

IV

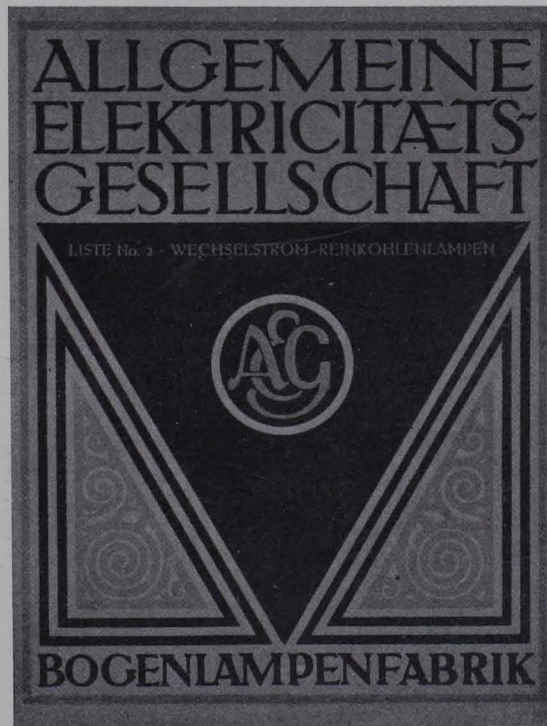
DIE LEBENSVOLLE ARCHITEKTUR UND DIE MODERNEN AUFGABEN BERLIN VON HERBST 1907 AN

So wie alle sinnlich schönen Dinge, es sei, daß die Natur sie hervorbrachte oder daß Künste sie arbeitend bildeten, durch Verhältnisse des Raumes oder der Zeit schön sind, wie etwa ein Leib und die Bewegung des Leibes, schwellend im Raum, wandelbar in der Zeit: so ist dagegen jene Gleichheit und Einheit, welche nur vom Verstande erkannt und nach welcher durch Vermittelung des Sinnes die körperliche Schönheit beurteilt wird, weder schwellend im Raum, noch wandelbar in der Zeit.
Hl. Augustinus.

Die äußere Abfolge von Behrens' Werken nach ihren Entstehungsorten, München, Darmstadt, Düsseldorf, Berlin, begründet sich doch auch wieder in innerlicher Entwicklung aus der künstlerisch geschlossenen Individualität jeder dieser, mit einem bestimmten Wirkungsort verknüpften Zeitabschnitte, die so zu ästhetisch definierten Stilperioden werden. Wie gesehen, vollzieht sich in Peter Behrens' Münchener Jahren die sukzessive Herausbildung des tektonischen Gedankens. Die Darmstädter Zeit ist von dem Ausdrucke einer wesentlich funktionellen Architektur erfüllt. Düsseldorf sucht das raumkünstlerische Problem von einer möglichst abstrakten, stereometrischen Basis aus zu bewältigen, während die chronologisch mit dem Herbst 1907 einsetzende Berliner Periode sich wieder stärker sprechenden Relief-formen und einem mit den neuzeitlichen Realitäten in engerer Wechselbeziehung stehenden Lebensinhalt zuwendet. Augenscheinlich ist dieser Periodenverlauf eine Steigerung in lauter Gegensätzen, von denen der folgende den vorausgehenden häufig über-

bietet, aufhebt, in sein ästhetisches Gegenteil umkehrt, eine antithetische Entwicklung in Form der Wellenlinie, die freilich für alle Kunstgeschichten typisch erscheint¹⁾. Daß nun aber dieses reine Entwicklungsmoment kein kritisches Wertprinzip sein kann, auf Grund dessen das frühere zugunsten des späteren, oder umgekehrt, verworfen wird, muß als strenges Postulat logischer Unterscheidung gelten: Jedes einzelne in dieser historischen Reihe stehende Kunstwerk ist nur aus

seiner ihm besonders eigentümlichen Gesetzmäßigkeit zu begreifen. Die Klimax der Entwicklung ist historisch zielbestimmt. Die Wertbejahung oder Wertverneinung dagegen ist von einer individualisierenden Synthese abhängig. Immer ist der Raum das eigentliche Material der Architektur gewesen. Wie nun aber dieser Raum in psychologisch verschiedener Auffassung zur Architektur geformt wurde, das ergibt den charakteristischen Wandel der zeitlich und örtlich eigenartigen Stile: Die rein stereometrische Abstraktion aus Behrens' erster Düsseldorfer Zeit sucht den Raum aus dem



¹⁾ Vgl. Richard Hamann. Der Impressionismus in Leben und

Abb. 81. Dreifarbigter Außentitel einer AEG-Broschüre. 1908

Kunst. Köln 1907. S. 293. Stilfolgen und Stilchwankungen.



Abb. 82. Wohnsitz des Künstlers in Neubabelsberg bei Berlin. Blick vom Garten auf das Atelierhaus. Winter 1907 zu 1908

Zusammenwirken klarer Flächen, von höchst präzisen Kanten begrenzt, zu gewinnen, sodaß er sich stets als mathematisch primitiver Körper fassen läßt. Eine reliefmäßige Ausladung dieser reinen, nur durch Lineamente gegliederten Flächen, eine Bereicherung oder Belebung durch plastische Protoberanzen aller Art wurde, als die Einheitlichkeit der absoluten Ebene störend, streng vermieden. Als Hauptbeispiele können für diesen Stil die Oldenburger Ausstellungsbauten von 1905 und, zum mindesten was die Fassade betrifft, auch noch das Wohnhaus Gustav Obenaus in Saarbrücken von 1905 bis 1906 angesehen werden. Das neue Raumempfinden des Künstlers, das vor allem die Schöpfungen der Berliner Periode erfüllt, verläßt diese abstrakte Flächenwirkung und sucht den Eindruck der architektonischen Körperlichkeit durch den lebendigen Reliefausdruck der den Raum einschließenden Mauern zu erreichen. Zwar der geschlossene Kubus als solcher bleibt bestehen, erhält aber ein Mehr an räumlicher Tiefenanregung durch die plastischen Vorsprünge, in denen in gleicher Ausladung die Front lozulagen

sich zu einer zweiten imaginären Vorderfläche vorschiebt, die Betrachtung zu einer idealen Bewegung von vorne nach hinten einladend. Indem so der Beschauer zu regerer Mitarbeit herangezogen wird, gewinnt der Eindruck des Kunstwerks an persönlicher Kraft und an Lebendigkeit: Denn die frühere flächenhafte Stereometrie blieb gewissermaßen draußen aus der Welt der subjektiv gestaltenden Individualität. Sie war Abstraktion in objektivem Sinne, wenig berührt von der Gefühlswärme der Betrachtung, obwohl der Raum erst dann künstlerisch genossen wird, wenn sein Inhalt sich in Funktion umsetzt, wie Hildebrand sagt: So lange die Form kein Funktionsausdruck ist, drückt sie kein direktes Verhältnis zu unserer Körperempfindung aus.¹⁾ Darum sucht die neue, lebensvolle, kubische Architektur von Peter Behrens vor allem ihren Widerhall in der persönlichen Stimmung zu finden. Sie geht auf die motorische Einfühlung aus, auf eine stärkere Innervation ihrer funktionellen Glieder, die dadurch aus der starren Abstraktion erlöst erscheinen. Dieser

¹⁾ Problem der Form. 6. Aufl. S. 78.

entwicklungsgeschichtliche Umschlag besitzt seine historischen Parallelen: So ordnen sich die Raumelemente der Frührenaissance nahezu ausschließlich in gleichmäßiger Reihung in eine einzige planimetrische Flächenschicht, während die Barockphase des als Idiom sich gleich bleibenden Stils diese Gleichheiten in Größenkontrasten rhythmisiert und der in der Tiefenrichtung durchbrochenen Fläche eine starke Reliefbewegung verleiht.

In diesem plastischen Sinne läßt sich nun auch die neue Berliner Baukunst von Peter Behrens als ein Fortschreiten aus dem Dünnen und Linearen einer Renaissance zu der Gewichtigkeit des Barock bezeichnen, wobei natürlich von dessen heteronomen, Stilvermehrenden Eigenschaften ganz abzusehen ist. Denn obwohl Behrens als ausgesprochen klassischer Künstler seine historischen Neigungen ganz den Stilen der ruhenden räumlichen Erscheinung, der Antike und ihren mittelalterlichen und neuzeitlichen Ableitungen, geschenkt hat, erhebt er sich doch mit seiner persönlich starken Entwicklungsfähigkeit so schnell wie kaum ein anderer über die in der Mitte des ersten Jahrzehnts unseres neuen Jahrhunderts

allenthalben übliche, dünne Flächenarchitektur zu einer plastisch bereicherten Lebendigkeit. «Das Barock kann in seiner glänzenden Wirkungsmöglichkeit noch vielen der lebende Organismus sein, der auch heute einem schöpferischen Geiste fruchtbaren Anschluß zu gewähren vermag¹⁾.» Das platonische Abgerücktsein in eine

¹⁾ Julius Meier-Graefe. Das Barock. Kunst und Künstler. November 1911. X. Jahrg. H. 2. S. 78 bis 97.

²⁾ Siehe oben S. 56 und Nr. 55 der Literatur über Behrens.

³⁾ Vgl. Walter Rathenau. Reflexionen. Leipzig 1908. S. 41 bis 57. Ein Grundgesetz der Ästhetik. Der Satz von der latenten Gesetzmäßigkeit: Ästhetischer Genuß entsteht, wenn eine verborgene Gesetzmäßigkeit empfunden wird. — Ist eine Gesetzmäßigkeit erkannt, so löst sie ästhetisches Empfinden nicht mehr aus. Hierauf beruht die

ferne Optik der nur in rationalen Linien sprechenden Renaissancearchitektur wirkt erkältend, unfreundlich, abweisend, während die lebendige Massenbewegung des plastischen Barock uns ganz anders, sozusagen mit unserer gefamten Körperempfindung, in das Kunstwerk hineinzieht und deshalb im Stande ist, uns weit umfassendere Persönlichkeitserlebnisse zu spenden. Man erinnere sich der von Niemeyer, gelegentlich von Behrens' Dresdener Ausstellungsarbeiten, aufgestellten Stufenleiter in der Entwicklung der bildenden Kunst vom Abstrakt-Linearen zum faßbar Räumlichen²⁾. Und in derselben Weise nimmt der Ausspruch des Hl. Augustinus, das Motto dieses Kapitels, für das organisch schwellende Leben im Raum wieder eine nur intellektuell begreifbare Einheit und Gleichheit Stellung: Das Gesetzmäßige im Kunstwerk darf nicht als meßbare Quantität in die sichtbare Erscheinung treten, sondern muß, um seine innere Wirkung auszuüben, in qualitative, rhythmisch wechselvolle Gefühlsmäßigkeit, nur im Unterbewußtsein zu verspüren, umgesetzt werden³⁾. Dadurch unterscheidet sich die höher entwickelte Kunst von

einer Primitivität, die in hart zahlenmäßiger Bestimmtheit dem Zufall der ungeformten Natur begegnen will. Und dadurch unterscheiden sich auch die Werke aus Behrens' Berliner Periode von denen der ersten Düsseldorf Jahre. — Der Übergang von der abstrakten Raumstereometrie zu der lebensvollen Architekturplastik



Abb. 83. Wohnsitz des Künstlers in Neubabelsberg bei Berlin. Ecke aus seinem Arbeitszimmer mit Mobiliar aus dem Darmstädter Haufe, 1900/01, eingerichtet im Winter 1907 zu 1908

Entwicklung und Geschichte der Kunst. Denn aus der Unendlichkeit der Gesetzmäßigkeiten der Natur ergreift die Kunst immer neue, um sie durch Darstellung fühlbar zu machen, bis sie jeweils vom nachtreibenden Geist in Erkenntnis verwandelt sind. Unenthüllt, geahnt, empfindend wahrgenommen, ist das Gesetz ein Mystikum, das die Kraft der ästhetischen Wirkung in sich schließt. Rückblickend betrachtet, entdeckt, erklärt, ist es dieser Wirkung bar, eine Erweiterung zwar der Erkenntnis für die Kunst, jedoch ein Werkstattnittel.

in dem Werk von Peter Behrens vollzieht sich natürlich nicht augenblicklich. Die lange Entwicklungsspanne von den Oldenburger Ausstellungsbauten bis zu den Fabriken der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft, der Turbinenhalle und der Hochspannungsfabrik, wird durch vielerlei architektonische Zwischenstufen ausgefüllt, und andererseits greifen auch Repräsentanten dieses oder jenes Stils in jede der andern Perioden über: Als ein Vorläufer des neuen Berliner Reliefstils wurde der schon 1906

in Berlin darbot. Die Stadt Düsseldorf hatte sich einem Künstler wie Peter Behrens gegenüber einer schweren Unterlassungsfünde schuldig gemacht, indem sie ihn, durch Nichtüberweisung konkreter Architekturaufgaben, sich in einer für die Dauer wenig befriedigenden, nur mehr dekorativen Ausstellungstätigkeit verzehren ließ. Wie großartig wirkte dagegen der Entschluß der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft, Behrens zu ihrem künstlerischen Beirat, zum ausschließlichen Archi-

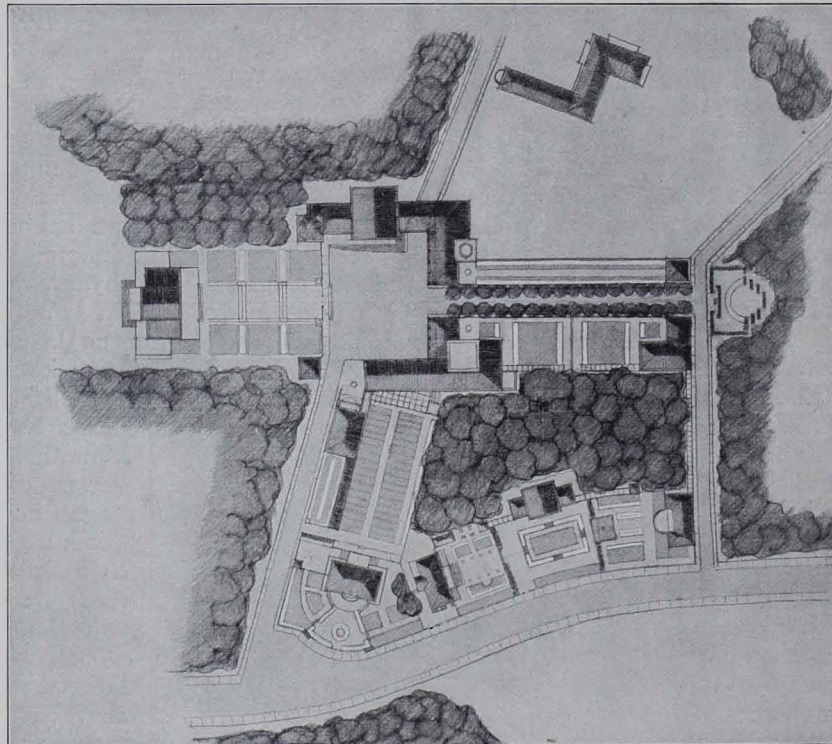


Abb. 84. Villenviertel in Eppenhäufen bei Hagen in Westf. Bebauungsplan. 1907

konzipierte Entwurf für ein Warenhaus geschildert¹⁾, während im Gegenteil noch der 1908 auf der Schiffbauausstellung in Berlin zu sehende, achteckige Pavillon der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft den Flächencharakter der Düsseldorfer Frühzeit bewahrte. Sicherlich hing der letztere spezifische Stil auch mit den an Zahl überwiegender Aufgaben, die damals Behrens wurden, ephemere Ausstellungsbauten zu errichten, zusammen.

Man kann sich deshalb denken, mit welcher Luft der Künstler nach dem neuen, viel materielleren Inhalt griff, den ihm die Berufung als künstlerischer Beirat der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft

tekten ihrer Fabrikneubauten und künstlerischen Bearbeiter ihrer ganzen Einzelproduktion von Maschinen, elektrotechnischen Geräten und Gebrauchsgegenständen, zu berufen. Dieses auf Zusammenarbeit zielende Bündnis eines hervorragenden Künstlers mit einem der größten industriellen Unternehmen der Welt wirkte in seiner Vorbildlichkeit auf unsere Zeit geradezu frappant, wovon man sich aus den damals erschienenen vielen Zeitungsberichten überzeugen kann²⁾.

¹⁾ Seite 56 bis 58. Abb. 57 und 58.

²⁾ Siehe Nr. 65, 71, 80, 84, 85, 103, 105, 111, 112, 114, 115, 116, 128, 132, 133, 134, 136, 145, 146 und 147 der Literatur über Behrens.

Daß es sich bei der Berufung keineswegs um eine Reklame für die Gesellschaft handeln konnte, wie manche Vorwichtige meinen zu müssen glaubten, wird schon durch die ungeheure Dimension der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft schlagend widerlegt, deren Unternehmungen ja den ganzen Weltball umspannen, und deren Fabrikate solch ein geschäftliches Renommé besitzen, die jederlei Anpreisung überflüssig erscheinen läßt. Überdies war von jeher ihr Bestreben, besonders auf die Anregung eines ihrer Leiter, des Baurates Paul Jordan, und unter dem interessierten Einverständnis ihres Gründers, des Geheimrats Dr. Emil Rathenau, dahin gerichtet gewesen, allen Erzeugnissen und den Werkstätten der industriellen Erzeugung selbst einen hohen Grad formschöner Qualität zu verleihen: So wurde auf der Pariser Weltausstellung von 1900 die Ausgestaltung sämtlicher Druckfachen der AEG dem damals führenden modernen Schriftkünstler Otto Eckmann übertragen. Die erwählte Formkunst Alfred Messels erbaute um 1905 das bekannte große Verwaltungsgebäude am Friedrich-Karl-Ufer als den Hauptsitz ihrer Direktion. Ihre Gerätefabrik in der Ackerstraße ließ sie von Schwechten, gewiß einem Akademiker, aber doch einem Baukünstler von Rang, errichten usw.

Aber gerade in diesem letzteren Falle zeigte es sich mit Klarheit, in welcher Weise für ein wirtschaftlich so einzigartig modernes Unternehmen wie die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft eine Vereinigung von Kunst und Industrie allein möglich sein konnte: Kunst durfte für sie nicht das Anbringen heterogener Stilformen an industriellen Bauten oder Erzeugnissen, die als Werke der Technik schon autonom in sich selbst vollendete Realitäten darstellen, bedeuten, sondern vielmehr eine Steigerung der außerästhetischen, zufälligen Werkform zu statisch sinnvollen, auch für das Auge in charakteristischer Knappheit sprechenden, kulturgefättigten Produktionstypen. In dieser Weise war Behrens' ganze künstlerische Mitarbeit an den Werken der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft auf den Gedanken der Ausdrucksintensität gestellt: Unter Aufwendung scheinbar sehr geringer formaler Mittel, lediglich durch die knappe Führung der Silhouette, durch ein räumlich verständiges Abwägen der Massen und ihrer Gegenlässe, Vereinfachen und Zusammenschließen in Aufbau und Farbe, wurde den Maschinen und Geräten eine absolut moderne, in vergeistigstem Sinne zweckdienliche Schönheit verliehen. Und auch die Fabriken wurden so durch das einheits-

volle Aufgreifen der im Bauprogramm selbst latenten Ideen, die gewissermaßen in der architektonischen Ausführung nur künstlerisch orchestriert wurden, zu ragenden Denkmälern unferes weltumspannenden Maschinenzeitalters; an Stärke der kulturellen Verdichtung jenen gotischen Kathedralen des feudalen und kirchlichen Mittelalters vergleichbar, aber ganz ohne ein Heranziehen der äußerlichen Stilformen, welche die Idee der Monumentalität nicht in sich selbst, sondern nur durch eine intellektualistische Bildungsassoziation an sich tragen.

Es war ein überaus glückliches Zusammentreffen, das Behrens zu der AEG und die AEG zu Behrens führte: Sie erhielt den in feinen Formen streng gebundenen Raumkünstler, den die qualitative Vollendung ihrer Werke erheischte. Fabriken und Maschinen, Geräte- und Druckfachen – von welcher letzteren bereits oben schon eine Probe vorgeführt wurde (Abb. 81) – erhielten diesen eigenartig konzentrierten Ausdruck, den man am Besten als Präzisions-schönheit bezeichnet, und der in seiner Knappheit und Geschlossenheit sich vorzüglich der rein maschinellen Erzeugung anpaßt. In ihren kristallklaren Proportionen scheint diese Schönheit nachgerade auf das Publikum wie der höchst individuelle Charakter der AEG und ihrer Erzeugnisse zu wirken.

Für Behrens selbst aber bedeutete der neue Wirkungskreis zweierlei: zunächst ein nicht zu unterschätzendes persönliches Moment, die stete Zusammenarbeit mit dem technischen Direktor der AEG, dem Baurat Paul Jordan. Wenn Freundschaften für die Geistesrichtung eines schaffenden Künstlers bestimmend sind, so wird es für Behrens sicher diese mit einem modernen Großorganisationsfaktor der Industrie sein müssen, der ihn auf eine weit umfassende Behandlung der Dinge und zugleich auf eine grundsätzliche Sachlichkeit hierin zu lenken verstand, kraft einer inneren Harmonie, die genau so persönlich stark sich darstellt, wie die einstigen Seelenbündnisse mit den poetischen Naturen Otto Erich Hartlebens und Richard Dehmels. Nur erscheint es typisch, daß es Behrens damals in seinem idealen Ringen um das Problem der Form wieder zu reinen Formkünstlern hinstieg, während seine neue Entwicklung, die ganz erfüllt ist mit den gewaltigen Realitätswerten des modernen Daseins, ihm wieder seinen besten Freund aus eben diesen Werte schaffenden Kreisen der Großindustrie schenkte. Und ebenso organisch bedeutete für seine Produktionskraft die neue Aufgabe den ihr naturgemäßen, lebensvolleren Inhalt,

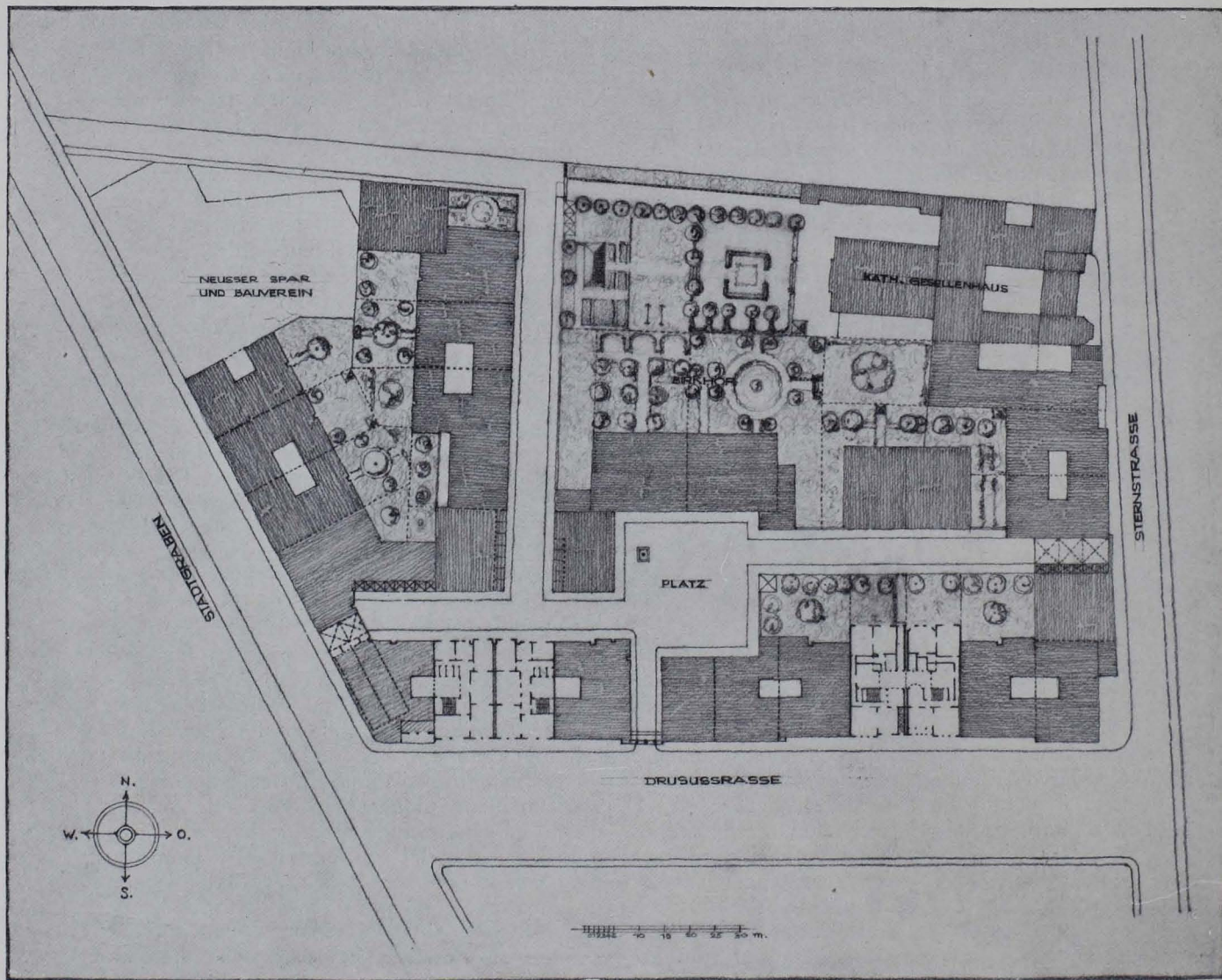


Abb. 85. Ideenkizze zu einem Etagenhäuferviertel mittlerer Mietswohnungen an der Drufus- und Sternstraße in Neuß a. Rh. 1910. Bebauungsplan

vom Fortschritt in feiner architektonischen Entwicklung gebieterisch verlangt, den neuen bewegteren Rhythmus, das wuchtigere Relief der Massen, das was wir oben mit dem Begriff des «Barock» zu

umschreiben versuchten; eine höchst neuzeitliche Raumdurchlebung, zu der die Gleichförmigkeit der Ausstellungsbauten und der schleppende Schritt der Sakralarchitektur keinen Anlaß bieten konnten:

Raum! Raum! brich Bahnen, wilde Bruft!
Ich fühl's und staune jede Nacht,
Daß nicht bloß Eine Sonne lacht;
Das Leben ist des Lebens Luft!
Hinein, hinein mit blinden Händen.
Du hast noch nie das Ziel gewußt;
Zehntausend Sterne, aller Enden,
Zehntausend Sonnen steh'n und spenden
Uns ihre Strahlen in die Bruft.

Richard Dehmel.

1. DAS NEUE HEIM. Nach seiner im Herbst 1907 erfolgten Berufung als künstlerischer Beirat der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft siedelte Peter Behrens aus Düsseldorf nach dem bei Potsdam liegenden Villenort Neubabelsberg über. Er mietete zu seinem Wohnsitz ein älteres Landhaus mit einem großen langgestreckten Garten mitten im märkischen Kiefernwald.¹⁾ Als von persönlichem Interesse sei hier die Abbildung einer Ecke aus Behrens' Studierzimmer gebracht, welche Möbel verschiedener Stilperioden durch einheitliche Wandgliederung zusammenstimmt (Abb. 83). In ähnlich einfacher Weise wurde die Eigenart des Künstlers auch dem Garten aufgeprägt, der in seinem Vorderteil ein kleines Alpinum, einen Sondergarten für die Hochgebirgsflora, birgt. Von dem niedrigen Ateliergebäude, das hinter dem Wohnhause liegt, führt als beherrschende Achse ein von hoch aufschießenden Blumen gerahmter, breiter Weg bis in die letzte Tiefe des Grundstücks. Er findet seinen optischen Abschluß in einer hoch gelegenen Gartenglaube, während er sich andererseits auf die Torbogen des Atelierhauses hin orientiert. (Abb. 82²⁾.

2. DAS VILLENVIERTEL IN EPPENHAUSEN BEI HAGEN IN WESTFALEN. Die raumordnenden Prinzipien, die der Künstler an diesem bescheideneren Beispiel einer Umgestaltung nur erprobt hatte, konnte er ausführlich bei der Plangestaltung eines ganzen Landhäuferviertels darlegen, das ihm im Jahre 1907 Osthaus in Eppenhäusen, einer östlich von Hagen gelegenen Villenvorstadt, zur Bebauung überwiesen hatte.

Es ist dieselbe so charakteristische, romantische Hochebene, welche in feiernder Abgeschlossenheit die tief unten im Tal liegende, qualmende Fabrikstadt allenthalben umgibt, und auf der auch der weiße Bau des Krematorium sich erhebt.

Hier hatte zwei Jahre zuvor Van de Velde Osthaus' stattlichen Wohnsitz Hohenhof errichtet, eine weitläufige, zweimal im Winkel gebrochene Anlage mit reichlichem Zubehör an Nebengebäuden und Gartenpartien. Daran soll sich später auch eine Villenkolonie anschließen, die einheitlich von Van de Velde erbaut wird. Eine zweite soll dem bekannten Wiener Architekten Josef Hoffmann, dem Leiter der durch ihren modernen Geschmack vorbildlichen Wiener Werkstätten, überwiesen werden, und ein letztes, ziemlich großes Viertel dieses Osthaus gehörigen Geländes auf dem Hochplateau von Eppenhäusen erhielt Behrens für sein Landhäuferviertel, von welchem bis jetzt allein drei Bauten stehen: Es grenzt an das Terrain Van de Velde's mit dem Wohnsitz von Osthaus an und wird in der Hauptfäche von zwei Landstraßen eingefasst, die im spitzen Winkel aufeinander zulaufen (Abb. 84³⁾.

Stil ist Verbindung.

Julius Meier-Graefe.

DIE STÄDTEBAULICHE AUFGABE. Das bekannte ästhetische wie praktische Übel in allen Villenvierteln ist die unzusammenhängende Zerrissenheit, die durch einen rückichtslosen Individualismus des Einzelbesitzers, der sein Haus in Form, Farbe, Raumdisposition nur für sich bildet, oft bis zur Karikatur in die Erscheinung tritt. Hier

¹⁾ Augenblicklich geht der Künstler mit dem Plan um, sich ein eigenes Haus in Neubabelsberg zu errichten.

²⁾ Vgl. zu dieser Neubabelsberger Gartenumformung Behrens' eigene Ausführungen im Berliner Tageblatt. 10. Juni 1911. «Der moderne Garten». Nr. 20 der literarischen Arbeiten des Künstlers.

³⁾ Zur Übersicht über Osthaus' Gesamtprojekt in Eppenhäusen vgl. Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1912. Jena 1912. S. 93 bis 96: Karl Ernst Osthaus, Hagen. Die Gartenvorstadt an der Donnerkuhle. Mit Abbildung auf Taf. 3: Gartenansicht des Hauses Schroeder.

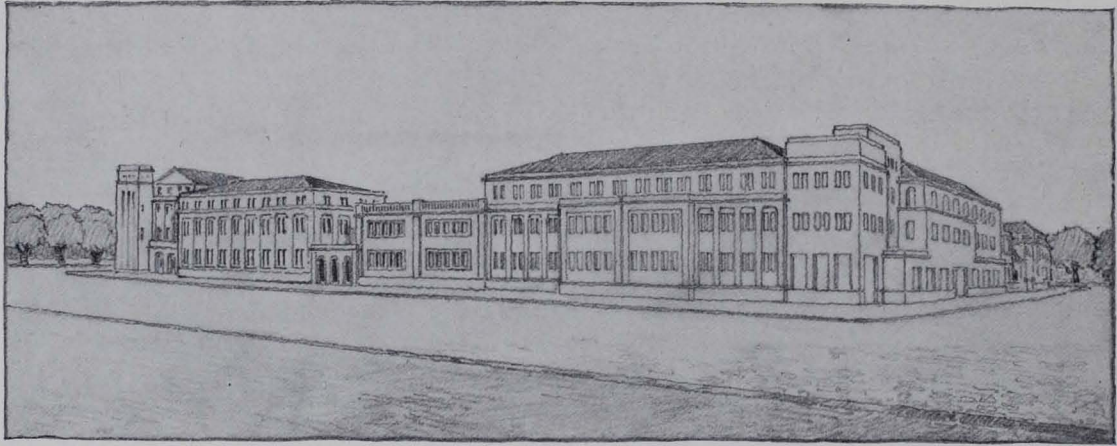


Abb. 86. Ideenfkizze zu einem Etagenhäuferviertel mittlerer Mietswohnungen an der Drufus- und Sternstraße in Neuß a. Rh. 1910. Gesamtfront an der Drufusstraße

ging Olthaus nach dem Muster der englischen Garden-Cities-Gründer mit dem guten Beispiel voran, den ganzen Grund und Boden aufzukaufen, von dem er entsprechende Parzellen nur an solche Reflektanten abließ, die sich von vornherein verpflichteten, ihr Haus durch den von Olthaus auserfahrenen Künstler in der im Gesamtplane projektierten Weise errichten zu lassen.

Durch eine auf das Äußerliche sich beschränkende Gleichförmigkeit korrespondierender Fluchtlinien und Achsenbeziehungen freilich erscheint noch nicht viel getan, so lange das Element des Städtebaus, das Hausindividuum, ein heterogenes, dem räumlichen Ganzen widersprechendes Einzelne bleibt. «Unser Städtebau wird erst wieder sichere Form finden, wenn das einzelne architektonische Gebilde als solches sich abgeklärt hat. Bis dahin ist alles Stadtplanmachen Arbeit des Verstandes, der nützliche Resultate erzielen kann, dem jedoch die überzeugende Lebenskraft des architektonischen Instinktes fehlt. Die Beobachtung ist recht interessant, daß in der Architektur des 18. Jahrhunderts gleiche Motive für einzelne Bauten und größere Kompositionen des Stadtbaus mit der gleichen Absicht auf ihre Wirkung hin verwandt werden».¹⁾ Aus den Prinzipien einer ästhetisch konstanten, kubischen Einheit des Hauses ist der räumliche Rhythmus der Vielheit des Stadtganzen aufzubauen, d. h. die Stadt muß als architektonisch

¹⁾ A. E. Brinckmann. Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Frankfurt a. M. 1911. S. 24. Vgl. auch von demselben Verfasser: Platz und Monument. Berlin 1908. – Diese beiden ausgezeichneten Schriften, die eine streng architektonische Gefinnung monumentaler Zusammenhänge im Städtebau vertreten im Gegensatz zu dem einzelnen Malerischen,

individualisierter Komplex den spezifischen Stil des Einzelhauses, der Gesamtkörper die Natur der Einzelglieder, reflektieren.

Es ist interessant, aus diesem inneren Zusammenhang von Einzelhaus und Anlage der Gruppe gewisse, zeitlich verschiedene, städtebauliche Lösungen von Behrens analytisch zu begreifen. Die Oldenburger Kunstausstellung von 1905 wies einen streng achsial und symmetrisch durchgebildeten Grundplan auf, ganz entsprechend der abstrakten Stereometrie, die ihre Häuser formte. Dennoch kann diese ganze Logik des rein Kubischen einem nicht über den Eindruck hinweghelfen, daß trotz aller bezüglichen Steigerung der Einzelbauten in ihren Massenverhältnissen zu- und untereinander das lebendige Zusammenströmen in einem plattisch geschlossenen Ganzen hier nicht zustande kam, oder doch zum mindesten große Lücken für die einführende Betrachtung aufwies: Beherrscht doch noch derselbe «Kistenbretterstil» wie das Einzelgebäude die hier in der Gesamtsituation wirkliche Empfindung. – Vergleicht man nun, soweit die Verschiedenheit der Aufgaben, dort eine monumentale Ausstellungsanlage, hier eine wohnliche Gartenvorstadt zu schaffen, dies zuläßt, den Behrens'schen Lageplan für Eppenhäusen von 1907 und ein leider nur Projekt gebliebenes Zinshäuferviertel für Neuß von 1910 mit der Oldenburger Kunstausstellung von 1905, so findet man wieder

für das sich das bekannte Buch Camillo Sittes noch erwärmt, und die so gewiß einen neuen Abschnitt in der künstlerischen Betrachtung der Stadtschönheit einleiten, decken sich als wissenschaftliche Formulierungen ganz mit dem praktischen Kunstwillen und den auf das Gebiet des Städtebaus gerichteten theoretischen Ausführungen von Peter Behrens.

die gleiche Analogie zwischen Einzelhaus und Plangestaltung: Das Einzelhaus hat in den späteren Entwürfen an Relief- und lebensvollem Form- und Ausdruck gewonnen. Und dem entsprechend sind auch die Fähigkeiten des Plans, ohne daß etwas an strenger Architektur von durchlaufenden monumentalen Achsen- und Fluchtlinienbeziehungen aufgegeben wurde, zu Bewegungsvorstellungen anzuregen und den einzelnen Körper mit lebendiger Plastizität in die Gesamtheit einzugreifen, wesentlich gesteigert.

DER LAGEPLAN FÜR EPPENHAUSEN. Die 1907 entworfene Situationskizze der Gartenstadt, unter Nr. 84 hier abgebildet, erhebt natürlich nur den Anspruch, als vorläufiger Idealplan zu gelten, der allerlei Möglichkeiten in größtem Ausmaße vorschlägt, denen aber eine Verwirklichung vorerst verweigert bleibt. Wie gezeigt, war das zur Verfügung stehende Gelände schiefwinklig und besaß dazu noch gewisse Höhenunterschiede. Dem Künstler

mußte es natürlich darauf ankommen, diese Unregelmäßigkeiten architektonisch zu organisieren. Zunächst knickte er die von Osthaus' Villa schräg nach Südwesten heraufführende Landstraße. Dieser Knick wurde nun zu einer Art von Gelenk ausgebildet für die Hauptgliederung der Situation, indem man hier einen gedrungen rechteckigen Platz hinlegte, der an drei Seiten als von Gebäuden umzogen gedacht ist. Einlauf und Auslauf der Verkehrsstraße in den diagonal entgegengesetzten Plätzecken sollen möglichst betont erscheinen; erstere wird deshalb sogar mit einer Durchfahrt überbaut. Die Akzente wurden in einem Achsenkreuz auf die Mitte der Platzseiten gelegt, indem an die Eingangsschmalzeite ein beherrschender Giebelbau quer hingestellt wurde, und indem eine lange Perspektive die beiden Breitseiten rechtwinklig durchkreuzte: Gen Osten führt eine Allee auf das nach Art des Mannheimer Vorbildes geplante, kleine Naturtheater hin, während man auf der andern

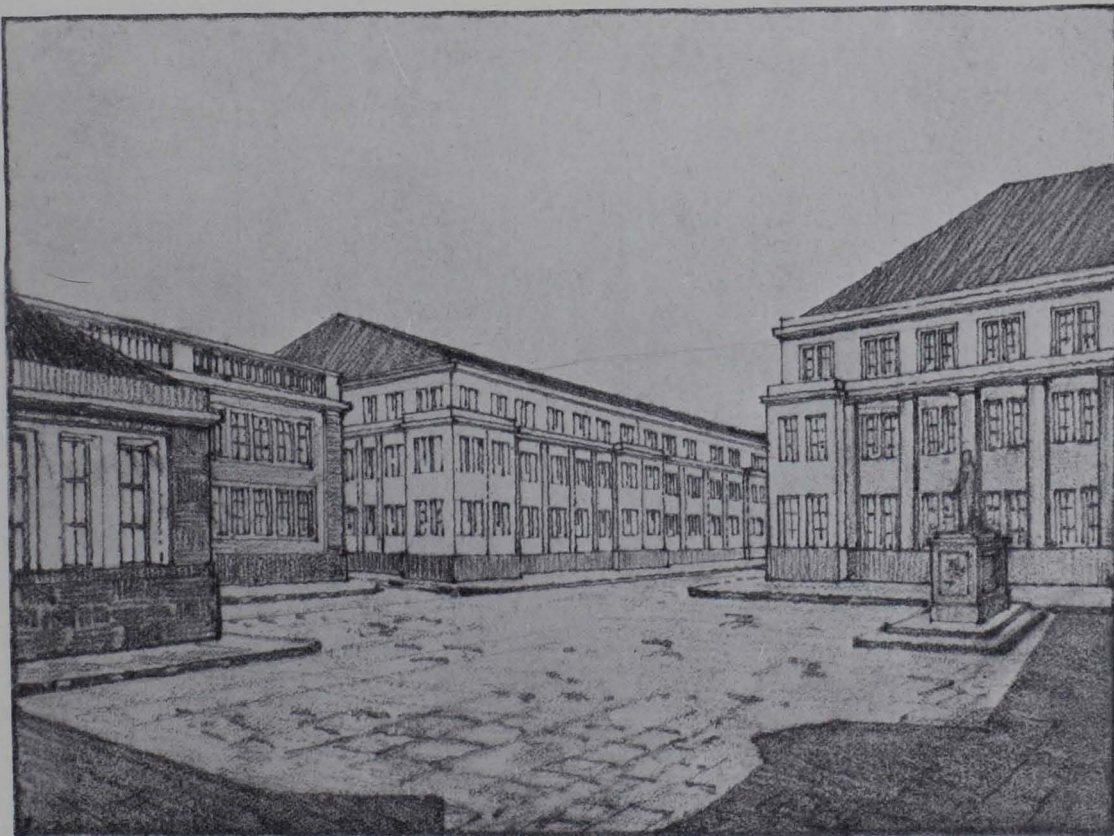


Abb. 87. Ideen-kizze zu einem Etagenhäuferviertel mittlerer Mietwohnungen an der Drusus- und Sternstraße in Neuß a. Rh. 1910. Zentralplatz mit Blick nach dem Stadtgraben hin

Platzseite in westlicher Richtung über drei Terrassenstufen zu einem das Bild dieser repräsentativen Forumsanlage krönenden Museum hinauffsteigen soll. Das zweite, untergeordnete Gelenk von Behrens' Villenviertel in Eppenhäusen liegt an der südwestlichen Einmündungsstelle des schräg hinaufführenden Wegs in die von Westen nach Osten vorbeiziehende Hassleyerstraße. Der Spitze

Winkel wurde raumkünstlerisch zu einem Drehpunkt verwandt, dessen architektonischer Träger das 1909 bis 1910 erbaute Haus Cuno und fein entsprechend fächerförmig angelegter Vorplatz ist. Von hier aus ordnet sich dann der einheitliche Organismus von Gebäuden, Fluchtlinien und Gartenperspektiven gleichsam von selbst an: So liegt vor allem längs der Hassleyerstraße die symmetrische Gruppe dreier Villen mit ihren korrespondierenden Sondergärten, eine Mittelvilla mit dominierendem Giebelrisalit und rechtwinklig hierzu zwei seitliche, einander zugekehrte Villen, von denen die dem Haus Cuno zunächst liegende Villa Schroeder als erster Bau der Kolonie bereits in den Jahren 1908 zu 1909 errichtet wurde. Bis jetzt, 1912, ist sonst nur noch das Haus Goedecke, der

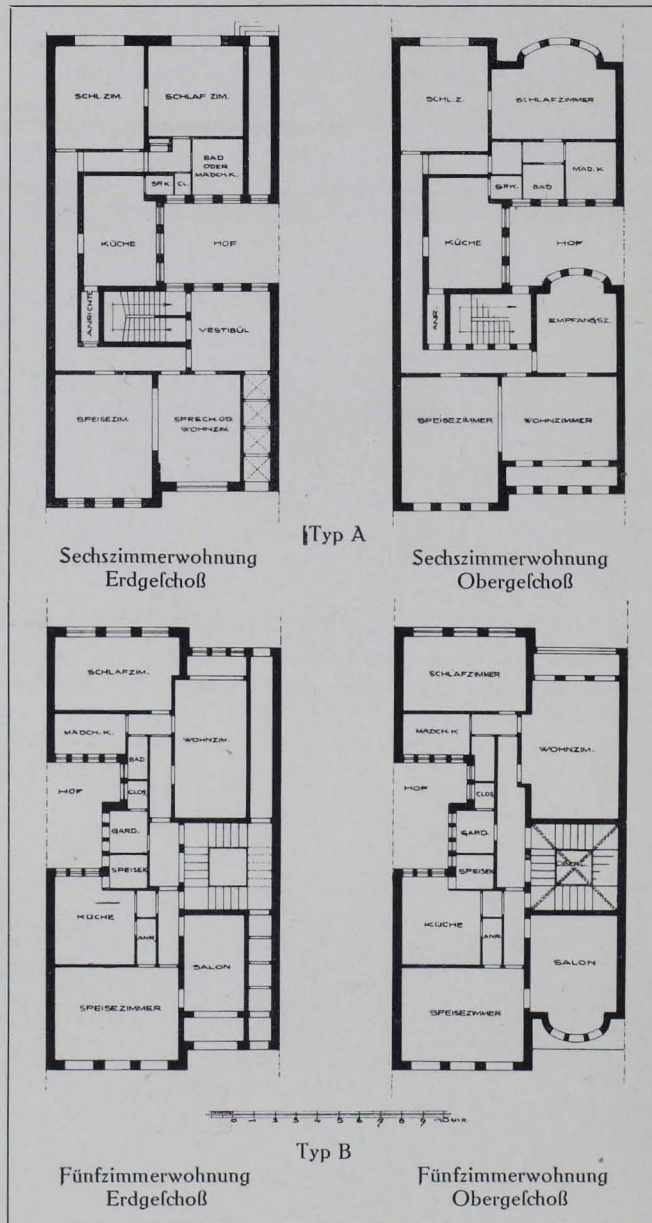


Abb. 88. Ideen-skizze zu einem Etagenhäuferviertel mittlerer Mietswohnungen an der Drufus- und Sternstraße in Neuß a. Rh. 1910. Grundrisse zweier Einzelhaustypen mit Fünf- und Sechszimmerwohnungen

serviertel in Neuß prinzipiell als geschlossener Block gedacht. Es ist wieder ein schiefwinkliges Oblongum, in dessen nordöstlicher Ecke das 1908 bis 1910 von Behrens errichtete katholische Gefellenhaus liegt, begrenzt von der Sternstraße, der Drufusstraße und einer Straße längs dem Stadtgraben

nordöstliche Eckbau am Ende der projektierten Allee, fertig; die Ausführung plazierte feinen Winkelgrundriß umgekehrt wie im Situationsentwurf. - Den Hintergrund und die plastische Füllung dieses durchaus geschlossenen Systems feiner Architekturbeziehungen geben Massen dicht-belaubter Baumkronen.

DIE SKIZZE FÜR NEUSS AMRHEIN. Anknüpfend an diesen Eppenhäuser Situationsplan soll hier noch in zeitlicher Prolepsis eine ähnliche städtebauliche Ideen-skizze kurz erörtert werden, die Behrens auf Anregung des künstlerisch so verdienstvollen Rechtsanwalts Johannes Geller in Neuß a. Rh. für ein dort zu errichtendes Reihenhäuferviertel von mittelgroßen Mietswohnungen im Jahre 1910 zeichnete: Während die Villenkolonie in Eppenhäusen den gartenmäßigen Charakter der offenen Bauweise wahren mußte, ist das städtische Miethäu-

(Abb. 85). – Des Künstlers Absicht ging darauf aus, den Baublock mit seinen Reihenhäusern nach außen hin streng in feinen Mauermaßen zu schließen und ihn sich erst im Innern, wo im Mittelpunkt ein quadrater Platz vorgesehen war, architektonisch und gärtnerisch entfalten zu lassen. Die vier auf diesen Zentralplatz führenden Straßen waren selbstverständlich, der ebenen Natur des Geländes entsprechend, rechtwinkelig gelegt, jedoch so, daß ihre Einmündungen gegeneinander verschoben waren und dadurch gute perspektivische Abschlüsse in den gegenüber liegenden Platzfronten boten. Als ein solcher Point de vue sollte auch das nach der Weise alter Marktbrunnen in die eine Ecke des Platzes gerückte kleine Monument dienen, das sowohl dem von der Sternstraße wie dem von der Drufusstraße her Kommenden schon von ferne erscheint (Abb. 87). Nach außen hin ist der ganze Baublock an den Ecken durch kloßige Türme befestigt (Abb. 86). Sonst kommt der vertikal gegliederte Reihensbau auch in der Fassadenbildung zum Ausdruck. Er darf durch die in den Block einlaufenden Straßen nicht unterbrochen werden, weshalb an der Sternstraße die Einmündung mittels einer gewölbten Unterführung geschieht, während an

der Drufusstraße ein mehrbogiger Pfeilerportikus zugleich die geschlossene Bauflucht wahrt und sie doch wieder dem Eingangsverkehre öffnet. Nur an dieser Stelle senkt sich die sonst durchgehende Trauflinie der Dreietagenhäuser zu einem zweistöckigen Gebäude mit flachem Ballustradenabschluß herab.

Die den ganzen Baublock bildenden zwei Arten von Typenhäuser mit Fünf- und mit Sechszimmerwohnungen, wie sie auch aus unserem Bebauungsplan ersichtbar sind, zeigen regelmäßig Binnenhöfe, um die sich die Nebengelasse anordnen; die Schlafzimmer sind nach hinten, nach den ruhigen Gartenstraßen zu, gelegt, die Wohnzimmer dagegen nach vorne mit Ausblick auf die Verkehrsstraßen (Grundrisse Abb. 88). Im Innern des Blocks treten häufig die Obergeschosse terrassenförmig zurück, eine plastische Auflockerung, die man von Italien her kennt, und die hier im Verein mit den weit vorspringenden Hintergärten einen äußerst malerischen Anblick gewährt (Abb. 89). Dem Material nach war die ganze Anlage, genau so wie das früher ausgeführte Gefellenhaus, als aus Putzbauten bestehend, die zum Hauftein wenige Basaltlava- blöcke verwenden, gedacht.

