

IV.

Peter Behrens¹ hätte 1903, als er nach Düsseldorf berufen wurde, für die Stadt und ihre bauliche Entwicklung vieles bedeuten müssen! Aber er fand bei den in Frage kommenden Stellen und Persönlichkeiten, wie bei der Architekten- und Künstlerschaft ebensowenig Verständnis, wie Förderung seiner künstlerischen Absichten. Die Gründe der damaligen Zustände in Düsseldorf sind heute verständlich. Düsseldorf sonnte sich als Kunststadt an dem großen Erfolg der Ausstellung von 1902 und an dem neuen Kunstaussstellungspalast — diesem unvergeßlichen Geschenk des damaligen Sekretärs der Düsseldorfer Kunstakademie, Professors Fritz Roeber, an Künstlerschaft und Stadt — sonnte sich an der Vorbereitung für die Ausstellung 1904, die Düsseldorfs Ansehen in noch strahlenderem Lichte erscheinen lassen sollte, an der großen Nachfrage nach Düsseldorfer Kunst, d. h. Düsseldorfer Bildern im Kunsthandel, und an den großen monumentalen Staatsaufträgen, die der Akademiedirektor Peter Janssen, Eduard von Gebhardt und deren Getreuen erhielten. Alles drehte sich in Düsseldorf um Malerei und Bilderausstellungen. Daneben war man stolz auf die Gartenstadt des 18. Jahrhunderts und aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts und Künstlerfeste im Malkasten und dachte darüber in gar keiner Weise an das Bild der baukünstlerischen Gestaltung der stetig wachsenden Stadt. Man dachte eigentlich über die breiten Baumreihen der schönen Königsallee städtebaulich nicht hinaus. Bis zum Ausgange des 19. Jahrhunderts hatte die damals noch in Grün gebettete und noch kleine Stadt mit ihren vornehm bescheidenen Wohnhäusern es auch nicht nötig. Düsseldorf hat die „Gründerrenaissance“ erst dann erlebt, dann aber auch im Schnellzugstempo! Die berühmte „Ära Marx“ in Düsseldorf — Oberbürgermeister Wilhelm Marx war menschlich eine der prächtigsten Erscheinungen, die mir je begegnet sind — war schlimmste materielle Bodenspekulation ohne Sinn für künstlerische Gestaltung! Altgeschichtliche Baudenkmäler wurden behandelt wie lästiger Kram, denn, so meinte damals eine der führenden Persönlichkeiten im Stadtparlament, Düsseldorfs Bedeutung beginne erst mit der Großen Gewerbe- und Kunst-Ausstellung von 1902!

Was hätte in solch einer Kunststadt ein Peter Behrens bedeuten können! Doch ich entsinne mich noch der Erfolge seines ersten Auftretens: Seine Beteiligung an der Gartenbau-Ausstellung 1904 brachte ihm bei den Malkastenkünstlern den Ehrentitel ein: „Lattenpitter“; erst recht die Bauten im folgenden Jahre auf der Nordwestdeutschen Kunstaussstellung zu Oldenburg. Die technischen wie die wissenschaftlichen Kunsthistoriker wiesen seinem Krematorium in Delstern bei Hagen i. W. (1907) nach: mißverständene toskanische Vorrenaissance; vergleiche Dom und Campanile des Domes zu Florenz oder San Miniato al Monte auf dem anderen Arnoufer. Dasselbe galt für die Entwürfe der Fußböden und die gesamte Ausstattung und Gliederung. — Jawohl! Der technisch nicht vorgebildete Maler, der Häuser bauen will! Mag er bei seiner Ausstellungsarchitektur bleiben, die nachher wieder abgerissen wird, Düsseldorf und Oldenburg, dann das Tonhaus auf der

