

tion dieses archaischen Mosaiks wäre. Das was Wilhelm Niemeyer, der gerade Behrens' Werke aus dieser Periode in hervorragend feiner Weise zum Gegenstand eingehender ästhetischer Analysen gemacht hat,¹⁾ als «Raumpoesie» bezeichnet, wird bei einem großen Baukünstler natürlich niemals von einem bloßen Akzidenz, wie dem Schmuck, abhängen – obwohl ausschließlich damit die meisten der pseudomodernen Epigonen aus der Fischer- und Messelschule ihre romantischen Stimmungen hervorzurufen pflegen –, sondern von den rein architektonischen Wirkungselementen wie der kubischen Proportion und dem Flächenrhythmus. Je stärker gerade die ästhetische Aufeinanderbeziehung dieser scheinbar abstrakten Raumfaktoren ist, desto eindringlicher wird stets die künstlerische Gesamtstimmung auf den Betrachter wirken können, und der doch eigentlich nur für die Theorie vorhandene Dualismus zwischen Raum und Funktion wird dadurch verschwinden, daß jener sich ganz zur seelischen Wirkung vergeistigt. Eine Anhäufung von Bauschmuck aber, zu dem gerade heute in der wieder glücklich erreichten Qualitätshöhe der verschiedenen Kunsthandwerke eine starke Versuchung liegt, ist deshalb unratfam, weil sie vom eigentlich Architektonischen in's Spielersche das Gefühl ablenkt, und so, als eine modische Romantik, an Stelle des künstlerischen Kerns einen bloß schimmernden Schein gibt. Daher sind solche scheinbar abstrakten Bauten wie das Kölner Tonhaus und der Dresdener Musiksaal als klassisch anzusehen, indem ihre beruhigende Stimmung lediglich aus der reinen Architektur, dem ruhenden Mittelpunkt des künstlerischen Komplexes, resultiert, wie denn Georg Simmel sagt: Das Wesen des Klassischen ist eine Konzentriertheit



Abb. 55. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Sommer 1906. Flügel aus dem Musiksaal

der Erscheinung um einen ruhenden Mittelpunkt. Die Klassik hat etwas Gefammeltes, was gleichsam nicht so viel Angriffspunkte bietet, an denen Modifikation, Störung, Vernichtung der Balance ansetzen könnte.

8. ENTWURF EINES WARENHAUSES. Dasselbe Jahr 1906 brachte auch noch den Entwurf eines großen Warenhauses, der, wenn er auch tatsächlich nur auf dem Papier blieb, doch für die innere Entwicklung unseres Architekten viel wesentlicher erscheint, als das eine nur ausgeführte Werke voll wertende Betrachtungsweise anzunehmen glaubt. Ersteigt doch in diesem Bauprojekt bereits die höchste raumkünstlerische Stufe jene teleologische Reihe, die Niemeyer in dem schon mehrfach genannten Aufsatz «Peter Behrens und die Raumästhetik seiner Kunst» aufgestellt hatte: Der Entwicklungsgang der bildenden Kunst führt logisch und geschichtlich vom Linearen, dem Ornament, über die Mathematifizierung des Körperlichen, das Tektonische, zur Gestaltung des Raumes, der Architektur.

Die bekannte rheinische Firma Leonhard Tieß hatte im Jahre 1906 einen allgemeinen Wettbewerb ausgeschrieben zur Erlangung von Entwürfen für ihren Warenhausneubau in Düsseldorf. Bekanntlich trug Olbrich den Auftrag der Ausführung davon. Der große Bau an der Königsallee ist sicher eines der am meisten architektonischen Werke des Wiener Künstlers und zeigt, bis zu welcher inneren Reife sich sein Stil aus rein dekorativen Anfängen späterhin entwickeln konnte. Und doch drängt sich bei diesem Warenhaus einem die Empfindung des Unzusammenhängenden und Unverbundenen der einzelnen Pfeiler auf, die wie lose gereichte Stäbe auseinander zu fallen drohen, eines horizontal zu wenig Zusammengeschlossenen, – abgesehen davon, daß die ganze Fassadenidee hier wieder, wie leider so oft im modernen Warenhausbau, nur eine Variante von Messels berühmtem Berliner Wertheimhaus darstellt, und noch dazu eine wenig glückliche, da die steil in die Höhe sich schwingenden Giebelauflätze, anstatt der horizontal beruhigenden, starken Trauflinie, eine weitere fenkrechte Verflüchtigung der Architekturmasse bedeuten.