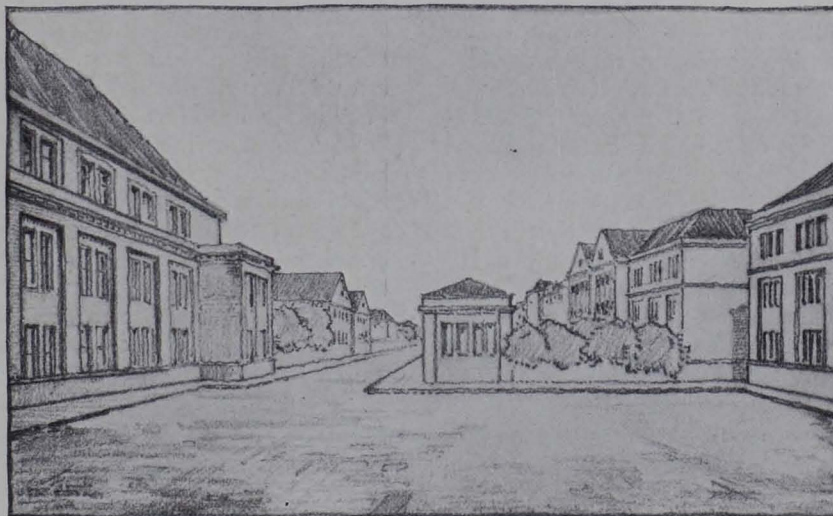


Abb. 89. Ideenkizze zu einem Etagenhäuferviertel mittlerer Mietswohnungen an der Drufus- und Sternstraße in Neuß a. Rh. 1910. Zentralplatz mit Blick nach der Sternstraße hin

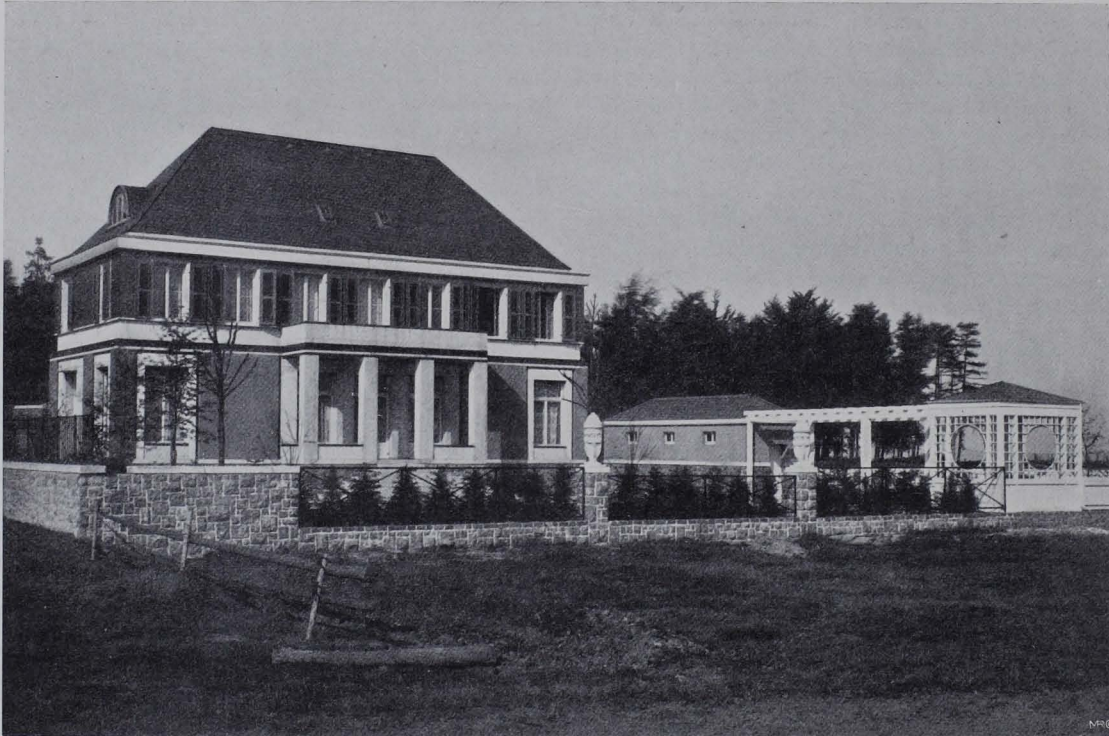


Abb. 90. Wohnhaus Schroeder in Eppenhäusen bei Hagen i. Westf. 1908 bis 1909. Gartenfront

DIE VILLEN IN EPPENHAUSEN. DAS WOHNHAUS SCHROEDER. Die an der Hassleyerstraße in den Jahren 1908 bis 1909 errichtete Villa für den Zahnarzt Schroeder ist erst Behrens' drittes ausgeführtes Landhaus: Vergewenwärtigen wir uns das eigene Darmstädter Wohnhaus von 1900 bis 1901, die Villa Obenauer in Saarbrücken von 1905 bis 1906 und dann diesen dritten Bau in Hagen, so sehen wir eine weit größere Mannigfaltigkeit des Raum- und Formenausdrucks in feiner Entwicklung vorüberziehen, als jene «malerischen Architekten» zu besitzen glauben, die, in dem gemütlichen Beiwerk das Wesen der Wohnungskunst sehend, Peter Behrens hier einen allzu gleichmäßigen Schematismus und formale Armut vorwerfen. Wo freilich der wahre Reichtum in der Architektur liegt, in der räumlichen Bildung und in ihrer starken Überzeugungskraft, dafür konnte uns ja gerade die Entwicklung unseres Künstlers

unendliche Beispiele bieten, und darauf beruht auch wieder das ästhetisch Dominierende in dem Wohnhaus Schroeder.

Die Hausform ist ein reines Parallelepipedon, von einem schlichten, knapp aufliegenden Walmdach in Schiefer gedeckt, dessen edle Neigung gerade 45° beträgt. Die Hauptachse ist nach dem Garten hin gekehrt: Hier erscheint als Wiederholung der Hausform eine streng rechteckige Pfeilerhalle mit darüber befindlichem Altan und einer schmucken

Freitreppe vorgelagert. Die Fenster des Erdgeschosses heben sich mit ihren breiten Rahmen aus glänzend weißem Kunklandstein scharf von dem in Ocker getönten Terranovaputz ab. Dagegen sind die Zwischenflächen der gleichmäßig über breitem Sockelbände aneinander gereihten Fenster des Obergeschosses mit der in jener Gegend landläufigen, grauen Schieferung verschalt. Die architektonische Unterordnung, die sich in diesem schlicht

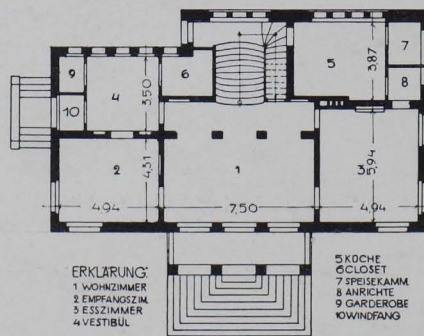


Abb. 91. Wohnhaus Schroeder in Eppenhäusen bei Hagen i. Westf. 1908 bis 1909. Grundriß des Erdgeschosses

friesartigen Rhythmus des Oberstocks auspricht, kommt auch in seiner Höhe zum Ausdruck, der Höhe eines einfachen Mezzanin im Gegensatz zu den repräsentativen Maßen des Erdgeschosses. Der hinteren Front ist ein flaches Treppenhaus angelehnt, das halbkreisförmig gekrönt wird, und das im unteren Geschoß noch bündig weiter geht, um dann oben als Balkon liegen zu bleiben. Es ist, wie auch der ganze Sockel und die Gartenfriedigung des Hauses, aus dunklem Bruchstein errichtet, der an Ort und Stelle gefunden wurde. Der nicht allzu große Garten wurde als Fortsetzung im Freien der raumrhythmischen Anordnung des Innengrundrisses gedacht, wie dies Behrens prinzipiell fordert.¹⁾ Er schließt sich somit architektonisch eng an die achsiale Vorhalle des Hauses an, ihre Breite in zwei Vasegekrönten Pfeilern seiner Stirnmauer wiederholend. Auf der einen Seite gegen das Nachbargrundstück ist er durch den Trakt einer ebenfalls noch in Stein ausgeführten Remise und einer Pergola mit Laube abgeschlossen (Abb. 90, 92). Die Grundrißeinteilung (Abb. 91) des Hauses Schroeder ist, bei aller Berücksichtigung praktischer Erfordernisse, von einer einzigartigen, ganz in sich beruhenden, symmetrischen Schönheit, die im kleinen sich wohl mit den strengen Villenplänen eines Andrea Palladio vergleichen läßt, zum mindesten mit Rücksicht auf die feierliche Tendenz. Die ganze Mitte des Erdgeschosses ist als eine zusammenhängende, quergeordnete Raumeinheit aufgefaßt: Man steigt etwa von der Freitreppe aus dem Garten in die Pfeilervorhalle hinauf. Sie verbindet sich durch eine große Mittel-türe und zwei Fenster mit dem geräumigen Wohnzimmer, das, wie die Vorhalle mit der Gartenfront vertikal, selbst eine horizontale geometrische Ähnlichkeit mit dem Oblongum des Gesamtgrundrisses

aufweist. Das Wohnzimmer ist von der in monumentaler Breite hinaufsteigenden Stockwerk-treppe nur durch Pfeiler mit dazwischen befindlichen, leichten Vorhängen geschieden. So läßt sich denn jederzeit eine festliche Raumerweiterung von architektonisch größter, einheitlichster Perspektive herstellen: Treppe, Treppenvorraum, Wohnzimmer, Terrasse, Terrassenstufen, Garten, Mauerpfeiler der Einfriedigung, gleichgerichtete Gartenperspektive des Nachbarn, entsprechendes Gegenüber einer zweiten Villa (siehe Situationsplan Abb. 84). – Symmetrisch zum Wohnzimmer liegen ein größeres Speise- und ein kleineres Empfangszimmer, an das nach hinten zu der Vorplatz mit Garderobe und Windfang des Haupteingangs anstoßen. Rechts von der Treppe ist die Küche mit ihren Nebengelassen angeordnet, wie jene in dem Bruchsteinrisalit der Hinterfront aus dem Hauptumriß des Plans vortretend. Im Obergeschoß sind den sachlichen Anforderungen gemäß die Zimmer, Schlaf- und Nußräume, schlicht um einen Korridor gereiht.

Die architektonische Harmonie, die das Erdgeschoß des Hauses Schroeder in seinen Räumen rhythmisch gestaltet hat, empfängt ihre Steigerung und Voll-

endung in der ebenfalls hier von Behrens total geschaffenen Innenausstattung. Das Vestibül empfängt den Eintretenden mit einer pompejanischen Stimmung, der Boden in großen dunklen und hellen Quadraten, die strengen Türen glänzend weiß, die Wände ganz rot mit energischer schwarzer Linieneinfassung. Einen ähnlich kühlen Eindruck wahrt auch das Speisezimmer, während in dem zentralen Wohnsalon reichere, festere Töne angeschlagen werden (Abb. 93): Ein majestätisch gemulterter Teppich überzieht seinen Boden. Als mittlere Möbelgruppe erscheint ein runder



Abb. 92. Wohnhaus Schroeder in Eppenhafen bei Hagen i. Westf. 1908 bis 1909. Seitenansicht von der Hassleyerstraße aus

¹⁾«Der moderne Garten». Berliner Tageblatt. 10. Juni 1911.

Abendausgabe. Nr. 20 der literarischen Arbeiten des Künstlers.

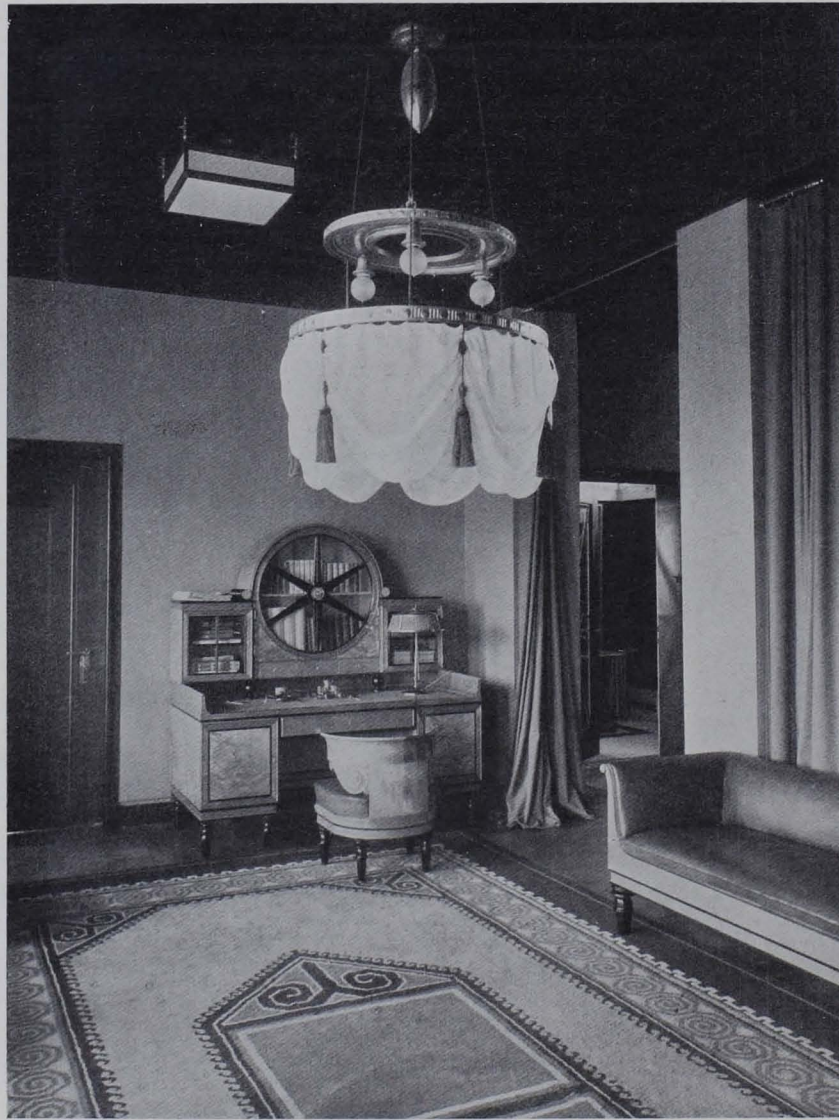


Abb. 93. Wohnhaus Schroeder in Eppenhauften bei Hagen i. Westf. 1908 bis 1909. Wohnfalon

Tisch mit Stühlen und Sofa, hinter dem die achsiale Treppe monumental zwischen den durch einen Vorhang zu schließenden Pfeilern emporsteigt. Über dem Rundtisch schwebt eine mit Volants und Quasten interessant verhängte Doppelkrone. Ein Aufsatzbureau in den stilistisch entsprechenden klassischen Rundformen vervollständigt diese Einrichtung. Die, wie schon betont, in diesem Inneneindruck wesentlich mitsprechende Treppe ist mit einem Läufer mit Mäandermuster bedeckt; die aufsteigenden Staffeln ihrer massiven Wangenbrüstung sind durch Voluten einheitlich verbunden.

DAS WOHNHAUS

DR. CUNO. Die räum-ästhetische Rolle, die das 1909 bis 1910 an der spitzen Ecke der Hassleyerstraße erbaute Landhaus des Hagener Oberbürgermeisters Dr. Cuno als funktioneller Drehpunkt der Hauptfluchten in dem Gesamtplan der Behrenschen Gartenvorstadt

Eppenhäusen übernimmt, wurde schon angedeutet (Abb. 84). Anfänglich war dieses Haus als spitzwinkliger, zweiflügeliger Eckbau mit rundem Treppenturm in der Mitte geplant. Die endgültige Fassung nimmt hingegen ein regelmäßiges Rechteck an, in dessen eine Längsseite wieder ein runder Treppenturm, die architektonische Dominante der Situation, eingefügt erscheint.

Die ganze Straßenfront und der hier liegende Vorgarten des Hauses Cuno entwickeln aus dieser Idee heraus ihr einzigartiges Formenleben: Den größten Kreis der zentripetalen Bewegung stellt das Straßengitter dar, von stämmigen Steinpfeilern gefaßt, die zu Seiten des breiten Flügeltors zierlich ausgearbeitete Rundlaternen tragen (Abb. 94). Auf einigen Stufen steigt man in den steinernen Vorhof hinab, dessen Pflasterstreifen als radiale Sektoren auf den runden Wendeltreppenturm zulaufen. Mitten in der Fassade (Abb. 96) des breit gelagerten Hausprisma drinliegend, ladet

der Treppenturm unten in einem Bruchsteinsockel kräftig aus, während seine obere Einziehung künstlerisch konzentriert in der eleganten Schmalheit der langgezogenen Werksteinfenster erscheint. Um nun die scharf in die Baumasse hineingerissenen Vertikalen zu balancieren, sind an dieser Front die Stockwerkschichten dicht aneinander gerückt: der raue Bruchsteinsockel zu unterst, darauf, etwas zurückgesetzt, die helle Putzwand des sehr niedrigen Erdgeschosses, darüber sehr breit das Obergeschoß, im Ton wieder dunkler gefärbt, dessen symmetrische Hälften als solche durch je einen Fries von drei quadratischen Fenstern betont werden.

Ein mehrfach sich abstuftendes Kranzgesims umzieht den ganzen Baukörper und faßt auch die aufstrebende Kraft der Treppenhausvertikalen in beruhigtem Horizontalismus zusammen, als eine Überleitung zu dem weichen Umriß der sehr flachen Bedachung.

Die gegenüberliegende Seite (Abb. 97) gewinnt ihr monumentales Gesamtbild aus dem kontrastierenden Wechsel symmetrischer Flächeneinheiten: Um beide Ecken greift wie ein Sockel die wuchtige Bruchsteinmauer des Erdgeschosses herum, jedesmal in einem breiten Fenster betont. Im

ersten Stock bildet dieser Sockel zwei seitliche Vorsprünge, die zu langen Balkons ausgenutzt sind. In der Mitte klafft er in seiner ganzen Dicke auseinander und gibt drei streng gerahmten Öffnungen Platz, der Mitteltüre und zwei Fenstern, die auf eine Terrasse hinausführen, welche andererseits von der ebenfalls in Bruchstein ausgeführten Gartenmauer abgeschlossen wird. Hier liegt, genau in ihrer Breite der Lücke im Sockelgeschoß entsprechend, eine einfach geschmückte Brüstung auf, die für den Tiefeneindruck das Haus selbst zurückschieben soll. Sieben lang gestreckte Fenster des Obergeschosses legen diese, die Mitte betonende Gruppierung fort, die auch noch in unterge-



Abb. 94. Wohnhaus Dr. Cuno in Eppenhäusen bei Hagen i. Westf. 1909 bis 1910. Pfeilerlaterne vom Vorgartentor

ordneten Keller- und Dachluken eingehalten erscheint. Die Seiten der Obergeschosse werden dann als solche dadurch charakterisiert, daß die sechs auch hier verwandten länglichen Fenster jedesmal in zwei Hälften zusammengefaßt sind: Man erinnere sich der ästhetischen Regel, die Wölfflin über den Subordinationswert der geraden Teilung im Gegenfasse zur übergeordneten ungeraden aufstellt.¹⁾

Die einfach architektonische Klarheit der Gartenfronten der beiden Landhäuser in der auf sie hinweisend gestalteten Situation gibt ihnen vor allem auch eine Fernwirkung von fesselnder Monumentalität.

Ebenso wie die des Hauses Schroeder reflektiert

die symmetrische Raumeinteilung des Wohnhauses Dr. Cuno im Plan die klassische Strenge ihrer Fassaden (Grundriß Abb. 95). Von dem im Sockel gelegenen Portal betritt man die freitragend aufsteigende Wendeltreppe. Links von ihr liegt die Küche, durch einen besonde-

ren Eingang erreichbar und so mit ihren Dependancen zu einem selbständigen Kompartiment abgeschlossen, rechts das große quadratische Herrenzimmer. Die gegenüber liegende Zimmerflucht, deren Mitte die Freitreppenterrasse vorgelagert ist, verteilt symmetrisch auf die Ecken das Speise- und Damenzimmer, die, etwas zurückverschoben, das große Wohnzimmer zwischen sich nehmen. Der Oberstock enthält in einfacher Reihung um einen Gang die Schlaf- und Haushaltungsräume.

DAS WOHNHAUS GOEDECKE. Das Landhaus für den Regierungsbaumeister Goedecke (Abb. 98) ist der letzte bis jetzt ausgeführte Bau der Behrens'schen Gartenstadt in Eppenhäusen: Erst im Jahre 1912 wurde es vollendet. Seine Lage an der Straßenecke gab die Idee zu seinem Grundriß, einem rechtwinkligen Zweiflügelbau, der eine Flügel dem andern in der Baumasse übergeordnet, wie es die fachliche Unterscheidung von Wohnungs- und Bureauräumen erfordert (Abb. 99).

Die Eingangsfront bildet die südliche Schmalseite des Hauses, wo ein Pfeilerportikus mit Balkon dem Hauptportal vorgelegt ist. Man betritt den Flur mit der eingebauten Stockwerk-
 treppe; rechts davon liegt die Küche. Nun folgt die Flucht von Esszimmer, Musik- und Herrenzimmer, alle in der nach der Gartenseite vorgelagerten Halle kommunizierend, während sich im rechten Winkel hierzu, vermittelt durch das Herrenzimmer, der niedrige, nur einstöckige Bureautrakt anschließt. — Das einfach oblonge Obergeschosß reiht wieder schlicht Schlafzimmer, Kinderzimmer, Nähstube längs eines Ganges hintereinander; er öffnet sich in dem langen Balkon, der über der vorstehenden Halle liegt.

Diese Seite des

Landhauses (Abb. 98) ist die architektonisch reichste: Als plastischer und Flächengegenfasse wirkt der vordere Bauteil mit Küche und Stiege, der seinen rechteckigen Treppenturm noch über das

Traufgesims hinausstößt. Bündig gliedert sich

nun die Bogenreihe der Vorhalle an, reliefmäßig hervorgehoben durch das darüber in dem Balkon zurückweichende Obergeschosß. Der vorstehende Bureauflügel hebt diese Massenwirkung des Hauptbaues. — Die Straßenfront erscheint dagegen nüchtern reserviert in ihren zu Gruppen zusammengefaßten Fensterreihen, die in den beiden Geschossen verschiedene Rhythmen anschlagen.

3. ENTWURF ZU EINEM BISMARCKDENKMAL AUF DEM BOOKHOLZBERG BEI GRÜPPENBÜHREN IN OLDENBURG. Gleichfalls der ersten Neubabelsberger Zeit des Künstlers gehört der Entwurf eines Bismarckdenkmals für Grüppenbühren in Oldenburg an. Der Ort liegt nicht weit von dem Städtchen Delmenhorst, dem Sitz der bekannten Linoleumwerke, für die auch Behrens, wie wir sahen, eine große Anzahl Muster gezeichnet hat, westlich von Bremen in flacher Marsch- und Moorlandschaft.

¹⁾ Siehe o. S. 35 Anm. 1.

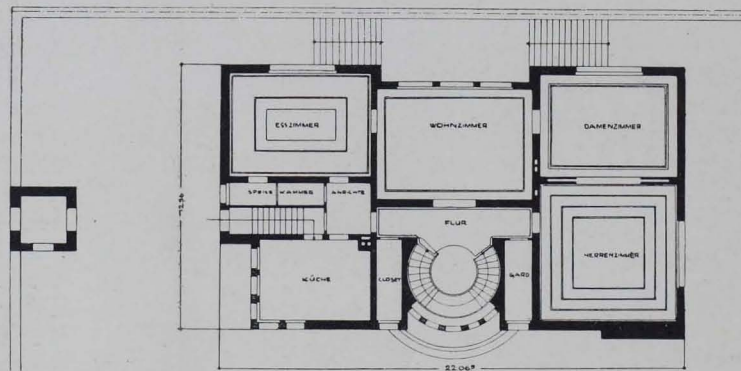


Abb. 95. Wohnhaus Dr. Cuno in Eppenhäusen bei Hagen i. Welff. 1909 bis 1910. Grundriß des Erdgeschosses

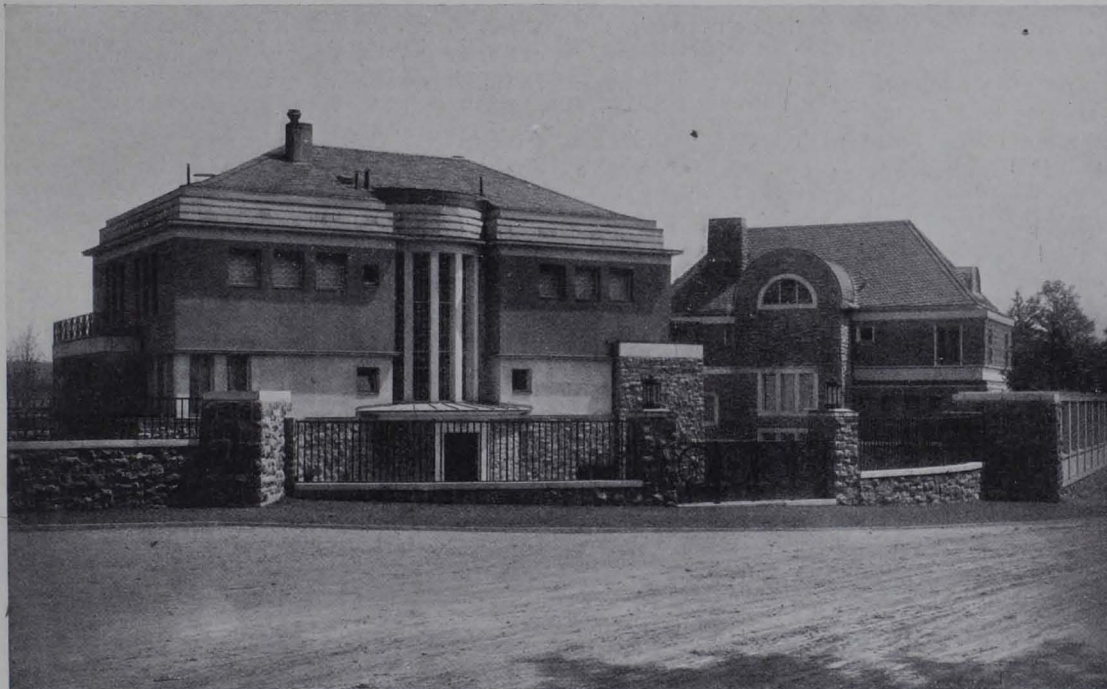


Abb. 96. Straßenfront des Wohnhauses Dr. Cuno, 1909 bis 1910, und Hinterfront des Wohnhauses Schroeder, 1908 bis 1909, in Eppenhafen bei Hagen i. Westf.

Auf einer leicht ansteigenden Bodenwelle wird sich das Denkmal erheben (Abb. 100). Somit befindet sich seine Situation in einem ausgesprochenen Gegensatz zu den Standorten sonstiger Bismarckdenkmäler, vor allem des gebirgigen Mittel- und Süddeutschland. Denn hier kann es sich nicht um die architektonische Ausdeutung der in der Landschaft schlummernden, aufstrebenden Kräfte in einem ragenden Bismarckturm handeln, sondern vielmehr muß in der Weise jener alten Heidenmale und Hünengräber, wie sie die niederdeutsche Tiefebene noch heute als ein aus alter Zeit Überkommenes aufweist, die räumliche Wirkung auf ein breites Gelagertlein der Steinmassen ausgehen, auf eine ausgesprochene Schichtung in den maßgebenden Linien, die mit den unendlichen Horizontalen der grandiosen Gegend harmonieren. — Hieraus entwickelte sich Behrens' Programm für das Gruppenführer Denkmal: Auf einem aus Findlingen gemauerten Sockel steigen von drei Seiten riesige Stufen zu einer Plattform empor, auf der eine Art Altar steht. Eine achsiale Fußgängertreppe für die zu ihm Prozessierenden durchschneidet gerade diesen Stufenbau. Hinter dem Altar richtet sich

eine Wand von zehn glatten Pfeilern mit schwerem Horizontalgebälk auf, von mächtigen, wieder aus Findlingen errichteten Pylonen gefaßt.

4. DAS KATHOLISCHE GESELLENHAUS IN NEUSS AM RHEIN. Im Jahre 1907 stellte es sich für den 1852 gegründeten Neußer katholischen Gesellenverein, ein Glied der 1846 von Adolf Kolping gestifteten, ältesten Arbeiterorganisation Deutschlands, als notwendig heraus, ein neues Herbergshaus für seine wandernden Handwerksgefallen und gelernten Arbeiter zu errichten. Sein Präses, der damalige Kaplan Joseph Geller, war von vornherein sich darüber klar, hier sei etwas zu bieten, was nicht nur in praktischer und technischer Hinsicht an Güte nichts zu wünschen übrig ließe, sondern auch der künstlerische Wert dieser Neuschöpfung müsse dauerhafter sein, als das alltäglich Gewohnte. Deshalb schrieb er eine beschränkte Konkurrenz für das Gesellenhaus unter drei ersten Baukünstlern Deutschlands, Richard Riemerschmid, Paul Schulze-Naumburg und Peter Behrens, aus und bat Theodor Fischer, das Schiedsrichteramt zu übernehmen. Die wahrhaft vorbildliche Großartigkeit dieser Gefinnung des Bauherrn leuchtet unbedingt ein, bedenkt

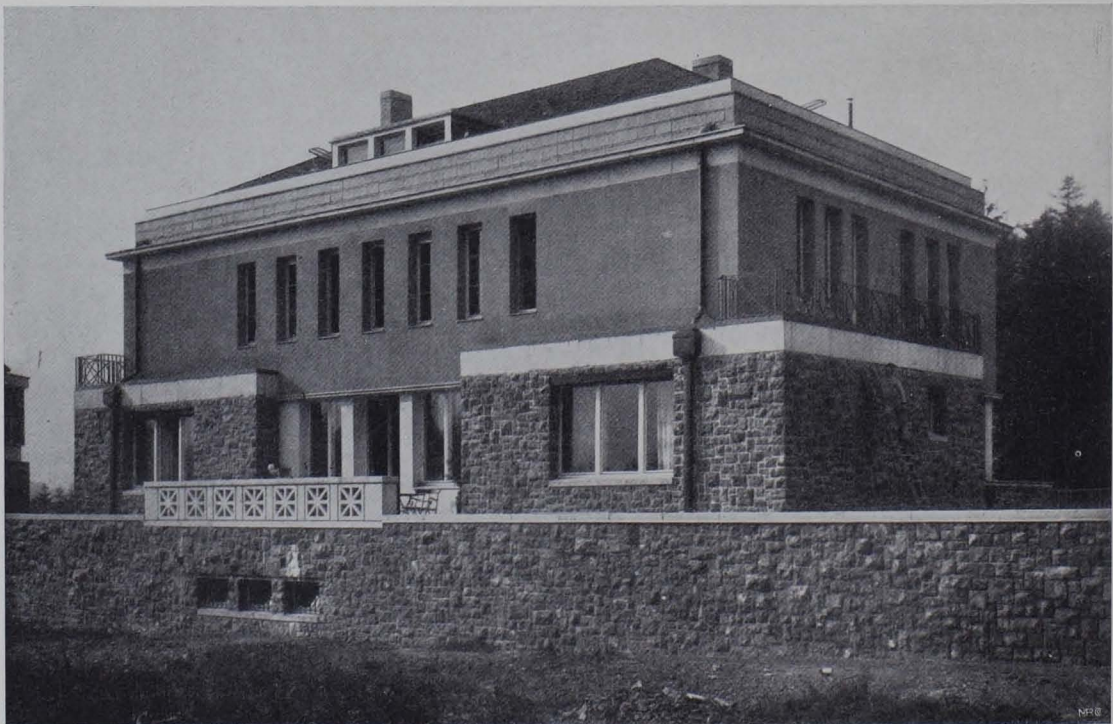


Abb. 97. Wohnhaus Dr. Cuno in Eppenhäufen bei Hagen i. Westf. 1909 bis 1910. Hinterfront



Abb. 98. Wohnhaus Goedecke in Eppenhafen bei Hagen i. Westf. 1911 bis 1912. Ansicht von der Gartenseite

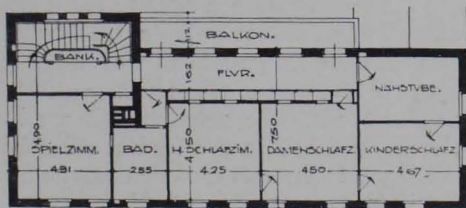
man, daß die für den Bau zur Verfügung gestandenen Mittel keineswegs reich bemessen waren, und daß Neuß selbst ein Städtchen von nicht viel mehr als 30000 Einwohnern, Arbeitern und Kleinbürgern, ist, also wohl kaum zu den Orten rechnet, wo künstlerische Initiative für die Moderne auf eine starke Resonanz zählen darf: Aber gerade durch ein solches Milieu mit seinen eigentümlichen Reibungen und Widerständen erlangt der Bau des Gefellenhauses seine hohe zeitpädagogische Bedeutung, ähnlich den in einer schwäbischen Kleinstadt gelegenen Pfullinger Hallen Theodor Fischers, zu denen es auch in seinem sachlichen Inhalt als Gesellschaftshaus vielfach eine Parallele bildet. — In der Konkurrenz schied Riemerschmid gleich zu Anfang wegen Zeitmangels aus¹⁾, und Behrens trug den Bauauftrag davon. Nach mancher-

lei Vorarbeiten und Abänderungen konnte im Frühjahr 1909 der Entwurf tatkräftig in Angriff genommen und bis zum Frühjahr 1910 vollendet werden.

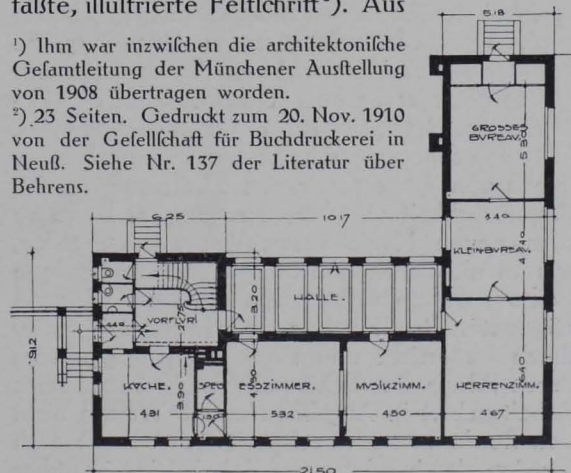
Die ausführliche Baugeschichte und die mit der Errichtung des Neußer Gefellenhauses verknüpften praktischen Fragen behandelt genau die von Rechtsanwalt Johannes Geller zu seiner Einweihung verfaßte, illustrierte Festschrift²⁾. Aus

¹⁾ Ihm war inzwischen die architektonische Gesamtleitung der Münchener Ausstellung von 1908 übertragen worden.

²⁾ 23 Seiten. Gedruckt zum 20. Nov. 1910 von der Gesellschaft für Buchdruckerei in Neuß. Siehe Nr. 137 der Literatur über Behrens.



I. Obergeschoß



Erdgeschoß

Abb. 99. Wohnhaus Goedecke in Eppenhafen bei Hagen i. Westf. Grundrisse

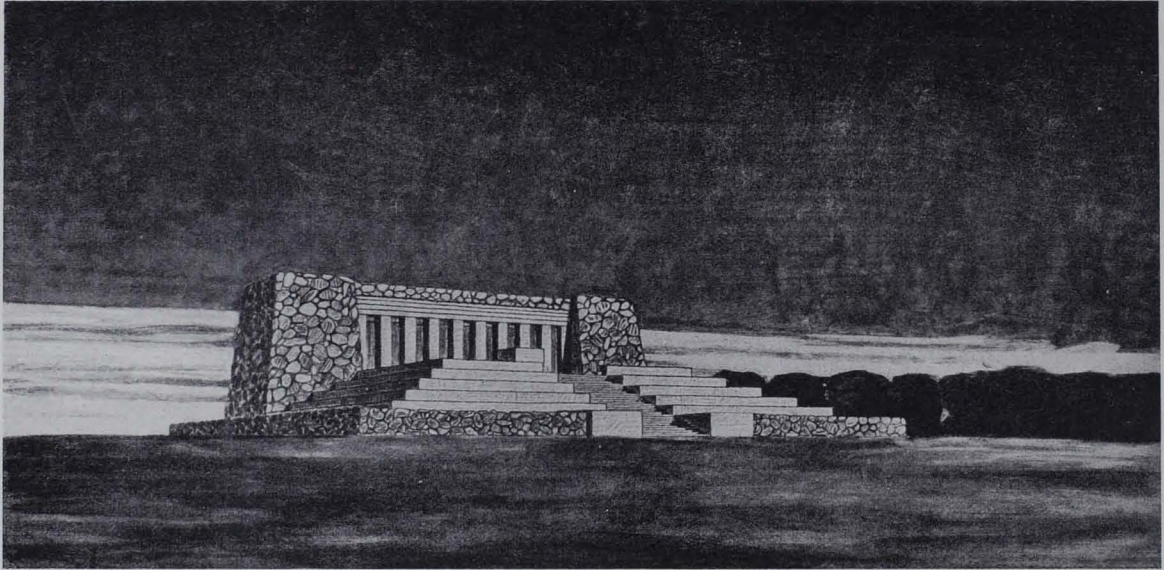


Abb. 100. Entwurf zu einem Bismarckdenkmal auf dem Bookholzberg bei Grüppenbühren in Oldenburg. 1908

ihr feien, als besonders beifallswürdig, nachstehende Sätze über den Vorzug beschränkter Konkurrenzen vor allgemeinen und den Wert und Einfluß einer künstlerischen Umgebung auf heranreifende Handwerker und Arbeiter zitiert: Allgemeine Konkurrenzen führen nur in den seltensten Fällen zu dem erwünschten Ziel, daß aus der Menge eingehender Entwürfe der Beste prämiert und auch zur Ausführung kommt. Meist erhält man einen Kompromißbau, in dem von allem Guten etwas herausgelucht und zu einem unharmonischen und oft selbst unansehnlichen Werke zurecht gearbeitet wird. Schon die ungeheure Verschwendung, die mit der Arbeitskraft und den Geldopfern der weder prämierten noch durch Ankauf einigermaßen entschädigten Bewerber getrieben wird, sollte von allgemeinen Konkurrenzen abhalten. – Wenn von allen modernen Einrichtungen der Bequemlichkeit und Hygiene nur das Beste an dem neuen Hause verwendet werden sollte, warum nicht auch eine weitgehende Kunstpflege treiben; warum nicht, wenn der Gefellenverein für materielles Fortkommen seiner Mitglieder durch Unterricht und Fortbildung sorgt, auch durch Pflege des Schönheitsinnes ein weiteres Arbeitsgebiet in Angriff nehmen! Warum nicht den Reichtum neuer zeitgenössischer Kunst auch für den Handwerker- und Arbeiterstand nutzbar machen! Wird dieser nicht am ehesten zur Mitarbeit, wenigstens schon zum Mitverständnis heran-

gezogen werden, wenn er sich täglich in Räumen bewegt, in denen künstlerischer Geist und ernste Kunstarbeit ihre eindringliche Sprache reden! Wird der Arbeiter nicht erst dort zu einem wahren Genuße seiner Ruhe- und Erholungszeit kommen, wo ihm Schönheit auch den Werktag verklärt! Wo hat er denn bisher, außer in den Gotteshäusern, Anteil an dem erhalten können, was in früheren Jahrhunderten fast ausschließlich dem Luxusbedürfnis der Fürsten, der Aristokratie, und erst seit Anfang des vorigen Jahrhunderts auch der Bürgerschaft dienen durfte. Und warum nicht umgekehrt den Künstlern Gelegenheit geben, nachzuweisen, daß mit den gleichen Mitteln, mit dem gleichen Material kunstreich und schön wie kunstlos und unschön gebaut werden könne, daß es nur auf die feine Linie, die geschmackvolle Anordnung, die Harmonie der räumlichen Verhältnisse, die maßvolle und richtige Anwendung von Schmuckformen eben ankommt. – In dem gleichen Sinne äußerte sich auch Osthaus bei der Einweihungsfeier, indem er sagte, man habe den Gefellen das Beste gegeben, was man ihnen hätte geben können: ein Vorbild. – Das an der Sternstraße gelegene bis zur Kaiser Friedrichstraße sich lang und schmal erstreckende Grundstück, auf dem das Gefellenhaus zu errichten war, ist keineswegs von günstiger Form: Die Vorderflucht führt an ihm schief vorbei, und seine seitlichen Begrenzungen sind nicht parallel. Diefel-

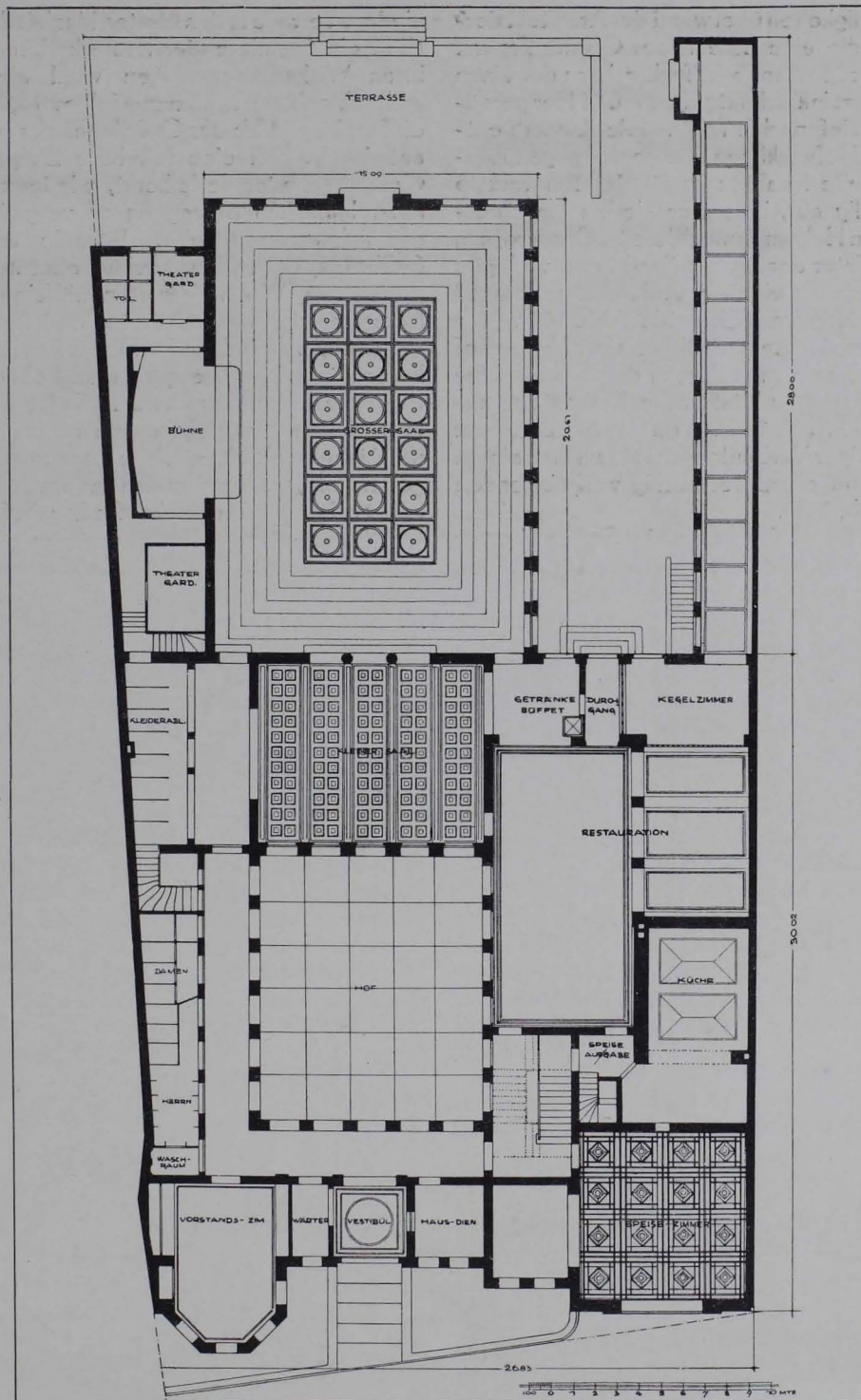


Abb. 101. Katholisches Gefellenhaus in Neuß am Rhein. 1908 bis 1910. Grundriß des Erdgeschosses

Unregelmäßigkeiten überwand der Architekt derart, daß er die eine Ecke seines Grundrisses auf die Linie der Straßenflucht senkrecht zu der einen Seite des Terrainabschnittes stellte und hier geradwinklig die Tiefenachse fällte. Die dadurch entstehenden schiefwinkligen Räume der gegenüberliegenden Seite schaltete er für den Eindruck so gut wie völlig aus, indem er hierhin die untergeordnetsten Nebenräume, Klosetts, Garderoben, den Gang hinter der kleinen Saalbühne, verlegte, bei denen ein rechtwinkliger Verlauf der Rückwand ganz gleichgültig war (Grundriß Abb. 101).

Das Zentrum der Anlage bildet ein Arkadenhof mit einem Baum in der Mitte, in der in sich befriedeten Stimmung an klösterliche Kreuzgänge anklingend (Abb. 104, 105). Von der Straße trennt ihn ein niedriger Verbindungstrakt zwischen einem polygonal und einem rechteckig vorspringenden Bauteil (Abb. 103).

In jenem befindet sich unten das Sitzungszimmer der Verwaltung, oben die Hauskapelle mit Apsis, für die der bekannte holländische Maler Joan Thorn-Prikker ein strenges Monumentalgemälde *al fresco* später ausführte. Die andere, in den Massen viel umfangreichere Seite, von großer stereometrischer Mannigfaltigkeit in der Durchdringung von Walm- und Giebelbauten, reiht im Erdgeschoß eine Anzahl von Wirtschafts- und Gesellschaftsräumen hintereinander, einen quadraten Speisesaal, ein großes, von Pfeilern architektonisch geteiltes Restaurant mit Büfett, zwischen beiden die Küche, wovon aus sich dann noch in die Tiefe eine Kegelbahn erstreckt. – Die volle Breite des Hofes nimmt ein quer gelagerter kleiner Saal ein, durch ein Säulenportal von dem länglichen großen Festsaal geschieden, an dessen einer Seite noch die Hausbühne mit ihren Nebenräumen angebracht ist. Nach hinten steigt man über eine

niedere Terrasse in den Garten hinab (Abb. 106). – Es ist ein faszinierender Raumrhythmus, eine in ihren Wirkungsgegenlägen wohl abgewogene architektonische Stimmungsfolge, die sich längs dieser Hauptachse des Gefellenhauses in die Tiefe entwickelt, ihm eine feierliche Einigung seiner Gebäudeglieder verleihend, wiederum nur mit jener kubischen Bewegung zu vergleichen, die die Villeggiaturen eines Palladio durchströmt (Abb. 101, 102). Man durchschreitet auf ein paar Stufen den kleinen Vorgarten mit feinem fest und knapp gearbeiteten Gittertor und steht in dem quadraten Vestibül, dessen Decke sich in Kreisform konzentriert. Nun überquert man die kurze Strecke des Arkadenumgangs und befindet sich wieder unter freiem Himmel, in dem oblongen Peristil, um das an zwei Seiten offene Bogengänge herumgestellt sind, während an den andern Seiten nur die entsprechenden Erdgeschoßfenster diese Formenweise weiterführen. Rechts ragt der vertikal tendierte Giebel des Wirtschaftsbaus hoch hinauf. Nach der Straße zu legt sich in gemächlicher Breite der niedrig gehaltene Verbindungstrakt zur Kapelle vor. Sonst zieht sich überall das Walmdach des Oberstocks herum, in dem sich die Schlaf- und Arbeitsäle, vor allem ein geräumiger Zeichen- und Lesesaal der Gefellen, und die Wohnung der dienstuenden Schwestern befinden.

Aus dem Arkadenhof betritt man von neuem das Haus: Der kleine Saal mit seiner zierlichen Kassettendecke in sonorem Schwarz und Rot bildet in dieser großen Tiefenbewegung wieder ein Raummoment in die Quere, zu dem dann die Längserstreckung des großen Festsaales dynamisch eindrucksvoll kontrastiert; ein Gegenlaß, der durch die konsequent helle, weißgelbe Farbgebung des letztern Raumes auch noch malerisch betont erscheint, durch seine größere Deckenhöhe end-

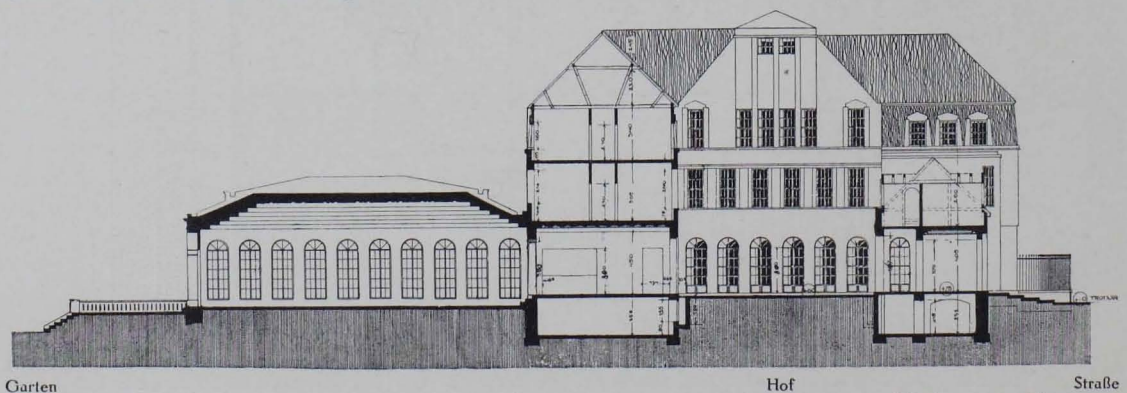


Abb. 102. Katholisches Gefellenhaus in Neuß am Rhein. 1908 bis 1910. Längenschnitt von Westen nach Osten



Abb. 103. Katholisches Gefellenhaus in Neuß am Rhein. 1908 bis 1910. Hauptfassade an der Sternstraße

lich vor allem auch kubisch. Das Hinabsteigen über die Terrasse beschließt diesen festlich gehobenen Gang, dessen Reichtum aus seinem regelmäßigen Wechsel der Breiten- und Längsrichtungen der hintereinander folgenden Räume resultiert; als Grundrißfiguren erscheinen sie geometrisch ähnlich untereinander, nur im Gegenfinne gelagert, eine Wirkungsrechnung, die, wie schon im Allgemeinen behauptet, auch Palladio angewandt hat (Abb. 108, 109).

Die künstlerische Lebendigkeit, mit der hier die verschiedenen Raumkompartimente in ein Ganzes sich einordnen, das in seiner beziehungsvollen Differenzierung bis in die kleinste Formindividualität, z. B. den bald in sich selbst abgeschlossenen, bald auf ein Weiteres hinweisenden Felderdecken, noch nachwirkt, hat auch die kontrastreiche Plaftizität der Fassaden modelliert: Mit

welchem Schwung wölbt sich so der spitzbedachte Polygonchor des Kapellenhauses links vor gegen den zurücktretenden niederen Verbindungsgang des Portalbaus, der seinerseits wieder in zwei kraftvollen Abstufungen die Flucht der Hausecke rechts vorne gewinnt, alle Reliefunterschiede wirksam in ihrem Tiefenwert ausgeglichen durch die sich vor dem Hause vorbeischiebende Gittereinfriedigung. Und welch zartes Oberflächenleben zeigt schließlich das Portal selber mit seinen rauhen Ruftkapfeilern, und mit dem glatten, auf schrägen Kragsteinen aufliegenden Inschriftsturz, gegen die dann der eigentliche Torrahmen versenkt erscheint (Abb. 107). Weiter gilt es, die schöne Bündigkeit der sparsam gegliederten Putzwände des Zentralhofes und des hier aufragenden Giebels des Wirtschaftshauses zu betrachten (Abb. 104); endlich die Rückfront der ganzen

Gebäudegruppe, vom Garten her gesehen, aus welcher der niedrige große Festsaal mit seiner streng symmetrischen Fassade, dem Mittel- tor und den beiden Fensterpaaren, weit vor- stößt, begleitet von dem schmalen Bau der Kegel-

malerische Gruppierung verleiht, wie das Behrens in der Erläuterung seines Konkurrenzentwurfes angedeutet hat, dem Charakter des Gebäudes schon im Äußern, trotz der nicht allzu geringen Abmessungen, einen Anflug von Bescheidenheit



Abb. 104. Kathol. Gefellenhaus in Neuß a. Rh. 1908 bis 1910. Blick in die Nordwestecke des Arkadenhofs

bahn, zwischen denen nur ein auf das Gebäude zurückführender Gang übrig bleibt, sodaß doch wieder alles in der dritten Dimension seine räumliche Beziehung auf die darüber hinausragende Fassade des Hauptgebäudes gewinnt (Abb. 106). Und diese, im besten architektonischen Sinne

und behaglicher Einfachheit; Stimmungseindrücke des plastisch Beweglichen, die sich gewiß auch auf jenen neuen Stil in Behrens' Schaffen deuten lassen, der in der Einleitung unseres Berliner Abschnittes als eine Art «barocker Bereicherung» angesprochen wurde.