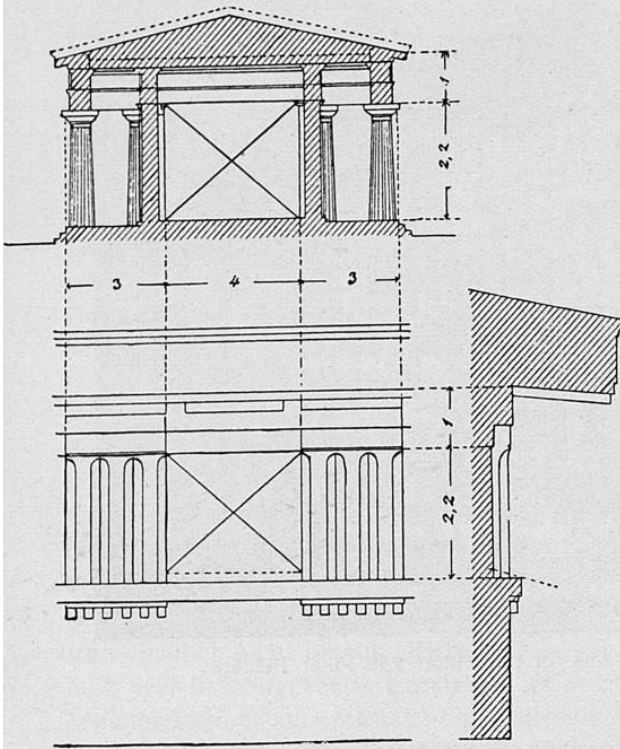
¹ Fritz Hoeber, „Peter Behrens“ (München 1913). — Paul Joseph Cremers, „Peter Behrens. Sein Werk von 1909 bis zur Gegenwart.“ (Essen, G. D. Baedeker.) Auf dieses Buch komme ich später noch zurück.



Mannesmann-Verwaltungsgebäude in Düsseldorf von Peter Behrens.
 Erbaut 1912. — Vgl. Bild S. 15.

Kölner Ausstellung 1906 und der Pavillon der Delmenhorster Anker-Linoleum-Werke auf der Dritten Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden im selben Jahre. Ja, selbst 1912 sagte man bei der Deutschen Botschaft in Petersburg: mißverständener Klassizismus, aber auch anerkennend nach der tektonischen Seite hin, daß Behrens sich mausere. Karl Ernst Osthaus in Hagen i. W. verstand ihn tiefer. Behrens baute in der Gartenstadt Eppendorf bei Hagen die Wohnhäuser Schroeder und Cuno. — Düsseldorf gab ihm dagegen nur den Auftrag zum Entwurf der Ausstattung des Lesesaales der Stadt- und Landesbibliothek! Erst mehrere Jahre nach seinem Abschied von Düsseldorf erhielt er hier einen monumentalen Auftrag, das 1912 vollendete Verwaltungsgebäude der Mannesmann-Werke an der Rheinfront. (Bild S. 17 u. 15). Der Bau war nun mit „mißverständlichem Klassizismus“ nicht abzutun! Der Bau gab der Rheinfront ein ganz neues Gesicht und enthüllte gleichzeitig die ganze Nachbarschaft der kurz vorausgegangenen Jahre in ihrer städtebaulichen und baukünstlerischen Kümmerlichkeit.

Aber mit dem „Klassizismus“, das stimmt doch wohl? So wäre der Bau am Ausgange eines historisierenden Jahrhunderts der Anfang einer neuen Wiederholung gewesen? Darauf gibt Wilhelm Niemeyer schon im Jahre 1907 bei der Betrachtung von Behrens' Arbeiten auf der Dresdener und Kölner Ausstellung eine treffend kluge Antwort und zugleich eine geistreiche Interpretation Behrensscher Kunstmission: „In einer Denkarbeit, die künstlerische Zielenergie und begriffliche Klarheit eint, gewann er seiner Kunst Ausgang aus der Wirrung der Zeit, indem er mit intuitivem Blick die reinen Elementarwerte des Architektonischen, die zeit-

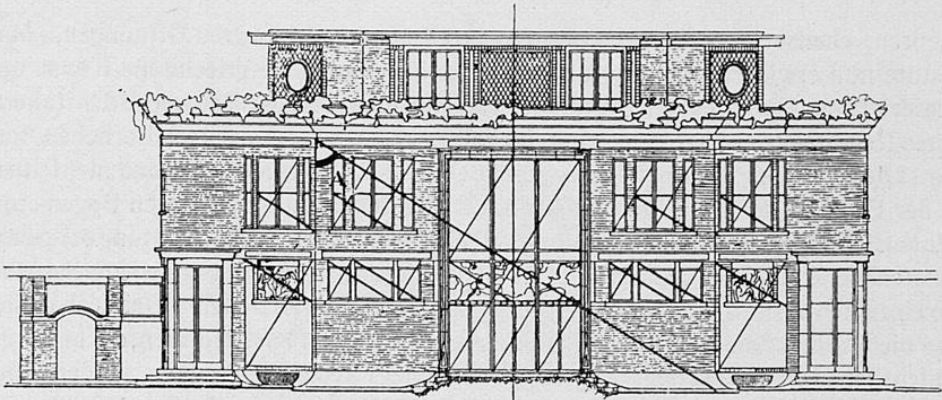


Tempel zu Paestum.

