

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'

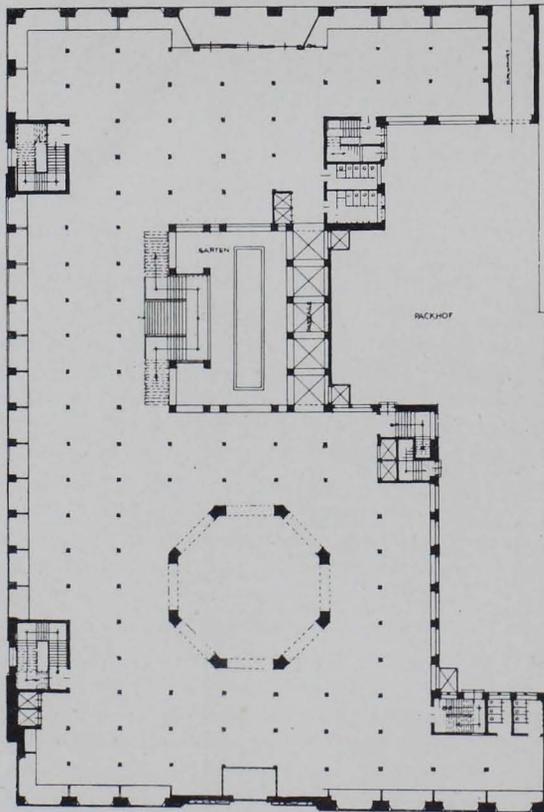


Abb. 57. Entwurf eines Warenhauses. 1906. Grundriß des Erdgeschosses

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 Traditionsbande 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.

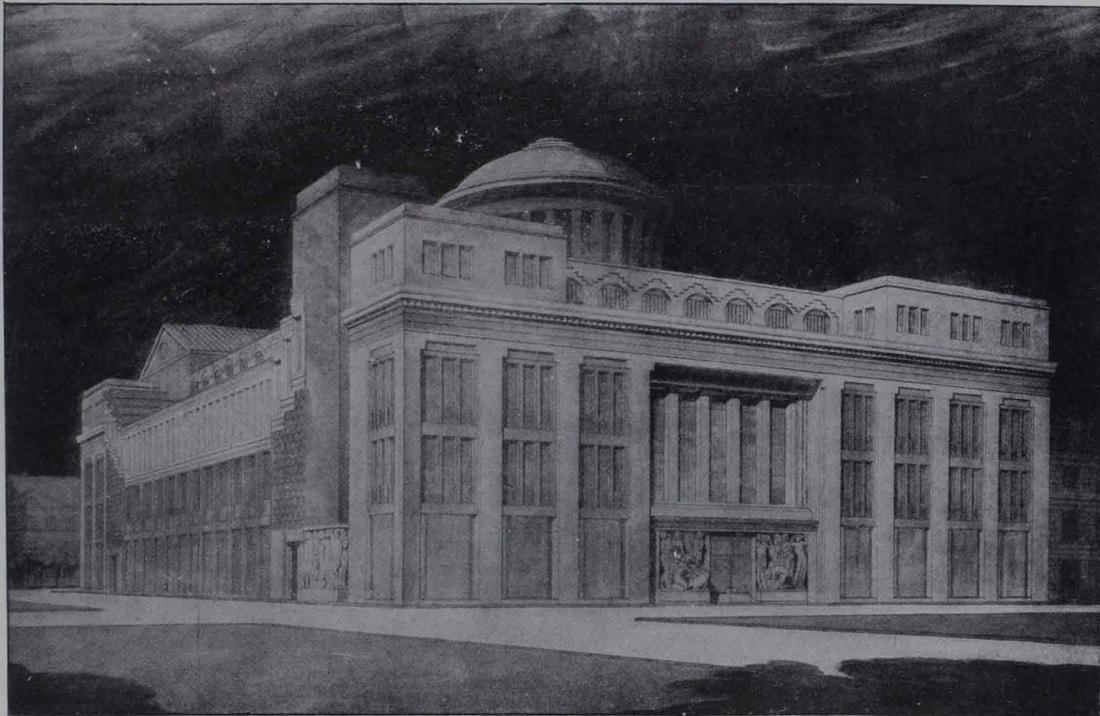


Abb. 58. Entwurf eines Warenhauses. 1906

bildliche von Olthaus und durch ihn auch von Hagen. —

Im Jahre 1900 begann Olthaus seine exquisite Sammlung, das heute berühmte «Museum Folkwang», dessen inneren Ausbau, die zentrale Pfeilerhalle und die Stockwerkterrasse, Van de Velde übernahm. Es folgen nun noch ein Musiksaal desselben Künstlers und ein Vortragsaal von Behrens im Folkwang, Olthaus' eigenes Landhaus von Van de Velde, ein Kirchenprojekt, ein Krematorium, ja eine ganze Villenkolonie von Behrens. Weiterhin schufen J. L. M. Lauweriks eine geschlossene Serie billiger Landhäuser, Van de Velde und der Wiener Josef Hoffmann ähnliche, bis jetzt noch nicht ausgeführte Bauprojekte, und Richard Riemerschmid eine längs einer Landstraße sich erstreckende Kolonie von Arbeiterhäusern. Und als positiver Gewinn muß dabei noch verzeichnet werden die durch Olthaus' schönes Beispiel erheblich beeinflusste, allgemeine Bautätigkeit öffentlicher und privater Auftraggeber in der Stadt Hagen und ihrer Umgebung. — Auch die Feste, die man in diesem künstlerischen Milieu feierte, sollten eine in architektonischem Sinne gebundene Harmonie zeigen: So verfluchte Olthaus im Juni 1909 Behrens' auf dieses Ziel ausgehenden

Theaterreformpläne wenigstens im Rahmen einmaliger Festspiele zu verwirklichen.

Alle diese Unternehmungen erhalten durch ihre Wirkungsbeziehungen aufeinander und durch die Einzigartigkeit ihrer Vorführung einen Zug großartiger Propaganda für die modernen Ideen der Architektur und des Kunstgewerbes: Im Verein mit dem Deutschen Werkbund, der Organisation der produzierenden und konsumierenden Interessenten für die neuen Bestrebungen in den tektonischen und angewandten Künsten, ward das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe gegründet als eine Art von Zentralarchiv für Abbildungen und Pläne hervorragender neuerzeitlicher Bauten, welches moderne kunstgewerbliche Muster jeder Technik und Ausführung, vorbildlicher Materialien usw. in großer Vollständigkeit sammelt. Sein Inhalt wird auf Wanderausstellungen im In- und Auslande beständig herumgeschickt und durch Vorträge und Specialschriften der Allgemeinheit erklärend zugänglich gemacht.