Dahingegen betont Behrens' Entwurf (Abb. 58) mit größter Abfichtlichkeit den kraftvoll gelagerten, nach allen Richtungen gut ausbalancierten Kubus und schafft so einen voluminösen Typ des Warenhauses, viel dauerhafter und monumentaler,

¹⁾ Siehe Nr. 55 der Literatur über Behrens.

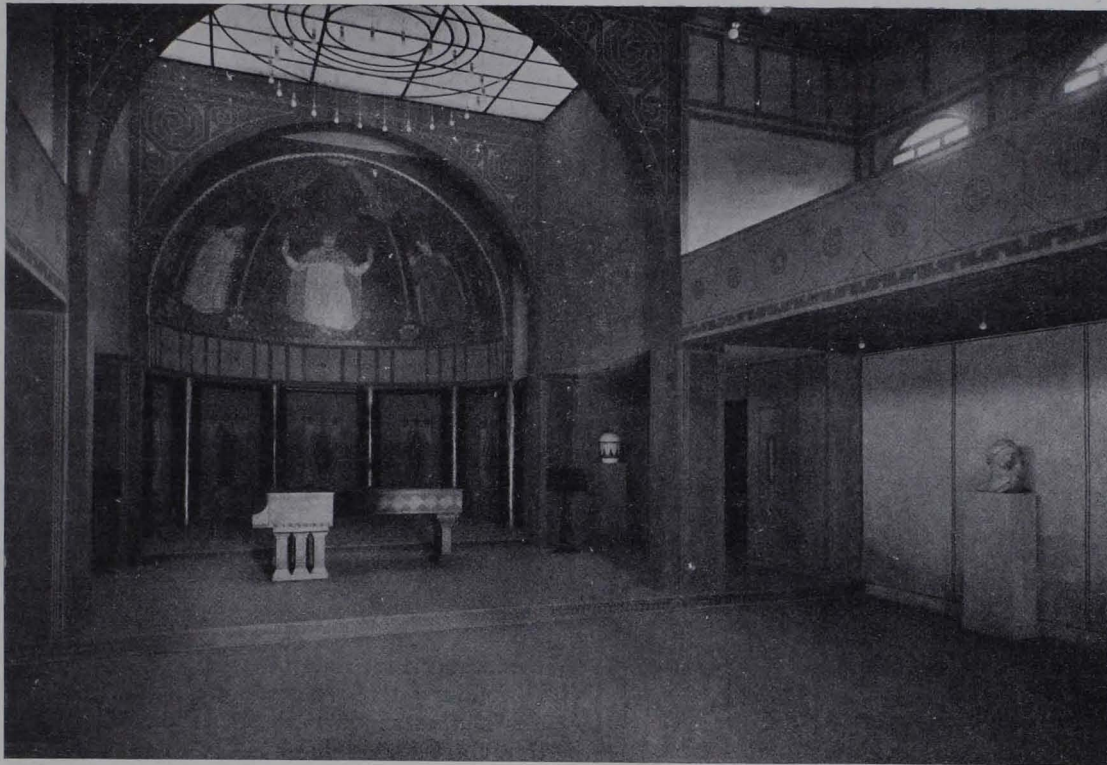


Abb. 56. Tonhaus in der Flora zu Köln. 1906. Innenansicht mit dem Apfismosaik von E. R. Weiß

weniger impressionistisch und im Ausdruck flüchtig transitorisch als der sonst so allgemein vorbildliche Wertheimbau Messels in Berlin.