Mitte 5. Jahrhunderts v. Chr. Proportionsschema für Querschnitt und Gebälk nach August Thiersch.

losen Grundbegriffe alles Kubischen, die Urformen und fundamentalen Ausdruckswerte des Raumes ergriff. Dieses Schaffen ist nicht Archaisieren, nicht Romantik der Primitivität, sondern der Entschluß eines klaren und positiven Geistes, eine neue Einheit von Logik und Schönheit zu gestalten ... Mathematische Gesetzmäßigkeit zur Anschauung zu bilden, das Stoffliche nach optischen Harmonien und Rhythmen zu ordnen, ward auf solchem Wege Thema Behrenscher Kunst und Raumgestaltung, nach solcher Logik ein Bilden in den reinen kubischen Grundverhältnissen des Raumes, der ästhetischen Lebensfülle klarer Raumgesetzmäßigkeit! Dieses aber ist nichts anderes als: TUTTA QUELLA MUSICA des Leone Battista Alberti! ... Nicht Klassizismus ist eine derartige Berührung der Prinzi-

prien, nicht Aufnahme geprägter Formen, sondern lebendige Kunst im Geiste universaler Tradition des Formschaffens ... Die Klarheit und formale Energie dieser Kunst, ihre Wucht bleibt niemandem unempfunden; das Allgemeingefühl aber vermag ihre kühle Intellektualität und die Strenge ihrer künstlerischen Abstraktion sich schwer zu assimilieren ... Das elementare und primäre, damit eigentliche Gestaltungsmittel der Architektur, auf der alle Suggestion von Raumgefühlen beruht, ist die Durchbildung von Raumformen nach Ordnung und Maß, die Harmonie der Raummathematik ... Das Spezifische Behrenscher Kunst, ihr zentraler Wille ist die Energie, mit der er die Gestaltung auf die mathematische Grundharmonie zurückführt ... Eine große Anschauung stimmt alle Wirkungen zur Einheit klaren Gefühls. Solchem Sinn strenger Zieleinheit wird der wichtigste aller Raumfaktoren das reine Maß, die mathematische Harmonie, sein. ... Nun ist zweifellos die eigentliche Grundform des Raumes, seine kristallinische Einheit gleichsam, seine Euklidische Formel und Platonische Idee, der reine Kubus. Diese intellektuelle Gesetzmäßigkeit überträgt der Künstler mit voller Energie der Logik in anschauliche Schönheit. Sein Einheitsmaß, sein Raumtakt wird der Kubus und seine Ableitungen ins Oblonge ... So wird das Gesetz der



Le Corbusier.

Proportionsschema für die Fassade einer Villa. 1916.

Harmonie, die Wiederholung der Hauptform in allen Teilen, elementar, aber aufs reinste erfüllt¹.“