Abb. 105. Katholisches Gefellenhaus in Neuß a. Rh. 1908 bis 1910. Blick in die Südostecke des Arkadenhofs mit dem Giebel der Hauskapelle



Abb. 106. Katholisches Gefellenhaus in Neuß am Rhein. 1908 bis 1910. Hinterfront nach der Gartenterrasse

Si jamais l'architecture d'un siècle devait avoir un style à elle, c'était assurément celle du siècle où l'on entrerait bientôt, un siècle neuf, un terrain balayé, prêt à la reconstruction de tout, un champ fraîchement ensemencé, dans lequel pousserait un nouveau peuple. Par terre, les temples grecs qui n'avaient plus leurs raisons d'être sous notre ciel, au milieu de notre société! par terre, les cathédrales gothiques, puisque la foi au légendes était morte! par terre, les colonnades fines, les dentelles ouvragées de la Renaissance, ce renouveau antique greffé sur le moyen-âge, des bijoux d'art où notre démocratie ne pouvait se loger! Et il¹⁾ voulait, il réclamait avec des gestes violents la formule architecturale de cette démocratie, l'œuvre de pierre qui l'exprimerait, l'édifice où elle serait chez elle, quelque chose d'immense et de fort, de simple et de grand, ce quelque chose qui s'indiquait déjà dans nos gares, dans nos halles, avec la solide élégance de leurs charpentes de fer, mais épuré encore, haussé jusqu'à la beauté, disant la grandeur de nos conquêtes. Emile Zola. L' Oeuvre (Les Rougon-Macquart).

5. ERSTE ARBEITEN FÜR DIE ALLGEMEINE ELEKTRIZITÄTSGESELLSCHAFT. KUNSTGEWERBE. Bereits vom Frühjahr 1907 datieren die ersten Entwürfe zur Modernisierung der Bogenlampenformen der Berliner Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft. Was Behrens in Zusammenarbeit mit den technischen Kräften dieser Gesellschaft seit der Zeit an Maschinen, Apparaten, mannigfaltigen Geräten und Druckmaschinen gestaltet hat, definiert sich allerdings nur wenig zutreffend mit dem Begriff «Kunstgewerbe», da man hierunter, von einem historischen Vorurteil beeinflusst, leicht etwas von außen her Geschmücktes verstehen möchte, wie schon einleitungsweise angedeutet wurde. Besteht doch das Wesen dieser Behrens'schen Gestaltungen technischer Erzeugnisse gerade im Gegensatz zu aller bloßen Ornamentierung in ihrer

Kondensierung zu tektonisch klaren, für das moderne Gefühl ausdrucksvollen Typen. In einem Lichtbildervortrag stellte so der Künstler, um das Prinzip der funktionell bestimmten Formentwicklung in den Industrieerzeugnissen klar werden zu lassen, alte und neue Lokomotiven, alte und neue Automobile, Panzerschiffstypen usw. gegeneinander: Dabei trat dann jene ältere Weitschweifigkeit gegenüber der modernen, viel mehr konzentrierten Gestalt, die auch geistig das Wesen unserer Industrie verkörpert, deutlich zu Tage. Und theoretisch äußerte er seine ästhetische Absicht, indem er sagte: Um den Charakter dieser technischen Gegenstände als Nutzobjekte nicht zu trüben, kann es sich bei ihrer Gestaltung nicht um eine Bereicherung der Form handeln, sondern

¹⁾ Der Held des Romans, der junge Plein-air-Maler Claude Lantier.

der Schwerpunkt ist auf die Proportionierung zu legen. Darum ist mehr eine Vereinfachung, die die klaren Maßverhältnisse der einzelnen Teile begünstigt, zu erstreben, als eine reiche Ornamentierung¹⁾.

Die formale Selbstbeschränkung, real begründet in der Eigenart des technisch praktischen Gegenstandes, ideal in dem architektonischen Willen des Künstlers, ergibt sich auch aus der spezifischen Herstellungsweise und dem besonderen Verbreitungszweck dieser Fabrikate: Bedenkt man, daß jedes neue Projekt oder jede neue Type, die Behrens für die Erzeugnisse der AEG entwirft, eine Umgestaltung von Grund aus der zu seiner Her-

stellung notwendigen Vorrichtungen und Modelle bedeutet, also regelmäßig einen materiell sehr teuren Entschluß für den Gesamtbetrieb erfordert, so versteht es sich von selbst, daß jede solche Formverbesserung nicht ein Werk plötzlicher Eingebung, son-

¹⁾ Prof. Peter Behrens über Ästhetik in der Industrie. AEG-Zeitung, Juni 1909. XI. Jahrg. Nr. 12. Seite 5. Siehe Nr. 14 der literarischen Arbeiten des Künstlers.

²⁾ In einem andern Vortrage äußert er sich ähnlich: Es handelt sich eben darum, für die einzelnen Er-

dern langer und sorgfältiger Proben, vorgenommen in Gemeinsamkeit mit der Erfahrung vieler Techniker, darstellen muß. Die maschinelle Herstellung nun perhorresziert ausschweifende Verzierungen, selbstherrliche Kostbarkeiten, die nicht dem klaren Zweck dienen wollen. Sie strebt nach der knappen Logik der Nutzform, die nur, wie ja Behrens auch ausgesprochen²⁾, durch die Harmonie des schönen Verhältnisses in ein noch mehr als bloß und roh Nützliches zu idealisieren ist.

Und auch die große Verbreitung, der Charakter als Massenartikel, der in vielen Tausenden hergestellten AEG-Fabrikate verlangt prinzipiell die größte formale Einfachheit, da das einzelne

Stück nicht eine besondere, präventive Subjektivität für sich begehrt, sondern nur als Repräsentant einer

Menge gleichgeteilter, nach einem Bilde geschaffener Objekte sich fühlen darf: «Bei Maschinenarbeit würde es unerträglich fein, in der Masse immer wieder die gleichen anzeugnisse Typen zu gewinnen, die sauber und materialgerecht konstruiert sind und dabei nicht etwas unerhört Neues in der Formgebung antreiben, sondern bei denen gewissermaßen der Extrakt aus dem vorhandenen guten Geschmack der Zeit gezogen wird.



Abb. 107. Katholisches Gefellenhaus in Neuss am Rhein. 1908 bis 1910. Eingangsportal an der Sternstraße

spruchsvollen Formen zu finden. Man würde den Gegensatz sehr unangenehm empfinden, der in der reichen Formgestaltung und der leichten Herstellung durch die Maschine liegt. Das Ornament sollte darum stets etwas Unpersönliches haben»¹⁾.



Abb. 108. Katholisches Gefellenhaus in Neuß am Rhein. 1908 bis 1910. Kleiner Saal mit Durchblick auf den großen Saal

Aus diesem Grunde entschied sich Behrens in seinen Entwürfen für die AEG-Erzeugnisse, wo es einer Linie oder eines Flächenschmucks bedurfte, durchgehend für das sogenannte geometrische Ornament, das die nötige persönliche Indifferenz mit einer maschinell bequemen Fabrikationsmöglichkeit, des schablonenmäßigen Stanzens, Pressens, Walzens, Druckens usw. glücklich verbindet.

In einem Ausstellungsaal der Apparatefabrik der AEG in der Ackerstraße, später in ihren Einzelverkaufsläden in der Königgrätzer- und Potsdamerstraße in Berlin, sieht man alle diese neuen Industriegebilde in lehrreicher Anordnung verlammt: Als ein groteskes Gegenbeispiel ist hier noch das alte Luxusmodell einer Bogenlampe für direktes Licht aufgehängt zu sehen mit ihrem unförmig sich blähenden Glasballon und einem höchst überflüssig-

¹⁾ Ästhetik in der Industrie. Seite 6. Man ziehe zu diesen Ansichten über das Wesen des kunstgewerblichen Gegenstandes im Gegensatz zu dem des hohen Kunstwerks die ganz analogen Ausführungen Georg Simmels heran in einem Aufsätze über das Problem des Stils in der Dekorativen Kunst vom April 1908. XI. Jahrg. S. 307 bis 316: Das Wesen des kunstgewerblichen Gegenstandes ist, daß er viele Male existiert. Seine Verbreitung ist der quantitative Ausdruck seiner Zweckmäßigkeit; denn er dient immer einem Zweck, den viele Menschen haben. Das Wesen des Kunstwerks dagegen ist Einzigkeit: ein Kunstwerk und seine Kopie sind etwas völlig anderes als ein Modell und seine Ausführung. Daß aber unzählige kunstgewerbliche Gegenstände nach je einem Modell

gen Rankenwerk in ausschweifenden Rokoko-schnörkeln als «Verzierung» des Blechgehäuses des Regulierapparates darüber. Wie eminent organisch, gewissermaßen natürlich wirken hier nun die neuen Behrens'schen Formtypen (Abb. 110-112): In

knapper Silhouettenführung fassen sich die dunkelgrün gestrichenen, nur durch wenige schimmernde Messingstreifen horizontal gegliederten Gehäuseröhren senkrecht zusammen, um sich unten wieder in weitem Kurvenschwunge zu öffnen, gleichsam wie ein aufbrechender Blätterkelch der schwellenden, quellenden Frucht der glänzenden Lichtkugel Raum gebend. Oder aber der Ballon setzt in einer eigenartig länglichen Erstreckung die vertikale Richtung des Blechmantels fort, oder dieser gibt sich mehrfach artikuliert in kurzen, gedrungenen Ablätzen, sodaß die allseitige Ausdehnung der den Längskörper unten abschließenden Glaskugel in der Gesamtproportionierung vorbereitet erscheint, usw. Die Bogenlampen für indirekte Beleuchtung entwickeln ihre architektonische Idee logisch aus dem technischen Datum des nach oben sich öffnenden, innen glänzend hell gestrichenen Blechtrichters,

unterschiedslos produziert werden – dies ist das Symbol dafür, daß jedes dieser Dinge sein Gesetz außerhalb seiner selbst hat, nur das zufällige Beispiel eines Allgemeinen ist, kurz, daß sein Formensinn der Stil ist und nicht die Einzigkeit, durch die eine Seele, nach dem, was an ihr einzig ist, gerade in diesem einen Objekt zum Ausdruck kommt. Die Gegenstände des Kunstgewerbes sind dazu bestimmt, in das Leben einbezogen zu werden, einem von außen gegebenen Zweck zu dienen. Damit stehen sie in völligem Gegensatz zum Kunstwerk, das selbtherrlich in sich geschlossen ist, jedes eine Welt für sich, Zweck in sich selbst, schon durch seinen Rahmen symbolisierend, daß es jedes dienende Eingehen in die Bewegungen eines ihm äußeren und praktischen Lebens ablehnt.



Abb. 109. Katholisches Gefellenhaus in Neuß am Rhein. 1908 bis 1910. Großer Saal mit Durchblick auf den kleinen Saal

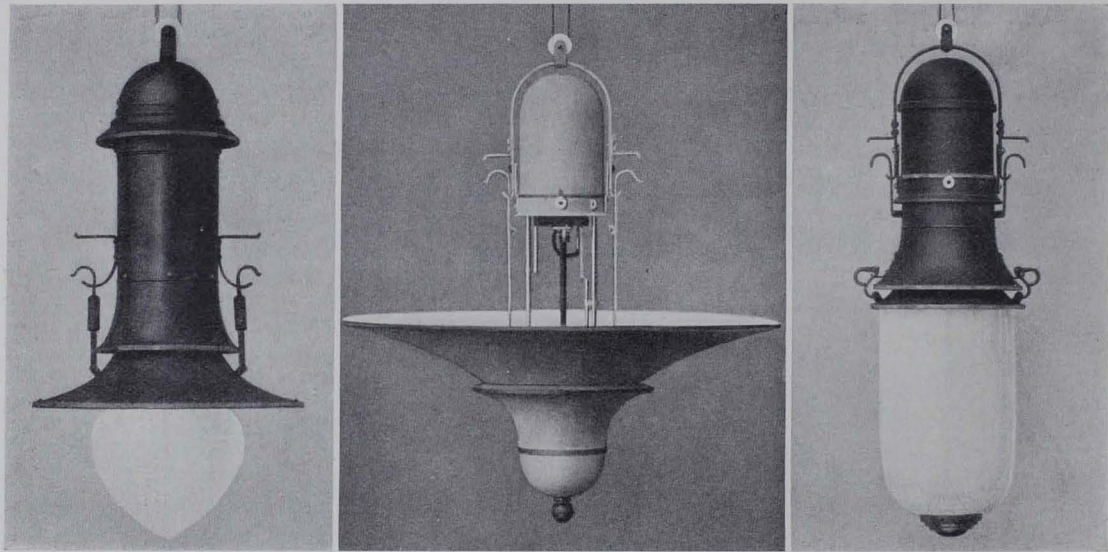


Abb. 110, 111, 112. Bogenlampen der AEG für direkte und indirekte Beleuchtung. 1907 bis 1908

der das von oben her einfallende Licht nach aufwärts zu reflektieren hat: In einer Reihe form-schöner Variationen wird dieses Gestaltungsprinzip bald mehr vertikal geschlossen, bald in flacher Schale horizontal sich ausbreitend abgewandelt, hier wundervoll das eigentliche Schweben des Lichts verkörpernd, das wie ein schimmernder großer Falter oder ein Vogel mit ausgebreiteten Fittichen im Luftraume steht. — Gerade für diese indirekten, diffusen Beleuchtungseffekte gab Behrens eine Reihe interessanter Anregungen, indem er etwa die elektrische Lichtquelle hinter eine rings umlaufende Hohlkehle anordnet, sodaß erst die weiß gestrichene Decke des Zimmers die Helligkeit in den Raum zurückwirft. Oder er bildete einen zierlich delikaten Kronleuchter aus vielen Ketten elektrischer Glaskügelchen von nur zwei Kerzen Lichtstärke, damit die anheimelnde Lichtstimmung erweckend, die wir auch am Weihnachtsbaum bewundern: Ein erstes Beispiel hiervon ist in dem bei Keller und Reiner seit dem Frühjahr 1910 ausgestellten großen Empfangszimmer zu sehen (Abb. 142). Auch die andern körperlichen Erzeugnisse der AEG zeigen sich in entsprechender Kondensierung der

plastischen Form, von den großen Maschinen, deren Silhouetten durch den Architekten straff zusammengefaßt werden, angefangen bis zu dem mannigfaltigen Kleingerät der Ventilatoren, Luftfeuchter, elektrischen Kochkesseln, Normaluhren usw. Der Ventilator zerfällt, einerlei ob er mit einem senkrechten Ständer versehen oder für die horizontal feste Anbringung am Zimmerplafond eingerichtet ist, in zwei wesentliche Teile:

das kompakte Gehäuse mit dem Antriebsmotor und den zwei oder vier dünnen Holzflügeln des Windrads. Die formale Gestaltung kann sich nur des ersteren bemächtigen. Ein vor Behrens' Eingreifen entstandenes, älteres Luxusmodell der AEG mag wieder als Gegenbeispiel dazun, in wie äußerlicher, «künstgewerblicher» Weise diese gewünschte Höherbildung der Zweckform zur Kunstform geschehen konnte, dadurch daß einfach ein Pflanzenmotiv im «Jugendstil» fries-artigum Fuß und Gehäuse des Ventilators gelegt wurde. Behrens entwickelt dagegen alle Form aus den mechanischen Anregungen des Apparats selbst, läßt den Fuß in einem glatten, kurvierten Profil aufsteigen, zieht um das rundliche Gehäuse eine Anzahl deutlich

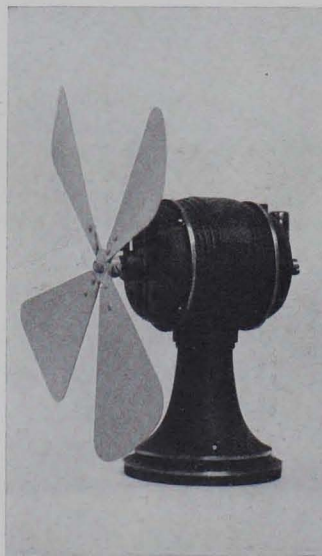


Abb. 113. Standventilator der AEG. 1908

akzentuierender, schlichter Riefelungen, sodaß schon nach außen hin die fortwährende Rotation des Motors sichtbar wird (Abb. 113). Geht dagegen bei dem auf-

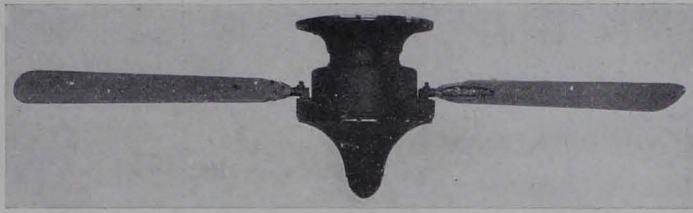


Abb. 114. Deckenventilator der AEG. 1908

gehängten Ventilator das Gehäuse kegelförmig aus, so greift der Künstler nicht auf den Flitterkram antiker Eierstableisten, wie das die alte «Verfönerung» getan, zurück, sondern modelliert es schlicht als straffe, sinnvolle Zweckform (Abb. 114), wie sie auch das rationale Wesen aller andern Geräte postuliert: der massiv gestalteten elektrischen Glocken, der Luftfeuchter, die das Aussehen kleiner stämmiger Schalenbrunnen erhalten (Abb. 118), oder des elektrischen Kochgeschirrs, wie der Teekessel z. B. in ihrer runden, ovalen oder polygon mehrflächigen Form, in glattem oder gehämmertem Metall, bei aller Linienklarheit stets einen vornehm gemütlichen Ausdruck, eine köstliche «Griffigkeit» als kunstgewerblicher Körper zeigend (Abb. 115, 116, 117). Bei den Stand- und Hängeuhren handelt es sich wieder mehr um architektonische Probleme als um die plastische Modellierung, um die funktionelle Art des Massenaufbaus des Kastens und um die harmonische Flächeneinteilung seiner Vorderfront, während die Bleche der elektrischen Öfen in den in ihre Blechverkleidungen eingesetzten Wärmeauslässen wieder eigentlich ornamentale Formen aufweisen dürfen (Abb. 119, 120). – Bis auf die scheinbar nebenächlichsten Dinge

erstreckt sich Behrens' künstlerische Tätigkeit: Niemand wird den Qualitäts-, deshalb auch ökonomischen Fortschritt bei solch einer Umkleidung für Stromwiderstände

z. B. leugnen können, die etwa, an Stelle unförmiger eingestanzter Sternchen, die einfache Straffheit schmaler vertikaler Durchbrechungen oder die schöne Wölbung des dunkel gestrichenen Blechs mit dem Kontrast der hellen Firmeninitialen in der Mitte darbieten.

Für die breite Öffentlichkeit am augenscheinlichsten offenbart sich dieser ästhetische Nutzeffekt in all den vielen Reklamesachen, die ein solches geschäftliches Riefenunternehmen wie die AEG täglich herausgeben muß, in den fliegenden Blättern und mannigfaltigen Broschüren, von denen bereits oben ein Titelblatt geschildert und abgebildet wurde (Abb. 81); in der von der Gesellschaft selbst herausgegebenen AEG-Zeitung, die auf diese Weise im buch-künstlerischen Äußern genau so hoch wie in ihrem technischen Inhalt steht; endlich in den verschiedenen Fabrikmarken der Gesellschaft, die Behrens in so prägnanter Weise als schwungvolle Kursivmonogramme oder als ein im höchsten Sinne typisches, dreizeiliges Achteck mit den Antiquamauskeln abzukürzen verstand, daß sie schon so allgemein als das eigentliche Wahrzeichen der AEG bekannt sind, wie die seinerzeit von Otto Eckmann gezeichnete, berühmte Sieben der Woche.



Abb. 115, 116, 117. Elektrische Teekessel in Kupfer, Messing und Nickel der AEG. 1909

DIE BERLINER SCHIFFBAU-AUSSTELLUNG. Eine beträchtliche Anzahl von Resultaten dieser kunstgewerblichen Arbeiten von Behrens, die vom Frühjahr 1907 an bis heute ununterbrochen weitergeführt werden, konnte die AEG dem Publikum bereits auf ihrer Sonderausstellung, gelegentlich der Berliner Schiffbauausstellung in den Hallen am Zoologischen Garten, im Sommer 1908 präsentieren: Sie ließ den Künstler einen achteckigen Pavillon mit Oberlichtlaterne und Zeltdach errichten, der in seinem flachen und geometrisch rationalen Formenrelief noch sehr an die toskanische Protorenaissance der Düsseldorfer Jahre erinnert (Abb. 121). Im Innern rings unten an den Wänden waren die Maschinen und Geräte aufgestellt, während die obere Zone unter den Fenstern in monumentalen Inschriften Größe und Ruhm der AEG in statistischen Tabellen verkündete. Der räumliche Mittelpunkt war in einem kolossalen Kronleuchter markiert, einem Kranz von Bogenlampen, die von starken, achteckig gebrochenen Reifen und von vertikalen Kugelketten getragen wurden, in Form und Absicht ganz ähnlich dem analogen Kronleuchter in der Diele des Hauses Obenauer (s. o. S. 45).

Den Platz vor diesem Zentralbau nahmen Gartenanlagen mit Teppichbeeten ein, die von einer Laubenreihe gäumt wurden. Einen zauberischen Effekt zeigten sie nach einbrechender Dunkelheit, wenn alle ihre architektonischen Linien in dem



Abb. 119. Elektrischer Ofen in Schmiedeeisen der AEG. 1909

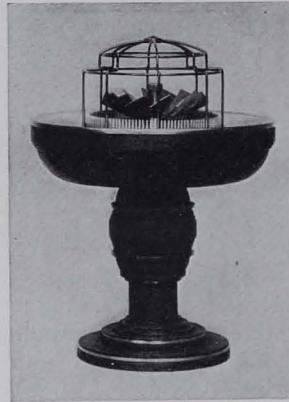


Abb. 118. Luftfeuchter der AEG. 1909

Schimmer kleiner Glühbirnen aufleuchteten, und die in den Lauben befindlichen Fontänen zu spielen begannen.

DIE TURBINENHALLE. Der Entschluß der Berliner Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft, Behrens mit der tektonischen Formung aller ihrer Erzeugnisse zu

betrauen, muß als vorbildliches Bekenntnis zu einer Propagierung moderner Kultur in ihrer ganzen geschmacklichen Breite gelten.

Eine wesentliche Steigerung in der Größe des Maßstabs, ein kraftvolles Mitarbeiten an der Lösung des Problems eines neuen Stils des zwanzigsten Jahrhunderts stellen die monumentalen Fabrikbauten dar, die die Gesellschaft sich sukzessive durch den Künstler errichten ließ: die Turbinenfabrik und die Kraftzentrale aus dem Jahre 1909, die Hochspannungsfabrik von 1910, die Kleinmotorenfabrik und die Porzellanfabrik in Hennigsdorf bei Berlin

von 1910 bis 1911. Aus diesem Jahre 1911 sind ferner noch die ebendort befindlichen Öltuch- und Lackfabriken zu nennen, von 1911 auf 1912 endlich die neue Fabrik für Bahnmateriale und die daran anschließende Montagehalle, beide wie die Hochspannungs- und die Kleinmotorenfabrik in dem am Humboldthain sich erstreckenden Bezirk gelegen, womit aber Behrens' industrieller Bautätigkeit für die AEG noch keineswegs ein Ziel gesetzt sein wird (s. S. 143, Abb. 158).

In der Aufgabe des Fabrikenbaus an sich und den neuzeitlichen Materialien des Eisens, des Glases und des Backsteins als solchen können natürlich schwerlich die positiven, stilbildenden Momente gefunden werden: Das sind nur technische Da-

seinsbedingungen, die, im Zusammenhang mit unserem gesamten wirtschaftlichen Aufschwung entstanden, als Stil oder ästhetische Ausdruckselemente solange noch indifferent erscheinen, als die neue Seele, die künstlerisch-plastische Idee unserer modernen Empfindens sich ihrer noch nicht bemächtigt hat. Daß aber zu dieser unlösbar in sich geschlossenen Synthese von Inhalt und



Abb. 120. Elektrischer Ofen in Schmiedeeisen der AEG. 1909

Material und Form auf keinen Fall uns fremde, historische Bildungen ausreichen können, ist ersichtlich. «Unsere Lebensformen nützen die modernen Wandlungen der Produktion und der Technik in jedem Augenblick, und alles, was wir schaffen, erscheint von ihnen getragen, auch unsere Kunstformen. Aber wir empfinden, daß diese noch sehr unwichtige und unvollkommene Gefäße des neuen

tativ in gewaltigen Raumdimensionen, in einer individuellen Monumentalität. Doch ist diese keine lastende Schwere massiger Mauerumschließungen, sondern eine frei schwingende Helligkeit des inneren Hohlraumes, im Äußern ein bis in's Unendliche fortgetragener, mit dem Moment des Gleichmaßes vor allem arbeitender Rhythmus, der architektonischen Verfinnbildung der neuen, be-

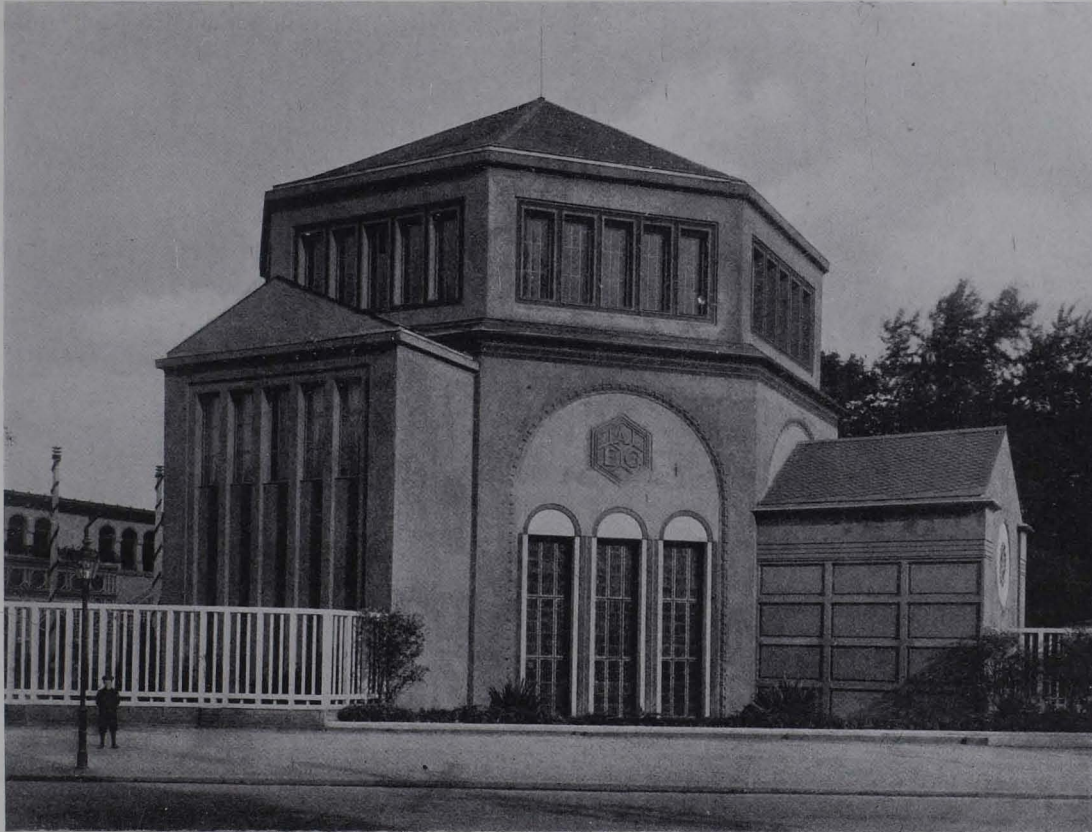


Abb. 121. Berliner Schiffbauausstellung. Sommer 1908. Pavillon der AEG

Kulturgehaltes sind. Ihre deutlichste Veränderung ist zunächst nur ein materielles Ergebnis materieller Bedingungen. Die Entwicklung eines Stils kann ebenso gehemmt wie gefördert werden. Denn diese ist zuletzt nur von psychologischen Bedingungen abhängig, und alle andern gehören zu jenen äußeren Umständen, von denen Buffon in seinem berühmten Satze sagt: *Ces choses sont hors de l'homme, le style c'est l'homme même*¹⁾. — Der moderne Industriestil, wie ihn etwa Behrens' Fabriken verkörpern, definiert sich bereits quanti-

¹⁾ Alfred Gotthold Meyer. *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik.* Eßlingen a. N. 1907.

deutend gesteigerten Schnelligkeitsmöglichkeiten des Dampfes und der Elektrizität, des Automobils und der Flugfahrzeuge. Dieses moderne Raumpfinden stellt sich als eine fundamentale Umwertung unserer ganzen Bewegungsvorstellung dar, was auch Fritz Wichert schon in geistvoller Weise hervorgehoben hat²⁾. Es befindet sich in einem ausgesprochenen ästhetischen Gegensatz zu dem rhythmischen Gefühl vergangener Zeiten, die nur die schrittweise Langsamkeit des Fußgängers in ihren vielfältig durchdifferenzierten Bauwerken

²⁾ Nr. 88 der Literatur über Behrens. — Für den psychischen Einfluß unserer modernen, in's Ungeahnte gesteigerten Be-

wiederpiegeln. Wird somit eine anders gerichtete Betrachtung zum Erfassen dieser neuen, durch keine Schlagwortschablone trivialisierten Schönheiten verlangt, eine «Formgewöhnung», die von allem Kleinen abstrahiert in Hinblick auf das Große, Zusammenhängende, Ganze, so läßt sich erhoffen, daß der hier dokumentierte neue Stil zum Ausdruck eines Gesamtempfindens, getragen von unserm ganzen Zeitalter, werde¹⁾. Um so mehr, als die Resonanz, die diese Fabrikbauten von Behrens,

bedient. Wir wollen keine Ästhetik, die sich in romantischer Träumerei ihre Regeln selbst sucht, sondern die in der vollen Gefügigkeit des rauschenden Lebens steht. Aber wir wollen auch keine Technik, die ihren Weg für sich geht, sondern die für das Kunstwollen der Zeit offenen Sinn hat. — Damit gibt er die synthetische Antwort auf die Zukunftsfrage, die Meier-Graefe, ähnlich wie der früh verstorbene, feinsinnige Alfred Gotthold Meyer in seinem uns hinterlassenen Buch über die

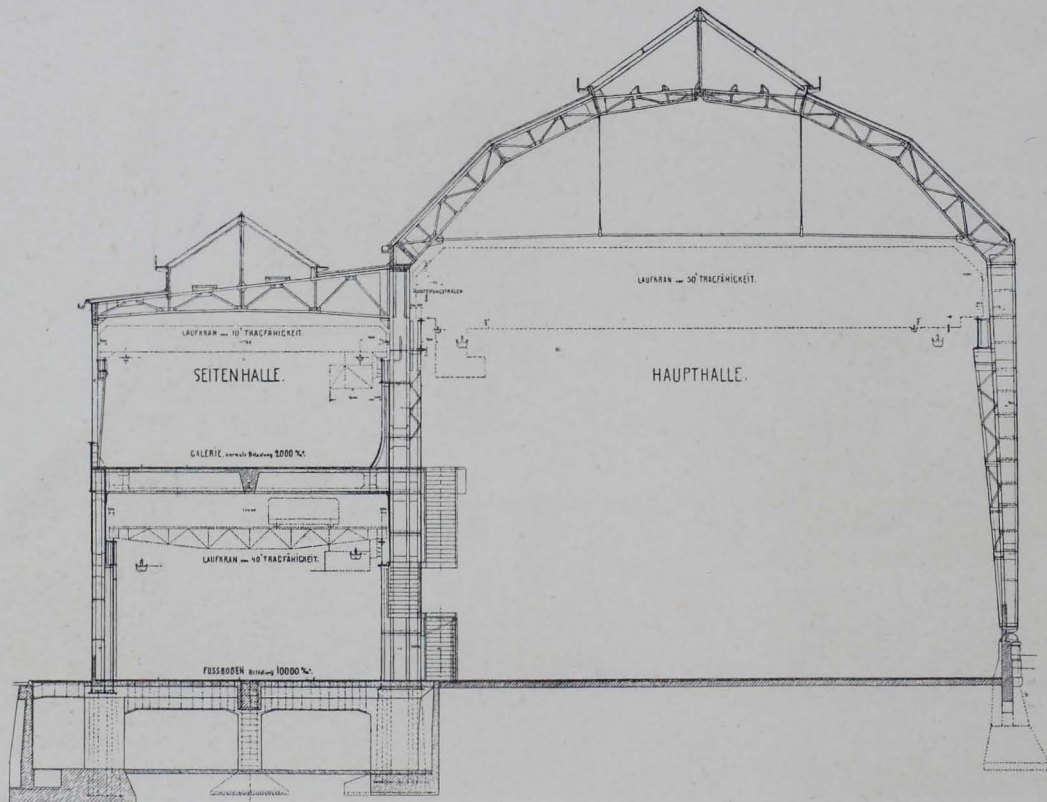


Abb. 122. Turbinenhalle der AEG, Ecke Hutten- und Berlichingenstraße, in Berlin-Moabit. 1909. Querschnitt

wie besonders die Turbinenhalle, sofort auslösten, sich keineswegs auf die sonst allein architektonisch interessierten Kreise beschränkte. Den künstlerischen Entschluß zu der neuen Industrie-architektur formulierte Behrens selbst in den Worten: Die Kunst soll nicht mehr als Privatfache aufgefaßt werden, der man sich nach Belieben

wegungstechnik auch auf die Zeitkünste sei als illustratives Beispiel ein Gedicht der Futuristen erwähnt «im Rhythmus eines fahrenden Automobils».

¹⁾ Vgl. vor allem den außerordentlich guten, prinzipiell bedeutamen Vortrag von Hermann Muthesius «Die ästhetische Ausbildung der Ingenieurbauten», der sich in vielen Punkten mit

Eisenbauten, als das Dilemma der architektonischen Kunst der Gegenwart erhoben hat: Wichtigere Dinge als Kunstgewerbe oder Ornamentik tragen unsere Epoche. Sie sind heute jedem so geläufig, daß er sie kaum noch als Stil erkennt. Zweierlei werden unsere Enkel von unserer Zeit sagen, daß sie eine stolze Kunst hatte, die über ihr blieb,

Behrens' eigenen Ideen über dieses Problem deckt und somit in allem Wesentlichen auch mit unsern folgenden Ausführungen übereinstimmt. Der Vortrag wurde in der 30. Hauptversammlung des Vereins Deutscher Ingenieure in Wiesbaden 1909 gehalten und ist abgedruckt in der Zeitschrift des Vereins Deutscher Ingenieure. Jahrg. 1909. S. 1211 bis 1217.

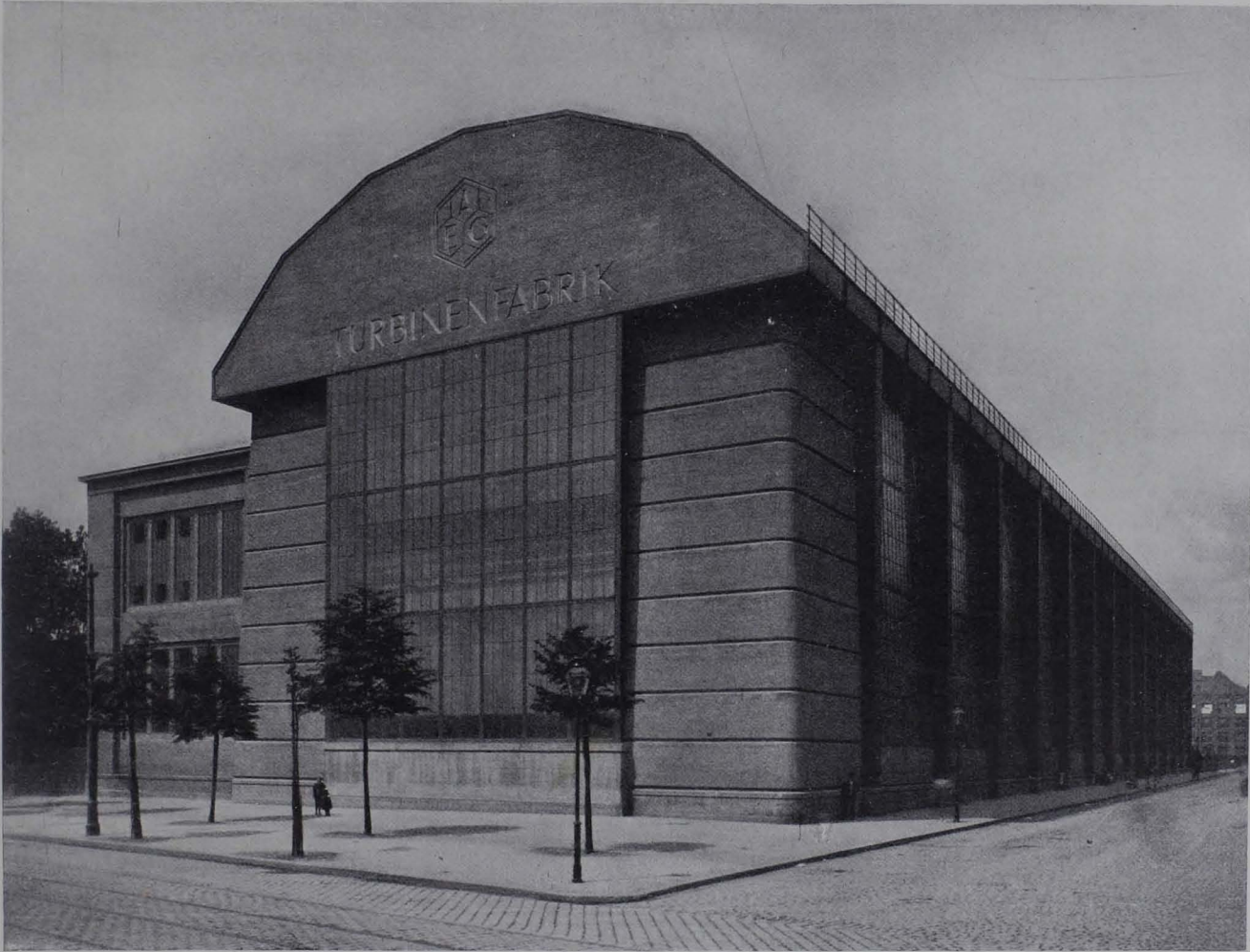


Abb. 123. Turbinenhalle der AEG, Ecke Hutten- und Berlichingenstraße, in Berlin-Moabit. 1909. Südostansicht

ein Gewissen, von dem sie nichts wußte; und daß sie eine Industrie bekam, ein neues grandioses Existenzmittel, dessen sie sich nicht zu freuen getraute. Die Vermittlung zwischen beiden fällt unfern Enkeln zu¹⁾.

Daß Behrens gerade hier die Brücke zu schlagen wußte, die fruchtbaren Werte einer neuen Kulturstimmung herausföhlte und sie zu Bauwerken zu gestalten verstand, verleiht ihm für die Industrie

Der Baubericht über die im Spätjahr 1909 vollendete Turbinenfabrik²⁾ der AEG, Ecke der Hutten- und Berlichingenstraße, in dem Berliner Stadtteil Moabit, gibt als äußere Maßverhältnisse eine definitive Seitenlänge von 207 m an letzterer, und eine Frontbreite von 39,3 m an ersterer Straße an. Vorläufig ist sie freilich nur auf 123 m Länge ausgebaut. Der Gesamtbau besteht aus einer Haupthalle von 25,6 m Stützenweite und aus einer



Abb. 124. Turbinenhalle der AEG, Ecke Hutten- und Berlichingenstraße, in Berlin-Moabit. 1909. Südwestansicht

denfelben Ehrentitel, den Messel sich mit „seinem Wertheim-Warenhaus für den modernen Großverkauf errungen hat, den Namen eines typenbildenden, eines modernen Architekten³⁾. —

¹⁾ Entwicklungsgeschichte II. 726.

²⁾ Die Parallele zwischen Messels Wertheimbau und Behrens' Turbinenhalle läßt sich auch noch in Bezug auf die gleiche architektonische Vorbildlichkeit beider Werke vervollständigen: Wie die Messel'sche Formulierung in einer großen Reihe von künstlerisch abhängigen Warenhäusern weiterlebt, so scheint auch bereits die Turbinenhalle für andere jüngere Fabrik-

zweistöckigen, unterkellerten Seitenhalle. Die Höhen der einzelnen Räume ergeben sich aus der Höhenlage der Krane, die aus Betriebsrückfichten festgelegt waren. Eine weitere Programm-

bauten Schule gemacht zu haben: man vergleiche etwa das neue, 1910 entstandene Elektrizitätswerk in Straßburg i. E., veröffentlicht im «Industriebau». 15. Juli 1911. II. Jahrg. H. 7. S. 145 bis 152.

³⁾ Vgl. vor allem Karl Ernst Olthaus. Ein Fabrikbau von Peter Behrens. Frankfurter Zeitung. 10. Febr. 1910. 1. Morgenblatt. Nr. 103 der Literatur über Behrens.

forderung verlangte eine möglichst unbeschränkte Freiheit der inneren Raumgestaltung, die durch keinerlei Transmmissionen oder andere hinderliche Anlagen beeinträchtigt werden durfte. Alle Arbeit wird hier durch gefonderte fahrbare Motorantriebe verrichtet, die, umgekehrt wie in den meisten sonstigen Werkstätten, an das zu bearbeitende, in der Regel sehr große Maschinenstück selbst herab bewegt werden.

Von diesem Grundthema der aufgeräumten Raumklarheit aus entwickelte Behrens seinen Innenraum der Turbinenfabrik als eine in Helligkeit prangende, weite Halle. Der in einheitlichem Bogen emporgeführte Querschnitt (Abb. 122) resultiert aus einem Dreigelenkbinder mit Zugstange, den die ausgebauten Halle zweiundzwanzigmal hintereinander gereiht enthalten wird. An den Seitenwänden

wirkt wird, öffnet sich dem Tageslicht außer in der Deckenlaterne noch in zwei riesengroßen Fenstern an den Schmalseiten und den von unten bis oben hinauf verglasten Interkolumnien der Seitenpfeiler nach der Berlichingenstraße. Auch hier ist alles Fachwerk auf das geringste und notwendigste zusammengedrängt, so daß ein architektonisch wirkungsvoller Gegensatz der nur durch dünne Sprossen gehaltenen, mächtigen Fensterscheiben zu den starken Gitterpfeilern der Binder entsteht, der denn auch den Grundgedanken zur räumlichen Formgebung des Außenbaus enthält (Abb. 123 und 124).

Dem spezifisch raumdefinierenden Kunstwollen von Peter Behrens mußte es natürlich, trotz alles Anstrebens einer tageshellen Lichtwirkung, zuwider erscheinen, einen geschlossenen Hohlraum zu schaffen,

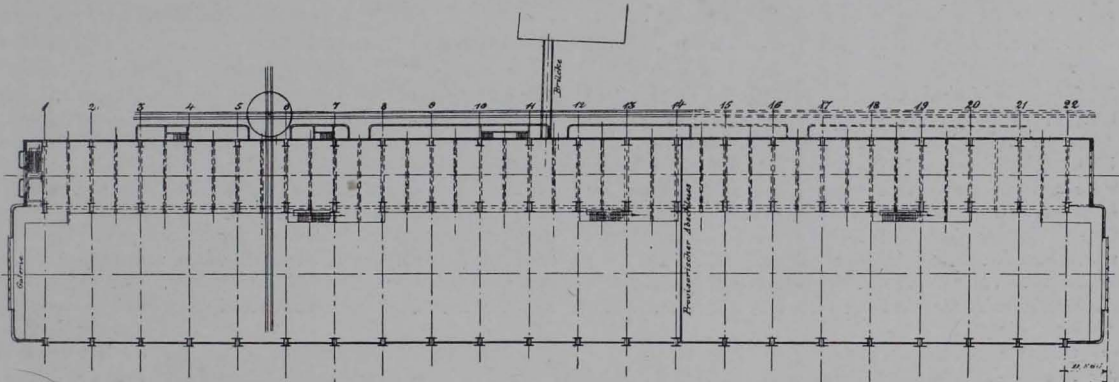


Abb. 125. Turbinenhalle der AEG, Ecke Hutten- und Berlichingenstraße, in Berlin-Moabit. 1909. Grundriß des Erdgeschosses

senkrecht stehend, bildet er ein sechsfach gebrochenes Gewölbe, über dessen beiden mittelsten Seiten eine Glaslaterne sitzt, während es sonst undurchsichtig eingedeckt ist. Der ganze Dachstuhl ist auf eine raumästhetisch nichts bedeutende Zugstange reduziert. Seine Gitterträger sind gleichsam in die Form des Dachgewölbes hineingedrückt, um das hier übliche Wirrwarr von funktionell sich widersprechenden Konstruktionslinien zu vermeiden. Dagegen betont, gleich einem organischen Gefüß, die hoch oben an beiden Längswänden angebrachte Lauffchiene des Hauptkrans das Gelenk zwischen Vertikalwand und Wölbung.

Die weite ruhige Helligkeit und die peinlich saubere Aufgeräumtheit dieses modernen Arbeitsraumes, in dem kein bißchen schmieriger Kohlenstaub herumfliegt, keine lärmenden Transmmissionen den Ausblick stören, in dem alles ausschließlich durch adrette Elektromotoren bewegt und be-

dessen Begrenzung nach innen sich als fließende gab, und der, umgekehrt von außen, als Kubus sich wieder nicht in fester Individualität gegen die ungeformte Umgebung abhob. Bei dem ersten ganz aus Glas und Eisen errichteten Gebäude, dem Kristallpalast im Hyde Park auf der Londoner Weltausstellung von 1851, wurde die Grenzenlosigkeit bewundert, mit der sich die entfernten durchsichtigen Wandteile in dem unendlichen Blau der Atmosphäre verloren. In wesentlichem Gegensatz hierzu mußte gerade Behrens seinen architektonischen Willen darauf richten, lediglich durch die stereometrische Anordnung die sachlich hier notwendigen, körperlosen Eigenschaften von Glasflächen und Eisenschwerk, durchsichtigen Wänden und ausgesprochen linearer Tektonik, zu körperlichen, raumästhetisch gewichtigen umzuwandeln, aus dem durchsichtigen Vogelkäfig, den solche nur aus Eisen und Glas konstruierten Hallen in der Regel darstellen, ein

als Volumen in der Straßensituation sich behauptendes Bauwerk zu bilden¹⁾. Das Kunstmittel hierfür bestand in dem Schaffen von wenigen, einfachen Kontrasten großer, für die räumliche Vorstellung in der Reliefebene sich einigender Flächen eines idealen planimetrischen und dadurch in der Wirkung auch körperhaften Zusammenhangs, den Alois Riegl mit seinem bekannten Begriff der «taktischen Ebene» definiert hat.²⁾ In der individuellen Aufgabe nutzte Behrens dieses Raumprinzip so, indem er vor allem die breiten Vorderflächen sämtlicher eiserner Pfeilerträger der Längsseite in eine bündige Flucht legte. Zu diesem vertikalen struktiven Gerippe brachte er sodann höchst ingenieurmäßig die schräg nach innen zurückgelegten, großen Glasflächen in einen sprechenden plastischen Gegensatz, der sich vor allem auch in dem differenzierten Schattenschlag des 1,20 m weit überstehenden Dachgesimses fühlbar macht.

¹⁾ Vgl. Hermann Muthesius, a. a. O. S. 1213: Schon Gottfried Semper, der das Wesen aller architektonischen Schöpfungsgebiete mit scharfem Verstand aufzuklären versucht hat, sprach sich über die Eisenkonstruktion aus. Er ist der Ansicht, daß man auf dem Gebiete der Ingenieurkonstruktionen einen mageren Boden für die Kunst antreffe. Von einem eigenen monumentalen Stab- und Gußmetallstil könne nicht die Rede sein. Denn das Ideal derselben sei unsichtbare Architektur. Je dünner das Metallgespinnst, desto vollkommener sei es in feiner Art. Er spricht von der gefährlichen Idee, aus der Eisenkonstruktion einen Monumentalbau entwickeln zu wollen, die schon manchen talentvollen Architekten auf Abwege geführt habe. Er gesteht dem Eisen nur eine Bedeutung zu, solange es sich in kompaktem Material verstecke und die Spannungsfähigkeit unserer Stein- und Konkretkonstruktionen erhöhe.

²⁾ Alois Riegl, Die spätromantische Kunstindustrie, S. 20 und 21 des Kapitels «Architektur»: An der Oberfläche der Dinge im Kunstwerk werden Tiefenveränderungen, Ausladungen, nicht allein

In der Hauptfront der Turbinenhalle an der Huttenstraße nimmt das breite und hohe Mittelfenster die senkrechte Vorderebene der Eisenträger der Längsseite auf, sie illusorisch zu einem taktischen Kubus verbindend. In dieser Bündigkeit verharrt auch die als reiner Querschnitt des sechsseitigen Dachbinders silhouettierte Giebelfläche aus Beton, die nur durch das Achteckfignet der AEG und die eingegrabene Lapidarinschrift «Turbinenfabrik» belebt erscheint. Diese vertikal gestellte Mittelscheibe mit ihrer seitlich ausladenden Verbreiterung nach oben in dem bündigen Giebel gewinnt genau wie die Eisenlängsanker der Langseite an Relief und planimetrischer Einheitlichkeit durch die entsprechend den Glasflächen nach innen geneigten Betoneckpfeiler, über welche die Giebelecken beträchtlich vorkragen, sodaß hier wieder lebendige Schattentiefen entstehen. Die in horizontaler Schichtung durch verfenkt eingelassene

notgedrungen zugelassen, sondern bereitwillig zugestanden. Um so strenger wird auf klare Verbindung der ausladenden Dinge mit der gemeinsamen Grundebene und der einzelnen Ausladungen untereinander gesehen. Denn noch immer ist die Erweckung der Wahrnehmung von der tastbaren Undurchdringlichkeit als Bedingung der stofflichen Individualität unbedingtes Hauptziel der bildenden Kunst. Der geschlossene und taktische Zusammenhang der Teilflächen untereinander darf daher noch keine Unterbrechung erleiden. Andererseits darf nun aber auch das Auge als das wichtigste Berichterstattungsorgan das Vorhandensein von ausladenden Teilgliederungen wahrnehmen. Diese verraten sich vor allem durch den Schatten und um dieselben wahrzunehmen, muß das Auge aus der Nahsicht etwas weiter abrücken: nicht so weit, daß der ununterbrochene taktische Zusammenhang der Teile nicht mehr klar erkennbar wäre (Fernsicht), aber doch in eine Distanz, die zwischen Nahsicht und Fernsicht in der Mitte liegt, und die wir als Normal-sicht bezeichnen dürfen.