ZWEI VERSCHIEDENE ENTWÜRFE FÜR EINE PROTESTANTISCHE KIRCHE IN HAGEN IN WESTFALEN. Nach dem an anderer Stelle zu erörternden Vortragssaale im Museum Folkwang

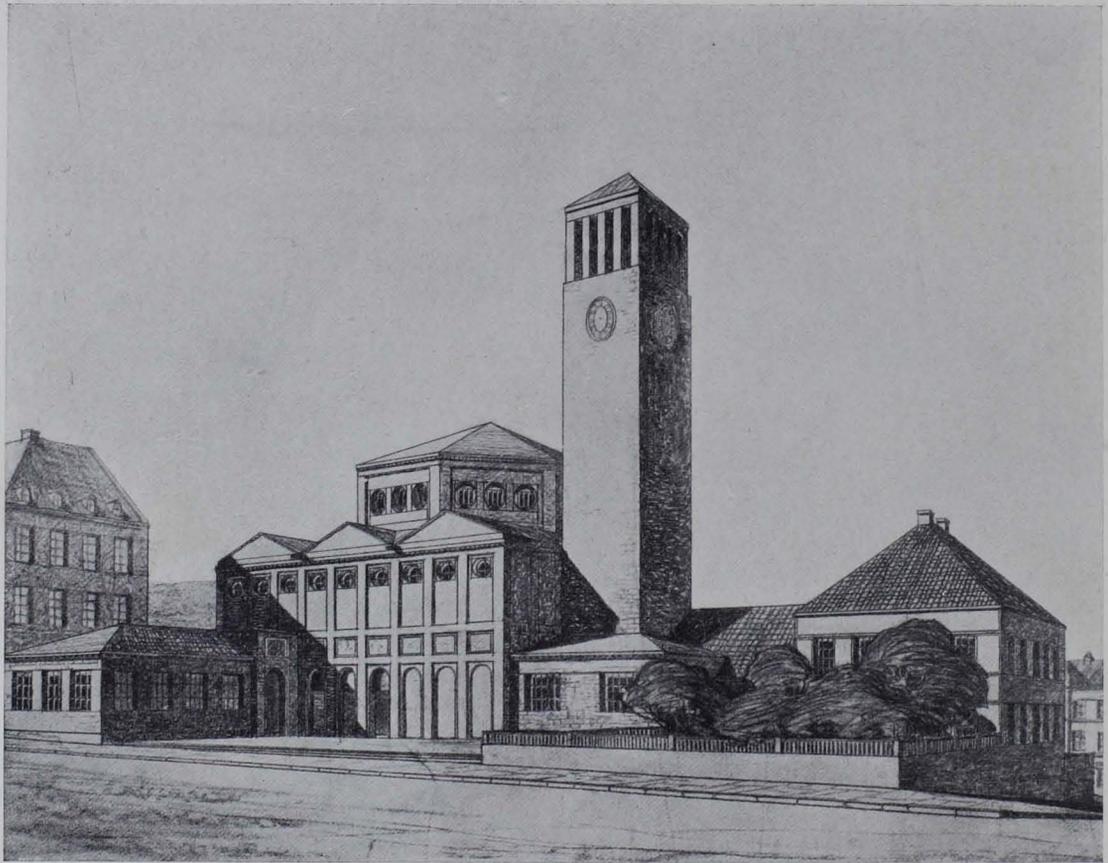


Abb. 59. Entwurf einer protestantischen Kirche für Hagen i. Weltf. 1906. Straßenansicht

von 1905 gab im Jahre 1906 ein Wettbewerb um eine in Hagen zu errichtende protestantische Kirche, an der neben Behrens noch der Dresdener Fritz Schumacher teilnahm, unserem Künstler Gelegenheit, für Hagen auch eine Außenarchitektur zu entwerfen. Daß nun wirklich das zukünftige Presbyterium die primären Projekte der beiden modernen Baukünstler verwerfen und einem akademischen «Gotiker» den Ausführungsauftrag überweisen konnte, kennzeichnet mit satirischer Schärfe das in Kunstangelegenheiten wenig fortschrittliche Milieu, in dem Olthaus seine modernen Ideen durchzukämpfen hat. So erscheinen im Rückblick auf diese Konkurrenz als das erfreulichste Resultat die zwei uns von Behrens aus ihr erhaltenen, sehr interessanten Projekte, qualitativ verschiedenwertige Variationen ein und derselben Lösung: Diese ging von dem programmatischen Gedanken aus, daß für die protestantische Kirche als Predigtraum ein zentral

orientierter Grundriß, bei dem Altar- und Kanzelplatz möglichst zusammenfallen, am geeignetsten erscheint. Hierfür existieren ja auch in den von Anfang an nur für protestantische Zwecke erbauten Kirchenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem Hollands, die historischen Vorbilder. Der erste, primitivere Entwurf läßt zwei Giebelhäuser sich kreuzweise durchdringen. In die einspringende Ecke wird der Glockenturm mit spitzem Helm gestellt. Weiterhin wird die in ihrer Höhensteigerung gut abgewogene Gruppe noch durch den kräftigen Würfel des Pfarrhauses, von der Kirche durch eine Art Kreuzgang betretbar, und den ihr dicht angelagerten Konfirmandensaal bereichert. An diesem Entwurf ist noch ein gewisser spitziger Vertikalismus und eine zu geringe plastische Belebung der Mauerflächen, die nur durch eingezogene Linien organisiert werden, auszufestigen. Dem hilft in bedeutendem Maße das zweite Projekt ab, sowohl indem es die Fassaden als solche

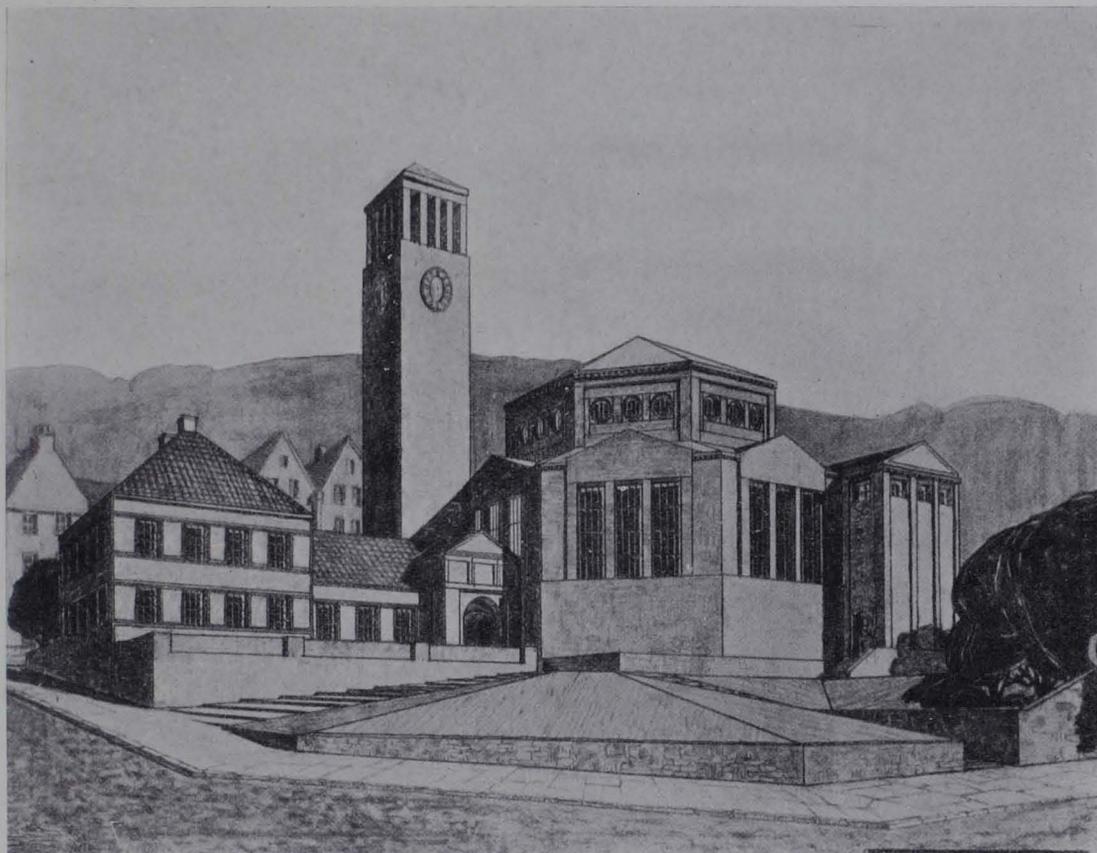


Abb. 60. Entwurf einer protestantischen Kirche für Hagen i. Westf. 1906. Choranficht