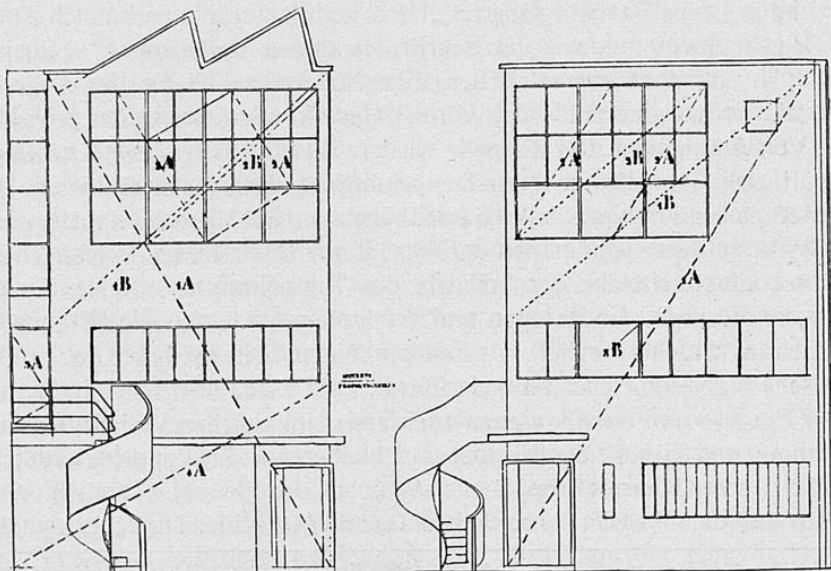
Diese abstrakten Schönheitsbegriffe baukünstlerischen Schaffens, die „mathematische Grundharmonie“, die „Wiederholung der Hauptfigur in allen Teilen“, sind von so grundsätzlicher Bedeutung zum Verständnis für Behrens' künstlerische Absichten, daß wir uns damit noch etwas beschäftigen müssen. 1904 erschien August Thierschs Arbeit „Proportion in der Architektur. Ein Versuch zur Wiederherstellung der Lehre der Analogie²“, die in scharfsinniger Weise und mit künstlerischen Instinkten die „Gesetze, durch deren Beachtung die Schönheit des Bauwerks bedingt ist“, zu formulieren oder, besser gesagt, die die sich darauf beziehenden, an sich nicht ganz eindeutigen Stellen in Vitruvius' „Zehn Bücher über Architektur“ und in Leone Battista Albertis „De re aedificatoria“ anschaulich zu deuten sucht. Er geht davon aus, daß der Begriff der „guten Verhältnisse“, zahlenmäßig bestehend, in einfachen geometrischen Figuren anschaulich für das Auge auszudrücken sei. Er hat eine große Zahl alter Bauwerke vermessen. Ich gebe hier zur besseren Verständlichkeit drei Beispiele wieder. Bild S. 18 der Tempel zu Paestum. Es verhält sich Tempelraum zum Tempelumgang der Säulenstellungen, wie im Gebälk Metope zur Triglyphe; oder Säulenhöhe zum Gebälk des Tempels, wie Höhe der Triglyphe zu dem Gebälkstück darüber bis zur Dachschräge. Ziehe ich Diagonalen durch die Rechtecke der Schnitte des Tempelraumes und des Umganges einerseits, andererseits der Metopen und Triglyphen, so laufen die Diagonalen der entsprechenden Stücke parallel, mit anderen Worten, es entstehen sog. „ähnliche geometrische Figuren gleicher Winkelgrößen“. Bild S. 21 a die Peterskirche in Rom. Höhe der Fassade und Gebälk stehen zueinander im gleichen Verhältnis wie Höhe von Tambour und Gebälk der Kuppel und kleineren Seitenkuppeln, nämlich 3:1. Bild S. 21b Leo von Klenzes Propyläen zu München um 1850. Die Tempelfassade des Mittelbaus und der Oberbau der seitlichen Turmkörper bilden ähnliche geometrische

¹ Wilhelm Niemeyer, „Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst“ (Kochs „Dekorative Kunst“, Darmstadt 1906/07).

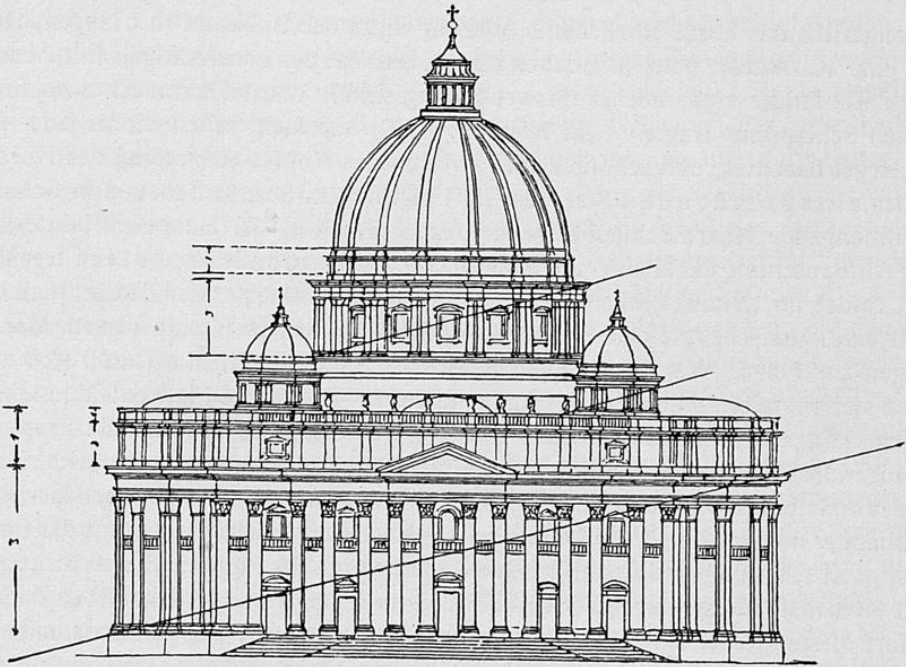
² Handbuch der Architektur, IV. 1, S. 37 ff.