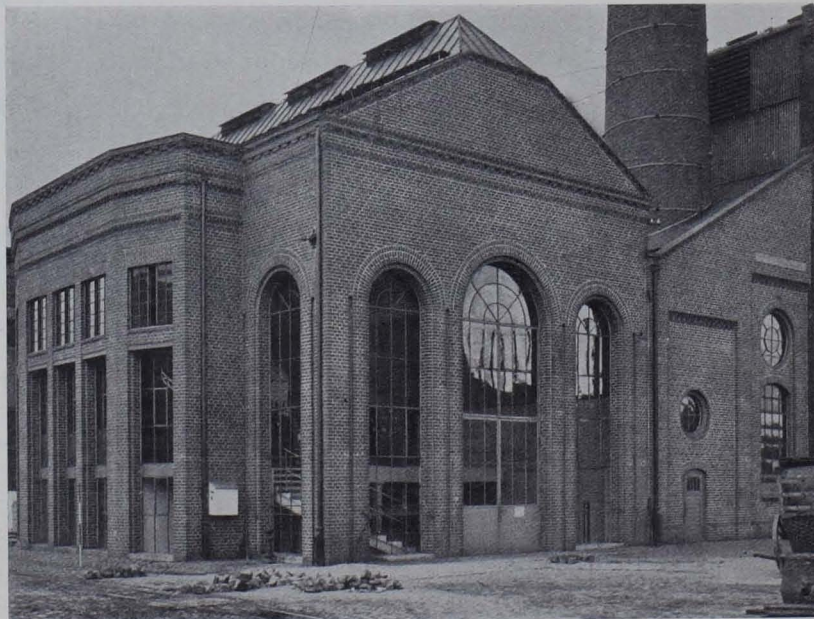


Abb. 126. Turbinenfabrik der AEG in der Berlichingenstraße in Berlin-Moabit. Kraftzentrale. 1909



Abb. 127. Nebengebäude mit Stall und Autogarage für Frau Dr. Mertens in Potsdam. Winter 1909 auf 1910

Eisenbänder zusammengehaltenen, mächtigen Betoneckpfeiler bewahren ganz ihre kompakte Materialschwere, als Gegensatz zu der Luftigkeit der Glasflächen und der linearen Tektonik des Eisenschwerts¹⁾.

Das Ganze nimmt sich von dieser Straßenecke aus gesehen, um einen von anderer Seite gemachten

¹⁾ Vgl. Alfred Gotthold Meyer a. a. O. S. 141 und 142. Anfänge einer Eisenarchitektur. Verbindung des Eisens mit anderen Baustoffen: Etwas von dieser Macht wollen wir auch an den Steinformen verspüren, die sich mit dem Eisen verbinden. Wo sie mit ihm zusammentreten, müssen sie ihre ganze statische Kraft sammeln, um dem neuen Genossen gewachsen zu bleiben. Für die Formensprache selbst hat dies ein überraschendes Ergebnis: Nach stilgeschichtlichen Analogien sollte man erwarten, der günstigste Weg zu einer harmonischen Verbindung wäre eine Annäherung des Steines an die Eisenform, also eine Auflösung seiner Masse in stabartige Glieder. In der Tat hielt und hält sich die Steinarchitektur, wo sie zur künstlerischen Begleiterin des Eisenbaues wird, besonders gern an die Gotik, und manches glückliche Werk ist so entstanden. Allein zukunftsreicher erscheint der entgegengesetzte Weg, der nicht eine Annäherung an die Eisengebilde sucht, sondern vielmehr gerade den stofflich und statisch begründeten Gegensatz zu ihnen auch rein formal herauszuarbeiten strebt: wo der Stein fein Wesen als Masse

Vergleich zu wiederholen, wie ein mit breitem Stiel auf die Erde gestellter, gedrunen wuchtiger Hammer aus, oder, noch besser, wie eine archaisch dorische Säule, die sich in voluminöser Energie, bei allem inneren Zusammenhalt, stark verjüngt und in einem mächtigen Kapitell ausladet. Diese augenscheinliche Stimmungsverwandtschaft besteht

und Mäßigkeit möglichst unverhüllt zur Schau trägt. Selbst in der Rohform fesselt dies. Es ist, als spüre man da auch in der organischen Welt etwas von einem Kampf um's Dasein. Nur als Masse kann sich in ihm der Stein neben dem Eisen behaupten. Wo aber keine Form von diesem Bewußtsein gestaltet scheint, da wird der Gegensatz zum Bund, der Stein nimmt an der neuen Größe teil, die das Bauwerk dem Eisen dankt, und aus seiner ureigenen Natur selbst erwächst eine stolz sich selbst genügende Formschönheit.

Das Eisen tritt zum Stein als eine neue Macht hinzu, ungefügt, starr. Dadurch wird auch der Stein zu einem ähnlichen formalen Verhalten gezwungen. Am wirksamsten wird hier nicht die vor allem durch Abstufung und Gliederung entstandene Zierform, sondern die Kernform, selbst als stereometrischer Elementarkörper, erscheinen. Denn als solcher zeigt der Stein am sinnfälligsten die Eigenschaft, die ihn der Eisenkonstruktion unentbehrlich macht und ihm seine Stelle innerhalb des organischen Bauganzes anweist: seine Widerstandsfähigkeit gegen den Druck

auch zu dem gesamten dorischen Tempel in der so spezifischen architektonischen Raumempfindung einer äußeren einheitlichen Schicht, von der aus alle Vertiefungen von vorn nach hinten gelesen werden¹⁾.

Die zweigeschossige Seitenhalle drückt ihre sachliche und räumliche Unterordnung auch in der Betonfassade aus, schon im Material ein Kontrast zu dem Eisenglasbau der Haupthalle, und auch in den simplen geraden Architekturlinien, die zwei Reihen Fenster in einer Vertiefung übereinander setzen.

DIE KRAFTZENTRALE (Abb. 126). Hinter dem breit hingestreckten, aus Eisenrippen und Glasflächen gewölbten Riefenkörper der Turbinenhalle steht als Herz der Anlage das sauber aus Backsteinen gefügte, kleine Haus der elektrischen Kraftzentrale, die diesem ganzen Fabrikkomplex der AEG an der Huttenstraße die erforderlichen Energien spendet. An ihm hat Behrens 1909 zum ersten Male das zierliche

Baumaterial des Backsteins verwendet, für dessen eigene Reize gerade er als Niederdeutscher ein höchst intimes Verständnis besitzt. So läßt er auch hier mit vollendetem Feinsinn für die Proportion von Einzelglied zu Gesamtem die präzise stereometrische Einheit des Backsteins in der gewissermaßen facettierten Form des ganzen Gebäudes im Großen noch nachwirken:

An das Querhaus, dessen Schmalseiten sich in mehreren, im Größenverhältnis differenzierten Bogentoren öffnen, ist ein flach polygonaler Vorbau angedrückt, der seine zentrale Frontbedeutung durch symmetrisch verteilte, langgestreckte Fenster zur Geltung bringt.

Köstlich erscheint die funkelnde Flächenwirkung der Backsteine, aus denen allein die ganzen Gliederungselemente, Rollschichtbänder und kleine Gesimse, Zahnschnitte und Konsolenfriese der Horizontalab schlüsse wie auch die plastischen Abstufungen der Öffnungsrahmen, gewonnen werden.



Abb. 128. Wohnhaus Frau Dr. Mertens in Potsdam. Inneneinrichtung. 1912. Salon im Erdgeschoß

¹⁾ Vgl. Adolf Hildebrand. Problem der Form. 6. Aufl. S. 73 und 74. Reliefauffassung in der Architektur: Da das Wesen der Reliefauffassung darin liegt, das Kubische zu einem einheitlichen Gesichtseindruck zu formen, so muß die Reliefauffassung notwendig immer in Kraft treten, wo das Objekt der künstlerischen Gestaltung ein kubisches Gebilde ist, also vor allem auch bei der Architektur, bei Möbeln etc. Es handelt sich immer darum, daß wir ein deutliches Gefühl der äußeren Schicht erhalten, und daß wir alle Einzelformen als eine Vertiefung von vorn nach hinten lesen. Der griechische Tempel bildet z. B. eine geschlossene Raummasse: die Säulen stehen so nah, daß sie als durchbrochene vordere Raumschicht wirken. Wir nehmen nicht einen Raumkörper wahr, vor dem Säulen stehen, die uns

entgegenwirken, sondern umgekehrt die Säulen bilden den Raumkörper mit, und die allgemeine Tiefenbewegung schreitet zwischen ihnen durch.

Ebenso führt der romanische Stil die Reliefauffassung konsequent und selbständig durch und faßt jede Öffnung als ein Durchbrechen von hintereinander gereihten Raumschichten auf, welche er durch die Profilierung der Öffnung zur Anschauung bringt. Bei allen Stilunterschieden, welche die Architektur aufweist, bleibt ihre Aufgabe die, ihre Formen als Reliefwirkung zu einigen. Dadurch erhält ein Bau erst seine künstlerische Einheit. Fassen wir einen Bau als einen Organismus von Stilformen auf, so ist er zunächst nur einem Naturgebilde zu vergleichen, dessen Form durch die Reliefauffassung erst die künstlerische Einheit gewinnen soll.

6. NEBENGEBAUDE, TENNISPLATZANLAGE, UMBAU UND INNENEINRICHTUNG DES WOHNHAUSES FRAU DR. MERTENS IN POTSDAM. Die beiden ersteren Arbeiten für Frau Dr. Mertens entstanden im Laufe des Winters 1909 auf 1910. Ihr Stil demonstriert ein eigentümliches Eingehen auf den befondern Genius loci, auf die architektonischen Traditionen Potsdams, natürlich

nur insofern, als dies im Rahmen von Peter Behrens' moderner Persönlichkeit möglich war: Potsdam gilt als die Stadt par excellence des Rokoko Knobelsdorffs und des Klassizismus Karl Friedrich Schinkels. Und wie eine moderne Umgestaltung jener heiteren Grazie wirkt die weiß geflichene

Gattereinfriedigung des Tennisplatzes mit ihren ovalen Felderfüllungen. In der Mitte der einen Seite wird sie von einem Gartenfestsaal, einer oblongen Laube, unterbrochen¹⁾. —

Und weiterhin erinnert das auf demselben Besitztum errichtete zweistöckige

Dienerchaftsgebäude (Abb. 127), das auch noch Stall und Autogarage birgt, in seinem durch eine hohe Pergola geschlossenen, so malerischen Winkelgrundriß, der seine Einheitlichkeit erst wieder in dem streng horizontalen Aufbau mit der lebhaften Pfeilerreihe der schmalen Fenster im Obergeschoß gewinnt, an Bauten des Potsdamer Neuhellenismus von in der Gruppierung mehr gelösten Massen, wie etwa an das lebenswürdige Sommerschloß Charlottenhof. Zwei Jahre später, bis zum Sommer 1912, wurde dazu noch der innere Umbau und die partielle

Neueinrichtung der Villa selbst vollendet in dem gleichen antiken Sinne, der, entsprechend der vornehmeren Aufgabe und der eigenen Bereicherung von Behrens' Stil selbst, hier noch stolzer und farben- und formenfreudiger erscheint: Das ursprünglich nur zum Sommeraufenthalt dienende Haus stammt aus den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts, aus dem Kreise des jüngeren

Perfus. Seine Architektur zeigt Formen von klassischer Korrektheit, aber auch von einer übermäßigen Differenzierung der Glieder, die dem das Einfache liebenden, modernen Gefühl unseres Künstlers zuwider war. Aus diesem ästhetischen Grunde und dem praktischen Bedürfnis nach größerer Helligkeit und Weiträumigkeit unternahm man einen vollkommenen Umbau der Villa: Die allzu kleinen Fenster wurden erweitert, der spielerisch polygonen Garten-erker in Rechteckform architektonisiert, Treppenläufe, Garderobe, Anrichte verbreitert und über-



Abb. 129. Wohnhaus Frau Dr. Mertens in Potsdam. Inneneinrichtung. 1912. Wohnzimmer im Obergeschoß

haupt eine größere Ausnutzung der Räume angestrebt, wobei sich dann für einen Baukünstler wie Behrens die Betonung feierlicher Achsenentwicklungen quasi von selbst ergab.

Den architektonischen Mittelpunkt des Hauses nimmt das quadratische Vestibül ein. Wie ein antikes Atrium erhält es seine Beleuchtung durch ein Oberlicht und setzt sich bis unter's Dach fort, im Oberstock von einer Galerie mit zierlichem Gitter

¹⁾ Abb. in der Dekorativen Kunst. September 1911. XIV. Jahrg. H. 12. S. 540, 541. Nr. 150 der Literatur über Behrens.

goldener Stäbe umgeben. Diese Einheit in vertikaler Richtung erscheint auch in der durchgehenden grünen Tönung der Wände unten wie oben gewahrt. — Von dem auf einer Marmortreppe erreichbaren Vestibül steigt, im rechten Winkel hierzu, die weißgestrichene, von dunkelrotem Läufer belegte Stockwerkterrasse in's Obergeschoß hinauf. Sie bildet eine perspektivische Achse mit dem auf der gegenüberliegenden Seite das Vestibül in gleicher Breite fortsetzenden Salon und dem diesem vorgelagerten Rechteckerker. Diese Flucht

Teppichs erfüllen diese Stube mit dem Gefühl einer behäglich Vornehmheit. Das Mobiliar des Schlafzimmers, dessen architektonische Aufstellung, zusammen mit der durch eine Mittelnische geschaffenen Wandgliederung, dem Raum eine gewisse Symmetrie verleiht, erscheint in hochblank poliertem Nußbaumholz ausgeführt, zu dem das einfach karierte englische Druckklein der Wandbespannung und Möbelbezüge vorzüglich paßt. — Dem mit Marmorboden und -Wandsockel versehenen Damenbad sind die vertiefte Wanne und

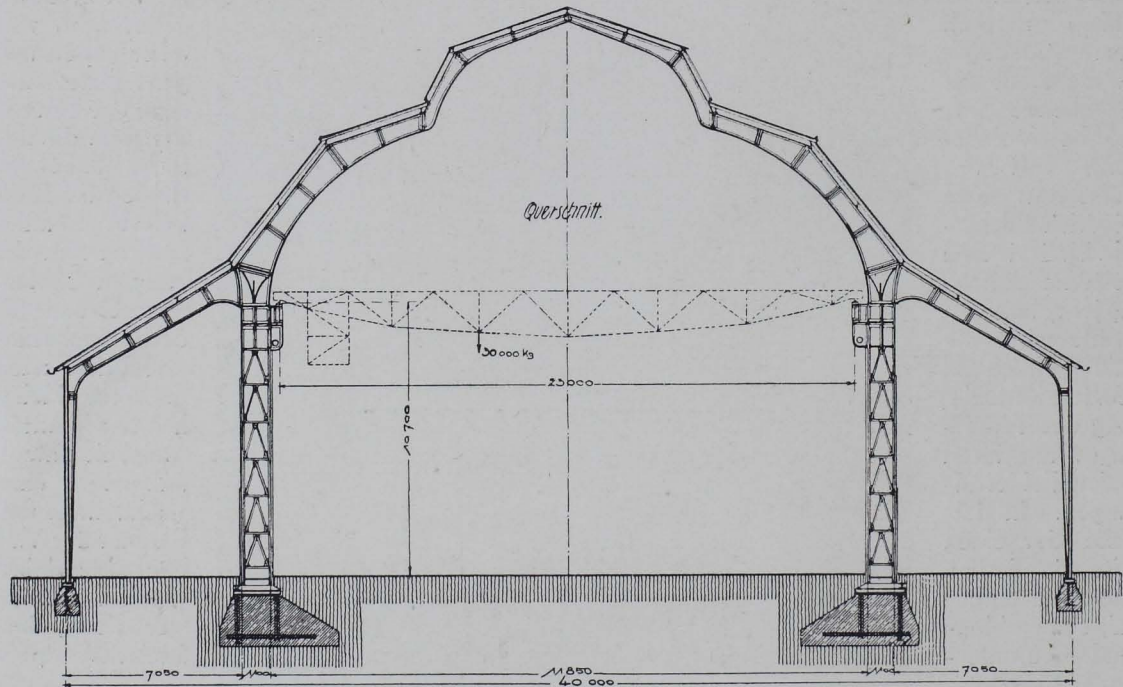


Abb. 130. Weltausstellung in Brüssel. Sommer 1910. Querschnitt der Deutschen Kraftmaschinenhalle

wird in ihrer monumentalen Bedeutung durch drei hintereinander gestellte Paare schlanker Monolithsäulen aus Levanto rosso hervorgehoben. Zu ihnen bilden dann einen farbigen Kontrast die klarblauen Seitenvorhänge vor den Glastüren und den Glaswänden des Erkers (Abb. 128.)

Das Obergeschoß birgt die von Behrens neu eingerichtete Damenwohnung, Wohnzimmer, Schlafzimmer und, mit diesem durch Stufen verbunden, das in den Dachraum hinaufreichende Badegemach. Das Wohnzimmer (Abb. 129) weist eine leise an die vormärzliche Zeit anklingende Stimmung auf: Der zylindrische Kachelofen, die grünweißlich gestreiften Polltermöbel, das muntere Gerank der Tapeten und das Grec-Muster des

die Toilettenmöbel eingebaut. Gegenüber einer Nische erhebt sich ein Spiegel-Cheminé mit elektrischer Heizung, deren Ummantelung in demselben Vert-Sibérie-Marmor ausgeführt wurde. — Im Souterrain ward noch eine Küche neu eingerichtet, vor allem aber der unter dem Salon gelegene Billardraum, der nur auf der vom Garten herabführenden Doppeltreppe betretbar ist: Sein Boden ist mit Steinplatten belegt, der Kamin in holländischen Klinkern aufgemauert. Seine Holzbalkendecke und die Wandvertäfelung besteht aus einem amerikanischen Kiefernholz, dessen deutlich sprechende Maserung ein köstliches Linien-gewirr zeigt. — In diesen Materialien und der ländlich kräftigen Architektur Stimmung ähnelt dieser

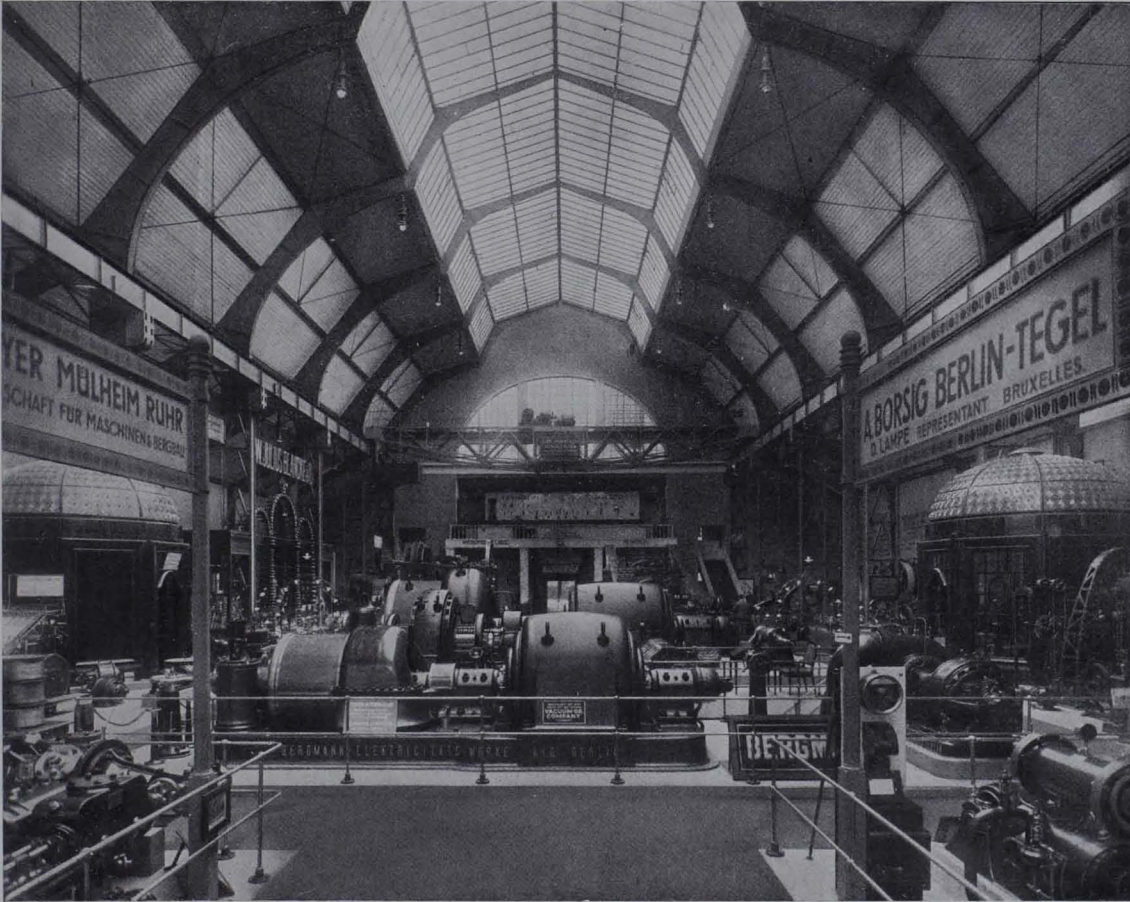


Abb. 131. Weltausstellung in Brüssel. Sommer 1910. Deutsche Kraftmaschinenhalle

Billardraum stark der zeitgenössischen Diele im ersten Obergeschoß des Bootshauses «Elektra» in Oberföheneweide.

7. DIE WELTAUSSTELLUNG IN BRÜSSEL VON 1910. Das Jahr 1909 hatte von Behrens nur zwei kleinere Ausstellungen retrospektiver Art gebracht, eine Sonderausstellung von Februar bis März im Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M., die einen historischen Überblick der Schaffensentwicklung des Künstlers bot¹⁾, und den Behrensraum auf der Düsseldorf Ausstellung für christliche Kunst im Sommer desselben Jahres, wo man vor allem die kirchlichen Arbeiten und Entwürfe für das Krematorium und die protestantische Kirche in Hagen in Westfalen vereint sehen konnte.

DIE MASCHINENHALLEN. Während nun aber diese beiden Ausstellungen mehr einer historischen Betrachtung abgeschlossener Themen gewidmet waren, erschien 1910 auf der Weltausstellung in Brüssel Peter Behrens ganz als der Vertreter des modernen, höchst aktiven Industriegedankens, indem er in drei mächtigen Hallen, jene spezifischen Spannungen und technischen Erregungen zum Ausdruck brachte, deren geistige und materielle Bedeutung bereits bei der Schilderung der Berliner Turbinenfabrik betont wurde.

Aber im Gegensatz zu dieser ist hier das architektonische Schwergewicht, wie sich das für Ausstellungshallen geziemt, vom Außenbau und seinem kubischen Eindruck auf die harmonisch feine Ausgestaltung des Innenraumes verlegt, wozu in der Turbinenhalle, deren Inneres noch allzusehr die Spuren von technischer Konstruktion trägt, nur der erste Anlauf genommen worden war.

DIE KRAFTMASCHINENHALLE (Abb. 131). Dieser innenkünstlerische Eindruck ist in hohem Maße in der deutschen Kraftmaschinenhalle erreicht worden. Ihre Eingangsfassade war noch als steinerner Säulenportikus mit beiderseits vorprin-

genden Erkern von dem Hauptbauleiter der deutschen Abteilung, Emanuel von Seidl, in seinem, für das moderne Stilwollen indifferenten, Münchener Neubarock errichtet worden. Durch deren Giebellinie lag auch der Querschnitt der Halle im wesentlichen fest, sodaß für Behrens nur ihre künstlerische Ausbildung in der Längsrichtung noch freistand, sowie die Architektur der Abschlußwand auf der der Front gegenüberliegenden Seite: sie erhielt eine für die elektrische Schaltanlage bestimmte, durch Pfeiler dreifach geteilte, zweistöckige Mittelnische.

Der Querschnitt der Kraftmaschinenhalle ist als fester Bogen auf zwei Stützen gedacht mit einer als Dreigelenkträger gebildeten Laterne darüber (Abb. 130). Dieses 23,7 m breite Mittelschiff wird von je einem 7,05 m breiten Seitenschiff flankiert, dessen Binder wieder Dreigelenkträger mit stark abfallender Dachneigung darstellen. Die ganze Konstruktion ist in vollwandigen Blechträgern ausgeführt mit Ausnahme der Mittelstützen, die, um die Durchsicht in die Seitenschiffe zu gestatten, als Gitterträger erscheinen und zwar als solche von sehr neuartiger Form: Einem Tektoniker wie Behrens nämlich konnte naturgemäß die gewöhnliche Art, die äußeren Schienen des

Gitterträgers durch sich in ihren Richtungslinien widersprechende Zickzackstege untereinander zu verkeilen, ästhetisch unmöglich genügen. Deshalb übertrug er diese verbindende Funktion spitzwinkligen Dreiecken, die vielfach aufeinander gestellt, den Gitterträger ausfüllen.

Die Decke der Kraftmaschinenhalle ist zwischen den Bindern ganz in Holz verschalt. Nur die nochmals die Wölbung bogenförmig überhöhende Laterne ist in durchsichtigem Glas eingedeckt. Und von hier aus strömen die Lichtfluten die weiß gestrichenen Holzdecken, zu denen die dunkelblauen Eifengerüstteile



Abb. 132. Weltausstellung in Brüssel. Sommer 1910. Deutsche Kraftmaschinenhalle. Eingangswand von Innen

¹⁾ Nr. 84 der Literatur über Behrens.



Abb. 133. Weltausstellung in Brüssel. Sommer 1910. Halle des Deutschen Ingenieurvereins

scharf kontrastieren, entlang, um die in der Halle stehenden und sich unaufhörlich bewegenden Großmaschinen in ein arbeitsfreudiges Gefunkel zu tauchen. Wie weit die ästhetische Sorgfalt in dieser Architektur auch das einzelne in ihren Gestaltungsbereich zieht, beweist die Konsolen, welche den Gleitträger der die Gesamtlänge der Halle durchziehenden Kranbahn stützen: sie zeigen eine einfach sinnvolle Form, an der Front kreuzweise übereinander gelegte Bandbleche, an den Seiten Rosettenkreise, die prägnant die horizontal-vertikale Kraftübertragung symbolisieren.

DIE HALLE DES DEUTSCHEN INGENIEURVEREINS (Abb. 133). Sie

war, wie partiell auch die Eisenbahnhalle von Behrens und die landwirtschaftliche Maschinenhalle von Martin Dülfer auf der Brüsseler Ausstellung, in Holz konstruiert. Vergleicht man sie mit letzterer, die allen Raum Ausdruck gewissermaßen in der Holzverschalteten Wölbung der Decke zusammenfing, so tritt in der Behrens-Halle wohlthuend eine heiter gefällige, auf einfachen Richtungsbeziehungen aufgebaute Raumharmonie zu Tage, die, wie das sehr richtig damals hervorgehoben wurde, innerlich an den klassisch jonischen Stil gemahnt¹⁾. Die Stirnwand der Ingenieurhalle zeigt wieder das für den Künstler so typische, zweistöckige Dreipfeilerportal mit Giebeln darüber. Den Längswänden läuft eine doppelgeschossige Empore parallel, getragen von ganz einfachen, rechteckigen Pfeilern und umläuft von entsprechend schlicht gestalteten Brüstungen. Über den Pfeilern ragt als Abschluß ein Fries vor, eine Art Metopon aus Quadraten, das an den durch die Pfeiler, als in der Vertikalstruktur wichtig, hervorgehobenen Stellen mächtige Konsolenformen aufweist. Diese leiten zu der Deckenführung über, die als zeltähnliches Velum, mehrfach im Horizontalverlauf geteilt, erscheint, sodaß sich hier ein



Abb. 134. Weltausstellung in Brüssel. Sommer 1910. Deutscher Druckraum

graziöser Linienführung vom Pfeilerfuß bis zum Scheitel der Halle folgerichtig emporzieht.

DIE EISENBahnHALLE. Das flache Gewölbe der Eisenbahnhalle bestand aus hölzernen, vollwandigen Zweigelenbogen, deren Konstruktionsteile nach System Hejering-Formen durchgebildet waren, die sich aus übereinanderliegenden und mit Verbundmasse gepreßten Holzlagen zusammenfügen. Die technische Bearbeitung der Aufgabe übernahm der Ingenieur Hermann Kügler aus München.

Die Ausfüllung nun zwischen diesen neun Bindern erfolgte durch Fachwerk und Sparren, und zwar so, daß von den dadurch entstandenen Deckenfeldern drei als

Oberlichter frei blieben. Dieser Wechsel von horizontalem Hell und Dunkel verstärkt deutlich das in die Breite sich Ausdehnende der Halle und wies so auf ihren, auch dem Inhalt der großen Schnellzugslokomotiven konformen, räumlichen Sondercharakter hin, auf das fest an die Erde Geschlossene, breit Gelagerte der ruhenden Energie einer Kopfstation. Auch die schlicht gehaltene Front der Eisenbahnhalle mußte davon als Ausdruck erscheinen, indem sie über dicken, runden Stützen, die ihre Einfahrt gliederten, einen mächtigen Architrav durchzog, über dem sich dann der Flachbogen mit der schließenden «Schürze», der gläsernen Vorderwand, breit hinwölbte. – Im Ganzen erweckt diese leider nur ephemere Vorprobe in ihrer künstlerischen Sachlichkeit sehr die Hoffnung auf einen künftigen, wirklichen Bahnhofsbaus des Architekten Peter Behrens.

INNENAUSSTELLUNGEN UND -RÄUME.

Außer diesen drei großen Maschinenhallen, den Hauptarbeiten des Künstlers, waren von Behrens auf der Brüsseler Weltausstellung von 1910 auch noch einige Innenräume zu sehen, der Raum der Delmenhorster Linoleumwerke «Ankermarke»,

¹⁾ Siehe Nr. 129 der Literatur über Behrens.

der Presseraum und das Bibliothekszimmer der vereinigten Verleger illustrierter Zeitungen.

Für die Linoleumwerke hatte der Künstler schon 1905 in Oldenburg und 1906 in Dresden Ausstellungsräume verschiedenster Form geschaffen¹⁾. Hier in Brüssel stieg man auf einer breiten Treppe durch ein Podestvestibül zu einem mit rundem Tisch und gemütlichen Lederfesseln wohnlich versehenen Zimmer hinauf, beide Räume in fenkrechter Wandfelderung mit den lauber aufgereihten Linoleumproben gegliedert.

Der Presseraum (Abb. 134) einigt in architektonisch stimmungsvoller Weise ein wundervolles Material glänzend polierter Hölzer mit den entsprechend präzis profilierten Formen: Der hier in der Mitte stehende weiße Schreibtisch fällt mit seinen vier Schreibplatten schräge gegen die darum gestellten Armstühle ab. In der Linienprache dominiert die in verschiedentlicher Größe verwandte Volutenendigung, die wir, als für diese Zeit typisch, auch noch in andern Einrichtungen antreffen werden. Die dunkle Wand zeigt eine streng oblonge, durch kleine Mittelornamente belebte Täfelung. Der Kassettendecke entspricht sehr natürlich eine schlichte Quadratur des Fußbodens.

Das Zimmer der illustrierten Zeitungen endlich (Abb. 135) befaß feinen durch einen Säulenportikus abgetrennten Vorraum mit seitlichen Sitznischen. Diesem Eingang gegenüber nahm ein großes Fenster die ganze Breitwand ein, während die Schmalseiten des Raumes von Bücher-schränken besetzt waren. Vorne am Fenster erstreckte sich der lange Lesetisch, vierseitig, mit über-

höhtem mittleren Aufsatz und wieder von runden Armstühlen umfanden. Um die Kassettendecke zog sich eine weit ausgreifende, flach geschwungene Hohlkehle hin, sodaß jene für die Anschauung sehr hoch zu liegen kam. —

Der klassische Stil, der diese Brüsseler Innenarchitekturen, genau so wie das Dienerschaftsgebäude und den inneren Ausbau der Villa Dr. Mertens, beherrscht, zeigt eine merkbare Verwandtschaft zu den einfach edlen Bauten aus dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, sucht also da den Faden der Bildungstradition wieder aufzunehmen, wo ihn die seit der Renaissance ununterbrochene baukünstlerische Entwicklung hatte fallen lassen.

8. DIE II. TON-, ZEMENT- UND KALK-INDUSTRIEAUSSTELLUNG IN TREPTOW BEI BERLIN VON 1910. Nicht minder wie die Brüsseler Weltausstellung war die Fachausstellung in Treptow bei Berlin des Sommers 1910 dem technischen Genius unserer Zeit gewidmet: Als eine besonders interessante Bauindustriearausstellung lehrte sie mit größter Überzeugungskraft an einer Menge neuer Materialien, origineller Verfahren und Konstruktionen, wie eine so uralte Sache wie das Häuserbauen durch die Energie der modernen angewandten Wissenschaft bisher noch

ungeahnte Realisierungsmöglichkeiten gewinnen kann. Jenem durch unsere Zeit gesteigerten rhythmischen Empfinden, das als Folge der modernen Fortbewegungstechnik feine unverkennbaren Spuren auch unserer monumentalen Baukunst aufgedrückt hat,

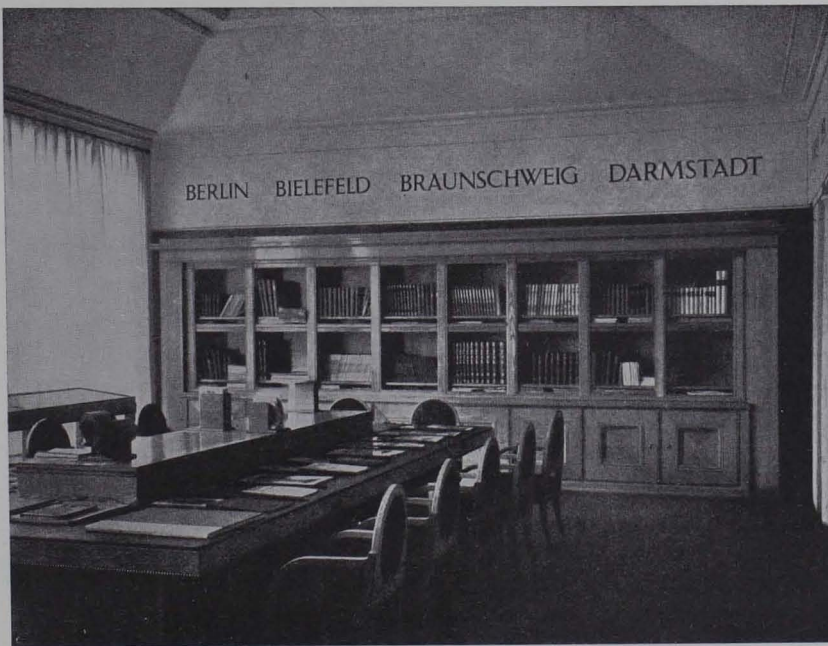


Abb. 135. Weltausstellung in Brüssel. Sommer 1910. Bibliotheksraum der Vereinigten deutschen Verleger illustrierter Zeitungen

¹⁾ Siehe oben S. 39, Abb. 34 und S. 52, Abb. 49.

zeigte sich auf dieser Bauindustrierausstellung das spezifisch neuzeitliche Material an architektonischer Anregungsstärke gewachsen, was hier auch eine große Anzahl künstlerisch hervorragender Bauten verschiedenster Firmen und Architekten darlegte. Überwunden war damit das Vorurteil gegen diese Industrieerzeugten «unnatürlichen» Baumaterialien, die bisher eine hohe Kunst als «Surrogate» verpönte hatte, sie zu selbständigen Architektur-zwecken zu verwenden verächtlich, nachdem jetzt einmal erst die Meister sich gefunden hatten, die sie sinnvoll zu einer eigenen Schönheit zu gestalten verstanden.

Diese Anregungskraft der neuen, so flexiblen Baustoffe wird nun freilich keineswegs in einem materialistischen Hinweis a priori auf eine bestimmte Formgebung bestehen, sondern vielmehr in der negativen Voraussetzung eines an sich für jede Formeneigenart gleichgültigen oder gleichmäßig geeigneten Materials, die dazu zwingt, die richtige Architekturform ohne jede konkrete Gegebenheit, gleichsam abstrakt, zu finden. Ver-

sucht man diesen Schaffensvorgang aus Beispielen zu begreifen, so erscheint als klare historische Tatsache, daß Marmor etwa zu einem glatten Aufbau in bündig gefügten, stereometrischen Blöcken «einläßt», während der leicht verwitternde Kalk- oder Sandstein Anlaß gibt zu einer Zerklüftung und reliefmäßig hervorhebenden Differenzierung der Mauer.

Aller solcher formgebenden Eigenschaften waren nun die neuen künstlichen Materialien, die die Berliner Bauindustrierausstellung zusammen und im Vergleich mit jenen alten natürlichen des Backsteins und des gewachsenen Hausteins vorführte, gänzlich bar: Zement und Beton, Kunstsandstein, bauharte Gipse usw. erscheinen im Rohzustand nur als Pulver, das erst durch Wasser, Eisenlagen u. ä. gebunden, durch chemische Veränderungen an der Luft seine stabile Festigkeit und damit seine architektonische Körperlichkeit gewinnt. Wie Gummi oder Linoleum oder Gußeisen fügen sie sich mit größter Anpassungs-leichtigkeit schlechterdings einer jeden Struktur



Abb. 136. Il. Ton-, Zement- und Kalkindustrierausstellung in Treptow bei Berlin. Sommer 1910. Portal zu den Höfen des Vereins deutscher Kalkwerke und des Vereins deutscher Portlandzementfabrikanten



Abb. 137. II. Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung in Treptow bei Berlin. Sommer 1910. Hof des Vereins deutscher Portlandzementfabrikanten

und Gestaltungsart, dem runden wie dem prismatischen Querschnitt, sowohl einer stützenden und tragenden Tektonik, die statisch auf Zug beansprucht wird, wie der auf Druck beanspruchten Stereotomie des am Boden lastenden Baublocks an. Beton und Zement haben keine bestimmte Form. Ihre Bedeutung für das Bauen besteht vielmehr darin, daß sie eine Form überhaupt nicht besitzen, wohl aber eine unbegrenzte Formfähigkeit: Sie lassen sich in flüssigem Zustand gießen und erhärten dann. Die Festigkeit des Ziegels, des allgemein gewohnten Materials des Häuserbaus, ist an bestimmte Maße gebunden – die ihre ist unbeschränkt, schreibt Alfred Gotthold Meyer.¹⁾ In Peter Behrens' architektonischer Entwicklung war, wie gesehen, ein gewisser Idealismus konstant.

¹⁾ A. a. O. S. 149. vgl. auch Karl Ernst Osthaus. Material und Stil. Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Ein Bericht vom deutschen Werkbund. Jena 1911. S. 23 bis 29: Die künstlerische Gestaltung ist eine Anwendung geistiger Gesetze auf das vorhandene Material und die vorhandene Technik.

Der von der Moderne fast trivialisierten Theorie von der an sich formgebenden Kraft des Materials war er, zeitweilig als einziger, abgeneigt geblieben, indem er sich den abstrakten Raumgesetzen und ihrer klassischen architektonischen Verkörperung zuwandte. Und so mußte er denn auch als der geeignetste Gestalter dieser «voraussetzungslosen» modernen Baumaterialien erscheinen. Auf der Berliner Bauindustrieausstellung von 1910 hatte er in Ausführung erhalten die Doppelgruppe der Hofanlage des Zementwaren-Fabrikantenvereins Deutschlands und die des Vereins deutscher Kalkwerke sowie des Hauses der vereinigten Kalklandsteinfabrikanten.

Die große Hofanlage der Zementwarenfabrikanten (Abb. 137) umzogen an drei Seiten hoch-

Für die ästhetische Behandlung des Betonbaus im Allgemeinen sei auf das treffliche Werk von C. von Mecenleffy verwiesen: Die künstlerische Gestaltung der Eisenbetonbauten. Erster Ergänzungsband des Handbuchs für Eisenbetonbau. Mit 148 Textabbildungen. Berlin 1911.

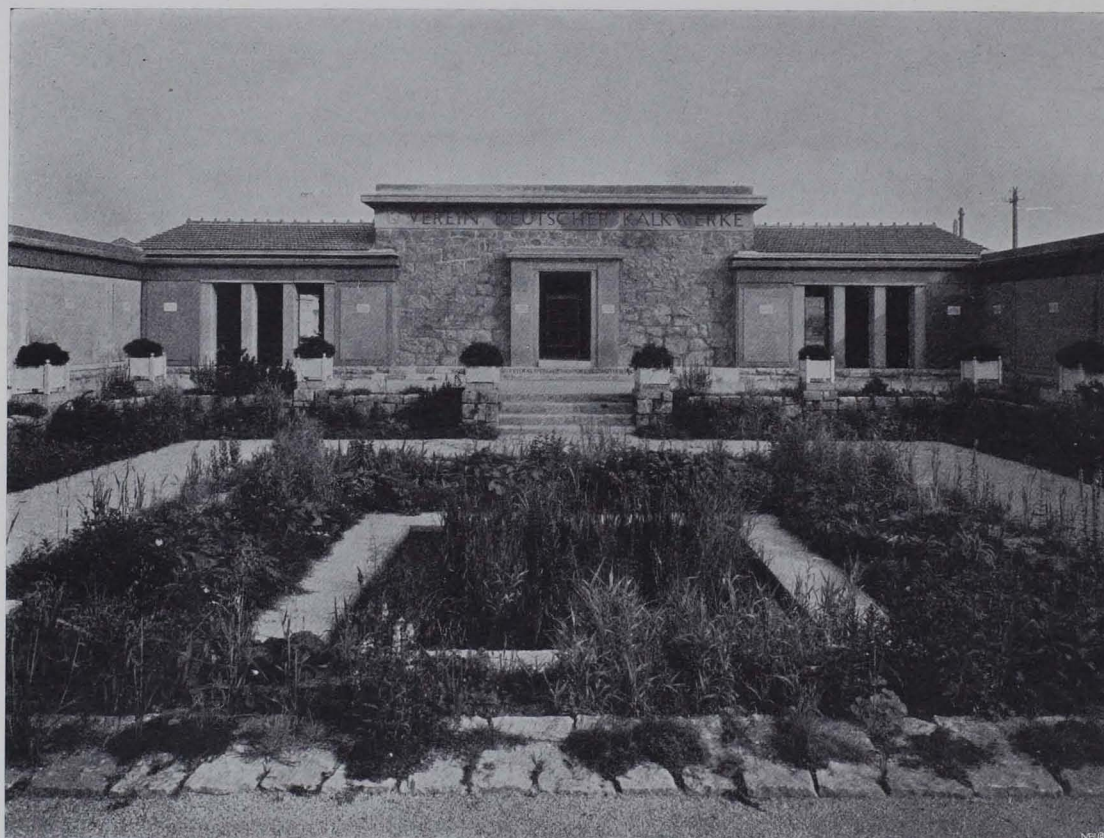


Abb. 138. Il. Ton-, Zement- und Kalkindustrierausstellung in Treptow bei Berlin. Sommer 1910. Hof des Vereins deutscher Kalkwerke

gelegene Pergolen aus Zementkunststein. Die vierte, dem Eingang gegenüberliegende Hauptseite konzentrierte sich zu dem fünffenstrigen Haus der Sonderausstellung des Vereins deutscher Portlandzementfabrikanten, das sich nach oben in einem Giebel von eigenartig gebrochenem Flachbogen abschloß, der die Form des Hauptportals (Abb. 136) repetierte. Auf wenigen Stufen, die in mächtigen Voluten geschwungene Treppentwangen säumten, gelangte man in den tiefliegenden, mit Granitoidfliesen belegten Innenhof hinab. In der Mitte enthielt er ein mit Wasserpflanzen bewachsenes, schlicht oblonges Becken, während seine beiden Längsseiten schöne Blumenparterres, von weißem Kunststein eingefast, wieder auf etwas erhöhtem Niveau zeigten. Einige treffliche Beispiele figuraler Plastik des Bildhauers Richard Engelmann in Dahlem bei Berlin schmückten diesen ernstesten Architekturgarten und demonstrierten zugleich praktisch die unendliche Formfähigkeit dieser künstlichen Steinmaterialien.

Dennoch aber gibt sich in der hier zum Ausdruck gelangten Architektursprache auch ein bedeutungsvoller Einfluß des Materials deutlich zu erkennen: Osthaus sagt richtig von dem ebenfalls aus Pulver zum Stein erhärteten Beton, daß seine Entstehungsweise, das Gestampftwerden in Kälten, schon ganz von selbst verbiete, ihm etwa Profile aufzunötigen, wie man sie dem Steine einzumeißeln gewohnt sei. Der Beton werde zu einer viel kompakteren Gestaltung der Bauformen führen. Und tatsächlich sind hier auch sämtliche Querschnitte der Pfeiler und wagrechten Balken der umfassenden Wände als primitivste Rechteckprofile gestaltet, wie andererseits auch alle Bogenwölbungen usw. als hier stilwidrig vermieden sind, indem die gesamte architektonische Statik auf das raumkünstlerische Urphänomen von tragender Vertikale und lastender Horizontale zurückgeführt erscheint. Dieses Prinzip der in Grundriß, Plastik und Aufbau gleichermaßen streng gewährten Ortho-

gonalität wies auch in feiner, durch die Um-mauerung mehrgeschlossenen Bauweise der zweite, von Peter Behrens auf der Berliner Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung von 1910 gezeigte, weite Hof des Vereins deutscher Kalkwerke auf (Abb. 138). Der Verein hatte Interesse daran, sowohl die Kalksteine als Naturprodukte wie auch die Beschaffenheit des aus dem Naturprodukt gewonnenen Kalkmörtels in Gestalt von Kalkputz zu zeigen. — In der Mitte des Hofplatzes ist ein Becken eingelassen, diesmal in breiterer Ausdehnung, von rauhen Kalksteinblöcken wuchtig gefaßt, zwischen denen die höchst malerische Wildnis blühender Stauden empor-schießt. Seine Seiten sind von einer herumlaufenden Terrasse mit niedrigen, öffnungslosen Putzbauten umzogen, die erst an der Tiefenfront eine sprechende architektonische Physiognomie annehmen: In der Mitte steht ein größeres Haus aus Polygonquadern errichtet, mit seinem Inschriftgefims diese Fassaden-gruppe monumental beherrschend. Zu Seiten treten zwei niedere Torbauten mit länglichen dreifachen Öffnungen vor, auch im Material der glatten Putzwände einen Kontrast zur Mitte bildend. Das Ensemble dieses Hofes aber atmet überzeugend die Architekturstimmung griechischen Archaismus', ohne daß irgend eine konkrete historische Form nachzuweisen wäre.

Das Haus der Kalksandsteinfabrikanten (Abb. 139) war aus weißem und graublauem Kunstsandstein errichtet; es wurde einer energischen Brandprobe ausgesetzt, um die Widerstandsfähigkeit der verwendeten neuen Baumaterialien zu zeigen. Architektonisch gab es sich sehr einfach,

zweistöckig, die Fassade durch Lifenen und Gefimfe in gedrungenem Rechteck geteilt, deren Form auch die wenigen Fenster wiederholten, das knapp aufliegende Dach mit einem Neigungswinkel von 45°. — Sein Inneres, aus dem noch eine Abbildung (Nr. 140) gegeben sei, zeigte ein schmuckes Vestibül mit Kassettendecke, in das die zu den Ausstellungsräumen hinaufführende Treppe mit einem linear wirkungsvollen Geländer aus Holzstäben eingebaut war.

9. NEUE INNENARCHITEKTUREN. Die in diesem Abschnitte behandelten vier Innenausstattungen fallen zeitlich in jene beiden Jahre 1909 und 1910, welche schon mehrfach als die Epoche des Klassizismus, des bewußten Hellenisierens, in Peter Behrens' Entwicklung angesprochen worden sind. Damit ist nun aber ebenfowenig ein Vorwurf erhoben wie mit der früheren historischen Feststellung eines zu stark an die Sichtbarkeit sich drängenden Funktionalismus für die Darmstädter Periode oder der unfönnlich abstrakten Stereometrie der Düsseldorf-er Architektur: Besteht doch das eigentliche Kriterium der starken künstlerischen Persönlichkeit in diesem fortwährenden Sichwandeln von Stufe zu Stufe, häufig in scheinbar so extremen Gegensätzen, daß das Vorausgegangene binnen kurzem dem rastlos Weiterschreitenden als «überwundener Stand-

punkt» gelten wird, und daß alles Einzelwerk nur als «Übergang» zu einem höchsten, letzten Ziele erscheint, das zwar ästhetisch denkbar, niemals aber historisch greifbar ist. Und erscheint schließlich nicht jedes absolute Freiein von Unvollkommenheit, jede ganz in sich abge-

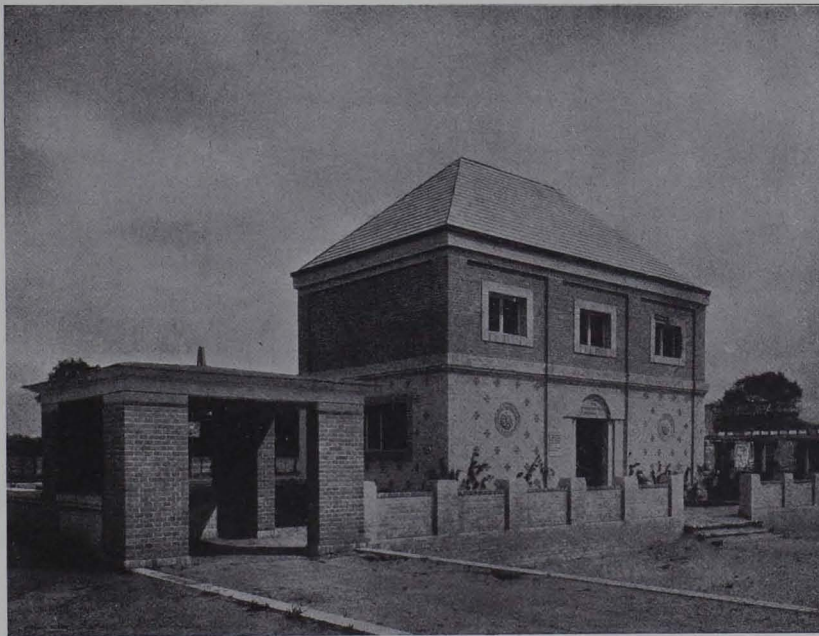


Abb. 139. II. Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung in Treptow bei Berlin. Sommer 1910. Haus der Kalksandsteinfabrikanten

rundete, endgültige Formulierung ebenfoweit von dem Problem, welches allein Fortschritt bedeutet, entfernt wie von der Kunst überhaupt, der zielstrebigen, energiebefruchteten Kunst? Denn wie oft wirkt gerade die «meisterliche» Virtuosität nicht mehr als künstlerisches, sondern nur noch als technisches Resultat. – Das was nun Behrens nach seiner Düsseldorfer Schaffenszeit als Entwicklungsmoment in seinem Möbelbau benötigte, war selbstverständlich das Gleiche, was ihm jetzt auch in der Großarchitektur am Herzen lag: nach der längst erfolgten stereometrischen Raumabgrenzung die Herausbildung der faßig lebendigen Einzelform und eine Wiedergewinnung des plastisch-funktionellen Ausdrucks einer architektonisch bereicherten Ornamentik. Wenn er dabei in diesen Jahren mit Vorliebe in einer neu-hellenischen Renaissance der Antike sich erging, so erklärt sich diese relative Unselbständigkeit einerseits aus dem Streben, das plastische Prinzip nun einmal, abgesehen von aller kunstgeschichtlichen Formensprache, ganz als solches zu lebensvoller Geltung zu bringen: Und wie stehen da nach all den dünnen Brettermöbeln der Düsseldorfer Zeit die schönen Linien der runden Säulen und der sich aufblühenden Voluten in die Augen!

