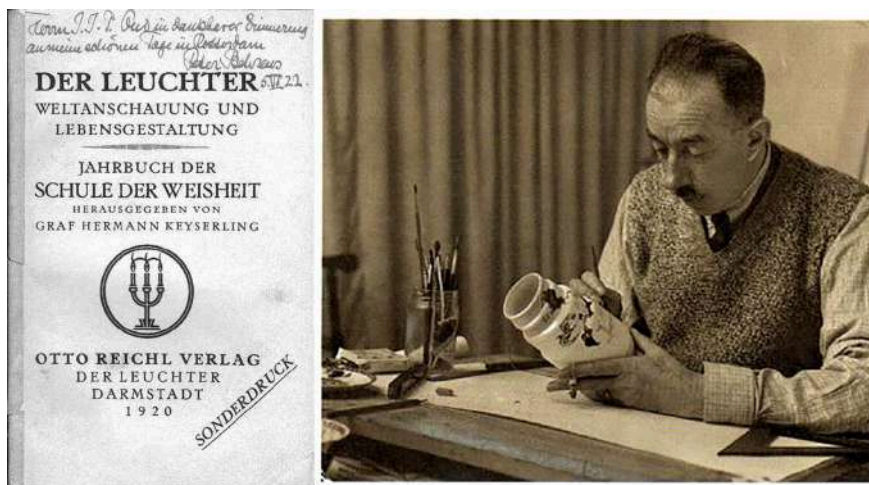
Er fügt hinzu:

Was ich sehr bedaure, ist, daß der Begriff Romantik fast niemals richtig verstanden wird. Kein anderer als Friedrich Schlegel sagt an irgend einer Stelle: Das was an Goethes Wilh. Meister am meisten zu rühmen sei, wäre, daß man den antiken Geist unter der modernen Hülle überall wiedererkenne. Diese Kombination eröffne die neue endlose Aussicht auf die höchste Aufgabe der Kunst, die Harmonie des Klassizismus und der Romantik'. Diese Romantik hatte er auch in dem Gebäude der Dombauhütte in München gesucht, die sowohl zuerst Jaap Gidding als auch später Oud aufmerksam betrachtet haben. Ob sie Oud genauso sehr gefallen hatte, wie er an Behrens schrieb, darf bezweifelt werden. Der nüchterne Rotterdamer Architekt hatte kaum etwas mit dieser Art mittelalterlicher Ergriffenheit am Hut. Im Gegensatz zu Kromhout machte Oud nicht das Gefühl oder eine Art Mystik zur Grundlage seiner Architektur, sondern das Denken, ganz in der Tradition von Berlage. Das Gebäude von Behrens sorgte aber durchaus für viel Aufregung. In einer holländischen Zeitung stand: 'Gotisch durch innere Verwandtschaft ist auch die kleine Kirche, die Peter Behrens da draußen als 'Dombauhütte' gebaut hat. Ein schlichtes, vollständig in Backstein errichtetes Gebäude; ein hoher Kubus, aus dem sich die Seitenkapellen als spitz

zulaufende Kristalle entwickeln. Es herrscht in diesem echt nordgermanischen Bauwerk ein sehr strenger, vielleicht etwas puritanischer Geist, der dem Süddeutschen auf die Nerven geht' (Nieuwe Rotterdamsche Courant 1922a).

Wieder einmal hatte Behrens ein provozierendes Gebäude entworfen. Jaap Gidding [Abb. 14] schreibt Oud darüber ausführlich in einem Brief vom 2. September 1922. Gidding äußert sich lyrisch über das Bauwerk und seine verschiedenen Farben. „Behrens wollte hier dem Handwerker selbst wieder eine Freude am Bauen zu geben, in dem er ihm nach seiner Ansicht den vielfarbigen Stein benutzen ließ“. Er glaubt zu wissen, was Oud davon halten würde:

Möglicherweise würdest du sagen, die ganz modernen [Künstler] fehlen, aber ich komme zunehmend zu dem Schluss, [dass] doch vor allem bei der Innenarchitektur eine gewisse Intimität, Wärme, nötig ist und das fühlen sie hier sehr gut [,] wie ich finde. Mit Taut herrschte auch darüber eine Meinungsverschiedenheit. Aber das ist doch auch wieder so ein heftig nervöser unruhiger Mensch. Dieser spitze Vogelkopf mit seinem Marabuhaar war schwer in Aktion. Er war mit Finsterlin hier, aber dem bin ich nicht begegnet.



13 | Der Leuchter, Sonderdruck mit Widmung von Behrens an J.J.P. Oud, 1920.
14 | Jaap Gidding im Jahr 1933.