Figuren, ebenso diese Turmkörper und ihre Portale und oberen Öffnungen. Man könnte nun erwidern, das mag alles stimmen für klassische griechische Kunst und klassizistische Baukunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts oder Bauwerke der italienischen Renaissance. Aber Thiersch weist ähnliches nach bei der mittelalterlichen Baukunst des Morgen- und Abendlandes und der deutschen Renaissance, und nicht allein in der Fassade, sondern auch im Grundriß und Innenraum und deren Bogen- und Säulenstellungen und Wandaufteilung¹. „Wir finden durch die Betrachtung der gelungensten Werke aller Zeiten, daß in jedem Bauwerke eine Grundform sich wiederholt, daß die einzelnen Teile in Form und Anordnung ähnliche Figuren bilden“. Das bezieht sich nun nicht nur auf die stehenden rechteckigen Portal- und Fensterformen, die in der geschichtlichen Baukunst meist die Aufteilung einer Fassade bestimmen, sondern auch auf neuzeitliche Formen der breit gelagerten Fensteranlagen (Bild S. 19, 20). Die Grundform an sich ist ganz gleichgültig. „Es gibt unendlich viele verschiedene Figuren oder Grundformen, die an sich weder schön noch häßlich genannt werden können. Die Harmonie entsteht erst durch Wiederholung der Hauptfigur des Werkes in seinen Unterabteilungen.“ Unter Unterabteilungen muß auch der An-, Aus- oder Vorbau verstanden werden. „Ein dem Hauptkörper aufgesetzter, sowie ein von ihm vorgesetzter Gebäudeteil muß mit jenem in den Proportionen übereinstimmen.“ Nun ist es interessant zu sehen, daß diese Dinge sich nicht etwa nur auf Baukunst, Plastik und dekorative Malerei beziehen, sondern auch — auf unsere Kleidung. Warum steht nicht allen Männern ein Monokel im Auge? Warum gehört zum Bubikopf

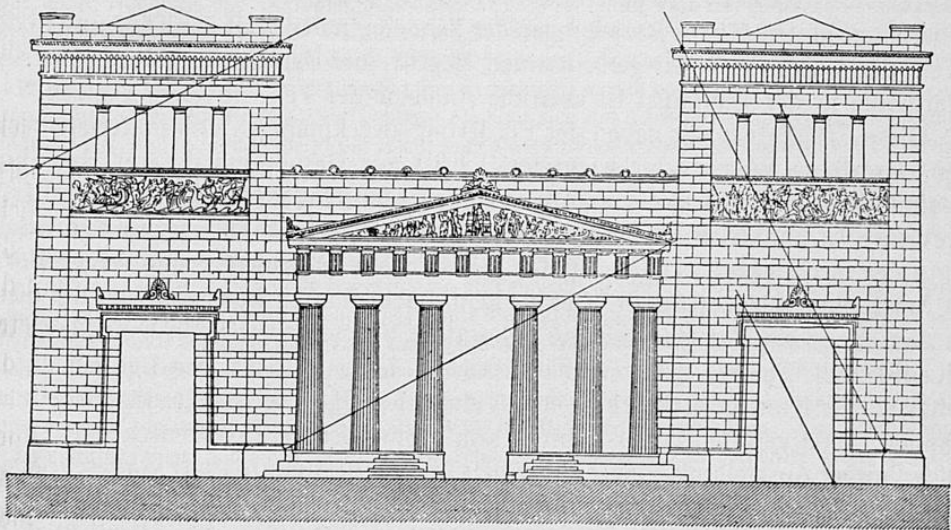
¹ Ein mittelalterliches Musterbeispiel bei uns am Rhein wäre die Apostelkirche zu Köln. Über die Proportionsverhältnisse der Kirche vgl. Richard Klapheck, „Eine Kunstreise auf dem Rhein“, 2. Band, „Niederrhein“, S. 112—115.