stärker durchmodelliert, als auch indem es die einzelnen Baukörper, die Komponenten der Gruppe, aus der Bündigkeit einer starren Flucht herauslöst und dieser durch solches Vor- und Zurückstellen eine stärkere Fähigkeit zu räumlichem Bewegungsanreiz verleiht. Während die Situation an sich gleich geblieben ist, ist der Grundriß wesentlich konzentriert worden (Abb. 61, 62, 63). Der innere Kirchenraum ist ein Achteck, von einer entsprechend geformten, mit flacher Pyramide gedeckten Laterne gekrönt. In das so entstehende, ringsherum geführte Seitenschiff ist eine von Pfeilern und Bogen gestützte Empore eingestellt, die am Altarplatz aussetzt. Nach außen schließen die einzelnen Achteckwände in flachen Dreiecken ab. An der Straße ist dem Zentralbau eine hohe Vorhalle vorgelegt, durch Giebeln wieder dreigeteilt und in ihrer Höhentendenz durch häufige Lisenen verstärkt (Abb. 59). Konfirmandensaal und Pfarrhaus nehmen die analogen Stellen ein, wie im ersten Projekt, nur, wie gefagt,

in ihrer plastischen Wirkung bedeutend gekräftigt. Auch der Turm ist am selben Ort geblieben. Stolz reckt er sich in seiner reinen prismatischen Gestalt auf, bis oben hinauf in fester Geschlossenheit, hier erst von einer Pfeilerreihe durchbrochen. Als vertikale Aufgipfelung der gesamten Gruppe ist er architektonisch äußerst wesentlich für ihre Größenrelationen. Dies erfährt man vielleicht noch mehr als aus dem Anblick von der Straßenseite aus dem auf die Rückfront gerichteten (Abb. 60): Hier bereiten die von flach ansteigenden Treppen durchschnittenen Terrassierungen des wenig abfallenden Geländes die schichtenmäßige Steigerung der Baumassen vor. Am engsten schmiegt sich dem Boden der Verbindungsgang zwischen Kirche und Pfarrwohnung an. Als nächste Steigerung erhebt sich das kloßige Pfarrhaus, unter einem Zeltdach als kleineres kubisches Analogon zu dem großen Zentralbau der Kirche zusammengefaßt, hierauf dieser, in malerischer Unregelmäßigkeit einen schmalen

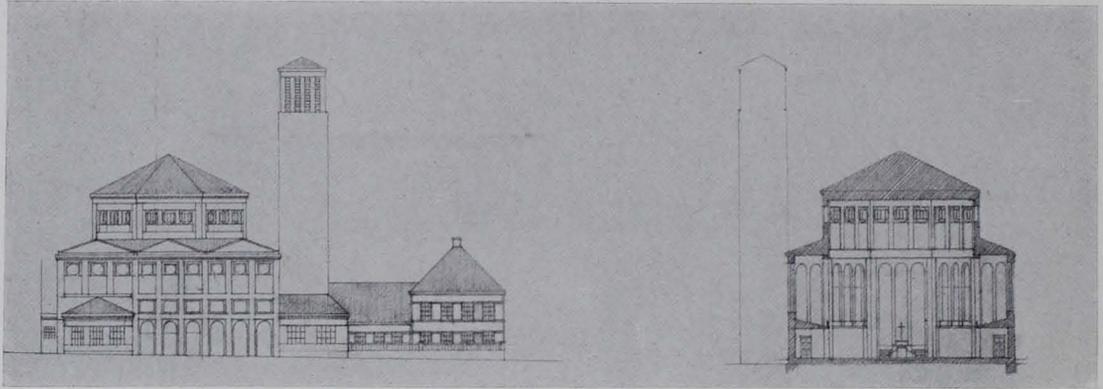


Abb. 61. Entwurf einer protestantischen Kirche für Hagen i. Westf. 1906
 Aufriß der nach Südosten gewandten Straßenfront Querschnitt mit Blick auf den Altar

Giebelbau, das Treppenhaus zu den Emporen, gegen den Beschauer vorstoßend, und endlich zwischen Pfarrei und Kirche, hoch über den niederen Verbindungsgang hinausragend, der Campanile, die straffe Vertikale auf der breit basierenden Horizontalen: Alles, genau wie wir das bei der Situation des Kölner Tonhauses empfanden, so rational es auch in der Wirkungsrechnung erscheint, von einer berücksichtigenden räumlichen, echt architektonischen Stimmung, wie sie eine romantifizierende Dekoration niemals heraufzuzaubern vermag!

Die monumentale Kunst ist der höchste und eigentliche Ausdruck der Kultur einer Zeit. Nach ihr ist der geistige und künstlerische Gehalt zu beurteilen. Von ihr sind auch alle andern Kunstäußerungen bis hinab in's alltägliche Leben abhängig. Die monumentale Kunst findet naturgemäß ihren Ausdruck an der Stelle, die einem Volk am höchsten steht, die es am tiefsten ergreift, von der aus es bewegt wird.

Aus einem Vortrag von Peter Behrens.

DAS KREMATORIUM IN DELSTERN BEI HAGEN IN WESTFALEN. Das zweite sakrale Bauwerk von Behrens für Hagen ist das in den Jahren 1906 bis 1907 im Südosten der Stadt auf dem Friedhofe bei Delstern entstandene Krematorium. Als eines der ersten künstlerisch ausgeführten Krematorien und als das erste, das überhaupt in Preußen errichtet wurde, ist es zu großer Berühmtheit gelangt, so daß es zweifellos für die Allgemeinheit zu den bekanntesten Werken seines Schöpfers gehört. Fast jedesmal wenn auf Behrens die Rede kommt, wird dieses modernen San Miniato Erwähnung getan, genau wie man gerne bei dem anderthalb Jahre später auf der Berliner Schiffbauausstellung ge-

sehenen Ausstellungspavillon der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft an das Baptisterium in Florenz zu erinnern pflegt.

Wenn sich in solchen kunstgeschichtlichen Assoziationen nichts anders als die Dokumentation der höheren Bildung ausdrücke, wäre das von harmlosem Belang. Aber wie leicht schleicht sich unter der Hülle derartiger Vergleiche ein Zweifel an der Eigenart und der Selbständigkeit des Künstlers ein bei dem äußerlichen Formalismus des großen Publikums, der den wahren

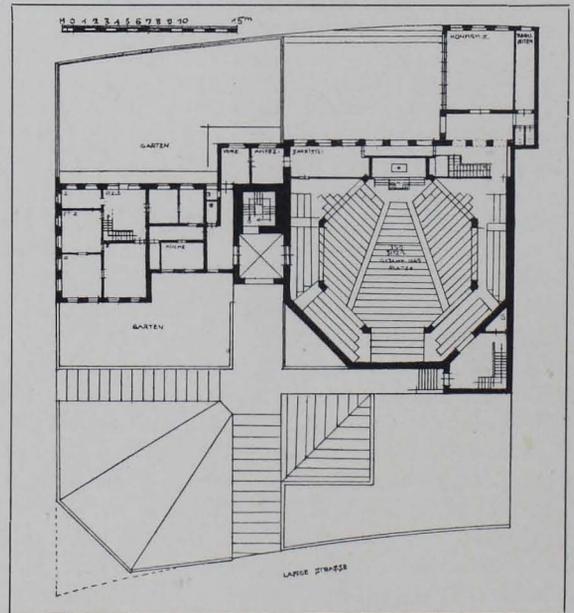


Abb. 62. Entwurf einer protestantischen Kirche mit Pfarrhaus und Konfirmandensaal für Hagen i. Westf. 1906. Grundriß des Erdgeschosses