Die Diskussion zwischen Behrens und Oud scheint zu einem Ende gekommen zu sein. In seinen Briefen schreibt Behrens, dass er das Thema als „zu groß und zu ernst“ empfinde, um es mit dem Rotterdamer Architekten auf Abstand zu besprechen. Gerne wolle er mit Oud seine Meinung austauschen, falls dieser zukünftig nach Berlin käme. Ein Jahr später ist es soweit; die beiden treffen sich, als Oud nach Berlin kommt, um dort einen Vortrag zu halten. Aber man weiß nicht, ob sie das Thema damals erörtert haben. Für den Vortrag war Oud vom Verein für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin eingeladen worden, dessen Vorsitzender Behrens war. Für den Vortrag vom 21. März 1923 wurde Oud zum Thema *Altes und Neues aus der Stadtbaukunst* angefragt. Aber der Rotterdamer Architekt änderte diesen Titel sehr schnell in: *Über die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft*.

In Berlin wurde er von Behrens am Bahnhof abgeholt. Der Briefwechsel zwischen den beiden scheint mit Ausnahme eines kleinen Briefes von 1927 auf das Jahr 1922 beschränkt geblieben zu sein. Es lassen sich jedenfalls keine anderen Spuren eines Meinungs austausches finden. Es ist auch nicht bekannt, ob Behrens Kontakte mit anderen Kollegen pflegte, die er in Holland getroffen hatte. In jedem Fall hatte seine holländische Reise einen bleibenden Eindruck bei Behrens hinterlassen. Er wurde mit einer Architektur konfrontiert, die sowohl romantisch wie klassisch war. Er verarbeitete seine Eindrücke in verschiedenen Vorträgen, die er über die holländische Baukunst seiner Zeit hielt. Dafür hatte er sich noch Lichtbilder bei Oud und Mieras ausgeliehen. Von Oud unter anderem Aufnahmen seiner eigenen Wohnanlagen und derjenigen von Michiel Brinkman in Spangen. Die hatten seine besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen und zeigten, welche „gesetzmäßige Richtung“ in Rotterdam bestimmend war. Von Mieras hatte er Fotos des Entwurfes von Berlage für den Hofplein bekommen. Oud bat er um zusätzliche Auskünfte zu dieser Planung und dem Streit, der sich um diese entwickelt hatte. Anlässlich eines Vortrages von Behrens in München wurde, vielleicht durch Jaap Gidding, in der *Nieuwe Rotterdams Courant* in einem langen Artikel auf die Tatsache verwiesen, dass Behrens vor dem berechnenden und theoretisierenden Verstand in der holländischen Baukunst warnte, die durch Extreme gekennzeichnet wurde. Zeitschriften wie *Wendingen* und *de Stijl* repräsentierten in seinen Augen diese Extreme. Der Verfasser dieses „privaten Briefwechsels“ merkte auch an, dass die Reproduktionen der

Fotos, die die holländischen Künstler zur Verfügung gestellt hatten, nicht immer den zu stellenden Anforderungen genügten. Noch mehr fiel auf, dass Behrens Architekten wie Th. Wijdeveld oder W.M. Dudok während seines Vortrages überhaupt nicht erwähnt zu haben scheint. Und gerade diese vertraten einen Weg, der viel Ähnlichkeit mit dem von Behrens hatte (Nieuwe Rotterdamsche Courant 1922b).

Literaturliste

Algemeen Handelsblad 1922

Erich Mendelsohn, „Algemeen Handelsblad“ (26. März 1922).

Anderson 2000

S. Anderson, *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*, Cambridge (Mass.) 2000.

Behrens 1920a

P. Behrens, *Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme*, „Der Leuchter: Weltanschauung und Lebensgestaltung. Jahrbuch der Schule der Weisheit“ 2 (1920), 336.

Behrens 1920b

P. Behrens, *Ueber die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme*, „Wendungen“ (März-April 1920), 20.

Behrens 1922

P. Behrens, *Stil?*, „Die Form“ 1 (1922), 5-8.

Behrens, de Fries

P. Behrens, H. de Fries, *Vom sparsamen Bauen*, Berlin 1918.

van Bergeijk 2013

H. van Bergeijk, *Felle en ongezouten kritiek. Jan Verheul en de gevel van J.J.P. Oud*, „Eigenbouwer“, Heft 1 (2013), 16-29.

Broch 2005

R. Broch, *Peter Behrens' Wohnungsbaukonzepte. Von der repräsentativen Industriesiedlung zur kostengünstigen Kleinsiedlung*, Dissertation, Marburg 2005.

Buderath 1990

B. Buderath, *Ein Gesamtkunstwerk der Moderne*, in B. Buderath (Hrsg.), *Peter Behrens. Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst AG*, München 1990.

de 8 en Opbouw

Verslag van de lezing „Het ontwerpen“, „de 8 en Opbouw“ 13-14 (1940), 123-124.

De Bouwwereld 1919

In den Duitschen Werkbund, „De Bouwwereld“ 42 (1919), 340.

De Bouwwereld 1922

Andermaal de hemelkrabbers, „De Bouwwereld“ 16 (1922), 121.