Le Corbusier und Pierre Jeanneret.
Proportionsschema zum Hause Ozenfant. 1923.



Michelangelos St.-Peters-Kirche in Rom um 1550.
Proportionsschema nach August Thiersch.



Leo von Klenzes Propyläen in München um 1850.
Proportionsschema nach August Thiersch.

unweigerlich das kurze Röckchen? Warum wirkt der Bubikopf mit langem Rock wie eine Karikatur, ganz abgesehen davon, daß bei der berufstätigen Frau langer Rock wie langes Haar höchst unzweckmäßig sind? Warum kann ich zum Frack keinen Schlapphut tragen? „In Kleidung und Haartracht sehen wir zu jeder Zeit die Regel beachtet, daß schmückende Zutaten des Kopfes ebensolche des Körpers an den entsprechenden Stellen zur Folge haben. So erfordern auf die Schulter herabhängende Haare Schleppgewänder, die Anhäufung der Haare am Hinterkopf eine Aufbauschung der Kleider auf dem entsprechenden Körperteil. Der Vollbart findet im weiten, faltigen Gewand, das den Unterkörper der Zeusstatuen umhüllt, eine klassische Analogie. Ferner haben Hüte mit breiten Krempe große Mantelkragen zur Folge. Wer seinen Kopf in einen Zylinderhut klemmt, muß sich auch einen steifen, faltenlosen Paletot gefallen lassen.“ — Ähnliche Figuren! Man könnte gleiche Dinge der Ähnlichkeit auch in der Farbe nachweisen. Nun die Frage des Wohlgefallens an ähnlichen Figuren: „sich aus den verschiedenen Gesichtseindrücken eine Vorstellung vom Ganzen zu bilden. Je einfacher die Beziehungen der Teile zueinander und je öfter sich dieselben wiederholen, um so leichter kommt das innere geistige Anschauungsbild zustande. Bloße Ähnlichkeit der Figuren ohne Variationen und Kontrast würde man mit Recht eintönig und langweilig finden. Eben deshalb bedarf dieses Gesetz einer Ergänzung durch den Kontrast, der Kontrast einer Ergänzung durch die Proportion. Kontrast ohne etwas Gemeinsames würde nur störend, herausfordernd oder sogar lächerlich erscheinen. Das ästhetische Urteil des Auges wird durch die Analogie in der Mannigfaltigkeit befriedigt. Gilt nicht das gleiche vom ästhetischen Urteil des Ohres? Was ist der Reim, auf welchem der eigentümliche Zauber der modernen Poesie beruht, anderes als dieser Gleichklang, der nicht zur Identität werden darf, der eben in seiner Verflechtung mit dem Mannigfachen und Wechselnden ergötzt? Wir kennen jetzt auch einen Reim in der Architektur. In der Musik schreibt der Generalbaß ähnliche Regeln vor. Überhaupt gibt es für die Beziehungen des Schönen in der Welt der Töne und in der Welt der Gestalten einen gemeinsamen Begriff und Ausdruck: „Harmonie“. — Harmonie in der Baukunst ist eben die Analogie der Teile mit dem Ganzen.“

Diese Erkenntnis war neben der Forderung zweckmäßigen und materialgerechten Gestaltens ein nächster wichtiger Schritt zur Gesundung unserer Bau- und Wohnkultur. Unabhängig von Thiersch kam der Holländer Petrus Hendrik Berlage zu ähnlichen Resultaten. In seinem Buche „Grundlagen und Entwicklung der Architektur“ (1908) ist das geometrische Fassadenschema seiner Börse in Amsterdam wiedergegeben. Gerade beim flächenhaften Backsteinbau, der nicht in dem Maße wie der Hausteinbau dekorative Formen entwickeln kann, liegt die Musik lediglich in den guten Verhältnissen. J. L. Lauwericks, den Behrens an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule berief, und der übrige Kreis um Berlage arbeiteten ähnlich. 1905 veröffentlichte Behrens sein geometrisches Fassadenschema für die Oldenburger Ausstellung. Jeder Einzelheit war der bestimmte Platz vorgeschrieben. Man muß die entsprechende Stelle einmal nachlesen in dem 1913 erschienenen Buch „Peter Behrens“ des leider allzufrüh verbliebenen Fritz Hoeber. Schließlich sei hier noch ein Proportionsschema von Le Corbusier aus dem Jahre 1916 wieder-