Der Grundriß (Abb. 57) hält sich einfach an das durch die Sache gegebene Programm: Die von vielen Pfeilern gleichmäßig gestützte, weite Verkaufshalle kann von drei Portalen betreten werden. In ihrem Vorderteil steigt ein achteckiger Lichtschacht hinauf. Mehr nach hinten zu liegt die monumentale Haupttreppe, hinter der ein Erholungsgarten angeordnet ist. Er selbst wird durch eine gewölbte Passage von dem die ganze Rückseite des Warenhauses einnehmenden Packhof getrennt. Erst im Aufbau (Abb. 58) treten die persönlichen Ideen baukünstlerisch zu Tage: Die vier Ecken der beiden Schmalseiten der Hauptfronten sind als massive Klöße ausgebildet, zwischen die sich die durch plastischen Schmuck ausgezeichneten Portale vertiefen. Ein hohes Kranzgesims hält die Fassade des Baues in gleichmäßiger Horizontale zusammen. Über ihm lagert als Attika noch ein Halbgeschoß, das die Vor- und Zurückbewegung des Reliefs der unteren Front ebenfalls mitmacht. Die Seitenfassaden

sind durch eine unterordnende Behandlung als solche gekennzeichnet: Die einzelnen Fenstertraveen sind schmaler gehalten und nicht mehr durch zwischengelobene Pfeilergruppen rhythmisiert, sondern einfach ohne besonderen Akzent aneinander gereiht. An ihren Enden steigen diese drei Fensterstockwerke in linear interessantem Zickzack zu quadratisch kompakten Treppentürmen auf. Den vorderen Teil des Gebäude-rechtecks krönt ein zylindrischer Tambour mit flacher Kuppel in Kupferdeckung, das Dach des Lichtschachtes, und auf seiner rückwärtigen Schmalfront erscheint noch ein Quertrakt mit klassischem Satteldach aufgesetzt. Den Eindruck vervollständigt man sich durch Vorstellung von Farbe und Material, dem gelbweißen Sandstein in seiner reliefmäßigen Abschattierung und dem Grün der durchgängigen Kupferdeckung. —

Dieser Entwurf für ein Warenhaus von 1906 ist mit nichts zu vergleichen, was wir bisher von Behrens'scher Baukunst betrachtet haben, weder mit den wohlgefühten Privathäusern, noch mit feinen eine symmetrische Monumentalwirkung beabsichtigenden Ausstellungsbauten: aus aller

stereometrischen Architekturfeierlichkeit ein plötzlicher Sprung in's voll Reale des modernen Lebens, ein imposanter Entschluß, der vorerst freilich noch ohne Nachfolge blieb, und eigentlich erst wieder in den großartigen Industriebauten für die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin aufgenommen wurde. Und tatsächlich besteht auch eine Ähnlichkeit in der Form zwischen den Seitenfronten dieses Warenhausprojektes und der Ostfassade der Berliner Hochspannungsfabrik, abgesehen von aller inneren Verwandtschaft.

9. ERSTE ARBEITEN FÜR HAGEN IN WESTFALEN. Der zweite großzügige Auftraggeber nach dem Großherzog von Hessen, der in Behrens' Entwicklung konkret fördernd und mitarbeitend eingriff, jenem an Gesinnung und werktätigem Interesse durchaus gleichstehend, war Karl Ernst Osthaus in Hagen in Westfalen.¹⁾ Von einem Mäcen freilich läßt sich auch hier bei Behrens nicht reden, weil dieser Begriff immer eine Art passives Verhältnis einschließt, und weil sich in Behrens'