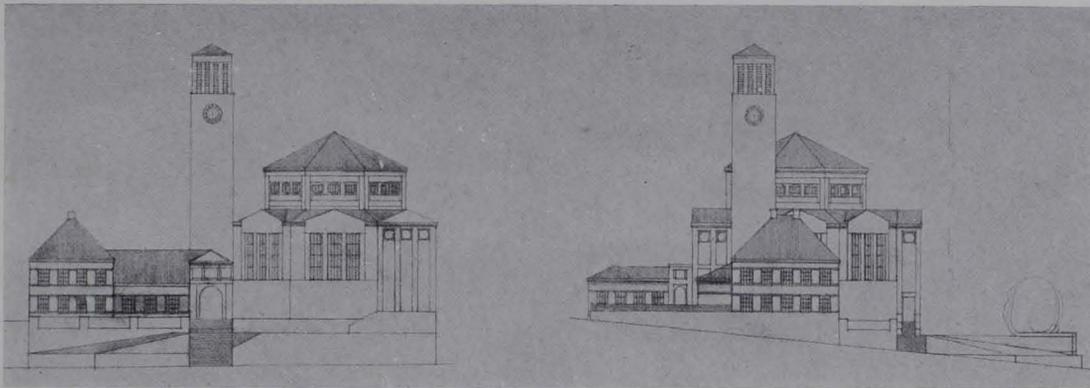


Abb. 63. Entwurf einer protestantischen Kirche für Hagen i. Westf. 1906
 Aufriß der nach Nordwesten gewandten Choranfsicht Aufriß von Nordosten gesehen mit dem Pfarrhaus im Vordergrund

künstlerischen Inhalt übersehen: Natürlich ist nicht zu leugnen, daß eine gewisse Verwandtschaft dieser modernen Bauten zu jenen alten besteht. Allein man braucht nur auf den oben zitierten Grundriß Adolf Hildebrands¹⁾ von dem wirklichen Verhältnis der äußeren Formsprache des Stils zu dem eigentlichen Inhalt der Architektur, dem Raum und seiner ästhetischen Belebung, zurückzugreifen, um sofort zu verstehen, daß derlei Vergleiche nichts ausagen können über Wert oder Unwert eines Kunstwerks. Denn genau so wie bei den «Einflüssen», mit denen ein kritischer Historizismus häufig seinen unerlaubten Unfug treibt, kann es sich bei diesen Vorbildern natürlich nur darum handeln, wie weit das Fremde zu Eigenem organisiert wurde, welche neue Gedanken der Künstler über das alte Thema, das gewiß als Thema für den letzten Kunstwert indifferent ist, zu äußern hat.

So sind die eigentümlichen persönlichen Werte, die das Hagener Krematorium von Behrens auszeichnen, einmal das räumlich straff Geschlossene des Baus und dann, als ergänzender Gegensatz dazu, seine ornamentale Flächenrhythmik, die durch die Aneinanderreihung von gleich großen, eindimensionalen, fortlaufenden Raumelementen eine seelisch starke Verbindung zu der Unendlich-

keit des nicht in dem Kubus des Baus eingespannten Raumganzen draußen herstellt²⁾. — In einer Höhenlandschaft von herber Großartigkeit erhebt sich auf halbem Abhang der profyle Tempel des Hagener Krematorium. Bis jetzt steht erfreulich noch allein da, weil die Gesamtanlage, die erst die vollendete architektonische Ausdeutung der Natursituation bieten wird, vorderhand noch Entwurf bleiben mußte: Zu unterst an der von der Stadt kommenden Fahrstraße nimmt der Künstler auf einer, durch eine Freitreppe zu ersteigenden Rampe die in zweierlei Variationen projektierte, breit gelagerte Gruppe von Leichenhalle und Geistlichenzimmer an (Abb. 66). Von hier aus entwickelt sich in achsialer Anlage der Urnenfriedhof aufwärts in schmalen oblongen Einzelfeldern, die in der Mitte und an

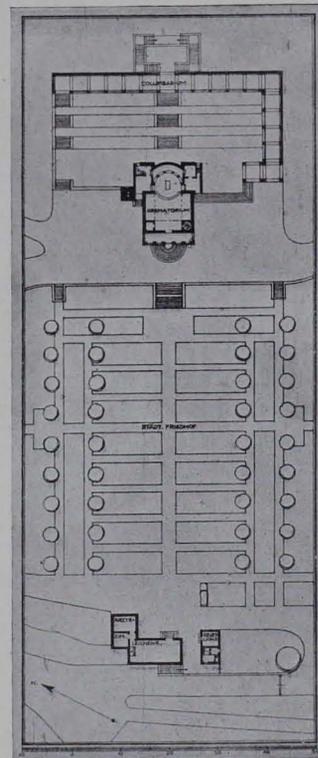


Abb. 64. Krematorium in Delltern bei Hagen i. Westfalen. 1906 bis 1907. Situationsplan mit projektiertem Friedhofs- und Kolumbariumanlage

¹⁾ Siehe S. 41 Anmerkung 1.

²⁾ Das Unendlichkeitsprinzip der gleichmäßigen Reihung spielt später seine Hauptrolle in den großen Industriebauten für die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin, der Turbinenhalle von 1909 und dann vor allem in der riesigen Front der Kleinmotorenfabrik an der Voltastraße von 1910 bis 1911. Über das Ästhetische dieses Prinzips vgl. den Aufsatz von Dr. Max Creuß «Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen in Westfalen» im Kunstgewerbeblatt vom Dezember 1908. N. F. XX. H. 3. Nr. 79 der Literatur über Behrens.

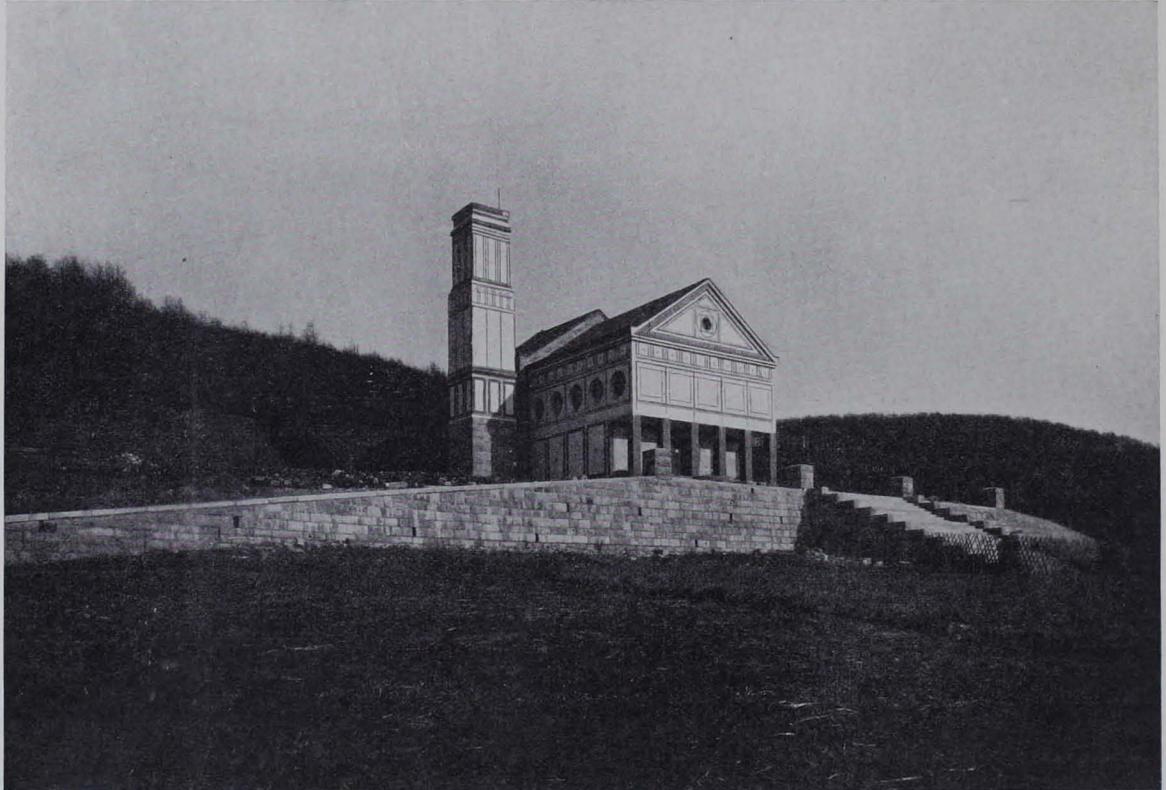


Abb. 65. Krematorium in Delftern bei Hagen i. Westf. 1906 bis 1907. Gesamtansicht von Nordwesten