Andererseits dokumentiert sich in diesem neu-hellenischen Stil jener stets von Peter Behrens vertretene Grundfaß der Bildungskontinuität unserer aus dem klassischen Altertum geschichtlich erwachsenen Geisteskultur, die keine konstruktiven Willkürlichkeiten oder zufällige, von außerhalb ihres Bereiches kommende, exotische Formenimporte zu stören vermögen. Übrigens tritt auch in diesem periodischen Hellenismus das Formale, das immer das Äußerliche ist, bald zurück, ohne daß Behrens' Werke darum weniger klassisch, in einem höheren Sinne allerdings, auf uns wirken. – Ein bezeichnendes Bild des Übergangs aus der noch dünnen Steifheit der letzten Düsseldorfer Jahre zu der reifen, bewegten Plastizität der neuen Berliner Schaffensperiode läßt sich etwa gewinnen, wenn man die beiden, am meisten untereinander entfernten Werke dieser Gruppe von Innenarchitekturen vergleicht, das im Relief noch schüchtern zurückhaltende Wohnzimmer bei A. Wertheim von 1909 mit der in den Linien schwungvollen und die gerade Fläche ganz frei behandelnden Inneneinrichtung für Dr. Ruge in Berlin aus dem Spätjahr 1910; oder, um diesen Stilgegenfaß noch kunstgeschichtlich zu pointieren, wenn man die identische Aufgabe in der Formu-

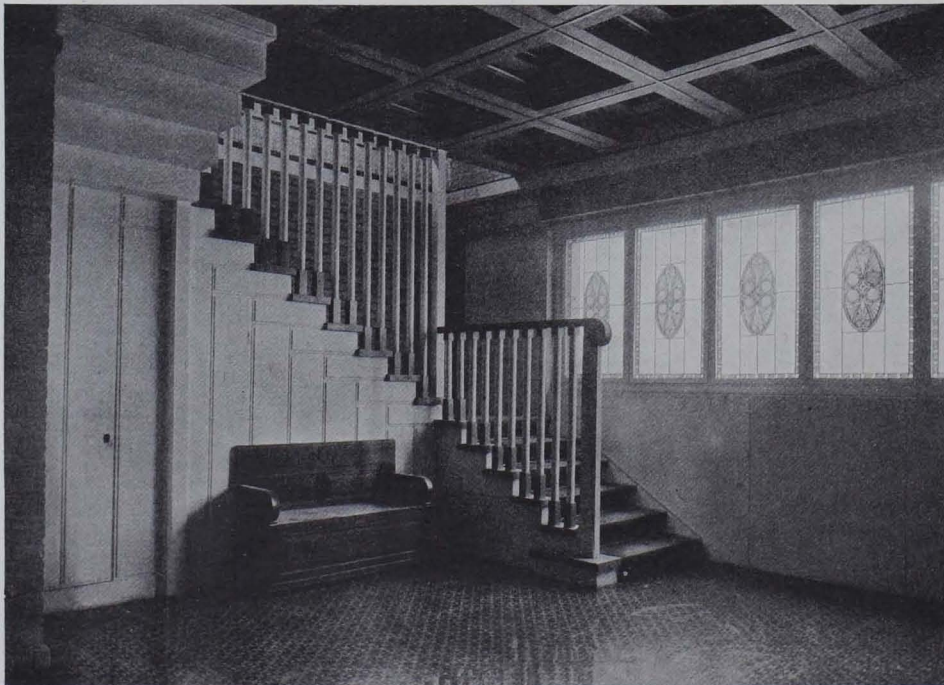


Abb. 140. II.Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung in Treptow bei Berlin. Sommer 1910. Treppendiele im Hauße der Kalksandsteinfabrikanten

lierung der beiden Epochen gegenüber gestellt, wie die Sessel aus dem Dresdener Empfangszimmer von 1906 (Abb. 47) mit Sesseln aus dem Salon Dr. Ruges (Abb. 150): Dort ist das ganze Gestell aus prismatisch harten Holzstäben zusammengezimmert; die Rücklehne erscheint von einer unbequemen Steifheit wie ein Geradehalter. Hier dagegen ist alles schwellende, beaglich sich an-schmiegende Plastizität, die sich

allein schon in der leisen Kurve ausdrückt, die das Profil des Sesselrückens abgibt, wie auch in der organischen Modellierung der voll gebildeten Armlehnen. **WOHNZIMMER IN DER AUSSTELLUNG MODERNER WOHNÄRÄUME BEI A. WERTHEIM IN BERLIN VON 1909** (Abb. 141). Das in grün gehaltene Zimmer gemahnt noch in feinem bescheidenen Relief an die in demselben Ausstellungsetablisement gesehenen Räume von 1905¹⁾. Die Decke zerfällt wieder in von Kreisen gefüllte Kassetten. Ein Kronleuchter, ähnlich dem im Wohnhause Schroeder in Hagen, hängt von ihr herab. Ihm entspricht der runde Mitteltisch, um



Abb. 141. Ausstellung moderner Wohnräume bei A. Wertheim in Berlin. 1909. Wohnzimmer

den auf dem quadraten, wie stets bei Behrens zentralisierten Teppich eine Anzahl Armfessel, Stühle und Hocker stehen. Von den bis zu Zweidrittelhöhe weißen Wänden heben sich einige Kastenmöbel ab. Der Vorhang des einzigen, sehr breiten Fensters erscheint in fünf senkrechten Bahnen in gleichmäßig rundliche Falten gerafft.

EMPFANGSZIMMER IN DER AUSSTELLUNG MODERNER WOHNÄRÄUME BEI KELLER UND REINER IN BERLIN VOM FRÜHJAHR 1910 (Abb. 142, 143). Im Gegensatz zu dieser einfachen bürgerlichen Stimmung gibt sich das großartige Empfangszimmer, das vom Frühling des folgenden Jahres an bei Keller und Reiner zu sehen war, in monumentalster Festlichkeit. Schon in den Farbentönen erscheint es von reichstem Wechsel: gedämpfte graue und mattgrüne Nuancen in Fußboden, Teppich und Wandbespannung, auf welche letztere dann herrlich bunte Kränze gesetzt sind, und stark sprechende goldgelbe, glänzend weiße und braunschwarze Farben in den moireeseidenen Bezügen der Armfessel, dem kostbaren Makassar-Ebenholz des Mobiliars, der flach kassettierten Decke, der breiten Wandfelder- und Spiegelrahmen mit dem hier darunter angebrachten, klassischen Marmorkamin. Und dieser prachtvolle Farbenakkord findet nun seinen architektonischen Träger in einer konsequenten Sym-

metrie nach allen vier Seiten des Raumes hin, weiter seinen plastischen Ausdruck in einer bauchigen Rundung der Möbeltypen: Wirkungsfaktoren, welche doch beträchtlich über die bescheidene, noch zurückhaltende Regelmäßigkeit jenes nur für die Lebensformen des Mittelstandes berechneten Wohnzimmers des Vorjahrs hinausgreifen. Hier ist schon charakteristisch, wie die horizontalen Kreise der Deckenkassetten, von denen die oben, auf S. 106, beschriebenen Guirlanden aus elektrischen Glaskügelchen herabhängen, in den Mittelkränzen der quadratischen Wandfelder auch senkrecht wiederkehren, diesen dadurch einen ausgesprochen architektonischen Akzent verleihend. — Und nach dem gleichen Prinzip einer monarchisch sich abstufoenden Ordnung erscheint auch das Mobiliar dieses Empfangszimmers gruppiert: Den Kamin flankieren schwere Polsterfessel mit faftig ausgebauchten Armlehnen. Die Ecken des Zimmers nehmen selbständig untergeordnete Möbelarrangements ein, ein Schreibtisch, ein kleinerer Rundtisch mit Stühlen und Polsterbank, ein prismatisch vortretender Glaschrank für Nippfassen, während, als Hauptstück und Mittelpunkt des Raumganzen, der elegant geschnitzte große Rundtisch mit seinem Sofa und seinen vier großen Sesseln gegenüber dem Spiegelkamin hervortritt. All dieses prächtige Mobiliar hebt sich von dem

¹⁾ Siehe oben S. 40.

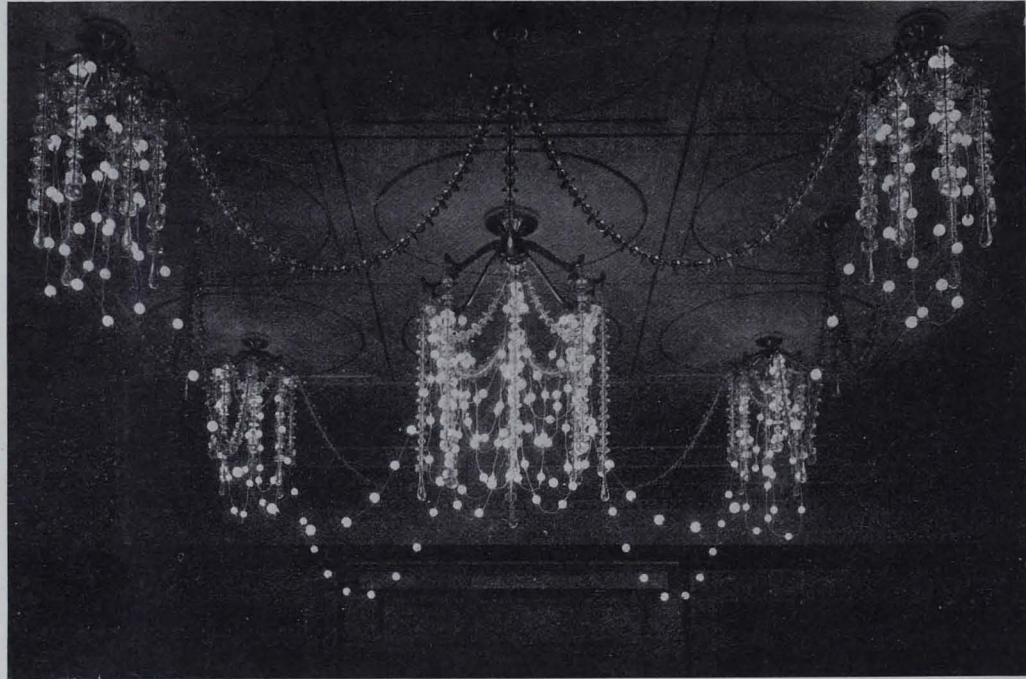


Abb. 142. Ausstellung moderner Wohnräume bei Keller und Reiner in Berlin. 1910. Decke und Beleuchtungskörper des Empfangszimmers

gleichmäßig ruhigen Fond des unendlichen Mäanderlusters eines graugrünen Teppichfließes ab. INNENEINRICHTUNG FÜR M. MEIROWSKY IN KÖLN. Der Fabrikant Max Meirowsky ließ sich im Jahre 1910 in Kölns Villenvorort Lindenthal ein geschmackvolles Wohnhaus von dem Kölner Architekten Ludwig Bopp errichten. Durch die Ausstellungen der vorhergehenden Jahre ange-regt, suchte er auch mit der Innenausstattung und mit Werken der freien Kunst eine auserlesene Wirkung zu erlangen und betraute deshalb den damaligen Dresdener, heute Hamburger Bau-künstler Fritz Schumacher sowie Peter Behrens mit der architektonischen Ausgestaltung seiner Räume, während Georg Wrba aus Dresden plastische, Fritz Erler aus München malerisch-dekorative Aufträge erhielten. In dieser Zusammenarbeit entstand ein Ganzes von reichster Vornehmheit, ein selten prächtiges, künstlerisch modernes Interieur. — Die für Peter Behrens bestimmte Aufgabe umfaßt vor allem die große Wohndiele in beiden Ge-schossen mit der herumzuführenden Treppen-anlage. Direkt an sie reiht sich im Parterre nach dem Garten zu noch eine architektonisch in sich geschlossene, kleinere Marmordiele als eine Art Vorraum an. Außerdem hatte er noch einen

prunkvollen Baderaum mit Ankleidekabinett aus-zustatten. Die dem Künstler hier zu Gebote stehenden Mittel erlaubten ihm, jene fürstliche Dekorationsweise fortzuführen, die er zuerst in dem Empfangszimmer von Keller und Reiner angeschlagen hatte.

Die große Halle des Hauses Meirowsky erscheint als ein ziemlich breiter Längsraum, der durch einen Quereinbau nach der Gartenseite zu sich beträchtlich verschmälert. Diese unregelmäßige Grundrißform überwand Behrens dadurch, daß er der geringeren Breite die Herrschaft in der Gesamtlänge der Halle überwies, in den zurück-springenden Teil aber die sich im Winkel hinauf-ziehende Stockwerkterre nebst eine davor be-findliche, geräumige Sitznische verlegte. Um nun die übermäßige Längserstreckung der eigen-lichen Halle proportional anzugleichen, trennte der Künstler nach der Gartenseite zu von ihr ein in seiner Länge der Raumbreite analoges, also quadrates Stück architektonisch ab und charak-terisierte den Raumgegensatz zwischen diesem hellen Vorplatz und dem eigentlichen, nur in gedämpftes Licht getauchten Halleninterieur durch den deut-lich sprechenden Materialkontrast von kalter Mar-marverkleidung für den nach außen gelegenen,

von warm wirkender Holzvertäfelung aber für den nach innen gelegenen Raumteil.

Die Grundgliederung ihrer Wände empfängt die Halle (Abb. 146) durch eine seitlich verschobene Türe an der inneren Schmalleite, durch zwei symmetrische Türen an der einen Längsseite, zwischen die ein großer, marmorrahmter Kamin mit zentralem Frontmuster gestellt ist. Den beiden Türen entsprechen auf der gegenüber liegenden Seite links eine analoge Tür, rechts der Aufgang zur Obergeschosstreppe. Diese Seite ist in ihrem oberen Teil in eine entzückende Galerie von quadraten, modern jonischen Pfeilern aufgelöst, die durch ein zierliches Sternengitter aus vergoldeter Bronze untereinander verbunden sind. Die so entstandene Zwischenstockteilung geht als Horizontalzäsur um die ganze Holztafelung herum, diese in einen unteren kassettierten Teil aus dunklem Eichenholz und in einen oberen aus glatten Vertikalbrettern von hellgrauem Ahorn

scheidend. Die Türen selbst sind aus hell polierter ungarischer Elche, aus glänzend schwarzem Ebenholz die jonischen Pilaster zu ihren Seiten; deren Kapitelle sind vergoldet. An der stark eingetieften Kassettendecke erscheinen vier Beleuchtungskörper aus Milchglas, flache Kuben, verteilt, eine von Behrens schon seit seiner Düsseldorfer Anfangszeit beliebten Form. Der Fußboden, ein Parkett aus Ahorn, gibt sich, wie stets bei unserem Künstler, als getreues Abbild der Decke, deren Quadratur Ebenholztstreifen wiederholen. — In diesem nur durch wenige Goldreflexe der Bronzegitter der Treppe und der Galerie, der Kapitelle, der Bilderrahmen, der getriebenen Kamintüren und der beiden Wandleuchten aufgehellten, dunklen Unifono der Holzverkleidung leuchten, als malerisch lebhafter Gegensatz, die dekorativen Farben der Wandgemälde Fritz Erlers: Besonders ein liches Gelb tritt als Dominante in diesen flächenhaften Stücken hervor, die als Sopraporten und als ein

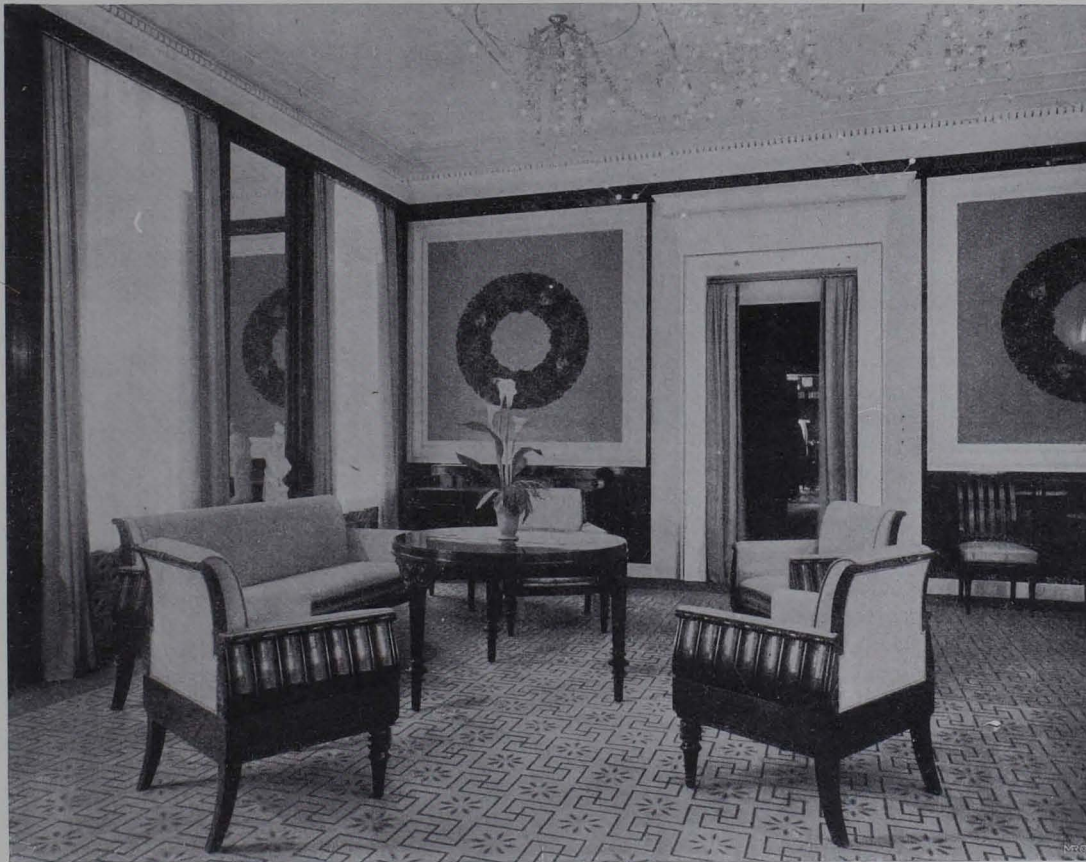


Abb. 143. Ausstellung moderner Wohnräume bei Keller und Reiner in Berlin. 1910. Empfangszimmer

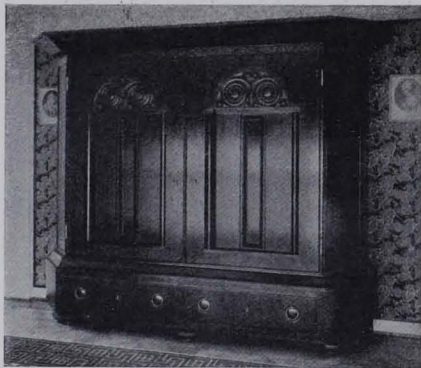


Abb. 144. Inneneinrichtung für Max Meirowsky in Köln-Lindenthal. 1910. Schrank in der Diele des Obergeschosses

Beleuchtung des Abends von der dunkeln Architekturform abhebt, wenn man etwa diese Raumschönheit, behaglich hingelagert in den schwelenden Lederpolstern, genießt, die den Rundtisch in dem Winkel der hinaufsteigenden Dielentreppe umgeben.

Folgt man deren Verlauf, so gelangt man auf die bereits beschriebene Galerie des Mittelstocks, von der sich in leichter Schwingung die etwas schmalere Treppe nach dem Obergeschoß ablöst. Diese zeigt auch wieder ein Geländer in vergoldeter Bronze, Balusterstangen von einem Adel leise anschwellender Formen, der falt an die schlanke Renaissance Rafaels gemahnt.

Die obere Diele ist ihrem Zweck gemäß ganz schlicht gehalten. Weiße Holzleisten rahmen eine grüne, großmusterige Kretonbespannung. Ein verhängter Lüster, wie der in den Wohnzimmern bei Wertheim und im Hause Schroeder in Hagen, erhellt sie. Ein eigenes Cachet geben dieser oberen Diele die Türen, die auf den, ähnlich wie bei archaisch griechischen Öffnungen, nach innen geneigten Seitenpfeilern ein eigenartiges Volutenfaltigium tragen. Daselbe Formenidiom bestimmt auch die Frontarchitektur der hier aufgestellten großen Doppelschränke (Abb. 144): an den Seiten abgeschrägt, zeigen sie über kräftigen Sockelschubladen energisch hineingetiefte, zwifache Vertikalfüllungen, die je eine Concha mit dem charakteristischen Spiralkompositum krönt. Das ganze plastisch prächtige Gebilde, das man gewiß mit den behäbigen Barockschränken unserer deutschen Spätrenaissance vergleichen darf, erhält in einem weit vorkragenden Karnies den zusammenfassenden Abschluß. — Ganz in Marmor sind die an die große Diele in

¹⁾ Nr. 148 der Literatur über Behrens.

großes allegorisches Figurenbild über dem Kamin erscheinen.

Dr. Max Kreuz betont sehr richtig¹⁾, wie diese goldene Farbigkeit sich am besten in der matten

allen Breiten- und Höhenmaßen anschließende Vorhalle des Erdgeschosses und der ebendort befindliche Baderraum ausgeführt. — Die Vorhalle (Abb. 145) ist zentral angelegt, was architektonisch in der Fußbodeninkrustation aus weißem und grünem Marmor, Vert des Alpes, und in der Decke, einem Kreis mit großer tangierender Kassette, zum Ausdruck gelangt. Als ein lebendiger, freikünstlerischer Exponent hängt hier eine prachtvoll modellierte Bronzeampel herab, deren Figuren von dem Berliner Bildhauer Richard Engelmann gearbeitet sind: drei Grazien stehen auf einem Omphalos, von dem sich die Leuchterarme abzweigen, so recht auch in der plastischen Stimmung das Korrelat bildend zu dem antik-römischen Eindruck der hier geschaffenen Architekturform. Die Seitenwand der Marmordiele gliedert sich, ihrer Bedeutung als ein Anhängsel der Hauptdiele gemäß, in vier Felder aus Goldmosaik, die von profilierten Marmorstreifen umzogen und von einem Architrav aus gleichem Material abgeschlossen werden. Hier beschränkt sich das Mobiliar auf zwei, vor diese Pfeilerstellung gerückte Lehn-



Abb. 145. Inneneinrichtung für Max Meirowsky in Köln-Lindenthal. 1910. Eingangshalle in Marmor im Erdgeschoß

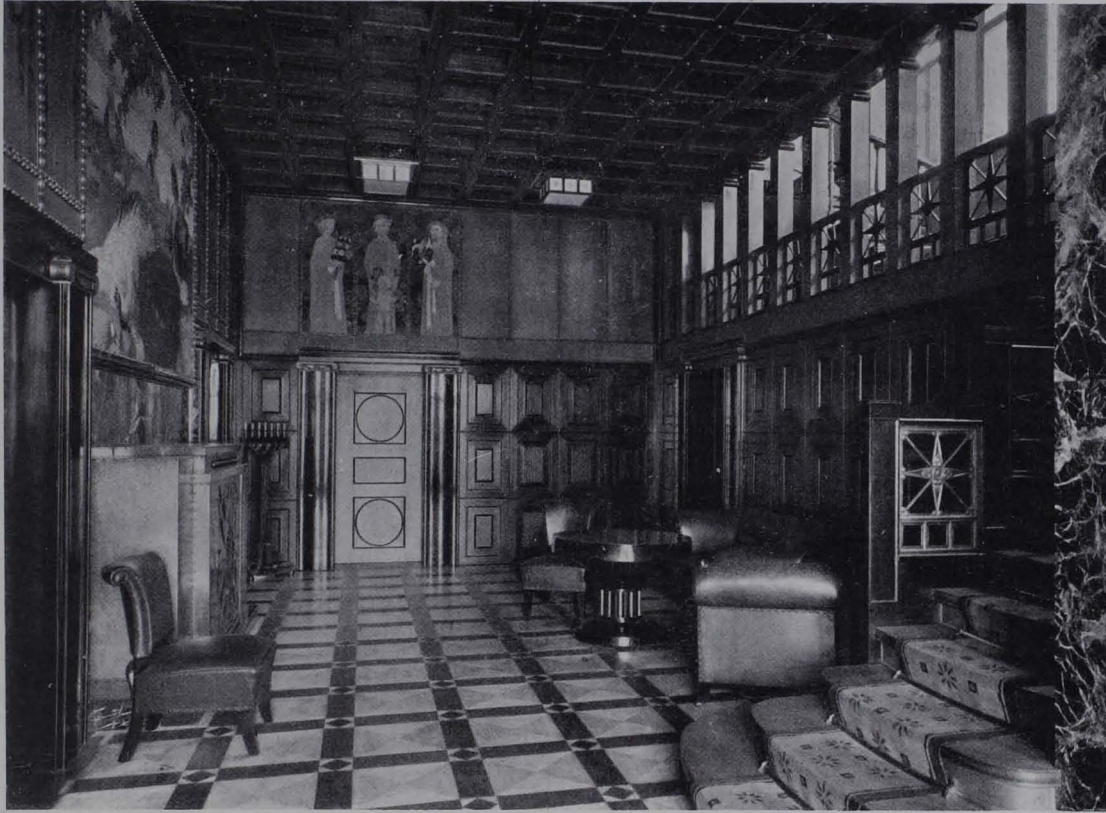


Abb. 146. Inneneinrichtung für Max Meirowsky in Köln-Lindenthal. 1910. Wohndiele im Erdgeschoß. Aus der Darmstädter Kunstzeitchrift «Innendekoration»

fessel aus Ebenholz und mit dunkelgrünem Seidenbezug von der nämlichen ausgebauchten Form, die schon von dem bei Keller und Reiner aufgestellten Empfangszimmer her bekannt ist. Die klassisch kühle, auserwählt vornehme Farbestimmung der Marmordiele kehrt in der luxuriösen Badeanlage wieder, die vollständig in reicher Marmorinkrustation, Paonazzo, Cipollin, Bleu belge und Napoléon, ausgekleidet erscheint. Die für Behrens typische Doppelspirale weist das Halbkreissegment der Tür auf. Links und rechts von ihr sind scheibenartige Wandleuchten angebracht (Abb. 147). Das Bad selbst ist eine quadratische Vertiefung, zu der man auf einigen Stufen hinabsteigt, die als Geländer in schönster Kurve geschwungene, einfache Messingstangen begleiten. Den Trog und das hohe Rechteck der Krannenwand vereinend, umzieht ein dunkles Marmorgelims. Diesem kostbaren Baderaum ist ein nicht minder kostbares Ankleidegemach vorgelagert, ein Schmuckkästchen, ganz in hellgelbem Zitronenholz der zierlich kalfettierten Decke und des Getäfels,

in das kleine karierte Spiegelscheiben eingelassen sind, erschimmernd, zu dem dann in köstlichem Kontrast die stumpfgrünen Bezüge der Ruhepolster abgestimmt sind.

INNENEINRICHTUNG FÜR DR. RUGE IN BERLIN. Der Vorwurf, den die akademischen Architekten den modernen zu machen pflegen, sie legten sich, weil sie eine historische Formensprache perhorreszieren, zu der baugeschichtlichen Tradition und zu der organischen Entwicklung in Gegensatz, erscheint für die objektive Überlegung ebenso falsch wie logisch unmöglich. Denn einmal findet dort tiefer Zuhende Elemente der Tradition bei allen modernen Baukünstlern. Und wessen historische Einsicht sodann größer ist, desjenigen, der die längst verblichenen Ausdrucksformen alter Stile auf die doch ebenfalls individuelle Geistigkeit unserer neuzeitigen Kultur, widerspruchsvoll genug, anwendet, oder desjenigen, der für sie die adäquate Kunstsprache zu suchen strebt, erscheint kaum zweifelhaft: Hier nur haben wir eine organische Weiterentwicklung im Sinne jener schöpfer-

ischen Alten, während ihre archäologischen Imitatoren ihrem Geist, dem Geiste des Fortschritts und des Zusammenhangs mit der Zeitgenössigkeit, sehr fern bleiben. —

Eine in diesem verinnerlichten Sinne aufgenommene Tradition gewährt durch ihre Verbindung nach rückwärts und nach den Seiten kraftvolle Sicherheit des künstlerischen Stils: Die klassischen Elemente, welche die drei besprochenen Einrichtungen von Peter Behrens, besonders die für Herrn Meirovsky und der Salon bei Wertheim, in modern neuzeitlicher Gesamtstimmung aufwiesen, sind dessen Beweis genug. Dennoch drohte einem allzu dauernden Sicheinlassen in diese spezifische Typenwelt der reinen antik-schönen Kurve und der plastisch-architektonischen Proportionsharmonie ein selbstgenügfamer Formalismus, der sich mehr und mehr von dem modernen Fortschritt und seinen geistigen Aufgaben entfernt. Darum muß man es mit Freude begrüßen, daß sich in der jüngsten der Behrens'schen Inneneinrichtungen, die für Herrn Dr. Ruge in Berlin von 1911, eine deutliche Abkehr von dem geradlinigen Flächenschema und der Formenwelt des Hellenentums kundgibt, teils zu Gunsten einer lebendig gekrümmten, vielfach gebrochenen Kurve, teils um neue stereometrische Bildungen von einer mehr malerischen Körperlichkeit aufzubauen, ganz in dem Geiste der Totalentwicklung des Künstlers, die, wie in der Einleitung zur Berliner Periode ausgeführt, eine Richtung auf das «barock Bereicherte» hin nimmt.

Behrens' Inneneinrichtung für Herrn Dr. Ruge in Berlin umfaßt vier Räume, ein Speisezimmer, ein Herrenzimmer, ein Empfangszimmer und ein Schlafzimmer. — Die heitere weiße Eleganz des Speisezimmers (Abb. 148) gibt sich so köstlich unbefangen,

wie die bekannten englischen oder schottischen dining rooms jener modernen geschmacklicheren Architekten. Als einzige Dunkelheit stehen gegen die hellen Wände die schweren eichenen Kaltmöbel eines geschlossenen Schrankes, eines breiten Tafelschrankes mit Glastüren und der horizontal etwas ausladenden Kredenz mit ihren grünseidenen Vorhängchen. Den für Behrens' Verhältnisse besonders leicht gebildeten Rundtisch, über dem die zierliche Hängelampe schwebt, umstehen Stühle, wie köstliches Chipendale anmutend in den reizvoll gebrochenen Horizontalen ihrer Lehnen. Zwei ovale Wandleuchten bilden pikante Punkte in der Wandfläche über der Servante.

Auch das Herrenzimmer erscheint so unabsichtlich wie möglich: In die flache Fensternische, die glatt herabfallende Stores senkrecht gliedern, ist ein Schreibtisch geschoben, praktikabel und ohne irgendwelche angestrebte Raummonumentalität (Abb. 149, 151). In der Mitte des Zimmers steht ein leichter, länglicher Tisch mit tiefem Lehnstuhl und Stuhl dahinter, den größten Teil der Breitwand ausfüllend, der

symmetrisch abgestufte Bibliotheksschrank, der in der Mitte Gefächer zum Ablegen oder Aufstellen von Kleinigkeiten enthält. Aber vor allem muß man den hier verwandten Hängelüfter mit seinen lämtlichen, ihm vorausgegangenen Genossen vergleichen, wie er alle, hier unangebrachte Plastizität verschmäh und sich einfach als ein sehr mobiles Filigrangerüst zeigt.

Eine gewisse Repräsentation strebt einzig die Haltung des demgemäß auch in seinem Grundriß symmetrischen Salons an, samtige und seidene Farben, kostbar polierte Hölzer, edel geschliffene Spiegelscheiben. Die von Behrens so beliebte Kompositionstapete gibt eine leichte pfeilerartige Gliederung des Hintergrunds. In der Ecke baut



Abb. 147. Inneneinrichtung für Max Meirovsky in Köln-Lindenthal. 1910. Tür des Baderaums mit Blick in das Ankleidezimmer im Erdgeschoß

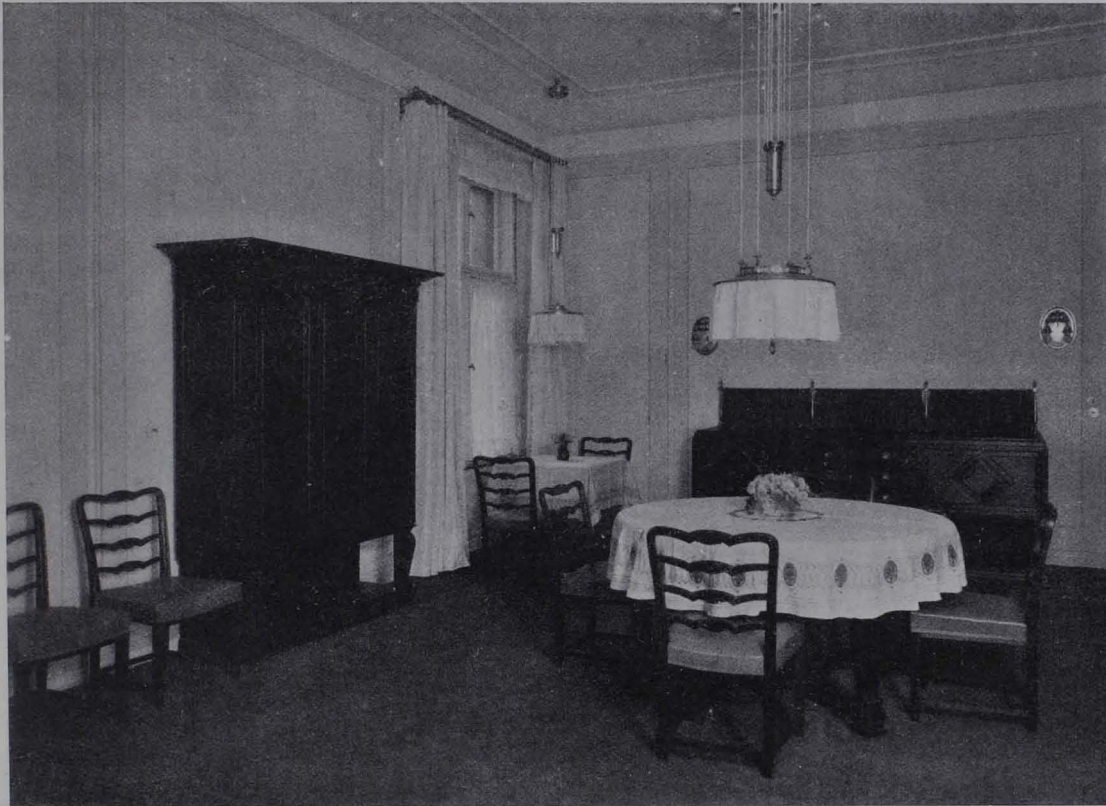


Abb. 148. Inneneinrichtung für Dr. Ruge in Berlin. 1911. Speisezimmer

sich ein Kachelkamin auf und davor in behaglicher Vornehmheit eine Ruhegruppe, ein Rundtisch mit Polsterfessel (Abb. 150) und Sofa.

Und in dem gleichen so selbstverständlichen Komfort ist endlich auch das weiße Schlafzimmer gehalten mit seinen Betten, dem großen doppelten Kleiderspind, dem natürlich mit allem Zubehör ausgestatteten schmucken Waschtisch, der in hygienischer Weiße erglänzt; alles Mobiliar in seiner Form durch kräftige Eckabrundungen zusammengehalten und zeichnerisch interessant kontrastiert durch die einfach wirkungsvolle Karrierung sämtlicher Stoffbezüge, der Bettdecke, der Stühle, der glatten Vorhänge, wobei man vergleichsweise an die in schmuckloser Eleganz so vorbildlichen, besten Neuwiener Kunstgewerbler denken mag. —

¹⁾ Vgl. den oben auf S. 104 in Anmerkung 1 zitierten Aufsatz «Das Problem des Stils» von Georg Simmel sowie Broder Christianen. Philosophie der Kunst. S. 223: Die Werke der Nutzkunst verlangen eine Ergänzung, wie die Frage eine Antwort. Ihr Komplement aber ist der Mensch. Sie vollenden sich auch ästhetisch erst dann, wenn der Mensch sie gebraucht.

Gerade in dieser Inneneinrichtung von Dr. Ruge tritt im Ganzen und jedem Einzelnen das Wesen solcher Architekturen klar zu Tage, in schöner Anspruchslosigkeit den Hintergrund für eine harmonische Lebensführung zu bilden, sich nicht in pretentiösem Selbstbewußtsein, das ja keinem «Möbel» als solchem zukommen kann, vorzudrängen, sondern als «angewandte Kunst» nur zu dienen.¹⁾ Und darin liegt offenbar der große Fortschritt dieser jüngsten, schlichtesten Innendekoration von Peter Behrens zu allem Früheren, das mehr oder minder doch oft mit dem hier so verfehlten Gedanken an «monumentale Architektur» kokettiert. Darin endlich reicht Behrens in seinem letzten Entwicklungsstadium alten Gegnern die verlöhnende Hand: Zu Beginn der neuzeitlichen Bewegung standen die «Raumkünstler»,

Das gerade ist die große Entdeckung der Handwerkskunst unserer Tage: die wiedergewonnene Einsicht, daß Werke der Nutzkunst nicht als in sich fertige Gebilde behandelt werden dürfen, sondern daß sie offen bleiben müssen für den Gebrauch, und daß erst der Gebrauchende ihnen zum Abschluß wird.



Abb. 149. Inneneinrichtung für Dr. Ruge in Berlin. 1911. Schreibtischnische aus dem Herrenzimmer

wie Behrens, den «Tektonikern», wie Van de Velde, in zwei feindlichen Lagern gegenüber.¹⁾ Unterdessen haben die Tektoniker die Wohltat der klaren Fläche und Raumdisposition erkannt, und die Raumkünstler eingesehen, daß das stereometrische Schema tot bleiben muß, falls es sich nicht mit tektonischem Ausdruck belebt. So konnte nun aus der Zwiespältigkeit abstrakter Schulrichtungen die Einheit eines modernen künstlerischen Architekturstils entstehen.

10. DIE JÜNGSTEN ARCHITEKTURARBEITEN FÜR DIE ALLGEMEINE ELEKTRIZITÄTSGESELLSCHAFT. Der kulturbewußte Entschluß der AEG, sich die schönsten Fabriken der Welt durch einen im Geiste unserer Zeit schöpferischen Baukünstler errichten zu lassen, konnte bei der einen Turbinenhalle an der Ecke der Berlichingen- und Huttenstraße in Moabit natürlich nicht stehen bleiben. Die nächsten großen Fabrikneubauten von Peter Behrens, die im Sommer 1910 vollendete Fabrik für Transformatoren und Hochspannungsapparate und die Kleinmotorenfabrik, die im Frühjahr 1911 in Gebrauch genommen wurde, erheben sich

auf dem riesigen Industrieblock, den die AEG im Norden Berlins zwischen Brunnen-, Volta- und Hufschittenstraße, Gustav Meyer-Allee und Humboldtthain im Besitz hat (siehe Lageplan Abb. 158). Hier liegt eine höchst gewerbliche Stadt großer, für verschiedene Zwecke bestimmter Fabriken, die über 13000 Arbeiter und Angestellte beiderlei Geschlechts beschäftigen. Den westlichen Teil dieses Gemeinwesens sollte nun Behrens in seiner Weise ausbauen, hervorragend unterstützt durch die im modernsten Sinne architekturverständige Initiative seines speziellen Bauherrn, des bereits genannten technischen Direktors der AEG und Baurats Paul Jordan.

Für diese gemeinsam wirkenden Bestrebungen erscheint gleich besonders charakteristisch die erste hier vorgenommene Arbeit, die noch zeitlich vor die Errichtung der Turbinenhalle, in's Jahr 1908 fällt, die Umgestaltung der alten Fabrik für Bahnmateriale. Sie repräsentiert sozusagen den unklaren Schönheitstyp der neunziger Jahre des verflorenen Jahrhunderts: Über den lediglich von dem materiellen Zweck diktierten Fassadenaufbau ist das polytechnische Füllhorn kunsthistorischer Verzierungen ausgeleert. Das Filigran gotischer Backsteinmuster überrankt die nüchternen Struktur der durchgehenden Fensterpfeiler, denen Blendtreppen vorgelagert sind. Ein angerückter Treppenturm imitiert neu das Vorbild der alten Wehrbauten, wie man sie in der Mark Brandenburg trifft, usw. — Behrens' ästhetisches Reinlichkeitsempfinden beseitigte sofort den unwesentlichen Flitterkram dieser Ornamente, sodaß sich nunmehr die Fronten des Hauptbaus zwar kunstlos, aber zum mindesten nicht mit unfachlichen Präntationen ausnahmen. Und als dann der eine Flügel dieser Bahnmaterialefabrik auch einen anzubauenden Treppenturm mit oben abschließendem Wasserbehälter verlangte, bewies er jener antiquarischen Form gegenüber, wie eine solche Aufgabe genau so wichtig eindrucksvoll zu lösen sei, auch ohne bei dem Mittelalter Anleihen machen zu müssen. Freilich waren ihm bei dieser seiner ersten Architekturarbeit für die AEG noch gewisse Grenzen in der individuellen Gestaltungsmöglichkeit gesteckt, dadurch, daß die für die Eisenkonstruktion des Baues notwendigen Materialien bereits beschafft waren. Behrens setzte auf den glatten Unterbau des, wie alle diese Fabriken, in roten Handlrichsteinen errichteten, mit weißen Backsteinen farbig belebten Turmes eine fernhin sichtbare Turmuhr. Sie erhält ihre

¹⁾ Vgl. Karl Schefflers Aufsatz, Nr. 69 der Literatur über Behrens.

dem Umriß des Baukörpers konforme Vertikalbetonung in weit hinabreichenden Blendstreifen darunter. Darauf folgt, ein wenig auskragend, der viereckige Kasten des Wasserreservoirs, den, an das Kranzgesims gerückt, ein Fries kleiner Quadratluken belebt. Über ihm sitzt knapp das mit einer Neigung von 45° aufsteigende Satteldach auf.

DIE HOCHSPANNUNGSFABRIK¹⁾. Die Bauaufgabe der Fabrik für Transformatoren und Hochspannungsapparate, kurz genannt, der Hochspannungsfabrik, verlangte ausgezeichnet erhellte, weite Räume für die Fabrikation und das Lager der zu verlegenden fertigen Maschinen und für reichliche Bureaux verschiedener Größe. Dabei mußte «als Grundfaß eines rationellen Fabrikbaus gelten, daß alle einem bestimmten Zweck dienenden Raumgruppen von Raumgruppen anderer Bestimmung klar geschieden wurden, doch so, daß sich die gegenseitig in die Hand arbeitenden Abteilungen einander benachbart zu liegen kamen, sodaß kein Mensch, kein Teil einer Maschine, kein Blatt Papier einen Weg unnütz mehrmals machen muß.»

Dieses Programm verwirklichte der Künstler folgendermaßen: Die Mitte der Hochspannungsfabrik nimmt eine eingeschossige, 14 m breite und 123 m lange Doppelhalle ein, die durch das ganze Gebäude hindurchgeht (Abb. 153 und 154). Die hier vorgenommenen Montagearbeiten erhalten taghelles Licht durch die längsgeordneten Laternen auf den beiden aneinanderstoßenden, flachen Satteldächern, sowie durch die ganz verglasten Riesenportale der Ost- und Westfront, die auch die Geleise der Transportwaggons auf-



Abb. 150. Inneneinrichtung für Dr. Ruge in Berlin. 1911. Sessel mit Rundtisch aus dem Empfangszimmer



Abb. 151. Inneneinrichtung für Dr. Ruge in Berlin. 1911. Mittelpartie des Herrenzimmers

nehmen. Diese aus Eisenträgern konstruierte, 17 m Firsthöhe messende, mittlere Doppelhalle wird beiderseits von massiv aus roten Handlrichsteinen errichteten, fünfstöckigen Etagenflügeln flankiert, die 31 m bis zum First hoch sind (Abbildung 154). Indem diese Seitenflügel die Mittelhalle so beträchtlich überragen, können ihre oberen Geschosse durch große Fenster von beiden Seiten ungestört Licht empfangen, ohne ihrerseits wieder die Beleuchtungsverhältnisse der Mittelhalle zu beeinträchtigen. Die östlichen Enden der beiden Flügel sind durch einen die Bureaux bergenden Querflügel untereinander verbunden, der auf die Halle gesetzt ist. So entsteht als Gesamtform des Gebäudes ein hochragendes, längliches Hufeisen in Massivbau, das die niedere, nur aus Glas und Eisen gebildete Doppelhalle kraftvoll umschließt.

Das Prinzip der klaren Scheidung des zwecklich nicht Zusammengehörigen und der Vereinigung des zwecklich aufeinander Angewiesenen gelangt

¹⁾ Vgl. besonders den ausführlichen Aufsatz von Franz Mannheim im «Industriebau», 15. Juni 1911. II. Jahrg. H. 6. S. 121 bis 140. Nr. 147 der Literatur über Behrens.

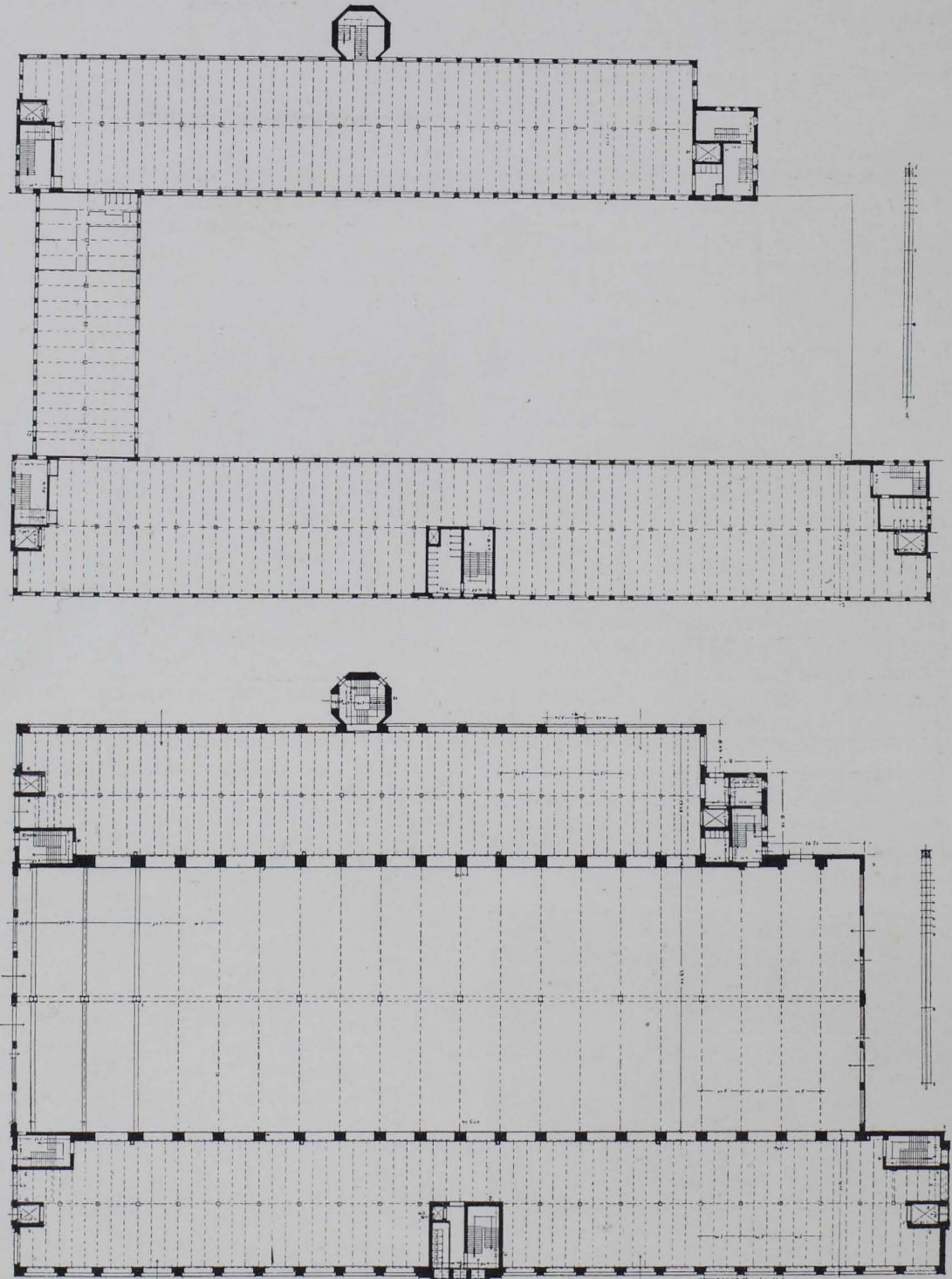


Abb. 152 und 153. Hochspannungsfabrik der AEG am Humboldtthain in Berlin. 1910. Grundriffe des Erdgeschosses und ersten Stockwerks

auch in den Verkehrsanlagen der Hochspannungsfabrik zu voller Geltung. Nicht, wie sonst so häufig in technischen Nutzbauten, durchziehen alle möglichen störenden Treppenkonstruktionen kreuz und quer die Arbeitsräume und hemmen sowohl Verkehr wie Übersicht, sondern die Treppen konzentrieren sich vielmehr in großen Türmen, die auch die für den Lasttransport notwendigen Aufzüge enthalten, in je zwei viereckig aufragenden Riesen an der Ost- und Westfassade, einem kleineren achteckigen nach Süden und einem sechsten, wieder viereckigen, aber mehr in die Baumasse einbezogenen Treppenturme der nach Norden gewendet ist. — Die geschlossene Gruppe dieser sechs Türme als symmetrische Fassaden- und Achsenbetonung der in eng aneinander gerückten, vertikalen Fenster-

Gesamtbau architektonisch eingefügten Körper der Doppelhalle auch für die farbige Anschauung klar werden lassen. Mit diesen beiden Backsteinarten bildet das Grau der Dachziegel und an den Seiten der graugrüne Schimmer der hier mit der Wand bündig gelegten Fenster eine farbig abwechselnde Harmonie. Zum ersten Male wandte Behrens das körnige Fassadenmaterial verschieden stark gebrannter Handtrichsteine, die in ihrer pikanten Unregelmäßigkeit viel lebensvoller wirken als die fade Gleichförmigkeit jener gewöhnlich anzutreffenden, egal rofaroten, an dem kleinen Bau der hinter der Turbinenhalle gelegenen Kraftzentrale praktisch an. — Die Hauptfassade der Hochspannungsfabrik, wenn sich eine solche überhaupt an ihr hervorheben

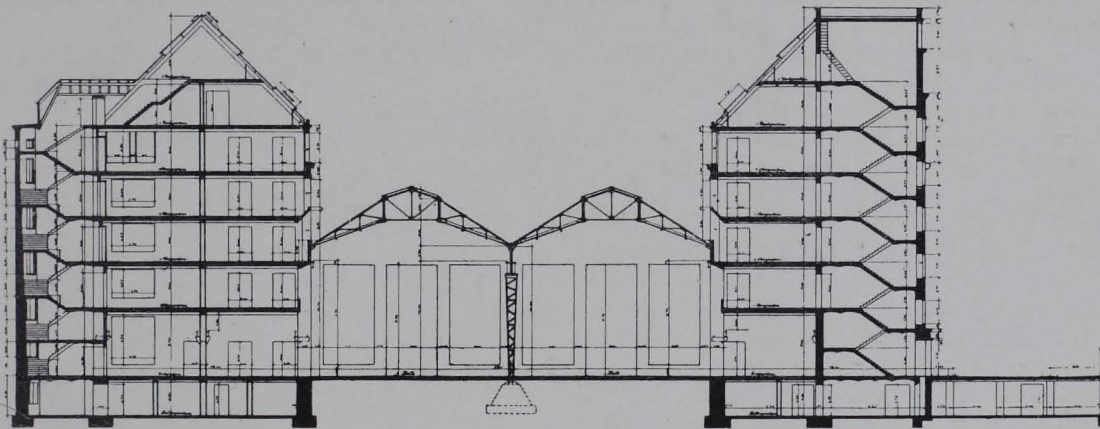


Abb. 154. Hochspannungsfabrik der AEG am Humboldthain in Berlin. 1910. Querschnitt von Süden nach Norden

reihen durchbrochenen Baumasse — das mittlere Turmpaar hier wie eine Art Querhaus wirkend — rufen in der architekturgeschichtlichen Erinnerung das Gruppenbild der klassischen Kathedrale hervor, sei es, daß man den Bau von der symmetrischen Ostseite her betrachtet, sei es von der malerisch verschobenen, in den Massen kontrastierend aufgelösten Westfassade. Allein hier steht nicht eine Kathedrale zur kontemplativen Verhimmlichung mystischer Heiligtümer, sondern dieses Haus erscheint ganz der profanen Aktivität der moderne Daseinswerte erzeugenden Industrie geweiht: An der Nordwestseite des Fabrikenviertels der AEG nach dem Humboldthain zu erhebt es sich plastisch lebendig in dem prächtig warmen Material von, in sich wechselvollen roten Handtrichsteinen verschiedener Wahl. Diesen gefallen sich dann als besondere Auszeichnung bläuliche Eisenklinker an den Giebelportalen der Schmalfronten zu, die den dem

läßt, liegt nach Osten. In ihrem treppenartigen Hinabsteigen der als Türme senkrecht aufgebauten Seiten nach der in horizontalen Schichten sich ausbreitenden Mittelpartie klingt sie, wie früher schon betont, an den auch geistesverwandten Düsseldorf Warenhausentwurf an¹⁾. — Im unteren Teil der Ostfassade stößt der Mitteltrakt der Doppelhalle seine in Eisenklinkern gemauerten Fronten vor, zwei dreiteilige Pfeilerstellungen mit Flachgiebeln geschlossen, wie die Fassaden dorischer Tempel nebeneinander gestellt. Nahezu bündig mit ihnen richten sich die wuchtig viereckig geformten Treppentürme beiderseits auf, nach außen gerade gegen die zurückgestellten Seitenfronten abbrechend, nach innen in mählicher Abtreppe an das Horizontalmotiv den Anschluß suchend. Dieses gelangt zu voller Entfaltung in der Doppelreihe

¹⁾ Siehe oben S. 58 und Abb. 58.

der kleinen Bureaufenster und auch noch in den Gaupen des hier herübergezogenen Mansardendaches, maßstäbliche Gegensätze zu den großen Flächen und der einfachen Gliederung der Hallenfront darunter (Abb. 156).