gegeben (Bild S. 19 u. 20)¹. Aber wohl bemerkt: „Nur soll recht beachtet werden, daß diese Methode kein Zweck, sondern Mittel bliebe“, schreibt Berlage, „und das Mittel allein noch keinen Künstler macht.“ Ebenso warnt Thiersch: „Keine Regel der Kunst ersetzt den Mangel des Genies. Der fleißige Gebrauch des Reimlexikons macht noch keinen Dichter. So wird auch die Kenntnis des hier dargelegten Gesetzes noch niemanden zum Baukünstler machen“. Aber der Wert des Gesetzes der ähnlichen Figuren: „eine heilsame Schranke, innerhalb deren das Genie sich zu bewegen hat, um Werke hervorzubringen, die das ästhetische Gefühl befriedigen und sich zugleich vor dem forschenden Verstande rechtfertigen können“².

Man kann Peter Behrens ebensowenig einen Klassizisten nennen, wie den ihm wesensverwandten Reformator deutscher Bildnerei, Adolf Hildebrandt. Gemeinsam ist beiden die aus der Erkenntnis des Wesens künstlerischen Gestaltens gewonnene zwingende Logik eigener Arbeiten³. Zwingende Logik ist der Mannesmann-Bau in Düsseldorf als Ausdruck eines Bürohauses (Bild S. 17, 15). Aus jeweils sich ändern könnenden Bedürfnissen schafft Behrens einen neuen Bürohaustyp mit verstellbaren, schallsicheren Innenwänden. So die wechselnden Bedürfnisse eines neuzeitlichen Bürohauses erkannt und erfaßt, konnte nicht mehr die feste Wand Träger des Hauses sein, sondern ein wohl durchdachtes Stützensystem; eine Eisenkonstruktion, außen mit Tuffsteinplatten umkleidet. Zwingend ist der Rhythmus der eng aneinander gereihten Fenster, ein Rhythmus, der die Idee der

¹ Le Corbusier, „Kommende Baukunst“. Übersetzt und herausgegeben von Hans Hildebrandt. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1926.

² Das entsprechende literarische Gegenstück von gleicher Bedeutung für die Plastik zu Thierschs theoretischen Erörterungen wäre Adolf Hildebrandts „Problem der Form in der bildenden Kunst“. Hildebrandt sagt im Vorwort denen, die in künstlerischen Gesetzmäßigkeiten eine Beschränkung der künstlerischen Freiheit sehen, den „Anarchisten in der Kunst“, denen „nicht ernst zu begegnen ist“, dieses: „Die Eigenart des Individuums ist dadurch ebensowenig angetastet, wie durch den Nachweis des Anatomen, daß jeder Mensch ein Herz, eine Lunge usw. hat und haben muß, um lebensfähig zu sein. Damit wird der unendlichen Mannigfaltigkeit der individuellen Beschaffenheit nicht zu nahe getreten. Und ebensowenig, wie wir mit einem gesunden Körper die kräftige Entwicklung aller generellen Organe bezeichnen, so daß eben diese kräftige Entwicklung eine individuelle Bedeutung erlangt, ebenso zeichnet sich das künstlerisch angelegte Individuum dadurch aus, daß es gerade die in der Sache liegenden Probleme empfindet und zu einer kräftigen Lösung führt, und daß sein Werk eine wahre Antwort auf die von der Natur gestellten Fragen gibt. ... Immer aber liegt die künstlerische Potenz nicht im willkürlichen Ignorieren der sachlichen Anforderungen, sondern gerade im Beantworten derselben, so individuell sich auch die Probleme mischen können.“

³ Was der temperamentvolle Boecklin von Hildebrandt behauptet, würde er auch von Behrens gesagt haben: „Hildebrandt ist sehr klug, kennt die Bedingungen seiner Aufgaben, das ist wesentlich. Hildebrandt bringt es auch noch dahin, daß sich kein Mensch mehr für ihn erwärmen kann. Wenn die Leute erst anfangen: „Wie mag ich das?“ — also mit dem Verstand lösen wollen, ist's zu Ende. Erfinden wollen ist die Ursache der Kunst, nicht Fixieren des Vorhandenen. Die Alten sind alle nur Vorahmer von ihm.“ — Wittelsbacher Brunnen in München: „Die Rechnung in jedem Sinne famos, sobald er aber schenken soll, ist er geizig. Ein Hellenist in Renaissance-sauce.“ — Es ist die selbstverständliche Einseitigkeit eines im ganzen Temperament so anders gearteten Künstlers, der sich am besten selbst charakterisiert mit den Worten: „Da hat und verbreitet Begas doch ein bißchen andere Wärme.“ (Vgl. Gustav Floercke, „Zehn Jahre mit Boecklin.“ München 1902.)