- De Opmerker 1914
Een Franschman over Moderne Duitschen Bouwkunst, „De Opmerker“ 8 (1914), 58.
- De Telegraaf 1926
De heer Kromhout en het Hofplein-vraagstuk, „De Telegraaf“ (27. Dezember 1926).
- Deutsche Kunst und Dekoration 1922/23
Die Dombauhütte. Aus der Eröffnungsrede von Peter Behrens, „Deutsche Kunst und Dekoration“ 4 (1922-1923), 220-230.
- Göldner
 E. Göldner, *Gedanken zur Industrialisierung des Wohnungsbaus von Peter Behrens*, „Baukunst und Werkform“ 8 (1955), 308-310.
- Het Vaderland 1921
Heropening Liberty's magazijn in Amsterdam, „Het Vaderland“ (13. September 1921).
- Het Vaderland 1922
Peter Behrens spreekt te Rotterdam, „Het Vaderland“ (27. Mai 1922).
- Hoeber 1913
 F. Hoeber, *Peter Behrens*, München 1913.
- Hoeber 1917
 F. Hoeber, *Peter Behrens' Gartenstadt Lichtenberg bei Berlin: eine gute Lösung des Kleinwohnungsproblems*, „Kunstgewerbeblatt“ 6 (1917), 105-118.
- Hoeber 1919
 F. Hoeber, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ 1 (1919), 1-26.
- Hölzel 1919
 A. Hölzel, *Einiges über Farbe in ihrer bildharmonischen Bedeutung und Ausnutzung, in Erster Deutscher Farbentag auf der 9. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart am 9. September 1919*, Berlin 1919, 10-26.
- Jaeger 2001
 R. Jaeger, *Heinrich de Fries und sein Beitrag zur Architekturpublizistik der Zwanziger Jahre*, Berlin 2001, 23-29.
- Krause 2013
 J. Krause, *Peter Behrens. Schrittmacher der „Reklame-Kultur“*, in T. Föhl, C. Pese (Hrsg.), *Peter Behrens vom Jugendstil zum Industriedesign*, Weimar 2013, 240-251.
- Kromhout 1921
 W. Kromhout, „Stads- en dorpsuitbreiding“, *Arbeiderswoningen in Nederland*, Rotterdam 1921, XIV-XIX.
- Kromhout 1922
 W. Kromhout, *Een plan voor het Hofplein te Rotterdam*, „De Bouwwereld“ 7 (1922), 54-57.
- Leeuwarder Courant 1920
Van Bouwen en Wonen, „Leeuwarder Courant“ (17. Januar 1920).
- van Loghem 1918
 J.B. van Loghem, *Toekomstplannen*, „Bouwkundig Weekblad“, 47 (1918), 270. Michieletto 2011

M. Michieletto, „Vom sparsamen Bauen“, in S. Malcovati, A. Moro (a cura di), *Peter Behrens. Maestro di Maestri*, Milano 2011, 65-68.

Mieras 1922a

J.P. Mieras, *Prof. Peter Behrens*, „Bouwkundig Weekblad“ 19 (1922), 179-184.

Mieras 1922b

J.P. Mieras, *Voordracht Prof. Peter Behrens*, „Bouwkundig Weekblad“ 22 (1922), 207.

Nieuwe Rotterdamsche Courant 1922a

Kerkelijke kunst. II. Die Gewerbeschau. Die Dombauhütte, „Nieuwe Rotterdamsche Courant“ (7. September 1922).

Nieuwe Rotterdamsche Courant 1922b

Prof. Behrens over modern Nederlandsche bouwkunst, „Nieuwe Rotterdamsche Courant“ (13 Oktober 1922).

Nieuwe Rotterdamsche Courant 1925

Typen van nieuwe bouwkunst, „Nieuwe Rotterdamsche Courant“ (5. November 1925).

Rotterdamsch Nieuwsblad 1912

De toekomst van de Delftsche Poort, „Rotterdamsch Nieuwsblad“ (4. Oktober 1912).

Schwarz 2004

U. Schwarz, *Romantik und Architektur. Zum Doppelgesicht der Moderne*, Hamburg 2004.

Slothouwer 1918

D.F. Slothouwer, *Zuinig bouwen*, „Bouwkundig Weekblad“ 47 (1918), 263.

Voorwaarts 1922

Het Hofpleinplan „Berlage“ in de vergadering van de Middenstandsvereniging „Handel en Nijverheid“, „Voorwaarts“ (8. Mai 1922).

Wils 1923

J. Wils, *Lezing Erich Mendelsohn*, „Het Vaderland“ (8. November 1923).

English abstract

Although Peter Behrens only made one project for a building in the Netherlands – a project for the family Krölller-Müller that was never build – his contacts with Dutch culture was not limited to this singular event. In fact in 1922 he gave a lecture in both Rotterdam and Amsterdam. He used this as an opportunity to visit many buildings on which he shortly after gave a lecture in Munich. A correspondence that developed with J.J.P. Oud is especially interesting because it touched on many colour problems that were intensively debated in those days. This article seeks to trace the relational lines between the Netherlands and this seminal figure of the international architectural scene.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



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 Michellis

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