Die Westfront der Hochspannungsfabrik ist, mit dem wesentlichen Unterschied des hier fehlenden, quer über die Mittelhalle gesetzten Bureaubaus, in ihren zwei flankierenden Treppentürmen mit der dazwischen liegenden Doppelgiebelfront der östlichen ähnlich, nur daß hier praktische Urfachen eine gleichmäßige Bündigkeit der Flucht verhinderten, die vielmehr in verschiedenen Abstufungen von Norden nach Süden malerisch wirkungsvoll zurückweicht (Abb. 155).

Die Längsfalladen sind rhythmisch sehr einfach gehalten als untergeordnete Seiten mit der unendlichen Vertikalenreihung der breiten Etagenfenster. Unter der Traufe zieht sich als Kniestock ein Fries doppelt so schmaler Fenster hin, die Proportion sehr glücklich nach oben hin verfeinernd. Der der Mitte der Südfront vorgelegte achteckige Treppenturm mit der zierlichen Zelt-dachpyramide verdeckt durch seinen nur mit einer Seite die Gebäudemauer berührenden Querschnitt nur eine einzige Fensterachse. Ästhetisch hebt er die Plastizität dieser Front ungemein, sowohl an sich als kräftige polygone Ausladung in der sonst hier herrschenden, ebenen Bündigkeit, wie auch als

räumliches Repouffoir der Wandfläche gegenüber. — Derentsprechende viereckige Turm der Nordseite, welche dichtparallel an die Umfassungsmauer nach dem Humboldtthain gerückt ist, erscheint, wie schon gesagt, in den Baukörper flach hineingedrückt, aus dem er sich



Abb. 155. Hochspannungsfabrik der AEG am Humboldtthain in Berlin. 1910. Anfsicht von Nordwesten

erft von der beginnenden Dachneigung an frei herauslöst. Wie die Seitenfalladen schließt auch ihn über dem Hauptgesims ein niedriges Stockwerk aus einer Reihe kleiner Fenster friesartig ab. Indessen wird ein breites Portal und die fünf Geschosse der Treppentürme darüber in einem wenig vorstehenden, hohen Rechteck planimetrisch zusammengefaßt, das seine Form dem Gesamtumriß dieses Nordturms ähnlich proportioniert. (Abb. 157). —

Gerade in derlei Verblendungen, in der Einbettung der Fenster zwischen die Pfeiler, der Bildung der Laibungen, sämmtlicher Profile, der Abschlußgesimse zeigt sich der feine architektonische Geist des Künstlers, aus dem sich stetig bleibenden Element des gleich bemessenen Ziegelsteins das mannigfaltigste Ausdrucksdetail, die delikatesten Flächenabstufungen zu gewinnen. Die sich hier betätigende Formenpräzision wirkt natürlich auch im Innern nach, vor allem in der aufgeräumten Klarheit der großen Doppelhalle, einem Seitenstück zu den schönen Brüsseler Hallenräumen, mit ihren glatten Betonwänden und -Pfeilern und den geschmackvollen Gitterträgern mit kreuzweisen Versteifungen unter der Mitteltraufe.

DIE KLEINMOTORENFABRIK. Die von 1910 bis 1911 im ersten Ausbau errichtete Kleinmotorenfabrik liegt an der Südseite des am Humboldtthain sich ausdehnenden Industriebezirks

der AEG an der Voltastraße, östlich von der alten Fabrik für Bahnmateriale (s. Lageplan Abb. 158). Sie ist als ein gestreckter Bau bis auf die außerordentliche Länge von 196 m geplant, von der bis jetzt, im Herbst 1912, über die Hälfte ausgeführt ist. Die Breite des Baus

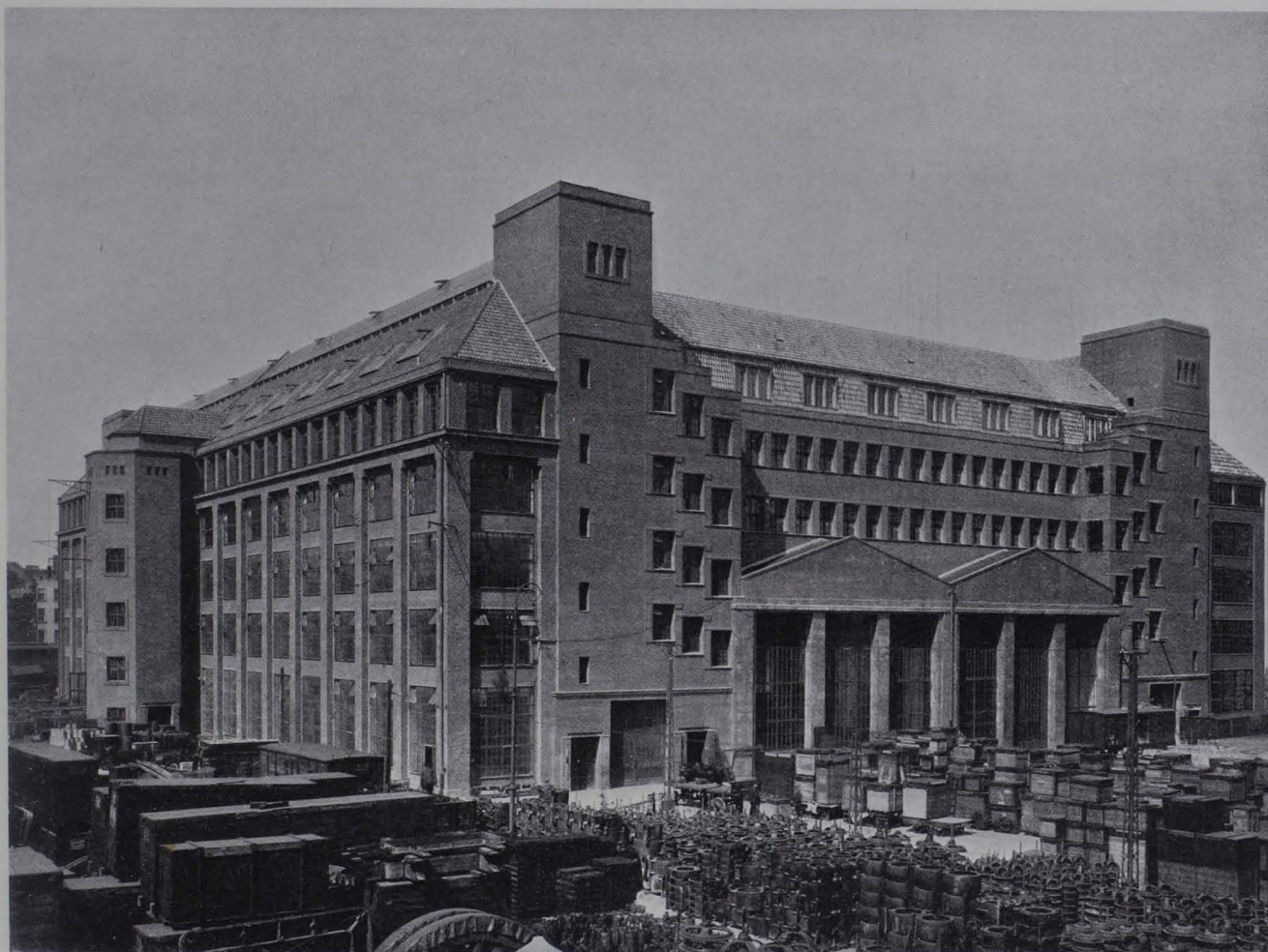


Abb. 156. Hochspannungsfabrik der AEG am Humboldthain in Berlin. 1910. Ansicht von Südosten

beträgt 23 m, während er in sechs Stockwerken, einschließlich des Dachgeschosses, vier Arbeits- und zwei Lageretagen, die gleiche Firshöhe von 31 m wie die Hochspannungsfabrik erreicht. Gegen den Hof zu lendet dieser Längstrakt an der Voltastraße zwei parallele Querflügel von je 30 m Länge aus, die in der Stockwerk- und Gefimseinteilung, in Breite und in Höhe ihm völlig entsprechen (Abb. 159, 160, 161 und 165).

Breite und Höhe im obersten Geschoß unter der Traufe erscheint wieder. Die symmetrisch vorstoßenden Querflügel, die einen achteckigen Treppenturm, analog jenem an der Südfassade der Hochspannungsfabrik, in die Mitte nehmen, sind in glatten Giebeln geschlossen, welche zwei Reihen schlichter Dachfenster beleben (Abb. 161). Weitere Treppenanlagen befinden sich in den viereckigen, mit der übrigen Front bündigen Turmkolossen an



Abb. 157. Hochspannungsfabrik der AEG am Humboldthain in Berlin. 1910. Ansicht von Nordosten

Bei dieser Hoffassade (Abb. 163) war ein architektonisch einheitliches Zusammenwirken mit der Südfassade der Hochspannungsfabrik zu berücksichtigen. Ferner sollte die Kleinmotorenfabrik in dem jetzt fertigen Ausbau ein Bild monumentaler Symmetrie gewähren. Ganz wie bei den Seitenfronten der Hochspannungsfabrik steigen die aus dem gewohnten Material der roten Handstrichsteine errichteten Traveen der breiten Fenster, umrahmt von den gleichen Laibungsprofilen und getrennt von den gleichen Pfeilern wie dort, auf. Auch die sinnvolle Verfeinerung der Fenster auf halbe

den beiden äußersten Enden des Längstraktes, in den inneren Winkeln der Flügelbauten, und, ohne sichtbare architektonische Ausbildung, an den vorderen Ecken der letzteren. Die zwei Traveen breiten Durchfahrten vom Hof nach der Voltastraße im Erdgeschoße sind ebenfalls symmetrisch an die äußeren Traktenden neben die Türme gerückt. Vor der allein bis jetzt vorhandenen westlichen Durchfahrt stößt ein niedriger Pförtnerbau, der vom zweiten Geschoß an liegen bleibt, gegen den Hof zu vor, in feiner zierlichen Flachpfeilerarchitektur Schinkelhaft-Potsdamisch anmutend.

Die durch keine anderweitigen Wirkungsbeziehungen gebundene Front der Kleinmotorenfabrik an der Voltastraße (Abb. 162)

konnte einem neuen, wieder ganz einheitlichen baukünstlerischen Gedanken Wirklichkeit verleihen: Bedenkt man den Inhalt und die industrielle Aufgabe dieses Gebäudes, in dem bereits in der jetzigen Vollendung 10000 Motoren in einem nach Möglichkeit automatischen Betrieb binnen eines einzigen Monats hergestellt werden, so mußte seine Fassade wohl den gebundenen Ausdruck dieser grandiosen Geschäftigkeit, dieses monumentalen Rhythmus der Arbeit, geben: Peter Behrens griff auf jenes Unendlichkeitsprinzip der gleichmäßigen Reihung uniformer Vertikalglieder zurück, das sowohl in den sich weit erstreckenden Seitenfassaden der Hochspannungsfabrik wie auch schon der Turbinenhalle ästhetisch wirksam wird, und dessen eigentümlich moderner psychologischer Ausdruck bereits in der Einleitung zur Berliner Periode seine Betonung fand.¹⁾ Jedoch erscheint die an sich unübersichtliche, endlose Reihung von Rundsäulen wieder in dieser neuen Fassade bewußter in sich rhythmisiert und für die Betrachtung rational gemacht sowohl durch die äußeren Treppentürme, breite

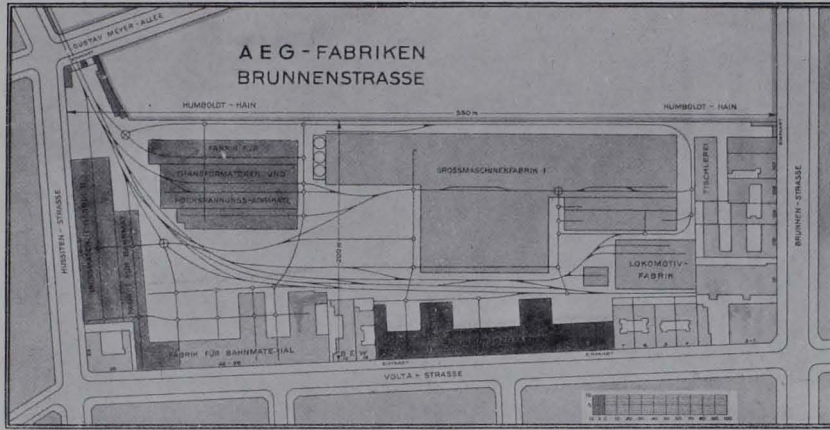


Abb. 158. Überblicksplan des Fabrikenbezirks der AEG am Humboldtthain in Berlin N. (Die dunkel angelegten Gebäude sind von Peter Behrens erbaut.)

Ruheflächen an beiden Enden, wie durch schmale Rechteckpfeiler nach jeder siebenten Rundläule (Abb. 160). – Die im Gegensatz zu den aus roten Handtrichsteinen errichteten, inneren

Hoffassaden in violettbraunen, stark gefinterten Eisenklinkern aufsteigende Außenfassade an der Voltastraße wird in ihrem noch 1912 vollendeten Ausbau nur an den beiden äußersten Seiten zusammenhängende Flächen zeigen, die Fronten der großen Treppentürme. Das ganze dazwischen befindliche riesige Stück wird durch drei Rechteckpfeiler in vier gleich große Abschnitte zerlegt. Indem sie die Mitte unbetont läßt, hebt diese geradzahlige Teilung die Fassade nicht als eine monarchisch beherrschte Hauptfront hervor, sondern charakterisiert vielmehr das ihr eigentümliche, transitorische Vorbeiziehen im Gegensatz zu einer gelagerten Stabilität. Zwischen die vier Rechteckpfeiler sind je sieben, halb so schmale Rundpfeiler gestellt, die wie eine gigantische Säulenordnung des Palladio sich emporrecken, nur daß sie, als von festerem Material ihrem Eisenzeitalter entsprechend, weder Schwelung noch Verjüngung aufweisen: Ihr Querschnitt, ein vorne kreisförmig

¹⁾ Siehe oben S. 77 bis 93.

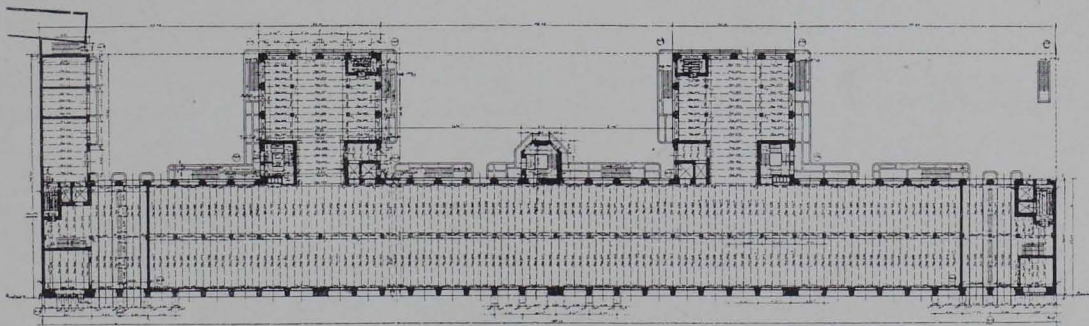


Abb. 159. Kleinmotorenfabrik der AEG an der Voltastraße in Berlin. 1910 bis 1911. Grundriß des Erdgeschosses

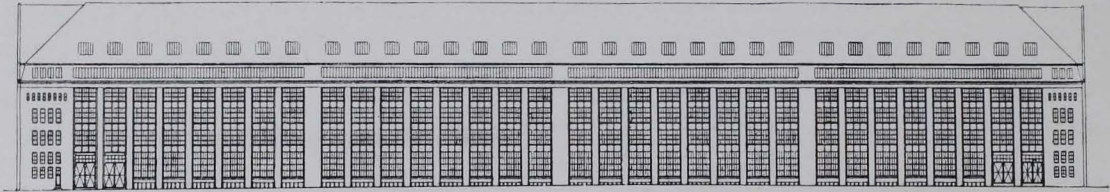


Abb. 160. Kleinmotorenfabrik der AEG an der Voltastraße in Berlin. 1910 bis 1911. Aufriß der Straßenfassade

geschlossenes Rechteck, bleibt sich konstant bis oben, um sich mit dem hier vorbeigeführten, glatten Gebälkband, das horizontal die senkrechten Flächen der Rechteckpfeiler und der Treppenturmfronten übernimmt, bündig zu vereinigen. – Zwischen dieses plastisch und architektonisch wundervoll herausgearbeitete Pfeilergerüst erscheinen nun die breiten Fenster tief eingebettet, in vier Stockwerken übereinander, das unterste als Sockel doppelt und also höher, die drei andern untereinander gleich hoch.

WEITERE ARCHITEKTUREN IM FABRIKBEZIRK DER AEG AM HUMBOLDTHAIN: DIE NEUE FABRIK FÜR BAHNMATERIAL. DIE MONTAGEHALLE. Mit diesen beiden monumentalen Fabrikbauten erscheint Behrens' architektonische Tätigkeit hier in dem nördlichen Industriebezirk der AEG noch keineswegs geschlossen: So legte er auf der Großmaschinenfabrik einen heitern Dachgarten mit Lattenlauben und einfachen Rasenwegen an, der geeignet ist zu gelegentlicher Bewirtung der zahlreichen Besucher der AEG-Werke. An der Nordwestecke des Grundstücks, wo sich die den Humboldthain umziehende Gustav Meyer-Allee mit der nord-südlich verlaufenden Hufitenstraße kreuzt, soll sich ein stattliches Doppeltor für Fußgänger-, Wagen- und Eisenbahnverkehr erheben (Abb. 164), antik einfach mit seinen schmalen rechteckigen Pfeilern, auf denen ein schwerer Horizontalabschluss, wie eine klassische Attika, lastet. An dieses auf beiden Seiten durch Contreforts verstärkte Dipylon schließt sich dann noch ein niedriger Fenstertrakt an, der als eine den Hof schirmende Mauer es mit den jüngsten Fabrikneubauten in der Süd-

welstecke des Terrains verbindet: Denn auch hier errichtete im Winter 1911 auf 1912 Peter Behrens, nachdem die Gesellschaft die dort früher gestandenen, häßlichen Mietshäuser teilweise aufgekauft hatte, zwei seiner großartigen Industriebauten, eine neue Fabrik für Bahnmateriale und eine riesige Montagehalle für Großmaschinen (Abb. 168).

Wer heute von dem nordwestlichen Eckportal an der Gustav Meyer-Allee den Fabrikenbezirk der AEG betritt, sieht vor sich einen einheitlichen, nur von Behrens' Künstlerhand gestalteten Gebäudekomplex, eine städtebaulich geschlossene Gruppe von einer Großartigkeit, wie sie in diesem Umfange sicher nur wenige Architekten als ihr persönliches Werk aufweisen können (Abb. 167).

Die wie die Kleinmotorenfabrik an der Voltastraße sich erstreckende, neue Fabrik für Bahnmateriale hält in dem Längsrhythmus ihrer Fassaden, im Hof wie an der Straße, das einmal von den Seitenfronten der Hochspannungs- und Kleinmotorenfabrik angeschlagene Flachpfeilermotiv bis in alle Einzelheiten fest. Die Front ihres Querschnitts schließt, wie die kurzen Flügel der Kleinmotorenfabrik, oben in einem schlichten Giebdreieck ab. Mittels eines bis zum First reichenden Aufzugturms von rechteckigem Grundriß, der an Höhe sämtliche andere Türme des Fabrikenbezirks am Humboldthain überragt, sucht diese Schmalfront der neuen Fabrik für Bahnmateriale mit der hier im Plan stufenförmig sich angliedernden Montagehalle einen malerischen Zusammenschluß zu gewinnen (Grundriß Abb. 166).

Die Montagehalle (Abb. 168) wird nach ihrer Fertigstellung einen 175,0 m langen Bau aus Eisen-



Abb. 161. Kleinmotorenfabrik der AEG an der Voltastraße in Berlin. 1910 bis 1911. Aufriß der Hoffassade



Abb. 162. Kleinmotorenfabrik der AEG an der Voltastraße in Berlin. 1910 bis 1911. Straßenfront



Abb. 163. Kleinmotorenfabrik der AEG an der Voltastraße in Berlin. 1910 bis 1911. Hofanficht

fachwerk, roten Handstrichsteinen und Glas an der Hufitenstraße darstellen. Ein Dreigelenkbinder, dessen in voller Breite sich ausspannendes Oberlicht die Gestalt eines flachen Polygons von vier Seiten besitzt, überwölbt sie majestätisch und verleiht auch ihrer in drei überhöhen Toren sich öffnenden Schmalfront die selbstverständliche Form des Giebels, der als einzigen Schmuck die aus dem Backstein herausgemeißelten Firmeninitialen trägt (Abb. 168). Der aus vollwandigen Eisenschienen gebildete Binder bewirkt eine starke räumliche Konzentration des Halleninnern, Behrens' Industriehallen auf der Brüsseler Ausstellung vergleichbar. Um den Raum praktisch ganz auszunützen, wurde die Laufbahn des gewaltigen Kranen in eine beiderseitige Auskragung der Obermauer verlegt, wodurch die darunter liegenden Fenster in relativ geringer Höhe horizontal abgechnitten wurden. Bei dem riesigen Oberlicht erschien dies für die gute Beleuchtung der Halle sehr unwesentlich, ermöglichte andererseits aber eine architektonische Gestaltung der Seitenfassade nach der Hufiten-

straße hin, deren Analyse für den gesamten Industriebau außerordentlich lehrreich sein kann.

Jeder, der einmal einen industriellen Fachwerkbau aus Eisen und Backsteinen gesehen hat, wird sich nur mit Schrecken dieses roh materiellen Nutzbau entfinnen, eines plastisch völlig undifferenzierten Kastens, die Ständer in willkürlichen Abständen voneinander gesetzt, die Diagonalverstrebrungen unter den verschiedensten Winkeln, wie ein Spinnweb, die Oberfläche durchquerend. Man hielt es für total ausgeschlossen, aus diesem grob utilitaristischen Chaos einen Kosmos, eine Architektur zu gestalten, bis dies Peter Behrens hier an der Hufitenstraßenfront der Montagehalle der AEG bewies. Wie in seinen Bauten auf der Ton-, Zement- und Kalkindustrierausstellung, verklärte er ein bisher verachtetes, bisher als heillos unkünstlerisch verschrieenes Material, wie Eisenschwerk und Backsteine, durch die architektonische Seele von Maß und Proportion (Abb. 168).

Geht man von den fachlichen Daten des Innenraumes aus, so erklärt sich der Aufbau unserer

Außenfront ganz von selbst: Auf einem durchgehenden, ungegliederten Sockel werden sich, nach endgültigem Ausbau der Montagehalle, sieben breite Vertikalländer der Binder, jenen der Turbinenhalle in Moabit gleich, erheben. Zwischen sie sind bedeutend schmalere Ständer gestellt, die auch die Fenster, je ein Paar in einer Travee, einfallen. Durchaus flächig mit dem Backsteinfüllwerk, sprechen die letzteren nicht in der plastischen Fassadengliederung mit, während die breiten Binderländer etwas im Relief vortreten und allein auch auf den attikaähnlichen, vorkragenden Oberteil der Front übergreifen. Dessen

Dimensionierung ist ausschließlich von der erforderlichen Höhe der Kranbahn im Innern abhängig. Und trotzdem, mit welcher fabelhaftem Schönheitsfuss für planimetrische Harmonien erscheint er und durch ihn die ganze Fassade abgestimmt: Der niedrige Sockel etwas schräg vortretend und von einem Horizontalgurt abgetrennt, darauf in der Fläche zurückgesetzt die hochgestellten, kraftvoll proportionierten Rechtecke zwischen den energischen Binderländern mit je einem Paar überhoher Fenster, und als Abschluß die wichtig hohe Attika der ausgekragten Kranbahnobermauer, die einen plastisch sehr wirkungsvollen Schlagschatten auf die zurückliegende Fensteretage darunter wirft. DIE FABRIKEN IN HENNIGSDORF. Außer diesen Fabrikneubauten am Humboldthain erhielt Behrens in letzter Zeit noch ein anderes Bauungsgelände für Industriearchitekturen von

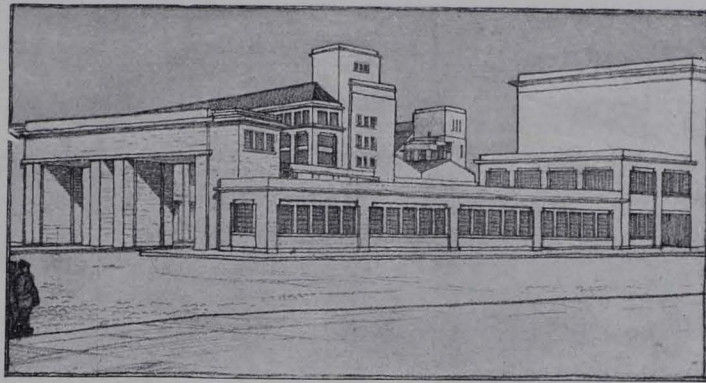


Abb. 164. Fabrikenbezirk der AEG am Humboldthain in Berlin. Entwurfskizze zu dem Portalbau, Ecke Guftav Meyer-Allee und Huffitenstraße. 1911

der AEG überwiesen, bei Hennigsdorf an der Havel, weit draußen im Nordwesten Berlins. Er errichtete hier, eng aneinander liegend, eine große Porzellan- und je eine kleinere Lack- und Öltuchfabrik für die notwendigen, im eigenen Betrieb befindlichen Hilfsproduktionen der AEG, sowie eine vorerst noch kleine Zinshäuserkolonie für die in diesen Werken beschäftigten Arbeiter.

Die für Behrens beim Bau der von 1910 bis 1911 errichteten Porzellanfabrik (Abb. 169) maßgebenden Grundsätze waren folgende: Für die in flacher Erstreckung fünfmal nebeneinander errichteten Fabrikhallen erschien keine besondere Ausdehnung in der Höhe erforderlich, vielmehr eine möglichst unbehinderte horizontale Weiträumigkeit unter günstigsten Beleuchtungsverhältnissen. Um nun diese großen Spannweiten zugleich mit einem mittleren Oberlichteinfall zu erreichen, verwandte Behrens 20 m weit ausgreifende Bahnsteighallenbinder, die an ihren Endpunkten die quer gelagerten gläsernen Satteldächer aufnehmen. Auch im Äußern der aus Eisenfachwerk mit Backsteinfüllung in flacher Erstreckung gebauten Porzellanfabrik tritt diese innenräumliche Konstruktion zu Tage: Sie bewirkt hier einen architektonisch regelmäßigen, bewegten Wechsel steiler Giebel- und fast horizontal sich ausbreitender Trägerlinien.

Waren bei der Porzellanfabrik die konstruktiven Voraussetzungen formgebend, so entwickeln die 1911 gleichfalls in Hennigsdorf in roten Handstrichsteinen errichteten Fabriken für Lacke und Öltuch ihre Gestalt wieder ganz aus der kubischen Proportion (Abb. 170 und 171). Beide Male schließt sich an einen großen Würfel, der senkrecht in Blenden oder überlangen Fenstern gliedert ist und in einem festen Horizontalgefäss

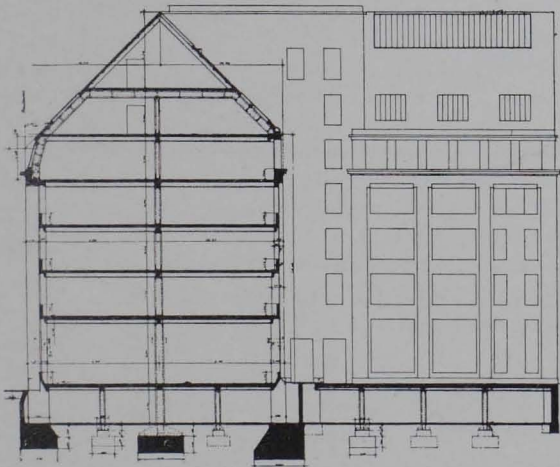


Abb. 165. Kleinmotorenfabrik der AEG an der Voltastraße in Berlin. 1910 bis 1911. Querschnitt von Süden nach Norden

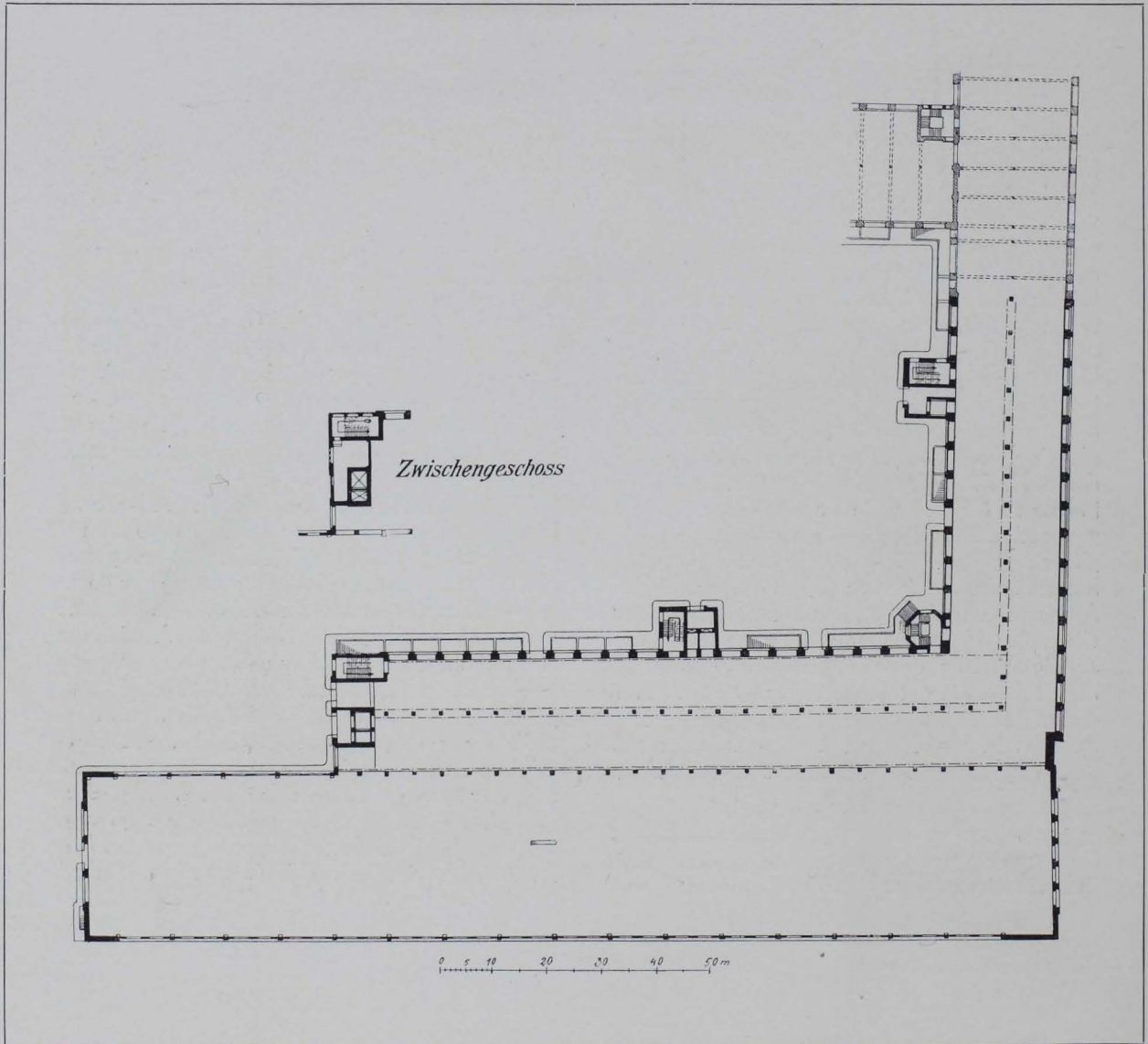


Abb. 166. Neue Fabrik für Bahnmaterial und Montagehalle für Großmaschinen der AEG, Ecke Volta- und Hufsitentstraße in Berlin. 1911 bis 1912. Grundriß des Erdgeschosses



Abb. 167. Blick vom Nordwesteingang auf den von Peter Behrens, in den Jahren 1909 bis 1912, errichteten Fabrikenkomplex der AEG am Humboldthain (Aquarell)

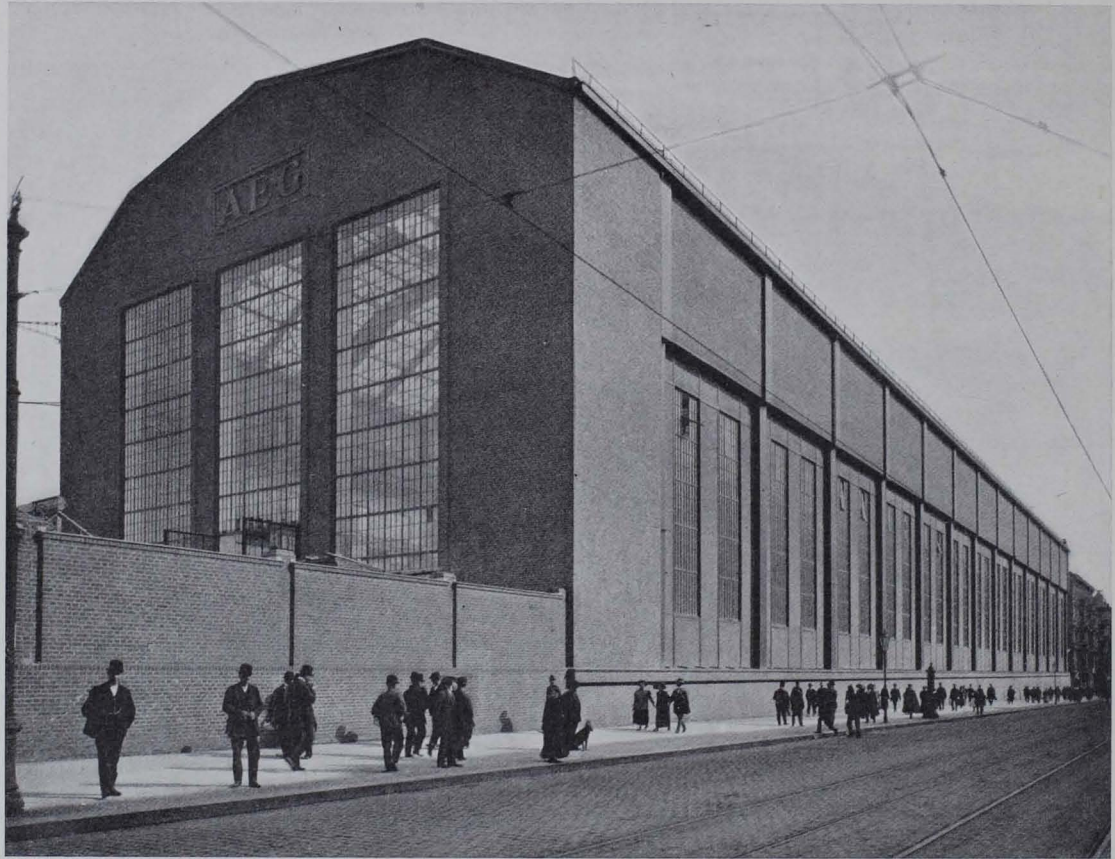


Abb. 168. Montagehalle für Großmaschinen der AEG an der Huffitenstraße in Berlin. 1911 bis 1912

abschneidet, ein untergeordneter Trakt von nur geringer architektonischer Ausbildung an. DIE ZINSHÄUSER FÜR ARBEITER IN HENNIGSDORF. Das Problem einer einheitlich und im Großen zu errichtenden Mietshäuserkolonie, wie es Behrens schon in jenem Neuser Projekt von 1910 für mittlere Bürgerwohnungen, hier in Hennigsdorf für die Arbeiter der wenig entfernten AEG-Fabriken beschäftigt hatte, liegt erst insoweit im Architektonischen, als die notwendigen nationalökonomischen Prämissen restlos erfüllt sind, um die sich die Engländer, ein Theoretiker der neuen «Gartenstadtbewegung» wie Ebenezer Howard an der Spitze, bekanntlich zuerst bemüht haben: Mit möglichst geringen Geldaufwendungen für Beschaffung der Grundstücke und Errichtung der Hausbauten sind viele, nicht zu kleine Wohnungen auf einem geschlossenen Gelände zu

¹⁾Vergl. Behrens' Aufsatz «Die Gartenstadtbewegung» im Berliner Tageblatt, 25. März 1908. Abendausgabe. Nr. 10 der literarischen

schaffen, das trotzdem so frei bebaut sein muß, um allen Anforderungen der modernen Hygiene nach Licht und Luft, nach einer gewissen Lebensfreude und Erholung, nach dem eigenen Gärtchen und dem eigenen Stück Ackerland, Raum zu gewähren. Dazu müssen solche Gartenstädte von sich aus eine bestimmte Rentabilität des Anlagekapitals aus den von den Lohnarbeitern selbst aufzubringenden Mietzinsen verbürgen, wie sie auch die mit dem Bau der Hennigsdorfer Arbeiterhäuser sich befassende besondere Gesellschaft, Behrens' Bauherrin, verlangte¹⁾. Somit wird der springende Punkt hier stets in einer geschickten Grundrißlösung liegen. — Die von 1910 auf 1911 von Behrens errichtete Hennigsdorfer Kolonie für die AEG-Arbeiter ist auf eine zukünftige, beträchtliche Vergrößerung berechnet. Der hierfür entworfene Bebauungsplan teilt das am könig-

Arbeiten des Künstlers, wo auch das Wichtigste aus der für die Behandlung der Frage notwendigen Literatur angegeben ist.

lichen Forst gelegene große Terrain, im Anschluß an die bereits bestehenden Dorfstraßen, unter geschickter Anordnung von Straßenperspektiven und kleinen, geschützten Plätzen auf. Vorerst besteht die Siedelung aber nur aus einem einzigen Trakt von dreistöckigen, in zusammenhängendem Reihenbau hergestellten, Häusern. Diese Bauweise besitzt nicht nur den Vorzug der größten Billigkeit, sondern gibt sich vor allem auch als architektonisch ganz geschlossene Kontinuität, was dem raumkünstlerischen Empfinden von Behrens natürlich sehr entgegenkam. Der Hennigsdorfer Arbeiterhäufeltrakt erhält nun eine größere Frontlänge und somit eine gesteigerte Möglichkeit der Raumausnutzung, wie auch der Licht- und Luftzufuhr in einer Mehrzahl von Fensteröffnungen, dadurch, daß er in der Mitte in einem tiefen, rechteckigen Hofe einspringt. Dieses von den englischen Gartenstadtarchitekten zuerst, auf altholländische Anregung hin, neu aufgenommene Planmotiv verwandte Behrens später in konsequenter Reihung in der Arbeitersiedelung der Blanke-Werke in Merseburg. Die durch den einspringenden Hof entstehenden, vom Verkehr bevorzugten vorderen Ecken wurden für Läden und Wirtschaften ausgenutzt. Sonst enthält jeder Stock, für sich getrennt, zwei- bis dreizimmerige Wohnungen mit Küche und meist auch mit Bad, je zwei immer mit gemeinschaftlicher Treppe (S. Grundriß Abb. 175).

Der Aufbau der Arbeiterzinshäuser mußte in der Ausführung, auf Verlangen der Baubehörde, vereinfacht werden gegenüber dem reicher gehaltenen Projekt, von dem eine Aufrißkizze in Abbildung 172 wiedergegeben sei.

Hier ist der mittlere zurücklie-

gende Trakt noch durch einen vierten Kniestock und durch das so beträchtlich erhöhte Dach über die Seitenflügel der Gruppe herausgehoben. Außerdem sind den Seitenflügeln Pergolen vorgelagert, die Dachluken erscheinen breiter betont. Die ausgeführte Gruppe, die bis jetzt von den beiden Flügeln unserer Projektzeichnung nur die inneren Hälften verwirklicht, zieht dagegen ganz einfach einen schlichten Zaun gleichmäßig vor den Vorderhäusern und dem zurückspringenden Hof durch. Dahinter erheben sich durchgängig dreistöckige Bauten aus demselben Material wie das der Öltuch- und Lackfabrik, dem roten Handstrichstein, aus dem dann die energisch rechteckigen Tür- und Fensterumrahmungen in weißem Backstein lebhaft hervorleuchten. Den Horizontalbändern der in mancherlei Reihen und Gruppen mit künstlerischer Unterscheidung zusammengefaßten Fenster entspricht eine gleichmäßig festgehaltene Trauflinie, welche nur die mäßig steilen Giebel der beiden in die Tiefe gerichteten Häuser, zu Seiten des Hofes, unterbrechen. In dessen hinteren Ecken treten die Treppen als flache Ralfalte in die Erscheinung (Abb. 174), was an die Architektursprache der gleichzeitigen Hochspannungs- und Kleinmotorenfabrik am Humboldtthain erinnert. Das Mauermaterial des roten Backsteins erscheint auch hier mit der bei Behrens gewohnten künstlerischen Virtuosität behandelt, wovon ein

köstliches Detail, ein Treppenportal mit nach innen abgerundeten Gewänden, Beispiel sein mag (Abb. 173).

Der sonst überall gleich hohe Dachfirst erhebt sich an dem hintersten, in der Tiefe des Hofes gelegenen Hause ein wenig. — Wie eine Ergänzung zu diesen uni-

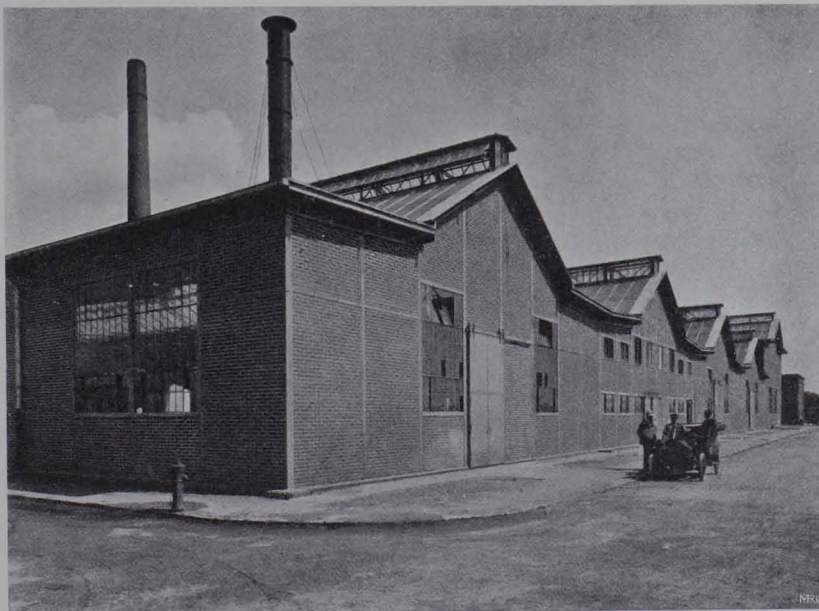


Abb. 169. Porzellanfabrik der AEG in Hennigsdorf bei Berlin. 1910 bis 1911

form gestalteten Arbeiterhäusern wirken die einfach kräftigen Möbeltypen, welche Peter Behrens im Spätjahr 1911 im Auftrage der Kommission für vorbildliche Arbeiterwohnungen entwarf, und die man in einer Ausstellung im Berliner Gewerkschaftshause im Frühling 1912 sehen konnte: Sie umfassen die Einrichtung von Küche, Wohn- und Schlafzimmer in schlichten, selbstverständlichen Formen, die aber dennoch eine schmucke und harmonische Gesamtstimmung anstreben.¹⁾

DAS BOOTSHAUS «ELEKTRA» IN OBERSCHÖNEWEIDE. Im Jahre 1910 errichtete der Beamtenverein der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft und der Berliner Elektrizitätswerke durch Peter Behrens ein neues Bootshaus für seine Rudergruppe «Elektra» in dem oberhalb von Berlin an der Spree gelegenen Oberschöneeweide, wo sich bekanntlich auch die Automobilfabrik, das Kabel- und das Gummiwerk der AEG befinden.

Dieses Klubhaus (Abb. 176 bis 183) erscheint als einfacher Rechteckbau von drei Geschossen. Mit seiner Längsachse gegen die Spree gekehrt, zeigt sein unter 45° ansteigendes Dach nach der Landseite hin einen Walm, nach dem Flusse zu eine Giebelfront. Durch das manfardenartige Herabführen der Schieferung im Obergeschoß wird dieses behaglich in den Schutz der Dachhaube einbezogen. Der vordere Teil des Hauses an der

Straße gliedert sich scharf als ein Würfel ab und wird weiterhin in der Walmpyramide des Daches konzentriert, auf deren oberster Spitze als Krönung sich ein Dachreiter mit Fahnenstange erhebt.

Die Giebelfront an der Wasserseite nehmen zu zwei Drittel die auf hohem Sockel sich wölbenden Bogen der für sommerliche Gefelligkeit gedachten Veranda ein, worunter sich dann die großen Doppeltore für Boote und Rudergeräte öffnen. Die in einheitlichen Flächen gebildeten Sockel und Pfeiler der Veranda sind in Mauersteinen mit einem glatten, leicht farbigen Verputz aufgeführt. Gegen diesen Rict wirkungsvoll die Rauheit der Schieferung des Giebels ab, mit der gerade so wie am Hause Schroeder in Hagen in Westfalen, die beiden Obergeschosse vollständig verschalt wurden. Dazwischen leuchten die weiß gestrichenen Holzrahmen der großen Geschoßfenster hervor, einer Reihe von kleinen Fenstern mit Klapppläden und einem runden Giebelfenster darüber im Giebel, einzelner Fenster an den nach vorn gelegenen Seitenwänden, großer doppelgeschoßiger Fenstergruppen in einheitlichem Felde zusammengeschlossen nach hinten hinaus und an der Hinterfront selbst.

Dieses sehr einfache, flächenrhythmische Prinzip legte Behrens somit in seinem eminenten archi-

¹⁾ Siehe Nr. 156a bis 158a der Literatur über Behrens.