Baufaufgabe, Zentrale eines Industriegewerkschaftsunternehmens, einem einhämmert. Das Zusammenfassen von Geschossen, die trennenden Horizontalbänder, die Verschiedenheit der Fensterformen in den einzelnen Geschossen, alles hat Sinn als rhythmischen Vortrag einer sachlichen Lösung. Die mißverständliche, weil klassizistisch nicht „stilechte“, geringe Plastik der Profile gibt Maßstab der monumentalen Wirkung; besonders die Wirkung des Portales: das Verhältnis von Mensch zur Tür, von Tür zum inneren und äußeren Portalrahmen, die formale Bindung von Reliefplastik über dem Portal zur Tür, schließlich das Verhältnis des äußeren Portalrahmens zur Fassade, zweigeschossig hoch der Rahmen. Die Wirkung des Portals liegt, abgesehen von den glücklichen Maßstabverhältnissen, letzten Endes in der klugen Ökonomie dekorativer Mittel am Bau. Relativität der Wirkung eines Kunstwerkes! Ist es ein Vorwurf, wenn man hier nachweist, daß die holländischen, niederrheinischen und münsterischen Baumeister des 18. Jahrhunderts schon auf eine gleiche Wirkung hingearbeitet haben?

Nur vier Jahre war Behrens in Düsseldorf. Dann berief die A.E.G. den wegeweisenden Meister nach Berlin. Das war für Düsseldorf und den industriellen Niederrhein ein gar nicht abzuschätzender Verlust! Behrens schuf für die A.E.G. Fabrikbauten, Kunstdenkmäler in ihrer durch Rhythmus gebändigten Sachlichkeit. — Ganz vergessen blieb Behrens aber nicht in Düsseldorf. Er hatte in den vier Jahren unter seinen Schülern eine Gefolgschaft herangezogen, die seine weitere Tätigkeit mit innerster Anteilnahme verfolgte; dazu gehörte auch seine aufklärende Tätigkeit als Schriftsteller und Kongreßredner¹. „Vereinigung Ring“ nannte sich der gesellschaftliche Zusammenschluß der Düsseldorfer Behrens-Schüler. Sie unterhielt freundschaftliche Beziehungen mit gleichgerichteten künstlerischen Strömungen in Holland; sie lud führende Männer moderner Kunsteinstellung aus Holland, Österreich und Deutschland ein zu aufklärenden Vorträgen; sie hatte eine eigene, ernst gefaßte Zeitschrift, „gedruckt in Düsseldorf und Amsterdam“. J. L. Lauwericks war der Schriftleiter. „Die Zeitschrift ‚Ring‘, herausgegeben von der Vereinigung Ring, Düsseldorf, soll junge Bestrebungen künstlerischer Kultur unterstützen und Bahnen und Ziele klärender und bestimmender zeigen und fördern.“ Das war eine hoffnungsvolle Zeit in Düsseldorf, der ich mich immer gerne erinnere! — Aber Stadt, Gesellschaft, Künstlerschaft und Kunstakademie wußten nichts davon! Ein Mann von der Bedeutung eines Schöpfers der Börse in Amsterdam, Petrus Hendrik Berlage, dann Wilhelm Kreis, der Bildhauer Rudolf Bosselt, Wilhelm Niemeyer u. a. hielten im „Ring“ öffentlich angezeigte Vorträge — nur vor jungen Architekten und jungen Kunstgewerblern und deren jungen Freunden, die hungrig waren nach künstlerischer Erkenntnis. — Im „Malkasten“ mußten währenddessen verschiedentlich die umgeworfenen Kegel wieder aufgestellt werden. Alle Neune! „Aus Anlaß — dieses — freudigen — Ereignis — ses. — Aus Anlaß — dieses ...“

¹ Vgl. die Zusammenstellung der Reden und Schriften bei Fritz Hoerber und Paul Joseph Cremers a. a. O.