beiden Seiten von gerade hinaufführenden Wegen durchschnitten werden. (Abb. 64). Wieder gelangt man zu einer aufgemauerten Böschung, die durch mittlere und seitliche Treppen überwunden wird. Und auf ihr erhebt sich nun der wuchtige Giebelbau des Krematorium selbst, weithin sichtbar, den ganzen Friedhof von seinem Höhenstandpunkte aus beherrschend, und als plastische Erscheinung wundervoll gehoben durch den noch weiter hinauffsteigenden, dunkel bewaldeten Berggrücken hinter ihm. Hier soll sich vermittelnd, die senkrechte Bewegung des Aufstiegs in monumentaler Breite abschließend, das Kolumbarium hineinlegen, eine geradlinige, niedere Pfeilerhalle, die mit einem Flügel noch herumgreift, auf dem Kamm einer dreistufigen Terrassenfolge (Abb. 65, 67, 70).

Die großartige architektonische Kadenz der Fahrstraße bis zu dem hier auf dem Höhenkamme gelegenen Kolumbarium ist ganz aus der Stimmung einer heraufwallenden Trauerprozession heraus geschaffen und wirkt im tiefsten psychologischen Sinne religiös, ein Gefühl, das bereits der Künstler in seinem selbst verfaßten Katalog zum Darmstädter Hause sich zu erklären suchte, in dem er schrieb: Die rhythmische Bewegung des Hinauffsteigens verleiht uns die innere Idee des Erhebens zu Etwas¹⁾. —

Der rechteckige Tempel des Krematorium zerfällt in zwei Teile, in das vordere Gemeindegemäuer, dessen scharf geschnittene Außenflächen ganz in glänzendem, schwarz und weißem Marmor ausgelegt erscheinen²⁾, und einen hinteren, in

¹⁾ Die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1901. Haus Peter Behrens. Katalog S. 8.

²⁾ Durch die technische Fahrlässigkeit der ausführenden Firma und in der von Ausgafungen der Industrie erfüllten Atmosphäre zeigte sich diese schöne Marmorinkrustation leider nicht haltbar, sodaß im Winter 1911 zu 1912 zu einer Restauration des, nach Durchgang des Leichenverbrennungsgesetzes im preußischen

Landtag, nun in Gebrauch zu nehmenden Krematorium geschritten werden mußte. Die neuen Fassadenprojekte sehen von der rein planimetrischen Verkleidung in Marmor ab und beleben die Mauereinteilung mit einem stärkeren Flächenrelief, eine Änderung, die kunstpsychologisch interessant die historischen Unterschiede und Wandlungen vom damaligen zum heutigen Architekturwollen des Künstlers beleuchtet.

plastisch rauhem Bruchstein ausgeführten Bau mit der zentralen Apsis und den seitlich vorspringenden Räumen für die Leichenvorbereitung, für den Geistlichen und die Angehörigen des Verstorbenen (Abb. 69). An diesen hinteren Teil ist links der große Verbrennungsschornstein angerückt, in stets quadratem Querschnitt in sechs Geschossen, deren Bildung abwechselnd hoch aufsteigend und breit gelagert erscheint, sich verjüngend.

Dem Sockel der von sechs schwarzen Pfeilern getragenen Erdgeschoßvorhalle ist eine genau halbkreisrunde Freitreppe vorgelegt, von jener eigentümlich reizenden Schönheit wie die analog gestalteten Treppen der venezianischen Frührenaissance. Über der Gebälkzone der Pfeiler, deren Rhythmus an den geschlossenen Langseiten des Tempels hochgestellte Rechtecke wiederholen, lagert eine hohe Schicht großer Quadrate, die seitlich herumgeführt die Kreisfenster der Emporen einrahmen müssen. Ein rings herumlaufender Metopenfries mit zierlichem Zahnschnitt schließt diese Höhenabstufung äußerst glücklich ab. Ihre

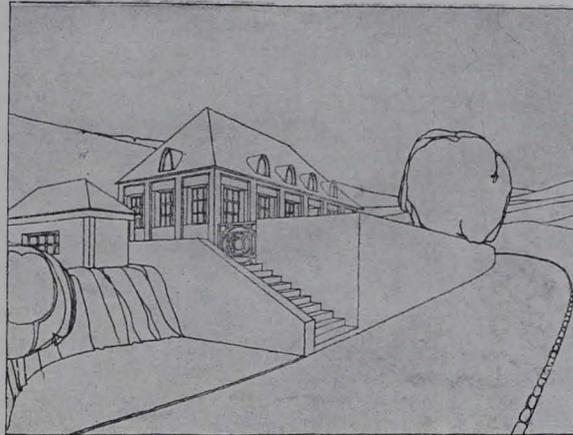


Abb. 66. Krematorium in Delftern b. Hagen i. Westf. 1906 bis 1907. Entwurfskizze zu einer Leichenhalle mit Friedhofwärterhaus als Eingang am Fuße der Anlage

in den dunkeln Inkrustationslinien stark betonten Proportionen ergeben durch häufiges Gleichmaß – man bemerke die vielen Quadrate, die Gebälkoberkante als genaue Mitte zwischen Sockel