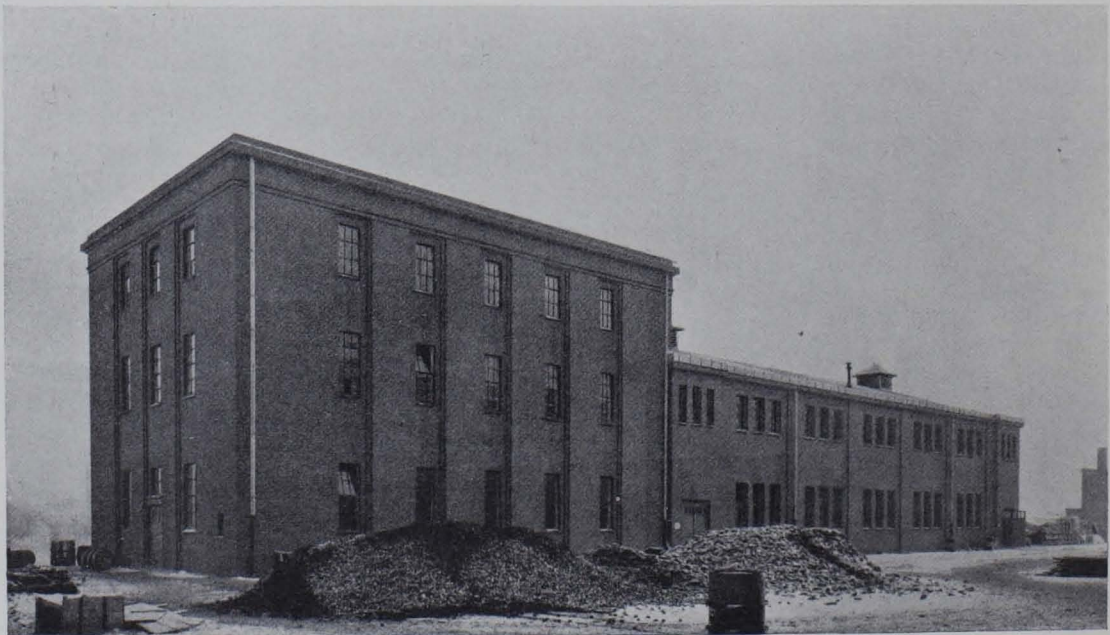


Abb. 170. Ölmühlfabrik der AEG in Hennigsdorf bei Berlin. 1911

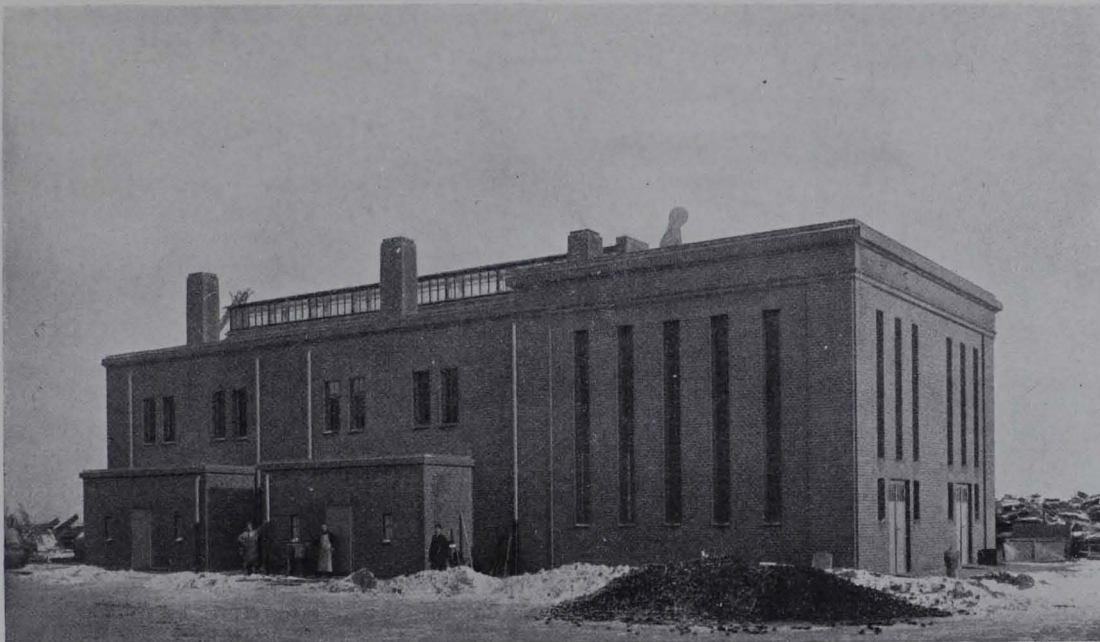


Abb. 171. Lackfabrik der AEG in Hennigsdorf bei Berlin. 1911

tekturgliedernden Wert hier am Bootshaus, genau so wie an den Hennigsdorfer Arbeiterhäusern, auf's schönste dar. Der lebendige Materialreiz der Schieferung und des weiß glänzenden Holzwerks, der außerordentlich gut mit der ungefuchten Einfachheit der Hausform und ihrer Einzelausbildung zusammengeht, findet nach der Landseite zu noch eine farbige Steigerung, indem hier zwischen die Fenster des Untergeschosses Ziegelsteinpfeiler gesetzt sind, und Ziegelsteinpfeiler auch die Mauerpfosten des weißen Lattenzaunes gegen die Straße hin abgeben. —

Die Raumverteilung des Bootshauses «Elektra» in Oberschöneweide ergab für das Erdgeschoß nach der Straße hin, wie schon angedeutet, eine quadratisch zusammengeschlossene Raumgruppe, das Vestibül und die beiden Stockwerktreppen sowie die Pförtnerwohnung. An das Vestibül reiht sich ein quergelagerter Raum an, der dem Besucher sofort einen Blick auf die nach dem Fluß sich erstreckende, lange zweischiffige Bootshalle eröffnet. Im ersten Obergeschoß, dem Hauptstock, legen sich um die stattliche Treppendiele ein schmales Vorstandszimmer nach der Straße zu und einige Nebenräume; dahinter befindet sich das kleinere Vereinszimmer und der große Sitzungsaal und in ihrem Winkel der Büfettaum, eine Grundrißgruppierung, die an

das analoge Thema aus dem Plan des Neußer Gefellenhauses anklingt (S. o. Abb. 101). Vor dem Sitzungsaal zieht sich breit in fünf Bogenfeldern die gedeckte Spreeterrasse hin. — Der zum Bootshaus gehörige Garten ist durch feste, in Stufen zum Fluß herabsteigende Wege und durch geböschte Rasenfelder architektonisiert (Grundrisse Abb. 176 und 177).

Der fast englische Komfort, der die Grundrißausdehnung des Ganzen und der einzelnen Räume in diesem Klubhaus der Angestellten einer der größten deutschen Industrien so reichlich bemessen hat, gibt sich auch in seiner von Peter Behrens vollständig ausgeführten Inneneinrichtung kund: Die für sportliche Betätigung so unerläßlichen Bade- und Doucheeinrichtungen erglänzen in schmucker Einfachheit. In künstlerischer Hinsicht scheinbar nebenfächliche Räume, wie die große Kochküche im zweiten Obergeschoß, der Büfettaum mit seinen Gläserchränken oder die natürlich nur schlicht zu haltende Pförtnerwohnung, erscheinen so eingerichtet und in Form und Farbe abgestimmt, daß jedes ein in seinen sachlichen Grenzen Vollendetes an behaglicher Akuratelle darstellt.

Zu diesen oberen Räumen treten noch eine Anzahl vermietbarer Zimmer für Klubmitglieder. Das hier verwandte Mobiliar ähnelt in seiner praktisch

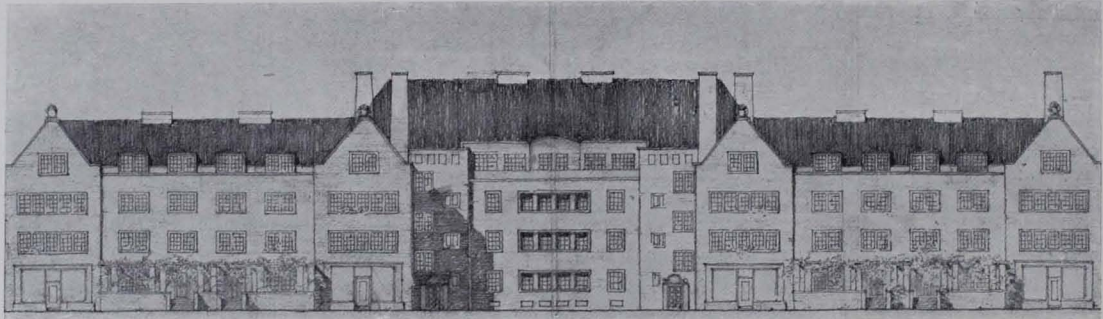


Abb. 172. Zinshäuser für Arbeiter der AEG in Hennigsdorf bei Berlin. Aufriß des Vorentwurfs. 1910

geschmackvollen Anspruchslosigkeit dem schon erwähnten, für die Kommission für vorbildliche Arbeiterwohnungen später entworfenen. Im Gegensatz zu dieser sachgemäßen Einfachheit dürfen dann wohl auch die repräsentativen Haupträume einen architektonisch volleren Akkord anschlagen: Gleich das Vestibül des Erdgeschosses leitet in diesem Sinne mit seiner prächtigen Marmorverkleidung ein. Man steigt die gewundene Holztreppe herauf und befindet sich in einer geräumigen Wohndiele: ihr verleihen die Vertäfelung und die schwere Balkendecke in amerikanischer Kiefer, der achsial angeordnete Kamin aus holländischen Klinkern mit den breiten Kluffesseln davor eine anheimelnde Behaglichkeit (Abb. 179), dem Material nach analog wie in dem gleichzeitigen Billardraum des Hauses Mertens in Potsdam. Das von der Diele aus nach der Straße zu gelegene schmale Vorflanzzimmer empfängt seinen charakteristischen Längsrhythmus aus der Reihung der schmalen Fenster, die sich in den um den langen Tisch aufgestellten Lehnstühlen wieder spiegelt (Abb. 183). Die Formensprache erinnert hier an den zeitgenössischen Bibliotheksraum der Vereinigten Verleger illu-

strierter Zeitungen auf der Brüsseler Weltausstellung von 1910 (Abb. 135).

Auf der andern Seite der Diele schließt sich das für den gewöhnlichen Bedarf genügende, kleinere Vereinszimmer an, sehr einfach in seiner weißen, nur durch wenige dunkle Tapetenfelder belebten Flächenhaftigkeit, feinen einzigen Schmuck in einem in schön kurvierten Armen sich zusammenfügenden Kronleuchter empfangend. Der dem Vereinszimmer folgende große Sitzungsaal

(Abb. 181) nimmt die ganze Gebäudebreite ein und wirkt als dessen bewußte räumliche Steigerung, ähnlich, wenn auch nicht in der strengen Symmetrie, wie dies im Neuberger Gefellenhause mit der Abfolge des kleinen und des großen Saales der Fall war. Wie dort, so beherrscht auch hier eine mächtige Kassetendecke den Raumeindruck, und gerade durch diese erhebt sich der Sitzungsaal des Bootshauses in plastischer Monumentalität über alle andern Räume mit ihren glatten, nur von bescheidenem Zahnschnitt umzogenen Deckenbildungen. — Er klingt in ungezwungener Natürlichkeit aus in der heiteren Bogenterrasse mit der schönen Aussicht auf den Fluß (Abb. 182). Deren Eckfelder sind in



Abb. 173. Zinshäuser für Arbeiter der AEG in Hennigsdorf bei Berlin. 1910 bis 1911. Hofdetail

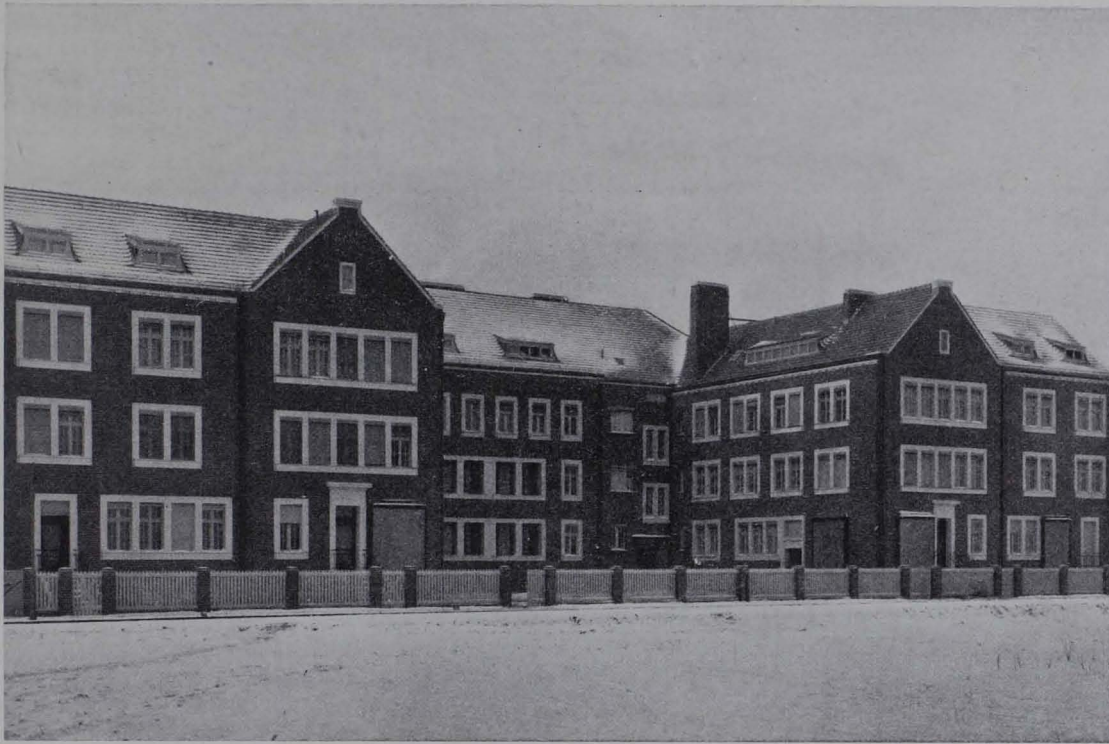


Abb. 174. Zinshäuser für Arbeiter der AEG in Hennigsdorf bei Berlin. 1910 bis 1911

Pergolenform gebildet, sonst überdecken sie Querbalken. Die abwechslungsreiche Buntheit im Plattenbelag des Fußbodens wirkt als ornamentale Flächenfüllung mit angenehmem Kontrast zu der schlichten Strenge der rahmenden Architektur.

LADENEINRICHTUNGEN FÜR DIE AEG IN DER KÖNIGGRÄTZER- UND POTSDAMERSTRASSE IN BERLIN. Endlich richtete Peter Behrens für die AEG im Jahre 1910 noch zwei Verkaufsläden, einen größeren in der Königgrätzerstraße und einen kleineren in der Potsdamerstraße, ein. — Es war die folgerechte Erfüllung ihrer bisherigen Kulturpolitik, wenn die AEG auch den Detailhandel mit ihren in neuer Schönheit geformten Fabrikaten, die aus ebenso in modernem Sinne schönen Werkstätten hervorgegangen waren, in architektonisch erlebten Verkaufsräumen be-

treiben wollte: Pflügt sie doch dort mit dem weiten Publikum der Einzelkäufer, das sie als kultur-schöpferische Macht nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch in ausgezeichneter Weise zu beeinflussen im Stande ist, in direkten Verkehr zu treten.

In Peter Behrens befaß die Gesellschaft nun einen Architekten, für den die künstlerisch einwandfreie Gestaltung des Verkaufsladens nichts mehr neues war, nachdem er, wie früher geschildert, bereits im Winter 1906 in dem Ladenumbau für das Tapetengeschäft von Joseph Klein, später Becker, in Hagen seine hierfür speziellen ästhetischen Grundätze zur Verwirklichung gebracht. Auch heute sucht der Künstler diese modernen Prinzipien wieder — ähnlich wie in seinen Schriftformen, seinen elektrotechnischen Geräten, ja seinen Industriebauten — in schönen, unserer Zeit zuge-

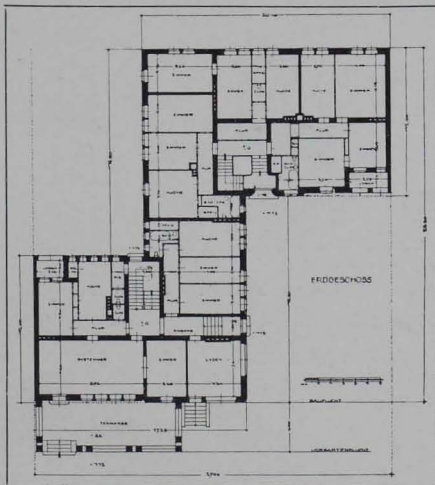


Abb. 175. Zinshäuser für Arbeiter der AEG in Hennigsdorf bei Berlin. 1910 bis 1911. Teilgrundriß der Gruppe

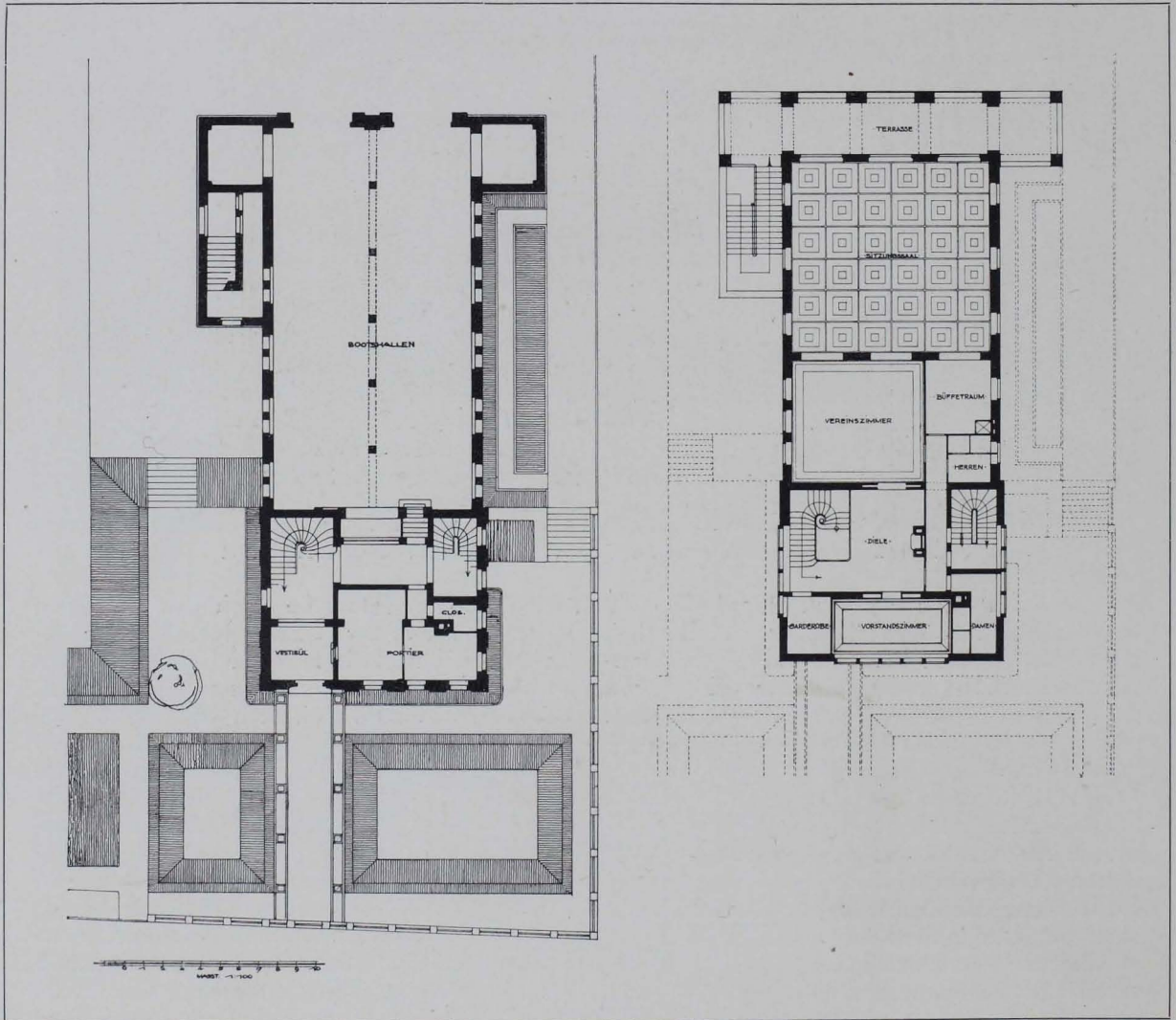


Abb. 176 und 177. Bootshaus «Elektra» der Angestellten der AEG in Ober Schöneweide bei Berlin. 1910. Grundrisse des Erd- und ersten Obergeschosses



Abb. 178. Bootshaus «Elektra» der Angestellten der AEG in Oberschöneweide bei Berlin.
1910. Ansicht von der Straße

hörigen Gebrauchstypen für die breite Allgemeinheit zu konkretisieren, indem er, im Auftrage des Façoneisenwerks L. Mannstaedt & Co. in Kalk bei Köln, verschiedenartigste Profileisen und Zierstäbe herstellt, deren Kombinationsfähigkeit dem Architekten und Ingenieur ermöglicht, schneller und billiger feinere Konstruktionen, wie gerade z. B. Ladeneinbauten, Schalttafelumrahmungen u. dergl. anzufertigen, als es die Handschmiedearbeit zuläßt. — Die Frontgestaltung der beiden Läden der AEG umzieht Auslagefenster und stattliches Portal mit einem gleichmäßigen, einfach architektonischen Rahmen, der in der Königgräzerstraße aus Metallschienen, in der Potsdamerstraße aus weißem Marmor ist (Abb. 184 bis 188). Einen diskreten

Schmuck verleihen diesen klaren Rechteckflächen die sorgfältig in ihrer Wirkung als Buchstabenzeilen hingefügten Inschriften. Betritt man den Laden, so zieht beide Male auf der einen Seite vor dem gegenüberstehenden Ladentisch der übliche lange Gang durch, der hier von Pfeilern und Nischenbildungen gegliedert erscheint. Die letztern nehmen lederne Sitzmöbel, vollrund geformte Armfessel, ein schwellendes Sofa, ein, während in den gläsernen Vitrinen der Pfeiler oder der schrankartigen Umbauten das ausgestellte Kleingerät für Haushalt und Werkstatt, das oben schon eingehend behandelt worden ist,¹⁾ in glänzender Sauberkeit den Käufer anlacht. Und dieser Sinn für schmucke Präzision tapeziert oder

¹⁾ S. 102 bis 108.

weist in glatten einfachen Flächen die Wände, heftet in dem Laden der Potsdamerstraße den Typ der in einer Glühbirne sich konzentrierenden Kassette an die Decke und stattet in der Königgräzerstraße den Laden mit jenem niedlichen Vestibül aus, das mit seinem vornehmen Marmorkamin, auf dem vor breitem Spiegel eine elektrische Uhr zwischen zwei Kugellampen steht, eine Freude für jeden Eintretenden bildet. ~

Das produktive Zusammenwirken von Peter Behrens und der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Berlin, dessen bisherige Arbeitsfrüchte hiermit geschildert sind, hat in seiner vorbildlichen Verbindung von Kunst und Industrie mancherlei Nachfolge für den Künstler gezeitigt, wie z. B. die umfassenden Architekturaufträge der Frankfurter Gasgesellschaft in Frankfurt a. M., der Mannesmann-Röhrenwerke in Düsseldorf und des T-Z-Gitterwerks in Berlin, für die er noch näher zu schildernde Fabriken, Verwaltungs- und Bureaugebäude errichtete. Es ist Peter Behrens' innerster Wunsch, in diesem durch die kolossal gesteigerte Technik und dem über die ganze Welt ausgedehnten Großhandel geschaffenen Bedingungskomplex unserer Zeit seinen architektonischen Willen auswirken zu können und so

den Zwiespalt zwischen einer selbstgerechten geistigen Kultur und einer bloß materiellen Zivilisation in synthetischer Betätigung zu schließen. Daß er nun aber mit diesem idealen Streben Anklang gefunden hat bei den Großmächten der modernen Industrie, und daß ein solches Zusammenar-

beiten von Geist und Materie nach einer langen, langen Zeit gegenseitigen Unverständnisses oder gar egoistischer Feindschaft heute wieder möglich er scheint, ist auch ein Zeichen der Zeit, und zwar ein gutes: In dieser Veredelung der Industrie aus autonomem Willen liegen die kraftvollen Keime zu einer modernen Kultur in des Wortes reichstem Inhalt.

11. ENTWURF EINER KETTENBRÜCKE ÜBER DEN RHEIN BEI KÖLN. Die allenthalben bekannte Tätigkeit von Peter Behrens als künstlerischem Beirat der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft, als der er, sowohl als Architekt wie als Kunstgewerbler, seit dem Herbst 1907 ihre Schöpfung auf vielen Gebieten ästhetisch organisiert, behindert doch den in keinerlei monopolistisch bestimmter Anstellung gebundenen Künstler durchaus nicht, seine Wirkungskraft auch noch anderwärts reichlich zu betätigen. Ja es scheint geradezu, als ob seine im Dienste der AEG so vielseitig entfalteten künstlerischen Energien stets neue Kräfte auf neuen Gebieten zeugten, sodaß alle Werke, die Behrens außer seinem «Amte» noch innerhalb der gedrängten Spanne eines einzigen Jahres zu schaffen vermochte, schon an Zahl beträchtlich sämtliches übersteigt, was in den Jahren der Entwicklung und des Aufstiegs

eine ganze Periode ausgefüllt hatte. Diese vielen Privathäuser und öffentlichen Gebäude, die vielen Anlagen und als neue Probleme so interessanten Projekte für die moderne Industrie und den modernen Verkehr bestätigen in ihrer Fülle jenen früher schon ausgesprochenen Gedanken, daß die in sich



Abb. 179. Bootshaus «Elektra» der Angestellten der AEG in Ober Schöneweide bei Berlin. 1910. Treppendiele im ersten Obergeschoß

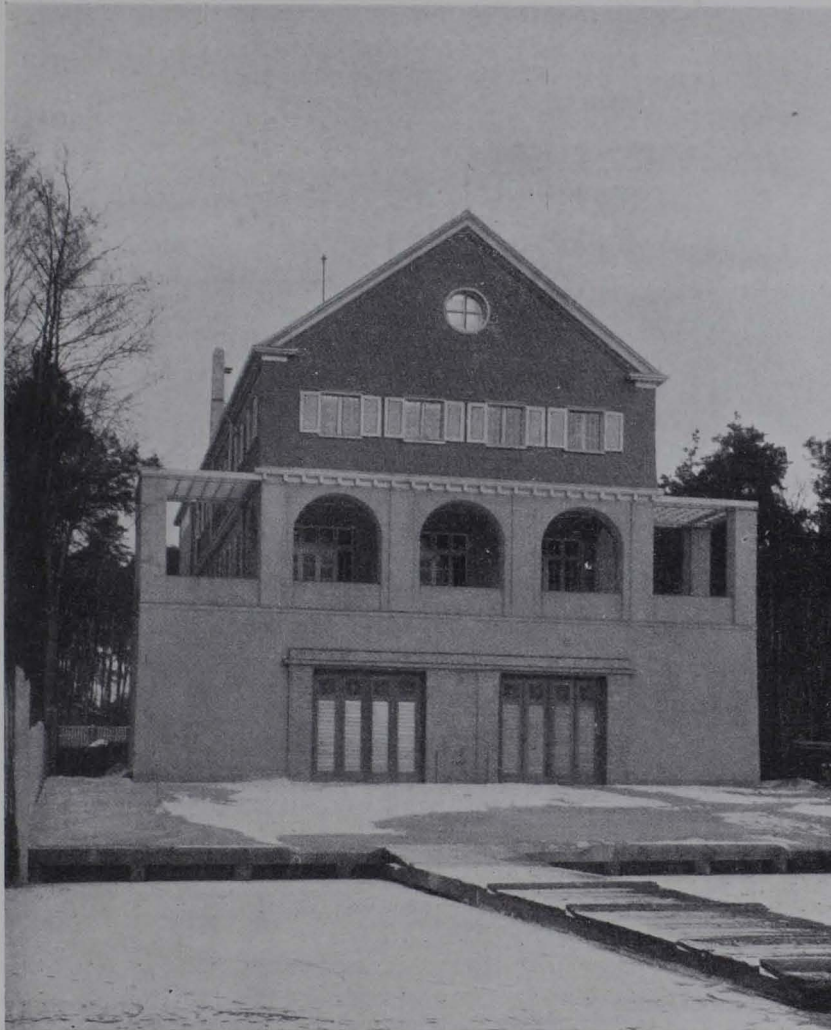


Abb. 180. Bootshaus «Elektra» der Angestellten der AEG in Oberchönneweide bei Berlin.
1910. Ansicht von der Spree aus

gereifte Kraft und die Größe des produktiven Genius gewiß auch immer in einer quantitativen Ausdehnung seiner Werke sich darstellt. — Zu Anfang des Jahres 1911 beschäftigte Behrens eine große Konkurrenzarbeit für eine feste Eisenbrücke über den Rhein an Stelle der bisher bestehenden alten Schiffsbrücke zwischen Köln und Deutz. Er hatte sie in Gemeinsamkeit mit der «Union» in Dortmund übernommen. Seine Fassung, mit dem für Behrens so bezeichnenden Kennwort «Kunst und Technik», erhielt leider aus unbegreiflichen Gründen weder einen Preis noch den Ausführungsauftrag. Der dem Entwurf beigegebene Erläuterungs-

bericht erscheint prinzipiell für Behrens' Kunst auffassung so wichtig und erklärt die dem Projekt zu Grunde liegenden Gedanken viel eindringlicher als jede Beschreibung, daß er, vor einer solchen nur kurzgefaßten, zum mindesten auszugsweise hier mitgeteilt sei: Bei der von der Stadt Köln zu errichtenden Rheinbrücke darf es sich nicht um ein Bauwerk handeln, das wie bisher rechnerische Konstruktion des Ingenieurs und schulmäßige Architektur nebeneinander stellt, sondern vielmehr muß der moderne Geist eines innigen Zusammenhangs der konstruktiven und ästhetischen Prinzipien als künstlerisch geläutertes Ingenieurbauwerk zur Geltung kommen. Für den



Abb. 181. Bootshaus «Elektra» der Angestellten der AEG in Oberföheneweide bei Berlin. 1910. Großer Sitzungsaal mit Blick in das Vereinszimmer

Verfasser des Entwurfs «Kunst und Technik» war der Gedanke maßgebend, die Konstruktion einer Brücke soll weder die Aufgabe einer Körpergestaltung noch die eines Bauwerks sein, das als abschließendes Moment sich zwischen die Ufer legt, sondern im Gegensatz hierzu hat diese Verbindung zweier Punkte durch ein lineares Prinzip zu geschehen. Darum hält der Verfasser es für falsch, sowohl starke Massenwirkungen oberhalb der Fahrbahn als auch die Brückenabslüsse betonende Steinportale, Pylonen oder dergleichen stark wirkende Architekturteile aufzuführen. Er glaubt sich deshalb ganz im Einverständnis mit dem Programm zu befinden, indem die Idee der Verkehrsausströmung in Platzanordnungen an den Enden der Brücke verwirklicht wird.¹⁾ Ferner steht der Verfasser auf dem Standpunkt, es könne, um den erwünschten linearen Eindruck zu er-

¹⁾ Vgl. auch Alfred Gotthold Meyer a. a. O. S. 144, wo sowohl aus künstlerischen wie aus Verkehrsgründen der heute

reichen, nur die Form einer Kettenbrücke in Frage kommen: Nur sie wird die durch die bisherige Schiffsbrücke gewöhnte gute, durch den Dom bestimmte Silhouettenwirkung begünstigen. Nur die Kettenbrücke gibt einerseits Abwechslung zu den beiden, bereits über den Strom führenden Nachbarbrücken. Andererseits gibt aber auch sie nur zugleich mit diesen Brücken die künstlerisch erwünschte Einheitlichkeit, indem sie durch die hängenden Bogen gewissermaßen eine Formergänzung zu den bei der Hohenzollern- und Südbrücke angeschlagenen, ansteigenden Bogenführungen, eine in der Flußfernsicht einheitliche Gesamtwirkung, bildet (Abb. 189). Das Resultat einer Reihe von Konstruktionsentwürfen war eine durch einen vollwandigen Träger horizontal versteifte Kettenbrücke, deren Träger durch seine Geschlossenheit das lineare Moment oft übliche, massive «Burgenbau» an den Uferenden rein linear wirkender Eisenbrücken abgelehnt wird.

der die Ufer verbindenden Straßenführung künstlerisch verkörpert,¹⁾ während die technisch dazu gehörigen Ketten und senkrechten Hängestangen durch ihren geringen Querschnitt als Konstruktionselemente kaum mehr in die Erscheinung treten. Die Gehwege sind absichtlich innerhalb dieser parallelen, längs gerichteten Hauptträger gelegt, denn 1. wird hierdurch eine freie Brückenbahn gebildet, 2. wird ein ungehinderter Querverkehr an jeder Stelle ermöglicht und 3. wird durch dieses Nachaußenlegen der Haupttragwände eine bündige Gesamtfigur der Brücke geschaffen. Sodann kann sie auch auf diese Weise mit den in ihren Achsen liegenden Straßen einheitliche Baufluchten abgeben, was besonders beim Durchblick durch den so gebildeten Straßenzug von geschlossener, ruhiger Wirkung erscheint.

Die Auffassung der Brücke als Verkehrsweg, der den Verkehrstrom an beiden Ufern in Plätze ableitet, führte dazu, die Architektur der benachbarten Gebäude so zu gestalten, daß die Idee der Platzbildung am Brückenkopf verdeutlicht wird. Es sind daher die notwendigen Einnnehmerhäuschen sehr niedrig und nicht als selbständige Bauteile ausgebildet: sie sollen gewissermaßen nur als Abschluß der Hauptträger fungieren. Aus gleichem Grunde sind auch die beiden, der Brücke zunächst liegenden Baublöcke auf der Kölner Seite niedrig gehalten und, im Gegenlaß zu den nach dem Heumarkt zu dahinter liegenden hohen Baublöcken, horizontal vorgelagert (Abb. 191). Bei dem so entstandenen quadratischen Platz ist die Geschlossenheit außerdem erstrebt durch Überwölbung der dem Rhein parallel laufenden Straße, des Thurnmarktes, an beiden Seiten. Das gleiche Prinzip, durch Überwölbung die Häuserblöcke zu einem Ganzen zusammenzufügen, wurde auch an der Friedrich Wilhelmstraße und dem Sassenhof durchgeführt.

Bei der großen Anzahl sich schneidender Straßen und der Neueinfügung der Brückenstraße ist die Gefahr vorhanden, daß die der Brücke zunächst liegenden Gebäudeteile Kölns stark zerrissen werden. Es schien daher geboten, auch die Häuserflucht am Heumarkt durch eine Überwölbung der Brückenstraße zu schließen (Abb. 190). Um nun der großen Überwölbung zu einer formanalogen Einheit mit der umgebenden Architektur zu verhelfen, sind in ihrer Nähe Arkadenbauten, sowohl an der Uferseite wie auch am

¹⁾ Daß auch hier der vollwandig geschlossene Blechträger den Vorzug erhielt vor der unruhig und widerspruchsvollen Zickzackform des Gitterträgers, versteht sich für Behrens von

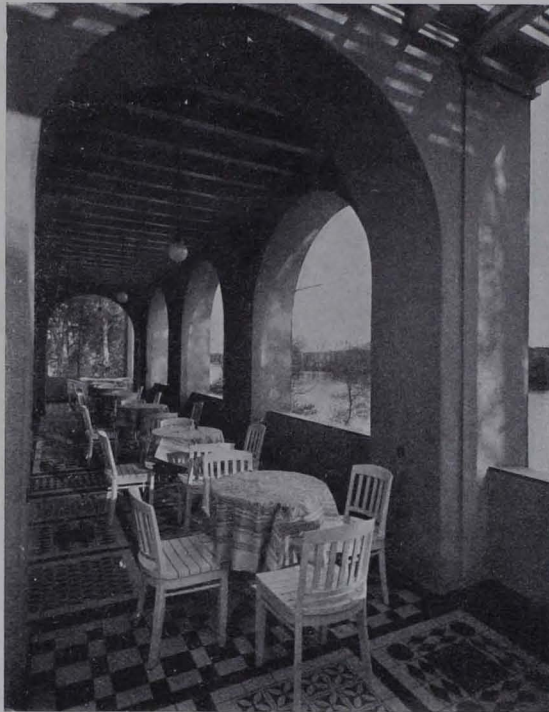


Abb. 182. Bootshaus «Elektra» der Angestellten der AEG in Oberföhneweide bei Berlin. 1910. Spreeterrasse im ersten Obergeschoß

Heumarkt, angeordnet. — An der Deutzer Seite ist die Anordnung der Architektur nach den gleichen Prinzipien wie auf der Kölner Seite durchgeführt (Abb. 192). —

So vollendet sich dieses meisterhafte Architektur-bild in einer Synthese jenes alten Gegenlaßes «des Starken mit dem Zarten», die auch die aus Glasflächen, Eisenträgern und Betonecken gebauten Wände der Turbinenhalle der AEG zusammengehalten hatte, ohne hier wie dort zu halben, den ästhetisch so unendlich fruchtbaren Kontrast verschleifenden Vermittlungsformen zu greifen: Rein in der Eisentechnik linearer Stäbe und weit ausholender Kurven schwingt und dehnt sich die Brücke — als technischer Typ sehr charakteristisch als «Balken mit Cuirlande» bezeichnet — voller Grazie über den Strom von Ufer zu Ufer, während dort in klassisch geradwinkliger Körperlichkeit die Stereotomie der Brückenkopfbauten sich aufschichtet, als ragende Masse die Grenzlinie des festen Ufers bezeichnend gegen den in die unendliche Weite dahinfließenden Strom.

selbst und kann als Analogon gelten zu den gleichen, diesmal aber stützenden Trägerformen an der Turbinen- und der Montagehalle der AEG.



Abb. 183. Bootshaus «Elektra» der Angestellten der AEG in Oberšhöneweide bei Berlin. 1910. Vorstandszimmer im ersten Obergeŝoß

Und diese Baumassen stufen sich ab und halten sich zusammen in einer mit den Wirkungen der Städtebaukunst rechnenden Architektur, die in Beziehung auf das Ganze ihren ordnenden Geist auch dem kleinen Einzelnen zu vermitteln sucht, der Arkade und dem Pilaster wie den in mancherlei Größen differenzierten Fensterreihen und jedem Gesimsprofil der edlen Wohnhäuser.

12. FABRIKNEUBAUTEN DER FRANKFURTER GASGESELLSCHAFT ZU FRANKFURT A. MAIN.

Die neuzeitige Technik hat nicht nur alle unsere Vorstellungen über Schnelligkeit und Bewegungsmöglichkeit von Grund aus umgewandelt, sondern uns auch einen neuen Maßstab der Größenausdehnung begreiflich werden lassen, gegen den alle menschlichen Schöpfungen früherer Jahrhunderte klein erscheinen. Mit Recht pflegt man von unserer modernen Industrieperiode zu sagen, Raum und Zeit seien überwunden, die Zeit durch die ungeahnt gesteigerte Schnelle aller Verkehrs- und Mitteilungsfähig-

keit, der Raum sowohl durch diese als auch durch die ungeheuren Größenproportionen, die mit den neu entdeckten, technischen und materiellen Mitteln unsere Ingenieurbauten erreichen konnten, und deren stetes Weiterstreiten schlechterdings keine Grenzen kennt. Wie von einem Gigantengeschlecht errichtet, spannen sich in eleganter Kraft eiserne Brückenträger über große Ströme, schwingt sich die Spitze des Eiffelturms in die Luft, wölben sich mächtige Bahnhofs- und Fabrikhallen am Rande der Städte. Die massiven Steinkalten der Fabriken oder die zylindrischen Riesenbehälter der Gasanstalten verschieben die Proportion von Fläche und Kubus des Hochbaus sehr zu Ungunsten der menschlichen Wohnhäuser, deren viele Fenster- und Frontteilungen nun zwerghaft kleinlich wirken.

Die praktische Notwendigkeit, die täglich die Zahl solcher Industriebauten vermehrt, läßt sie heute schon an exponierten Plätzen im Städtebild in die Erscheinung treten. Ja sie fangen bereits hier zu dominieren an, und so ist die angedeutete Gefahr, daß sie durch ihre Ausdehnung alles übrige erdrücken, schon heute in bedenkliche Nähe gerückt. Gerade deshalb erheischen

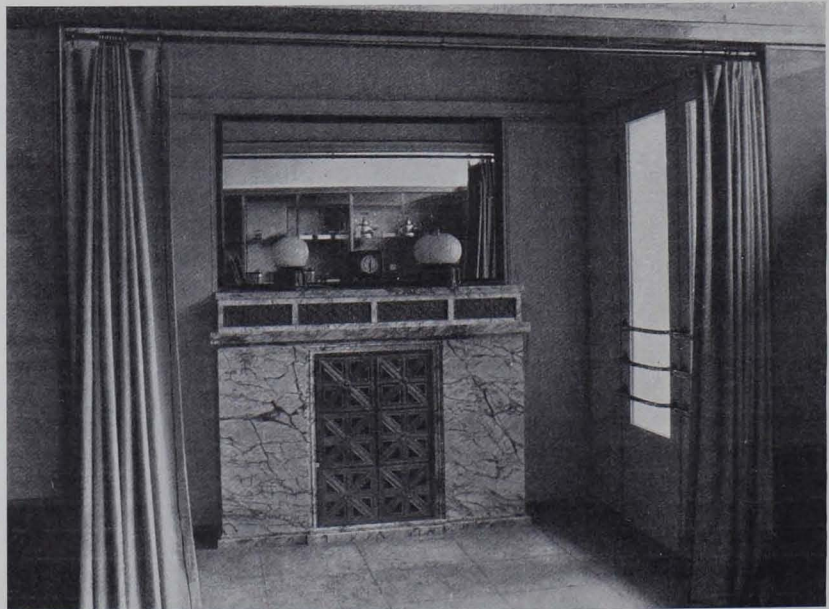


Abb. 184. Einzelverkaufsladen der AEG in der Königrätzerstraße in Berlin. 1910. Eingangsraum

jene scheinbar so «kunstlosen» Werke wie Industriebauten den feinfühligsten Architekten, der ihre rohe Quantität zur künstlerischen Monumentalität zu organisieren versteht: eine Monumentalität, die zwar die Umgebung beherrscht, aber doch in ihrer formvollendeten differenzierten Gestalt die allmähliche Abstufung zu den kleineren Mitbauten zu finden weiß. Es ist wundervoll zu beobachten, wie Peter Behrens als Bau-



Abb. 185. Einzelverkaufsladen der AEG in der Königgräzerstraße in Berlin. 1910. Außenansicht

künstler der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft gerade diese, sonst häufig vernachlässigte, städtebauliche Seite der Industriearchitektur zum Ausgangspunkt eigentümlicher raumdynamischer Schönheiten zu machen wußte: Seine für die Gesellschaft errichteten technischen Bauten wirken trotz ihrer quantitativen Größe niemals erdrückend, als unförmiger Klotz in dem gleichmäßigen Straßenbild, sondern im Gegenteil als eine organische Zusammenfassung des Nebeneinandergeordneten, als wohl vorbereitete Steigerung: So bildet die berühmte Front der Turbinenhalle in Moabit mit ihrem charakteristischen sechseckigen Giebel einen ausgesprochenen «Straßenkopf» der Berlichingenstraße nach der Huttenstraße hin, erstere Straße in ihrer perspektivischen Tiefenerstreckung durch die unendliche Reihe der seitlichen Vertikalträger architektonisch kennzeichnend. Das nämliche Motiv der gleichmäßig fortschreitenden Reihung senkrechter Pfeiler beherrscht die Straßenwirkung der Kleinmotorenfabrik an der Voltastraße in der außerordentlichen Länge von 196 m, während die auf demselben Industriebezirk am Humboldthain errichtete Hochspannungsfabrik den ganzen Gebäudekomplex in gruppenmäßiger Aufgipfelung

monarchisch zusammenfaßt, als länglicher Kubus an den Ecken und in der Querachse durch massive ragende Türme verstärkt. Gegen die Hochspannungsfabrik hin soll dann später das geplante Ecktor an der Gustav Mayer-Allee mit seinen entschieden horizontalen, niedrigen Seitenbauten raumästhetisch als Repoussoir wirken. –

Auch die von Peter Behrens von 1911 auf 1912 errichteten Fabrikneubauten für die Frankfurter Gasgesellschaft im Gebiet des neuen Orthafens zu Frankfurt am Main erwiesen sich schon durch die Ausdehnung des Programms als eine vorwiegend städtebauliche, im großen Sinne raumdisponierende Aufgabe (Abb. 193): Das durch Anschlußgeleise mit der Hanauer Bahn verbundene Grundstück erstreckt sich als ein breiter Keil parallel dem nördlichen Hafenarm von Westen nach Osten zwischen Schiele-, Kohltrauf- und Daimlerstraße. In seinem westlichen Teil sind zwei riesige Ofenhäuser vorgesehen, die die Kohlenvorräte zu Koks verarbeiten müssen. Sie sind so errichtet, daß südlich von ihnen die aufgeschütteten Kohlenlager, nördlich die Koksager zu liegen kommen, das Rohmaterial also nur einen einmaligen Weg zu seiner Verarbeitung zurückzulegen hat. Östlich von den Ofenhäusern erstreckt sich, im Winkel

gebrochen, die Maschinenfabrik mit der elektrischen Zentrale, den Dampfkesseln, dem chemisch-physikalischen Laboratorium und mit gefonderten Räumen für die Generatoren, die Wascher und die Wasserreiniger, ferner die Ammoniakfabrik. Weiter schließt sich in gleicher Richtung die lange Turmreihe des Wasserturmes mit den Hochbehältern für Teer und Ammoniakwasser an und dann das große Gebäude der Apparatenanlage. Mehr nördlich, nach der Schielestraße zu vorge-rückt, liegt der kleinere Bau für die zur Regulierung des Verhältnisses der Gaskonsumtion zur Produktion notwendigen Uhren- und Regleranlagen, während in dem spitzen Winkel des Grundstücks die mächtigen Zylinder dreier Gasbehälter zu stehen kommen, wovon bis jetzt einer ausgeführt ist. Endlich dicht am Rande der Schielestraße rei-hen sich in langer Erstreckung eine Anzahl von Ge-bäulichkeiten, die in nur looserem Zusammenhange mit dem Fabrikationsbetriebe stehen: ein gemein-sames niedriges Gebäude für alle handwerklichen Arbeiten, Schlosserei, Dreherei, Schmiede, Schrei-nerie, für den Spengler und den Anstreicher, das dreistöckige Arbeiterwohlfahrtshaus mit reich-lichen Restaurations-, Garderobe- und Bade-räumen für sämtliche Ar-beiter und den Werk-meisterwohnungen, das

Bureaugebäude mit Wohnungen im ersten und zweiten Oberge-schoß, und, von diesem durch das architektonisch ausgebildete Hauptpor-tal getrennt, als Eckbau die Villa des leitenden Ingenieurs (Abb. 194).

Mit Ausnahme der Gas-behälter und des Ofen-hauses wurden sämtliche Bauten dieses Bezirkes von Peter Behrens er-richtet. Die Kunst be-stand darin, der räum-lichen Konkurrenz sol-cher ungegliederter Kör-permonstren wie der zylindrischen Gasbehälter etwas dynamisch Eben-bürtiges an die Seite zu stellen, was erreicht wurde durch prinzipielle Flächenhaftigkeit der

Umwandlung aller Baukuben und Verstärkung ihrer an sich beträchtlichen Einzelgröße durch reihen-weisen Zusammenschluß in gleichen Fluchten. Als Mauermaterial wurde in der Hauptsache ein ähnlich schön warmer violett-brauner Klinker gewählt, wie der, mit dem Behrens schon so treffliche Er-fahrungen beim Bau der AEG-Fabriken am Humboldthain und in Hennigsdorf bei Berlin gemacht hatte, und der sich vor allem äußerst geeignet erweist, mit den einfachsten plastisch-architektonischen Mitteln eine klare gute Flächen-gliederung zu erzielen. Hinzu kam noch als ein wesentlich sprechender Kontrast bei mehreren der Randhäuser an der Schielestraße die Flächen-füllung zwischen den Pilastern mit ledergelben Backsteinen. Endlich wurden die oberen über-kragenden Zylinder der vier Hochbehältertürme aus Beton mit scharriertem Putzüberzug her-gestellt.

Die Bauten an der Schielestraße (Abb. 194) eint ein durchgehender Horizontalismus: Schon die Eckvilla des Betriebsleiters wird durch die auf sie übergreifende Pfeilerreihe des Portalbaus in ihn einbezogen (Abb. 197). Um ihre Ecke zieht sich das Pfeilmotiv, sie gleichsam nach außen hin be-

festigend, auch noch im

Obergeschoß herum. Sonst aber behält diese Villa auch in ihren archi-tektonischen Linien ihre Niedrigkeit, wozu der hier bei allen andern

Bauten von Behrens gleichfalls gewährte, sehr flach ansteigende Winkel der Dachneigung wesent-lich beiträgt. Der östlich nun folgende Kubus des vierstöckigen Bureauge-bäudes wird schon durch seine dicht aneinander gereihten Fenster hori-zontalisiert; weiter noch durch eine geschickte Häufung von Traufgesim-sen, indem sowohl an der Front wie an beiden Sei-ten des Hauses Risalitbil-dungen vortreten, die in verschiedenen Höhen endigen, sodaß oben in die Breite wirkende Atti-kageschosse entstehen. Ein



Abb. 186. Einzelverkaufsladen der AEG in der Königgräberstraße in Berlin. 1910. Innenansicht



Abb. 187. Einzelverkaufsladen der AEG in der Potsdamerstraße in Berlin. 1910. Außenansicht

folches läuft auch bei dem großen Arbeiterwohlfahrtsgebäude durch. Im wesentlichen gliedern es zwei Eckrisalite, die im Gegenlatze zu der vertikal ungeteilten Mitte durch Pilafterstreifen betont erscheinen. — Wie schon angedeutet, werden die hier entstehenden Zwischenflächen durch die hellere Färbung des ledergelben Backsteins mit Entschiedenheit herausgehoben.

Niedrig wieder erstreckt sich der letzte Bau der Reihe an der Schielestraße, für die handwerklichen Werkstätten, einfach aus einem sehr hohen Untergeschoß und einem flachen Kniestock bestehend: Seine Hauptfront richtet sich nach dem Hofe zu (Abb. 200). Beide Geschoße bilden hier kompakte vortretende Eckpavillons. Währenddem fenkt sich in der Mitte der Kniestock als Manfarde zu einem Glasdach herab, das die beiden Seitenrisalite bündig verbindet, und unter dessen Schutze die hier zu verrichtenden Arbeiten auch im Freien ausgeführt werden können.

Die großen Fenster, die an dem Werkstättenbau, sozufagen in doppelter natürlicher Größe, auftreten, beherrschen auch Behrens' übrige hausförmige Gebäude der Gasanstalt, die Maschinen- und die Ammoniakfabrik, die Apparaten- und

die Uhren- und Regleranlage. Wenn Violletle-Duc einmal in geistvoller Weise den Menschen als Maß aller Dinge auch als das urtümliche Proportionsgesetz für die Architektur bewiesen hat — wie die Verhältnisse von Türe und Fenster und dadurch weiterhin auch alle sonstigen Dimensionen eines Gebäudes sich aus seiner Gestalt herleiten¹⁾ —, so scheinen diese Bauten der Gasanstalt für ein neues, industrielles Menschengeschlecht geschaffen zu sein, dessen körperliche und geistige Energien durch Maschinenkraft und Unterjochung der elementaren Naturgewalten in den eigenen Willensbereich sich verdoppelt haben: Einfache Umfassungsmauern umziehen die länglichen Grundrißgevierte, in die diese großen Fenster, sich im Laibungsrahmen flach abtufend, regelmäßig eingeschnitten sind, hier als einzelne gefondert, dort gereiht oder in rhythmischen Gruppen zusammengefaßt. Einige Male führt eine Doppeltreppe zu der hoch liegenden Mitteltür empor. Die Dächer sind bald in flacher Schräge, bald in knapper Manfardenform gestaltet. Einen komplizierteren Dachzerfall zeigt nur die Maschinenfabrik, wo Walm- und Giebel-

¹⁾ Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI^e au XVI^e siècle. Tome V^e. Paris 1868, p. 143–153: Échelle.

bildungen sich in glücklicher Lösung vereinen (Abb. 196).