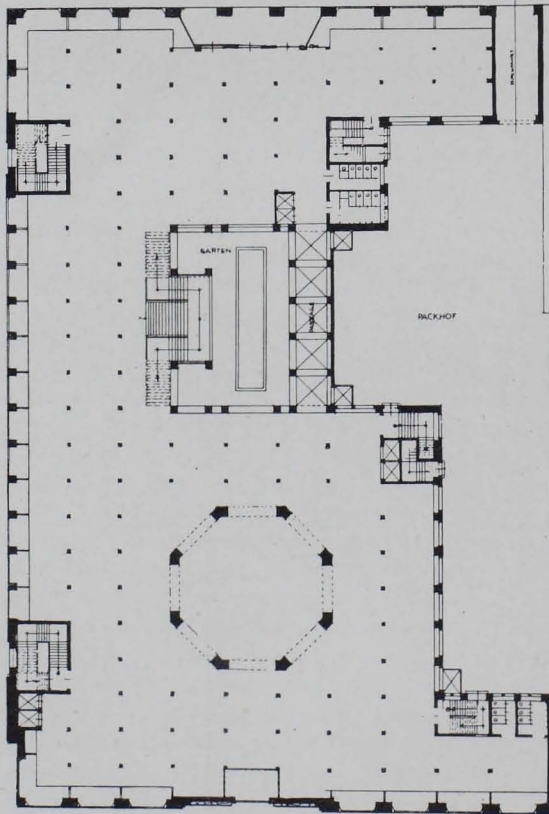


Abb. 57. Entwurf eines Warenhauses. 1906. Grundriß des Erdgeschosses

starker Persönlichkeit die Initiative und die Formulierung des besonderen Problems häufig sogar früher einstellte als in der vorbedachten Überlegung des betreffenden Auftraggebers.

In seinem künstlerischen Temperament ging aber Karl Ernst Osthaus, wenn man den naheliegenden Vergleich vertiefen darf, doch noch über den Großherzog von Hessen hinaus, in der Freiheit und Fortschrittlichkeit einer durch keine Traditionsbände oder -Ziele bestimmten, künstlerisch produktiven Gefinnung: Osthaus gehört einem westfälischen Industriellengeflecht an, das durch Unternehmungsgeist und zähe Energie groß geworden ist. Fast daselbe Ingenium möchte man in den vielseitigen Unternehmungen verspüren, die alle Osthaus mit soviel Glück begonnen hat. Der Großherzog von Hessen mußte sich als moderner Sprosse eines der ältesten deutschen Fürstenthümer, trotz allem, noch durch eine gewisse Tradition gebunden fühlen, die sich ja auch im historischen Einzelfalle der Gründung der Künstlerkolonie an das deutliche Vorbild des Engländers Morris angeschlossen. Andererseits hatte er ebenso als konstitutionelles Staatsoberhaupt auf eine größere Abrundung und vollendetere Ausgeglichenheit der Darbietungen bedacht zu sein. Der Idealismus von Osthaus aber konnte, als der eines einzig auf sich selbst gestellten Privatmannes, ganz seinen eigenen Neigungen folgen, die sich hauptsächlich in zwei Punkten zu verwirklichen strebten, in einem, von jeder historischen Beschränkung ablehnend, Kult des künstlerisch Schönen aller Perioden und aller Länder und in der Beschäftigung einiger im modernen Sinne interessanter Künstler, Architekten, Bildhauer, Maler, Kunstgewerber, an groß gestellten Aufgaben, ohne daß irgendwelche Richtung oder Individualität, wenn sie nur die genügend kraftvolle Persönlichkeit in sich trägt, bevorzugt oder zurückgesetzt würde. Auf diese Weise konnte Hagen den Boden abgeben für künstlerische Reinkulturen einzigster Art, für das kühne Experiment am Problem als solchem und für das nicht ungefährliche Ausprobieren neuer künstlerischer Ideen. Denn in den Gemeinwesen, die, sicher schon aus praktischen Gründen, nur das Vollendete und Fertige, den ausgereiften Gedanken von gestern, gebrauchen können, erscheint für diese kein Platz, gleichwie auch in der Industrie das waghalsige Experiment zumeist der privaten Initiative überlassen werden muß: Das ist das unendlich Vor-

¹⁾ Vgl. vor allem Wilhelm Schäfers gut orientierenden Aufsatz «In Hagen». Die Rheinlande. August 1909. H. 8. Nr. 94 der Literatur über Behrens.