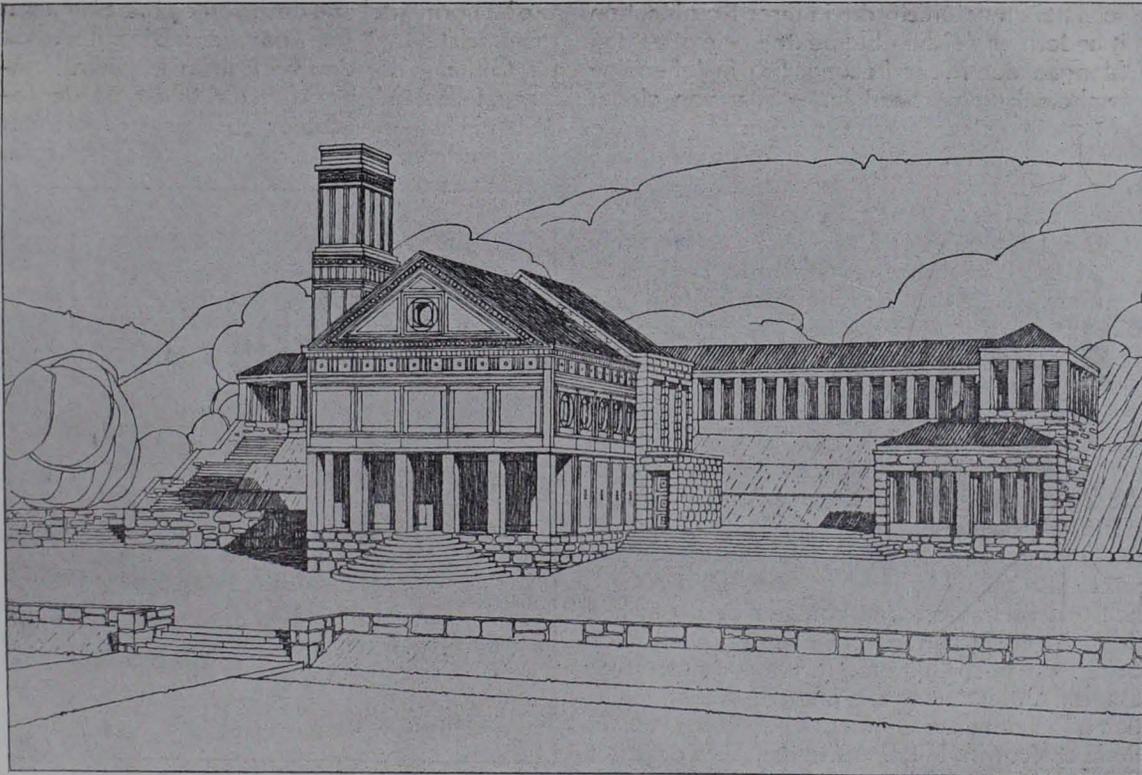


Abb. 67. Krematorium in Delftern bei Hagen. Perspektive des geplanten Ausbaus mit Kolumbarium von Nordosten gesehen

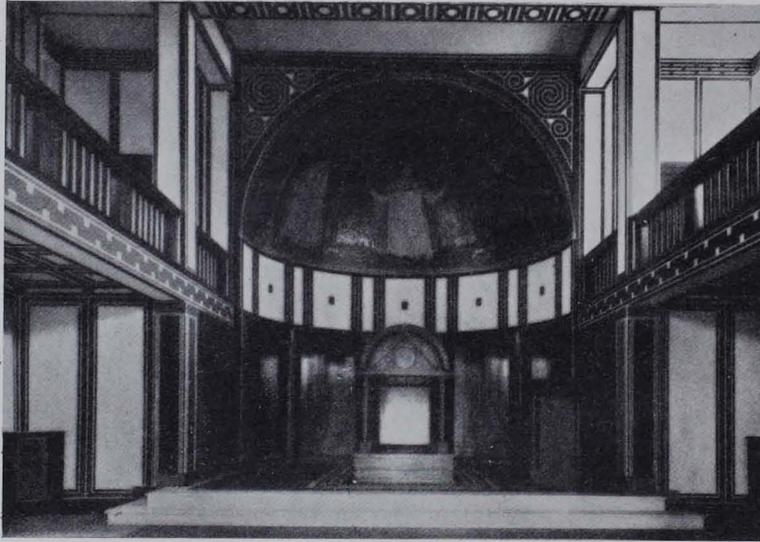


Abb. 68. Krematorium in Delftern bei Hagen i. Westf. 1906 bis 1907. Innenansicht mit dem Apfismosaik von E. R. Weiß

und Traufflinie u. ä. mehr – die notwendige ernste Schwere des spezifischen Gebäudecharakters; Gleichheiten natürlich, die in ihrer Kombination mit andern ungleichen Elementen, wie etwa den Oblongen der Pfeilerstellung, sich in lebendige Formbefehlung verwandeln. – Das von einem Zahnschnitt und mehreren Linien umzogene, hohe Giebelfaltigum hat wieder eine runde Lucke in quadratischem Feld in der Mitte.

Das Innere des Hagener Krematorium (Abb. 68) besitzt naturgemäß eine starke Ähnlichkeit mit dem ein halbes Jahr vorher entstandenen Tonhaus in der Flora in Köln, das ihm in vielem, Künstlerischem wie Realem, zur Vorbereitung diente. Wie das Tonhaus umziehen auch das Krematorium Pfeilergestützte, streng rechteckige Emporen, und seine kassettierte Flachdecke wird von den herumlaufenden Unterzugsbalken getragen. Im Gegensatz zu dort fehlt aber hier das Querschiff, indem direkt an das Gemeindehaus die in analoger Tektonik dekorierte Apsis anschließt, von deren Concha, nunmehr definitiv, daselbe hochfeierliche Mosaikgemälde von E. R. Weiß milde herableuchtet. Drei zumeist hell gekleidete Gestalten, von dünnen Bäumchen flankiert, erscheinen auf einem mit archaischen Schuppen und kleinen Sternen gemusterten, sonoren Goldgrunde. Die mittlere erhebt, gleich den frühchristlichen Oranten, segnend die Hände, sie über dem im Mittelpunkte der Apsis darunter stehenden Katafalk mit dem Sarkophag ausbreitend, indes links ein schlafender Jüngling kniet

als Symbol des Vergehens, des Todes, rechts aber ein erwachender mit der Hand nach oben weist als Zeichen der Auferstehung, der Ewigkeit. Die Bildvorstellung wird von der Legende begleitet: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis». – Gegenüber der Apsis, dem natürlichen Richtpunkt des Raumes, steht in traditioneller Anordnung eine Orgel auf der geräumigen Empore, einfach und wirkungsvoll in den klassischen Behrenschen Zierformen ausgebildet.

VORTRAGSSAAL IM MUSEUM FOLKWANG UND LADENUMBAU FÜR DIE FIRMA JOSEF KLEIN IN HAGEN IN WESTFALEN. Als wesentliche Ergänzungen zu diesen Hagener Außenarchitekturen aus Behrens

Düsseldorfer Schaffenszeit treten zwei Innenausstattungen hinzu, ebenso verschieden im Thema wie im Formenstil und doch von einer bestimmten raumarchitektonischen Kongruenz: Die erste Arbeit für Olshaus, der Vortragsaal im Museum Folkwang, fällt nämlich noch in das Jahr 1905, das sowohl die absolute Stereometrie der Oldenburger Kunstausstellung miterlebt hatte, wie deren stärkerer

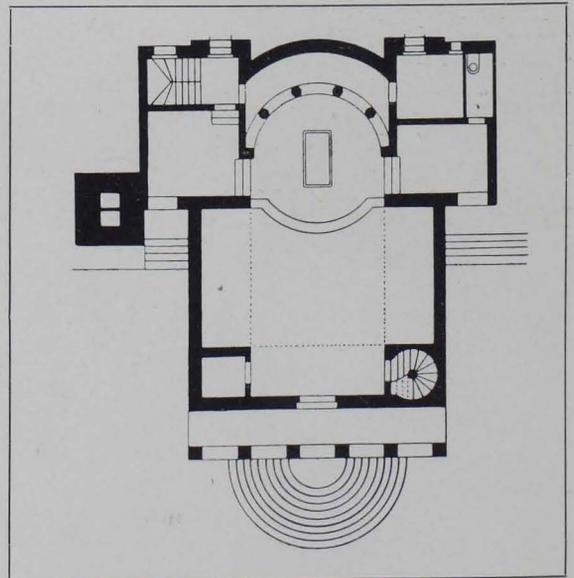


Abb. 69. Krematorium in Delftern bei Hagen i. Westf. 1906 bis 1907. Grundriß

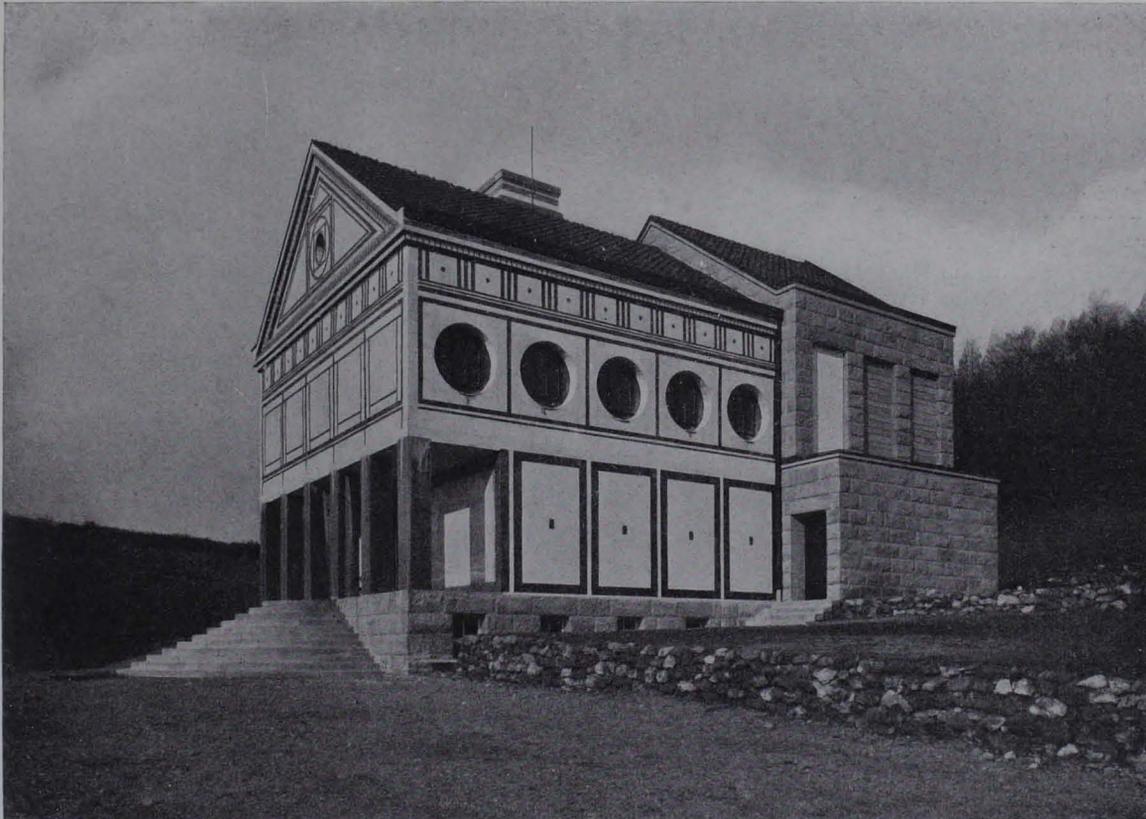


Abb. 70. Krematorium in Delftern bei Hagen i. Welff. 1906 bis 1907. Seitenansicht von Nordosten

Verkörperlichung im Haufe Obenauer in Saarbrücken, welche letztere denn auch der Hagener Vortragsaal in seiner keuschen unverzierten Architektur am nächsten steht. Der Ladenumbau für Josef Klein hingegen entstand erst im Winter 1906 auf 1907, also noch nach der Dresdener Ausstellung im vorausgehenden Sommer dieses Jahres, und kann somit bereits von der ganzen formalen Zierlichkeit und linearen Harmonie der dortigen Innenkunst profitieren, die 1905 erst potentiell in Behrens' Raumbildungen verborgen lag. Vergleicht man aber beide Architekturen, von allem Fachunterschied abstrahierend, mit einander, so tritt einem mit Evidenz die kolossale Entwicklungsenergie vor Augen, die in kürzestem Verlaufe das Schaffen des Künstlers auf ein Ziel hinführt, das im Großen sich erst in Berlin verwirklichen sollte: die plastisch belebte Architektur. — Was den für Osthaus entworfenen Vortragsaal im Museum Folkwang (Abb. 71) betrifft, so sei hier der ausgezeichneten ästhetischen Analyse des Bauherrn selbst das Wort überlassen,¹⁾ da sich schlechterdings nichts Besseres über dieses ideale Auditorium sagen läßt:

«Als Beispiel eines Innenraumes aus Behrens' letzter Zeit bringen wir den Vortragsaal im Folkwang. Es muß betont werden, daß dieser Raum im Rohbau bereits fertig stand, als der Künstler seine gestaltende Hand daran legte. Doch genügten ge-

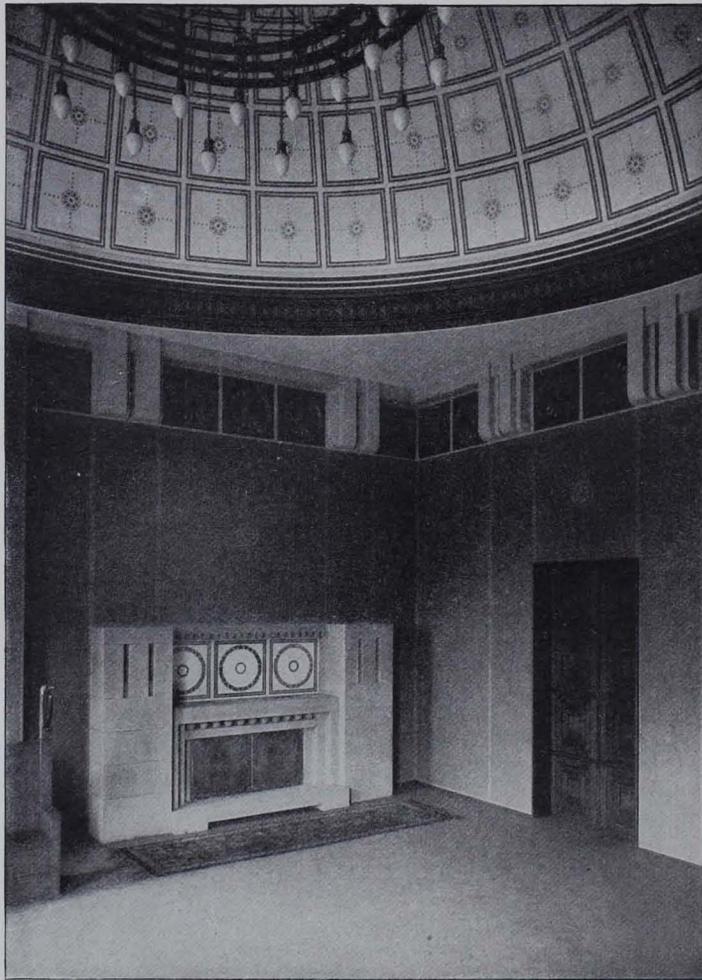


Abb. 71. Vortragsaal im Museum Folkwang in Hagen i. Westf. 1905

ringe Änderungen der Größenverhältnisse, um ihn feinen Zwecken gefügig zu machen. Die Raumform des Saales ist mit verblüffend wenigen Worten zu beschreiben: Gegen zwei nebeneinander gestellte Würfelfist ein Halbzylinder gelegt. Eine Halbkugel von gleichem Umfang bildet als Kuppel den Abschluß. Wie uns diese Form nur durch die umgrenzenden Flächen zum Bewußtsein kommt, so kann auch das innere Leben des Raumes nur auf den Wänden seinen Niederschlag finden. In dieser Wechselbeziehung liegt aber dann gleich das Wesen Behrenscher Ornamentik. Wie die Linien die Wand in Flächen teilen, so teilen

sie den Raum in Schichten. Wir bemerken in seinem Niederschlag ein rhythmisches Leben, das auf wechselreichen Kombinationen einer Einheitsform beruht. Diese Einheitsform ist hier ein Quadrat von 75 Zentimetern. Sie geht in den quadratischen Seitenwänden der Höhe nach je siebenmal auf. Die vertikalen Wandstreifen enthalten sie der Breite nach je ein- bis drei-, der Höhe nach sechsmal. Darüber breitet sich ein horizontal gestreckter Fries, dessen Schilder- und Konsolenpaare die Einheitsform in eindringlichster Weise einzeln aufgereiht darstellen. Türen, Schrank und Kamin unterwerfen sich völlig ihrer Herrschaft. Die Türen enthalten sie acht-, Schrank und Kamin

¹⁾ Kunst und Künstler. Dezember 1907. VI. Jahrg. H. 3. S. 118 bis 121. Siehe Nr. 70 der Literatur über Behrens.

je zwölfmal. So findet der aus Luftwürfeln aufgetürmte Saal ein Widerspiel an jedem Körper, jeder Linie. Der Rhythmus teilt sich dem Unbefangenen zwingend mit. Von seiner unlichtbaren Macht getragen, gibt sich die Anschauung leicht und willig den Harmonien des Strebens und Getragenseins hin, worin alle architektonische Schönheit ihren letzten Grund hat. Man halte die Konsolen zu, um das Leben zu ermessen, das sie zwischen Wand und Kuppel entfalten.

Ebenso taucht der Flächenniedererschlag der Kuppel in den Reihen des Kronleuchters, im Halbrund der großen Bank, den Frieschildern und den Marmorintarsien des Kamins wieder auf. Wer Vergleiche liebt, mag den Reim der Dichtung als Analogon heranziehen. Auch könnte man die Erscheinung, daß die gleiche Form durch die verschiedenartigsten Materialien und Farben ausgedrückt wird, mit den Variationen eines musikalischen Themas in Parallele stellen. Daß Dunkel und hell sich hierbei häufig umkehren, entspricht nur des Künstlers Grundauffassung, keine Form sei ohne Gegenform denkbar, der Entwurf müsse also von vornherein Positiv und Negativ eines Ornaments in gleichem Maße berücksichtigen. Es ist demnach gleichgültig, ob das Eine oder das Andere durch den Helligkeitsgrad hervorgehoben wird.»

Es ist die gleiche raumästhetische Methode, die diesen Vortragsaal im Folkwang mit dem Ladenumbau für Josef Klein verbindet, trotz allen durch die kunstgeschichtliche Entwicklung bedingten plastisch-formalen Gegensätzen, die Methode einer idealen kubischen Vorstellung, die die gesamte Grundrißdisposition wie jeden Einzelzierat an Wand und Decke formt: Schon früher hatte sich der Künstler mit der Aufgabe der kaufmännischen Schauffstellung in fachlich guten und geschmackvollen Auslage-

fenstern beschäftigt, wovon uns der anderhalb Jahre zuvor geschaffene Umbau des Möbelhauses von L. Scherbel und Co. in Essen ein Beispiel war. Auch 1910 fand er noch in den beiden Ladeneinrichtungen für die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin dankbare Gelegenheit, seine geschäftlich strengen und dekorativ schönen Architekturgrundsätze hier zu verwirklichen. — Bei dem Ladenumbau für die Tapetenhandlung Josef Klein, später Becker, in Hagen (Abb. 72) geschah das folgendermaßen: Auf der einen Seite seines quadratischen Grundrisses wurde ein tiefes Entree ganz bis zu der an der Hinterwand des Ladens liegenden Treppentüre des Hauses geführt, während eine seitliche Türe in den Laden selbst geht. Die so entstandene Ecke ist als eine einzige lange, geknickte Schaufläche in Glas geschlossen. Gleich dahinter erhebt sich parallel der rechte Winkel der Holzwand, sodaß auf diese Weise der gesamte Ladeninnenraum für den Verkauf an das Publikum gewonnen wird. Architektonisch sind jene strengen, ausgereiften Formen verwandt, die den Behrens'schen Stil seit der Dresdener Ausstellung verkörpern, in straffem

Lineament umzogene Pfeiler, ein neuhellenisches Giebelornament mit Quadraten über der Türe, ein rings unter der zierlich stuckierten Kassettendecke herumgeführter Zahnschnittfries. Jede dieser Kassetten, im Gang wie im Laden, trägt eine Glühbirne in der Mitte, wie es auch schon im Speisezimmer des Hauses Obenauer zu sehen war. Und überdies hängen hinter den beiden Scheibenfronten Birnen an langen Drähten herab, sodaß bei abendlicher Beleuchtung ein gleichmäßig diffuses Licht entsteht, das Behrens, als künstlerisch schöner und ruhiger, dem grellen Effekt einer zentralen Lichtquelle vorzieht. Aus dem Grundcharakter von Behrens' Kunst



Abb. 72. Tapetenhandlung Becker, vorm. Klein, in Hagen i. Westf. 1906 bis 1907. Ladeneingang

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

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

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

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

vollen als unrichtig
 empfundenen, histo-
 risch getreuen Wie-
 derbelebung nun ein-
 mal vergangener Stil-
 d. h. Ausdrucksfor-
 men. Läger und Behrens
 dagegen schufen
 rein aus dem starken
 Formgefühl für räum-
 liche Schönheit ihre in
 großen Achsen dis-
 ponierten Gartenan-
 lagen und suchten der
 geometrischen Pla-
 nung, mit der allein
 es natürlich niemals
 getan sein kann, durch
 reliefmäßige Bezieh-
 ung auf Architekturen
 oder Baummassen
 den erst kubisch wirk-
 samen Hintergrund zu
 verleihen¹⁾. Der Mann-
 heimer Garten von
 Peter Behrens stufte
 sich in vier Raum-
 abschnitte (Grundriß

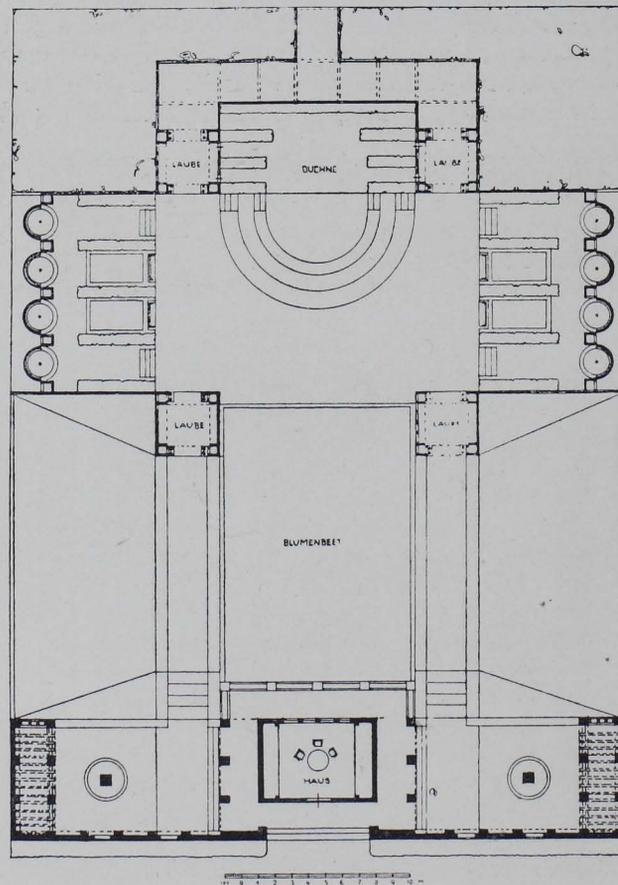


Abb. 73. Kunst- und Gartenbauausstellung in Mannheim. Sommer 1907.
 Grundriß des Sondergartens

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