Die Innenräume dieser Häuser sind an den Wänden sauber mit glasierten Platten ausgelegt. Die in gelb gestrichenem Holz verfachten Decken werden durch blau getönte Walzträger mit Zugtange getragen, in der einfachen Farbzusammenstimmung verwandt der Decke der Brüsseler Kraftmaschinenhalle von 1910. Einmal gefellt sich hier auch ein mächtiger Laufkran hinzu (Abb. 198, 199). Welche Detailfeinheiten der Künstler dem Backsteinmaterial der Außenfassaden, ähnlich wie an den entsprechenden Berliner AEG-Bauten, abgewonnen hat, ist erstaunlich: Die um die Öffnungen gezogenen Laibungsprofile und die Gefüßbildungen weisen

sowohl rechteckige wie runde stabförmige Querschnitte auf. Mit lebendigstem Gefühl für technische Dynamik umziehen sie das lichte Öffnungsfeld bald in geometrischer Ähnlichkeit, bald schmiegen sie sich aber auch dicht an die innere Kante an, damit den statischen Verhältnissen einen ganz sensationellen struktiven Detailausdruck verleihend. Hier sieht man eigenartige Rollschichten

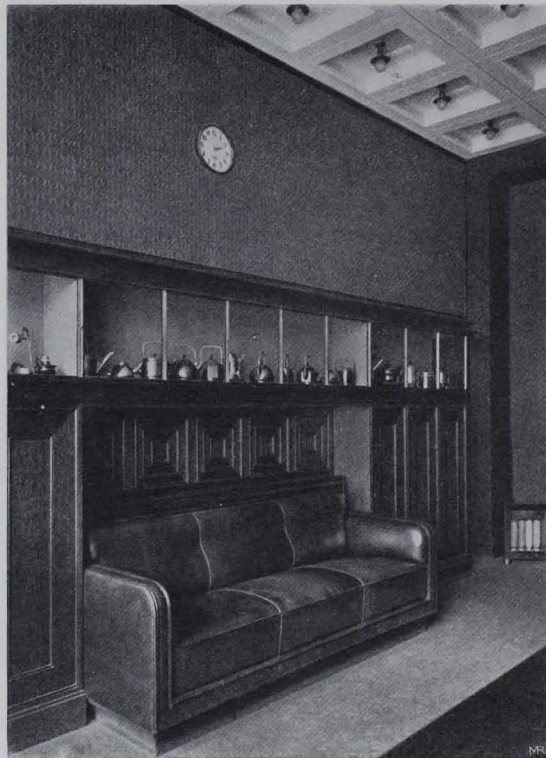


Abb. 188. Einzelverkaufsladen der AEG in der Potsdamerstraße in Berlin. 1910. Innenansicht

und schiefe Bogen, die nicht nur dem Baukonstrukteur, sondern auch dem künstlerisch Empfindenden etwas neues fagen. Es herrscht eine Technik des Backsteinverbandes vor, die über allen mechanischen, gedankenlosen Schlendrian moderner Maurermeisterei auf die phantastische und erfindungsreiche, echte Handwerkslichkeit des Mittelalters zurückgreift, auf die romanische und gotische Backsteinkunst der niederdeutschen Tiefebene (Abb. 195). Die geistvolle Architektur dieser Detailgliederung tritt besonders schön auch an der stattlichen Turmreihe der Hochbehälter zu Tage. Wie die klassischen Festungstürme Altnürnbergers stehen diese drei in behäbiger Solidität da, untereinander durch gewölb-

ten Schwippbogen verbunden, als vierter der schlanke Wasserturm, der aus einem quadratischen Sockel herauswachsend, seine Genossen weit überragt (Abb. 196 und 201). Die originelle Gestalt dieses Sockels besteht aus einem umgekehrten Würfelkapitell als dem alten organischen Vermittlungskörper zwischen einer kubischen und einer zylindrischen Form.

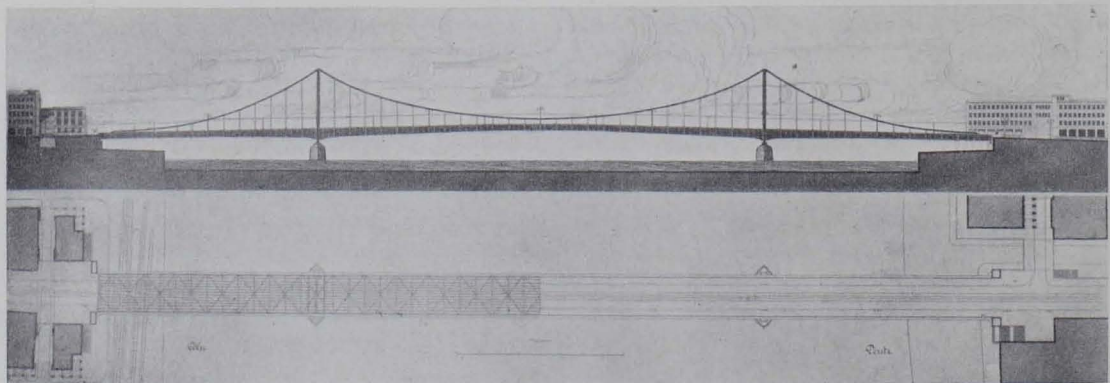


Abb. 189. Entwurf für eine Kettenbrücke über den Rhein bei Köln. 1911. Grundriß und Aufriß

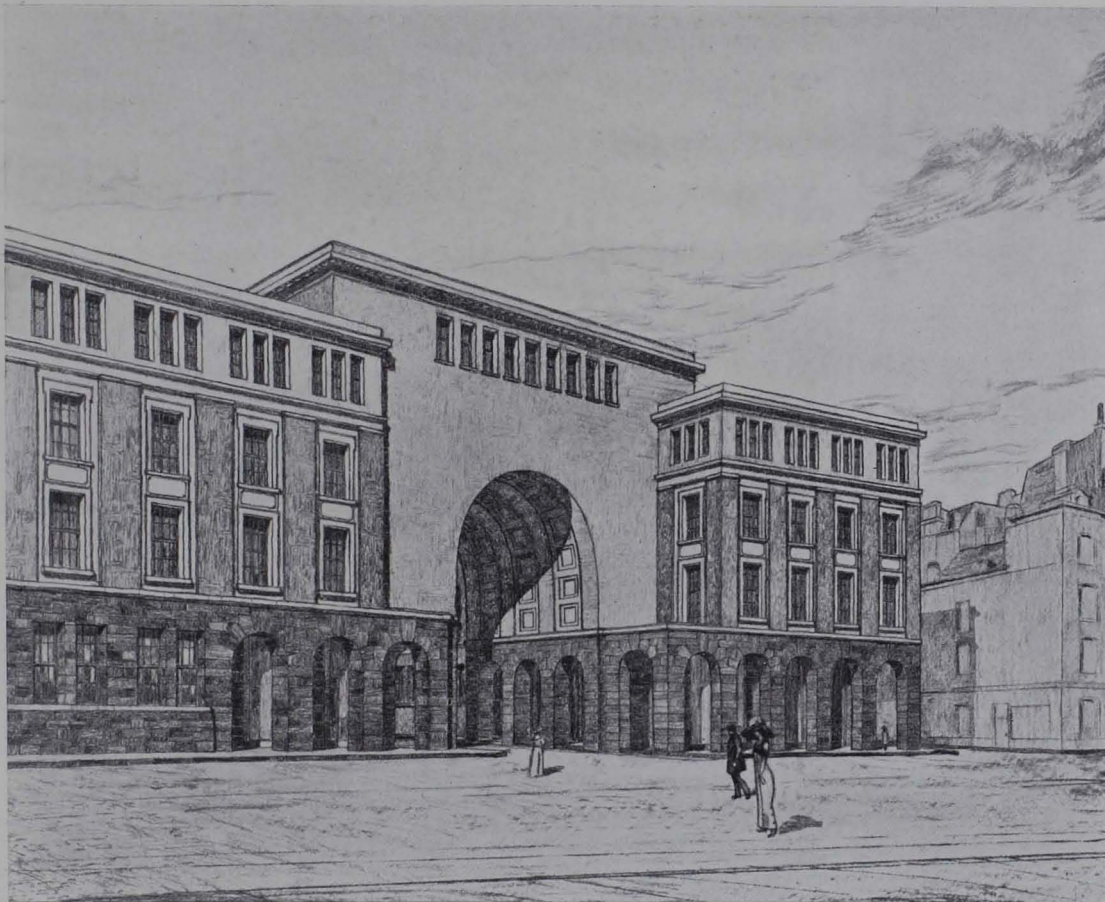


Abb. 190. Entwurf für eine Kettenbrücke über den Rhein bei Köln. 1911. Architektonische Eingangsgruppe am Heumarkt

Die Turmgruppe der Hochbehälter beherrscht den Industriebezirk der Gasanstalt. Mit den Häuserbauten von Behrens zusammen bildet sie ein architektonisches Gegengewicht gegen die unförmige technische Materialität der großen Gasballons und verleiht damit dem neuen Fabrikkomplex der Frankfurter Gasgesellschaft ein ungeheures Plus an Form, d. h. Qualitätskultur, vor allen ähnlichen, sonst nur allzu rohen Anstalten. – Durch das baukünstlerische Beispiel dieser edlen Fabrik erscheint das Industriegelände im Osthafengebiet zu Frankfurt am Main eingeweiht, musterhaft für alle nachfolgenden Bauherren.

13. ENTWURF ZU EINEM WASSERTURM FÜR BOCHOLT, WESTF. (Abb. 202). Eine ähnliche Aufgabe wie die Errichtung der Hochbehälter der Frankfurter Gasanstalt repräsentiert der leider nur Projekt gebliebene Wasserturm für die Stadt Bocholt in Westfalen. Seine neue Formgebung

stellt ein glänzendes Zeugnis für Behrens' Phantastie und künstlerisches Variationsvermögen aus: Als die typische Hochbehälterform erscheinen jene sich oben ausbreitenden Türme, wie wir sie in Frankfurt gesehen haben. Jedoch liegt bei ihnen das künstlerisch Interessante nicht in der herkömmlichen Einzelgestalt, sondern in ihrer eigenartigen Zusammenfügung zur Gruppe. Auch bei dem Entwurf von 1911 des aus handgestrichenen Backsteinen gedachten, achteckigen Wasserturms für Bocholt herrscht der alte Typus als Kernform vor, freilich in seiner flachen Plaltik sehr gedämpft: unten ein niedriger Sockel mit einem kleinen mittleren Säulentor, oben der eigentliche Hochbehälter, in zwei Abstufungen wenig vorspringend, der ganze Aufbau in gewaltiger Energie zusammengehalten durch acht voll rechteckige Widerlagerpfeiler, die seine Rotationsgestalt kraftvoll konzentrieren. Diese stehen

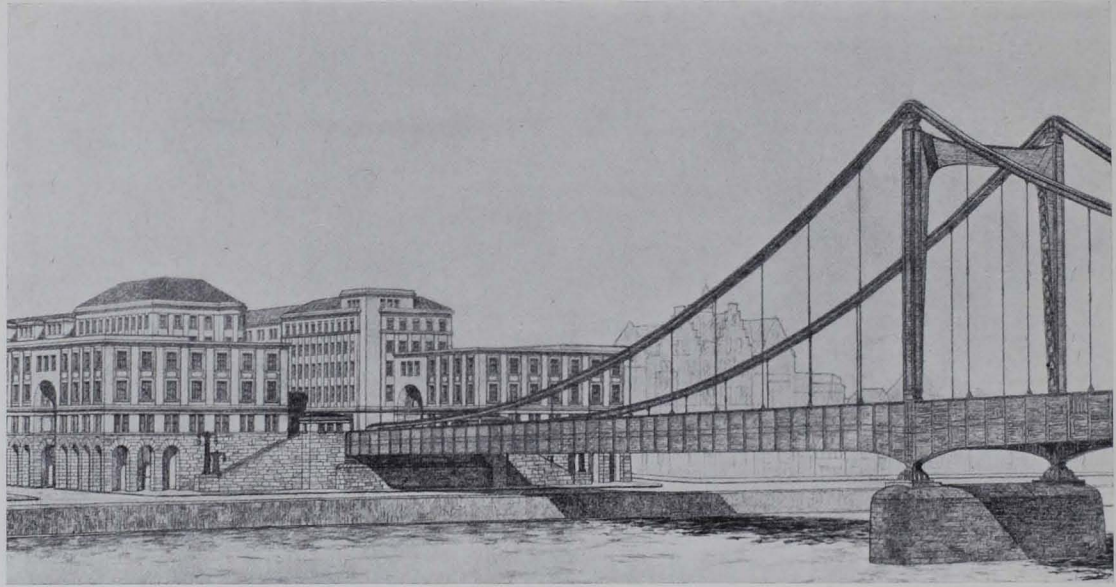


Abb. 191. Entwurf einer Kettenbrücke über den Rhein bei Köln. 1911. Uferbild der Kölner Seite

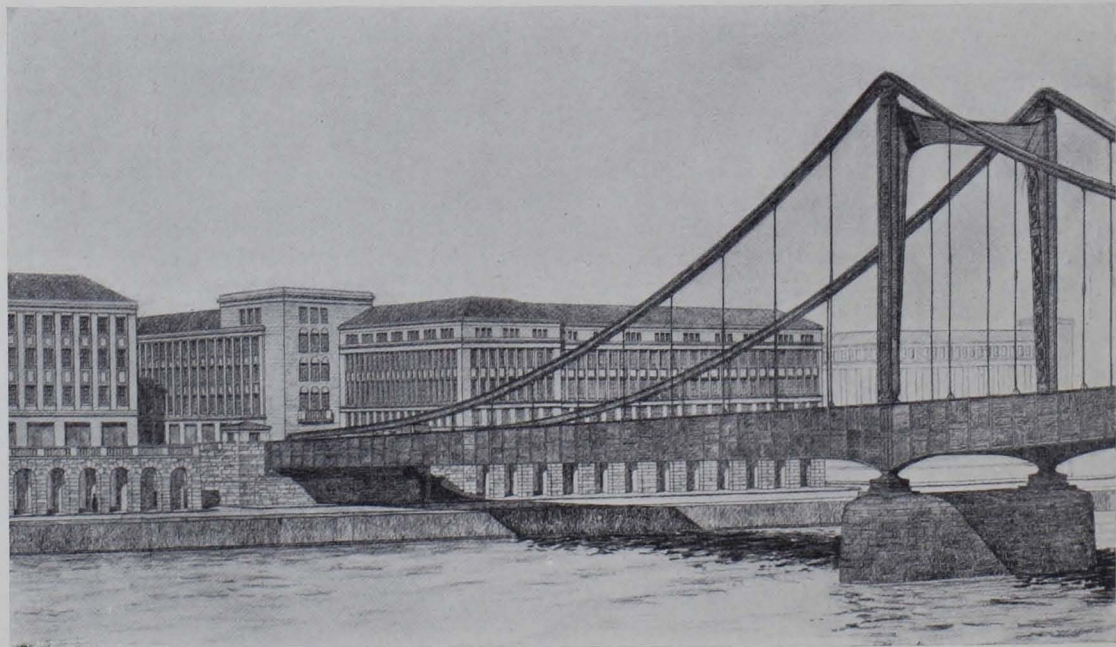


Abb. 192. Entwurf für eine Kettenbrücke über den Rhein bei Köln. 1911. Uferbild der Deutzer Seite

von der glatten Oberfläche des Turmkerns energisch ab durch ihre plattlich lebendige Quaderung, die im Backsteinverband mittels regelmäßig zurückgesetzter Lagerfichten erzielt wird. Wieder im Sinne der kubischen Konzentration bildet die vom Achteck zum Kreis überleitende Stufenattika den selbstverständlichen Abschluß des Turmes. Nur wenige Öffnungen durchbrechen sein Mauermassiv, friesartig gereiht kleine Fenster an den Horizontalzäsuren unterhalb des Hochbehälters und des Kuppelanstiegs, schmale senkrechte Schlitze in den oblongen Streifen zwischen den Strebepfeilern.

in Beton und Eisenschwerk errichteten, langgestreckten Arbeitshalle. Die zwei Geschosse gehen durch beide hindurch. Aber während die Arbeitshalle ganz nüchtern die Traveen ihrer breiten Fenster aneinanderlegt, strebt die Front des Bureaugebäudes nach einer monarchischen Betonung der Mittelachse: Die Vorentwürfe heben die Mitte noch mit übermäßigem Akzent durch ein breites Fastigium hervor, dem ein Zurückweichen des betreffenden Mauerabschnittes entspricht. Die Ausführung jedoch ordnet viel einfacher neun Pilastertraveen nebeneinander, dem mittleren mit

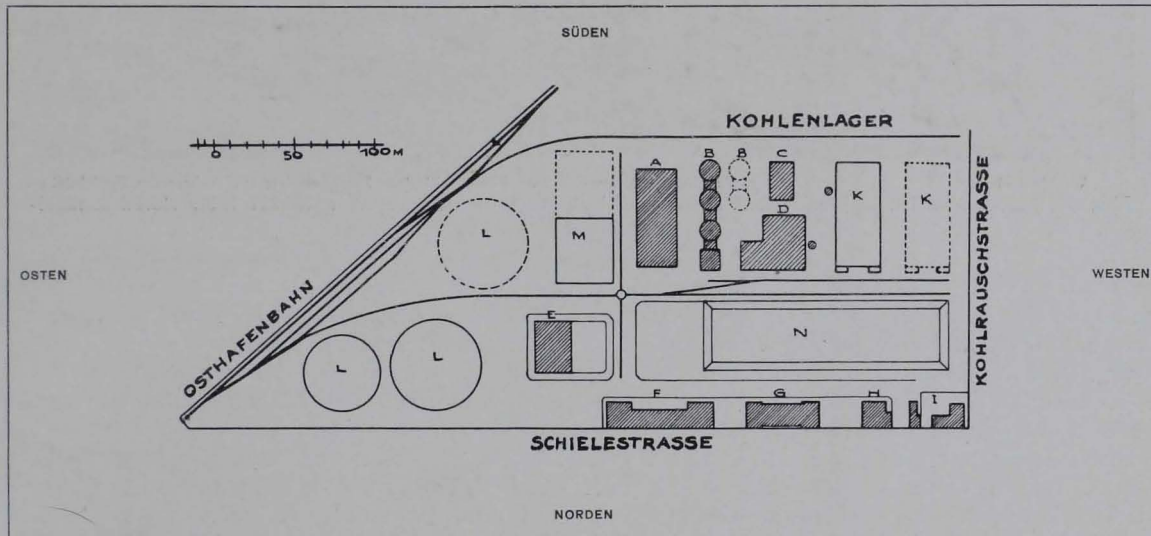


Abb. 193. Fabrikneubauten der Frankfurter Gasgesellschaft im Osthafen zu Frankfurt a.M. 1911 bis 1912. Lageplan. (Die dunkel angelegten Gebäude sind von Peter Behrens erbaut)

A. Apparatenhaus. B. Wasserturm und Hochbehälter für Teer und Ammoniakwässer. C. Ammoniakfabrik. D. Maschinenhaus. E. Uhren- und Reglergebäude. F. Werkflättenbau. G. Arbeiterwohlfahrtshaus. H. Bureaugebäude. I. Wohnhaus des Betriebsleiters und Fabrikportal. K. Ofenhäuser. L. Gasbehälter. M. Gasreinigungshaus. N. Kokslager

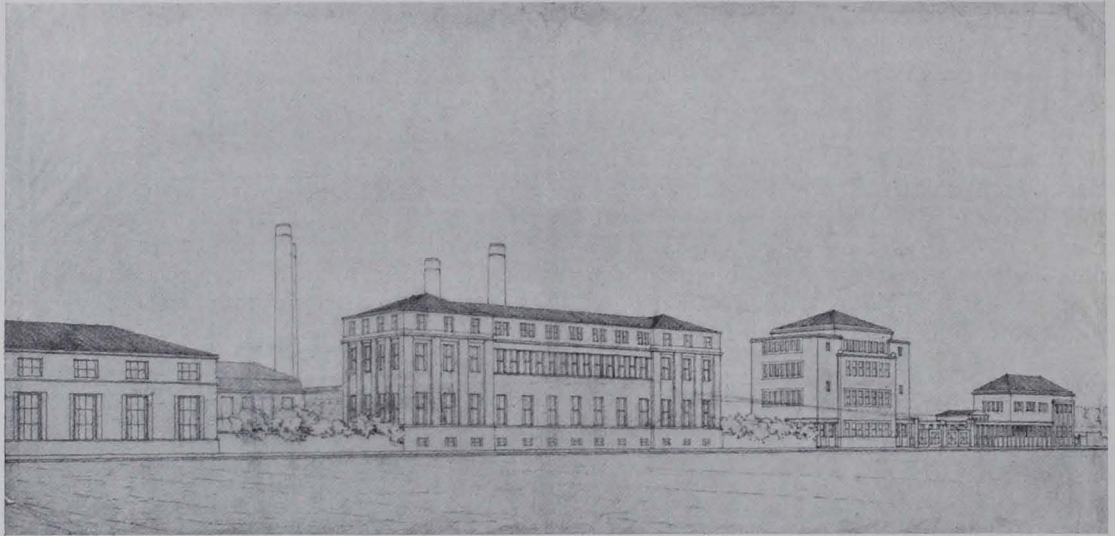
Die Grundrißausdehnung und die Höhenmaße des Wasserturmes waren von vornherein zwecklich festgelegt. Er sollte sich auf einer umzäunten Bodenerhöhung erheben, zu der eine Stufenrampe hinaufführt und eine bestimmte Funktion im Städtebild ausüben, nämlich die leere Ecke zwischen zwei rechtwinklig zueinander stehenden Monumentalgebäuden eines freien Platzes zu verbinden und auszufüllen.

14. BUREAUGEBÄUDE UND FABRIKHALLE DES T-Z-GITTERWERKS IN TEMPELHOF BEI BERLIN. Auch diese von 1911 bis 1912 entstandene Architektur zeigt eine gewisse Formenverwandtschaft mit der Frankfurter Gasanstalt, nämlich mit deren Hausbauten. Ein im Putzbau ausgeführtes Bureauhaus bildet den Kopf einer

dem Hauptportal nur durch seine verdoppelte Breite die Herrschaft verleihend. Die Seitenansicht benutzt diese Blendpfeiler als Eckverstärkung und schiebt vier Fensterachsen zu einer dichten Gruppe in der Mitte zusammen mit jener von Behrens seit jeher geübten Bevorzugung der geraden Zahl wegen ihrer unterordnenden Wirkung.¹⁾

Derartige Pfeilerarchitekturen dominieren, wie gesehen, in des Künstlers Häuserbau der letzten Jahre sehr. Sie erscheinen keineswegs von einer absonderlichen Individualität, wenn man das Motiv an sich und in seiner allgemeinen Verbreitung in's Auge faßt. Beruht doch ihr eigentlicher Vorzug vielmehr in der seltenen Abgewogenheit der auch im Reliefgrad feinsten Flächenproportionen, welche

¹⁾ Siehe oben S. 35 Anm. 1 und S. 92.



Werkstättenbau. Arbeiterwohlfahrtsgebäude. Bureaugebäude. Fabrikportal und Wohnhaus des Betriebsleiters
 Abb. 194. Fabrikneubauten der Frankfurter Gasgesellschaft im Osthafen zu Frankfurt a. M. 1911 bis 1912. Nördliche Randbauten an der Schielestraße.

sie wieder weit über alles das erhebt, was sich im gewöhnlichen als sogenannte Pilasterarchitektur an unsern modernen Häuserfassaden breit macht. Das flache Walmdach des Bureauhauses des T-Z-Gitterwerks ist in holländischen Pfannen gedeckt und zeigt in seiner Hauptfront eine architektonisch zusammengezogene Gaupenreihe. Für den Grundriß dieses Gebäudekomplexes galt als Situationsforderung, das Haus so zu gruppieren, daß die Arbeitshalle neben den Eisenbahnzufahrtsgeleisen lag und daran anschließend der Bureaubau mit seiner Hauptfront an der Straße. Diese Front

soll später im rechten Winkel längs den beiden Straßenfluchten, die das Eckgrundstück begrenzen, durchgeführt werden. Hierdurch wird ein Innenhof geschaffen, den auf der einen Seite die Rückfront des Bureau- und Wohngebäudes und auf der andern Seite die große Arbeitshalle abschließt. Das Innere des Bureaugebäudes birgt im Erdgeschoß, rechts neben dem geräumigen Entree und dem Treppenhaus, die große Expedition, gegenüber den Garderoberaum und links eine Kutscherwohnung, im Obergeschoß das große allgemeine Kontor und mehrere Privatkontors.

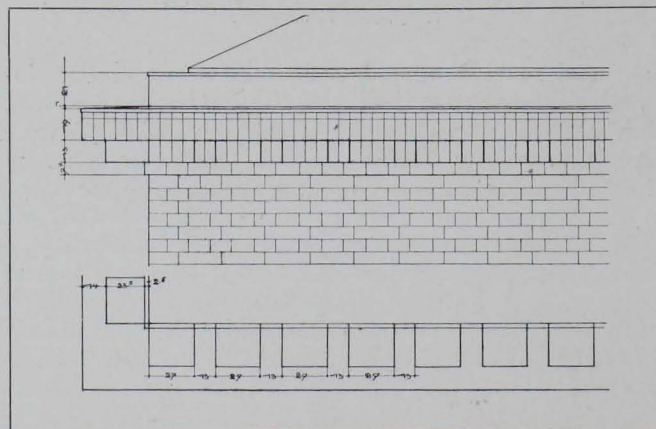


Abb. 195. Fabrikneubauten der Frankfurter Gasgesellschaft im Osthafen zu Frankfurt a. M. 1911 bis 1912. Backsteinverband des Traufgefirnisses am Arbeiterwohlfahrtsgebäude



Apparatenhaus Wasserturm Hochbehälter Maschinenhaus
Abb 196. Fabrikneubauten der Frankfurter Gasgesellschaft im Osthafen zu Frankfurt a. M. 1911 bis 1912

Mit der Zeit gefellte sich hierzu Absicht und künstlerisches Bewußtsein, und so wurde der florentinische Palast ein gewaltiges Steinhaus, dessen Eindruck auf Wenigkeit und Mäßigkeit der einzelnen Elemente beruhte. Jakob Burckhardt. Geschichte der Renaissance in Italien.

15. VERWALTUNGSGEBÄUDE DER MANNESMANNRÖHREN-WERKE IN DÜSSELDORF. Die souveräne Leichtigkeit, mit der Peter Behrens in seiner gegenwärtigen Schaffensperiode mit den primären stereometrischen Gestaltungsfaktoren schaltet und waltet, kann für den tiefer Blickenden keineswegs einen Umschwung in der Kunsttrichtung, eine Abkehr oder ein Aufgeben seiner alten, streng architektonischen Prinzipien bedeuten, sondern im Gegenteil nur deren qualitative Steigerung, deren musikalisch reichere Instrumentation.

Der von 1911 auf 1912 zu Düsseldorf am Bergerufer errichtete Monumentalbau für die Verwaltung der Mannesmannröhren-Werke ist ein offenes Bekenntnis zu den klaren kubischen Grundrissen der Düsseldorfener Zeit, aus deren Geist die Villa

Obenauer von 1905, das Krematorium von 1906 bis 1907, das Wohnhaus Schroeder in Eppenhäufen von 1908 bis 1909 formal hervorgegangen waren. Wieder realisiert sich, allerdings von einer bisher ungeahnten Lebendigkeit durchdrungen, die alte Behrens'sche Ansicht: Monumentalität liegt nicht in der reichen Aufgliederung eines Gebäudes, sondern in der kubischen Geschlossenheit und Großkörperlichkeit, sowie in der Vereinfachung der Architektur. Darum erschien auch bei dem Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke eine Auflösung des Daches in Giebel und Türme und eine Aufgliederung der Fassade durch Eckbauten verwerflich, vielmehr das Durchführen bündiger Flächen und das Einhalten des einmal angeschlagenen Motivs der Reihung das Richtige (Abb. 203).



Abb. 197. Fabrikneubauten der Frankfurter Gasgesellschaft im Osthafen zu Frankfurt a. M. 1911 bis 1912. Wohnhaus des Betriebsleiters, Fabrikportal und Bureaugebäude vom Fabrikgebäude aus gesehen

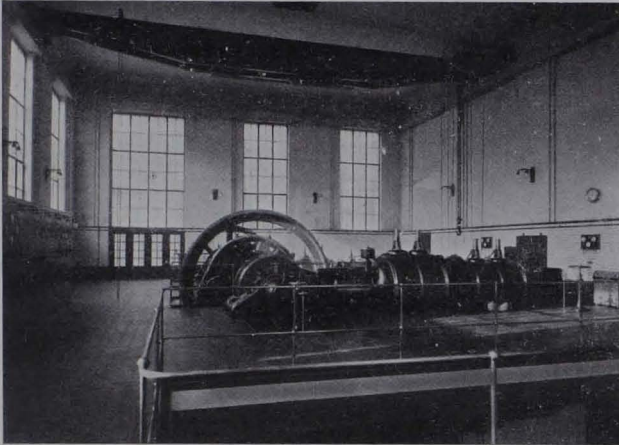


Abb. 198. Fabrikneubauten der Frankfurter Gasgesellschaft im Osthafen zu Frankfurt a. M. 1911 bis 1912. Inneres des Maschinenhauses

In dieser Weise baut sich das gewaltige Steinhaus am Bergerufer in Düsseldorf auf, zugleich von ungemein geschlossener Kraft des Kubus wie doch auch wieder von einer besonders vierteiligen und leichten Zierlichkeit durch die Menge seiner in gleichmäßig engen Achsen sich anordnenden Fenster, eine sprechende architektonische Verkörperung des ästhetischen Postulats von der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Durch die freie Lage am Rhein erscheint der Bau mit seinen 67 m Frontlänge und 42,5 m Tiefe weithin sichtbar.¹⁾ Das Sockelgeschoß besteht aus flachen Bossenschichten von rustikal bearbeitetem Muschelkalkstein, in welche die klein wirkenden Fenster eingeschnitten sind. Die aus Waibener Tuffstein vollständig errichteten Obergeschosse heben sich hell vom dunklen Sockel ab. Die Erdgeschoßwände des nach Norden gelegenen Haupthofes sind in braunen Klinkern ausgeführt, ein Material, in dem auch noch die Rückfronten gehalten sind, da sich hier, bei einer möglichen Verlängerung nach Nordosten, später ein breiter Hof anschließen soll. Aus dem gleichen Grunde endigt auch an dieser Stelle das sonst überall abgewalmte Dach hier in einem Giebel.

Architektonisch gehört in der Hauptfassade gegen den Rhein auch noch die straffe Pfeilerreihe des ersten Obergeschosses zum Sockel: Diese beiden unteren Stockwerke fassen sich zentral in einer architektonisch und plastisch monumental ausgestalteten Hauptpforte zusammen, die vertieft in die Mauermaße hineingedrückt ist (Abb. 208).

¹⁾ Vgl. Kunst und Künstler. August 1912. X. Jahrg. Heft 11. S. 570. Nr. 165 der Literatur über Behrens.

Als Stirnrelief trägt sie eine ruhende weibliche Gestalt, ein Stimmungsvolles Werk des Bildhauers Eberhard Encke. Das Portal allein ist, im Gegensatz zu den vertikal ganz aufgeteilten Fenstergeschossen, von breiter Mauerfläche umrahmt und dadurch als solches von vornherein gekennzeichnet. —

Die nunmehr folgenden zwei Bureaugeschosse sind, um eine möglichst große Freiheit und leichte Auswechselbarkeit der Querwände zu erreichen, in eine sehr enge Reihung von schmalen Pfeilerfenstern zerlegt, die gleichmäßig vertikal durchgehen. Horizontal gehalten werden sie durch breite Stockwerkgesimse. Über dem oberen zieht sich noch ein Kniestock von wieder breit auseinander gestellten, zu dritt gekuppelten Fenstern hin, die einen neuen Takt in dieser reichen Fallsadenpartitur von

lauter verschiedenen Rhythmen anschlagen. Diese Vielheit findet ihre korrelative Bindung in der den Monumentalbau beherrschenden Zusammenfassung des kolossalen Walmdaches, das, etwas hinter dem stark ausladenden Kranzgesims zu-

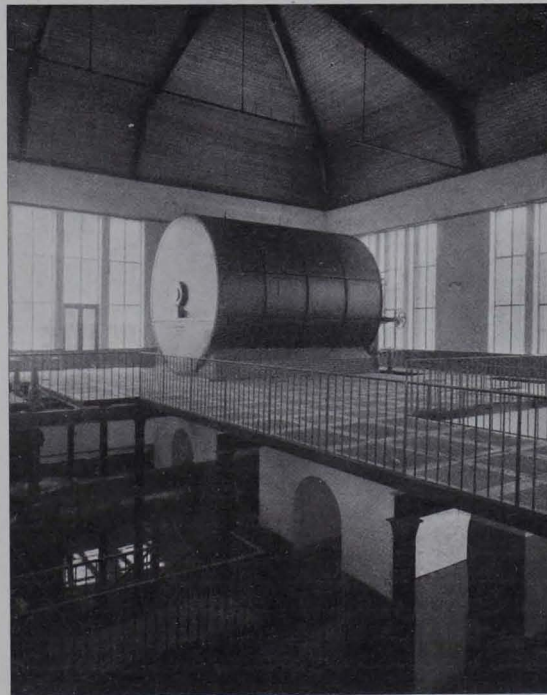


Abb. 199. Fabrikneubauten der Frankfurter Gasgesellschaft im Osthafen zu Frankfurt a. M. 1911 bis 1912. Inneres des Uhren- und Reglergebäudes

rücktretend, knapp dem Hausprisma aufliegt (Siehe das Modell der Ecke Abb. 207). Die Raumdisposition (Grundrisse Abb. 204 und 205, Schnitte Abb. 206) ordnet in der Querachse des Gebäudes einen von einer Pfeilerhalle umzogenen, quadratischen Vorplatz an, der durch zwei Geschosse hindurchgeht (Abb. 209). Hinter ihm steigt die Haupttreppe hinauf und liegen die Toiletten. Rechts und links von diesem Quertrakt dehnen sich große Lichthöfe, deren einer eine einstöckige glasgedeckte Halle birgt. In der räumlichen Wirkung partizipieren die in offener Pfeilerstellung

gestalteten jede beliebige Verkleinerung oder Vergrößerung des Raumes vom schmalsten, nur zwei Fensterbreiten messenden Vorzimmer an bis zu den längsten Arbeitsläden von sehr vielen Querachsen. Diese praktische Nutzungsmöglichkeit wird noch durch in die Korridorwand eingebaute Akten-schränke vervollkommenet.

Das Bedeutende aber an diesem Grundriß ist, daß aus seinen so realistischen Anforderungen sich der eigenartige ästhetische Typ logisch entwickelt, der dem ganzen Bau seine suggestive Architekturphysiognomie aufprägt und ihn so zu einem



Abb. 200. Fabrikneubauten der Frankfurter Gasgesellschaft im Olfhafen zu Frankfurt a. M. 1911 bis 1912. Werkstättenbau

galerieartig hier herumgeführten Korridore der verschiedenen Stockwerke an diesen Höfen und können sich somit, wie es der Künstler selbst begründet, mit der verhältnismäßig geringen Breite von 2,15 m begnügen. In den äußeren Ecken der Lichthöfe, nach hinten hinaus, liegen die Nebentreppen.

Nur die beiden unteren Geschosse besitzen eine feste Quereinteilung. Die oberen, für die eigentlichen Bureauzwecke bestimmten Stockwerke nützen, wie bereits angedeutet, die enge Pfeilerstellung der Fassade zu einer je nach Bedarf freien Abmessung ihrer Raumeinheiten: Die schnell herausnehmbaren, schallstärkeren und doppelwandigen Querwände aus leichtestem Mauerwerk

ragenden Denkmal moderner Geschäftigkeit und Organisationskraft gestaltet. —

Merkwürdig erscheint es dabei für die moderne Kunstgeschichte, daß dieses Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke der erste dauernde Bau war, den Behrens mit seiner ganzen Inneneinrichtung in Düsseldorf errichten durfte, in der Stadt, die ihn viereinhalb Jahre, von Ostern 1905 bis Herbst 1907, in künstlerisch führender Stellung als Leiter ihrer Kunstgewerbeschule sah, und daß ihm dieser Auftrag erst erteilt wurde, nachdem er bereits vier Jahre aus ihr entfernt war.

16. ENTWURF ZU EINEM VERWALTUNGS-
GEBÄUDE DER CONTINENTAL-KAUT-



Abb. 201. Fabrikneubauten der Frankfurter Gasgesellschaft im Osthafen zu Frankfurt a. M. 1911 bis 1912. Wasserturm und Teerhochbehälter

SCHUK- UND GUTTAPERCHA-KOMPANIE IN HANNOVER. In der allgemeinen Anlage von Grundriß und Aufbau ähnelt dieses im Entwurf im Frühjahr 1912 entstandene Gebäude sehr dem ja auch zwecklich nahe verwandten Düsseldorf-Bau für die Mannesmannröhren-Werke. Der gleichen Aufgabe entspricht also auch eine analoge architektonische Lösung in beträchtlichem Maße: Wie dort wird der monumental hervorgehobene Eingang in die Querachse des oblongen Gebäudekubus gelegt. Hinter dem Vestibül erstreckt sich in die Quere eine große glasgedeckte Halle, die durch sämtliche Geschosse hindurchgeht, und an deren Schmalseiten einerseits die Haupttreppen, andererseits die Toiletten liegen; sie wird in den beiden Flügeln von analogen kleineren Höfen begleitet. Um diese zentrale Halle und die Höfe ziehen sich im Erd- und ersten Hauptgeschoss in lang gestreckten Räumen ringsum die großen Bureaux für die verschiedenen Zwecke, die Privatkontors der Direktion und der Sitzungsaal in der Mitte des ersten Stock (Grundrisse Abb. 210 und 211, Schnitt Abb. 212).

Das Prinzip der blockmäßigen Zusammenfassung, das die Idee zur Außengestaltung bei

dem Mannesmanngebäude abgab, besteht auch bei dem Verwaltungsbau für die Continentalwerke noch zu Recht. Nur erscheint es wesentlich modifiziert durch das den Gesamtblock in drei ungefähr gleiche Teile zerlegende Mittelrisalit, das an der Straßenfront einspringt und an der Rückseite des Gebäudes, in noch größerer Breite, ausladet. Diese so einschneidende Gliederung des Kubus begründet sich faktisch in der außerordentlichen Länge der Falladen des Continental-

gebäudes von nahezu 100 m und in der besonderen Situation, einer engen Straße, die keinen Überblick über den Gesamtbau zuläßt (Abb. 213).

Um nun die Hauptfront in den Einzelheiten ihrer ästhetischen Zusammenhänge zu verstehen, so sind die architektonischen Funktionen des mittleren Rücksprungs sowohl als plastische Gegenläge

gedacht, wie auch als Gegenläge von Flächenformen und Flächengrößen: Die kubisch ganz kompakten Seitenteile setzen, ähnlich wie bei dem Mannesmannbau, auf ein niederes, in gedrungenen Pfeilern gleichmäßig rhythmisiertes Sockelgeschoss die engen Vertikalreihen schlanker Obergeschoss-traveen, die ein breites Hauptgesimsband abschließt, verstärkt noch durch ein Attikageschoß mit sehr flach ansteigendem Walmdach. Dem gegenüber bringt das zurücktretende Mittelstück eine reiche Abwechslung: Seine Seiten halten noch das Reihungsmotiv der Seitenblöcke fest. In der Mitte aber wölbt sich die Wand zu fünf Rechteckerkern vor, die über dem von vorgelagerten Figurenpfeilern gerahmten Monumentaltor aufsteigen. Kranzgesims und darüber lagernde Mansardenattika gehen verkröpft auch über das Mittelrisalit hin-

weg. Aber als dessen Dachschluß baut sich in der Mitte, über der vorhin erwähnten Halle, eine großenstrige, flach rechteckige Laterne auf, seitlich von gleichen kleineren akkompagniert. — Man empfindet diesen Dachaufbau als vertikal komplementäre Massenarchitektur zu dem reliefmäßigen Zurücktreten des mittleren Frontstückes.

Die Dachlaterne dient der zentralen Halle zur Erhellung (Abb. 214), von der aus sich ein großartiger Überblick über das ganze Innere des Ver-

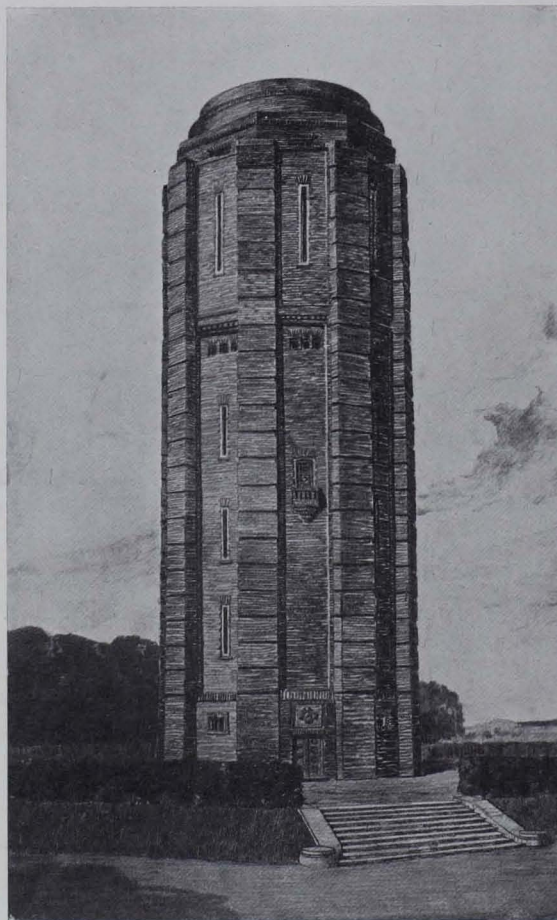


Abb. 202. Entwurf zu einem Wasserturm für Bocholt i. Westf. Sommer 1911.

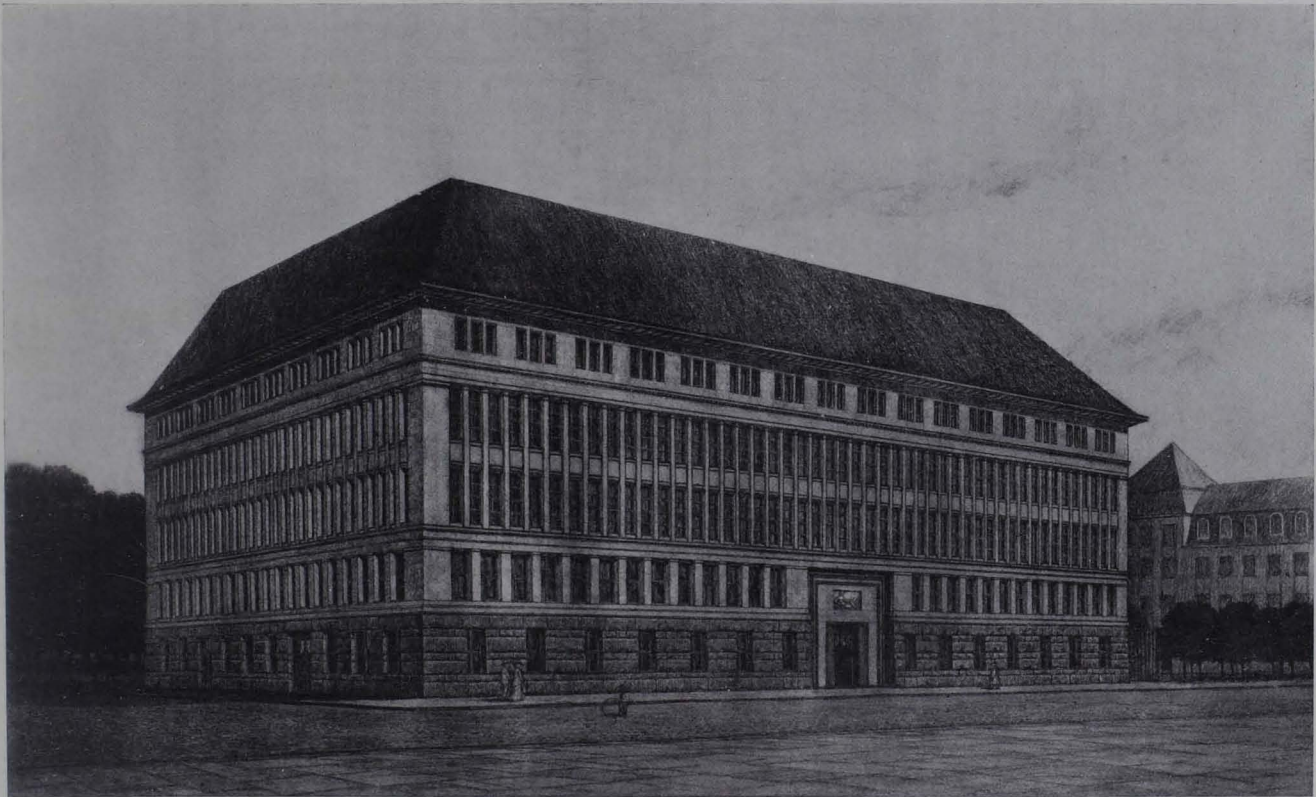
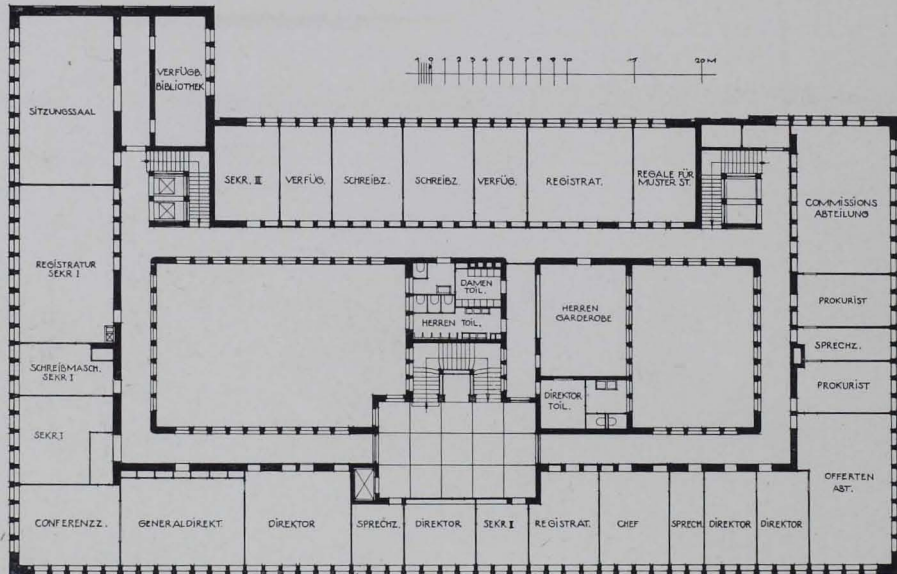
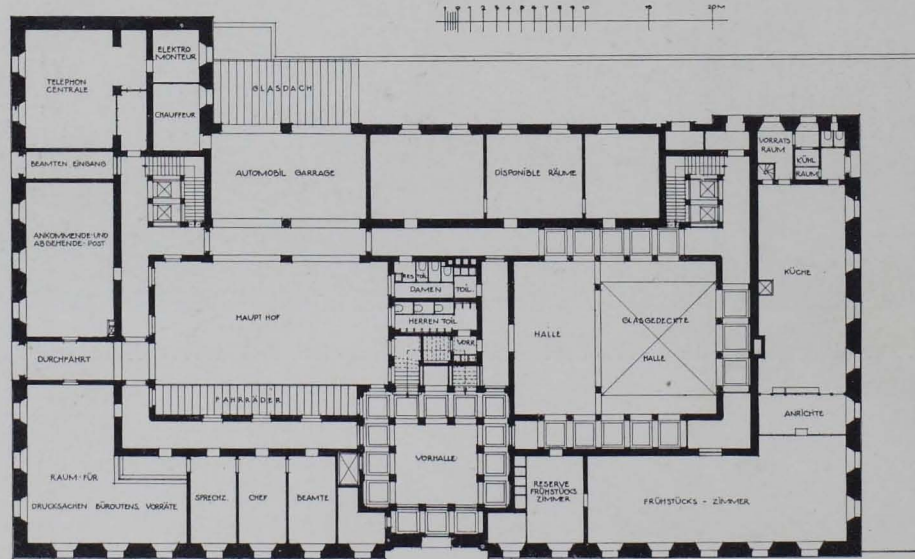


Abb. 203. Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf. 1911 bis 1912. Ansicht vom Rheinufer



Grundriß des zweiten Obergefchoßes



Grundriß des Erdgefchoßes

Abb. 204 und 205. Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf, 1911 bis 1912. Grundriß



Abb. 205 a. Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf. 1911 bis 1912. Rückansicht

waltungsgebäudes darbietet. Sie reflektiert, in einer für den Innenbau ästhetisch notwendigen, feiner gegliederten Weise, die Hauptproportionen der Fassade: schmale Viereckpfeiler mit jonifizierenden Kapitellen, die durch drei Stockwerke hindurchgehen, darüber kurz gedrungene, eng gestellte Stützen, attikaartig durch ein Kranzgesims von der großen Ordnung geschieden; sie tragen die Glasdecke auf einem plattisch als sekundär charakterisierten Architrav. Und ebenso leitet der hier noch in Abb. 215 wiedergegebene, nach der Vorderfront zu gelegene große Sitzungsaal im ersten Obergeschoß aus der Fassadenarchitektur seine innenräumliche Gliederung ab, indem den Pfei-

gewiß auch daran, daß sich allmählich eine Umgestaltung dieser neuesten Architektur aus dem Exzentrischen in's Konzentrische, aus einer individualisierenden Romantik in's Klassische und Typische vollzogen hatte.

In wie starkem Maße gerade Peter Behrens an ihr teilgenommen, ging mit Ausführlichkeit aus der bisherigen Darstellung hervor. Man mag es vielleicht bedauern, daß die mythische Liebe, die eigengeartete ästhetische Emotion, die sich für jedes einzelne Stück der damaligen Behrens'schen Architektur in besonderer Weise einsetzte und es ganz apart ausgestaltete, nicht mehr in gleicher quantitativer Ausdehnung jeder Partikel seiner



Abb. 206. Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf. 1911 bis 1912.
Längsschnitt von Norden nach Süden. Querschnitt von Osten nach Westen durch die Stockwerkstreppe in der Südostecke des Hinterflügels

lern der auspringenden Erker die Architrave und Kassetten der Decke, Säulen und Türen, Pilaster und Rechteckfelder der Umfassungswände rhythmisch entsprechen.

17. NEUBAU DER KAISERL. DEUTSCHEN BOTSCHAFT IN ST. PETERSBURG. Nur zwölf Jahre, und doch ein langer künstlerischer Weg liegt zwischen den architektonischen Anfängen von Peter Behrens in Darmstadt als baukünstlerischem Sezessionist und seiner offiziellen Tätigkeit für die deutsche Regierung, dem Botschaftsgebäude in St. Petersburg von 1911 bis 1912. In dieser entwicklungsreichen Zeit hat sich viel mehr als die bloße Gefinnung gewandelt, und wenn heute der ja stets konservative öffentliche Auftraggeber sein Vertrauen ebenfalls jenen einstigen Sturmgefallen entgegenzubringen wagt, die vor mehr als einem Jahrzehnt die moderne baukünstlerische Bewegung inaugurierten, so liegt das

jetzigen baukünstlerischen Werke zuteil wird, die sich häufig mit einer weniger selbständigen Form, generell abgeleitet aus dem großen Allgemeinen des architektonischen Haupttypus, begnügen müssen. Liegt aber nicht gerade in diesem typifizierenden Unterordnen aller Einzelheiten unter das alleinherrschende, einzige Individuum des «Kunstganzen» eine höhere architektonische Einsicht, ein großer ästhetischer Takt, der das baukünstlerische Objekt nicht in die Absolutheit des freien Kunstwerks hinaufrücken will, sondern es vielmehr, gerade durch die Indifferenz seiner Teile für das individuelle Erregungsmoment, zum dienenden Kunstwerk stempelt und es so als einen sich «stilvoll» bescheidenden Hintergrund kennzeichnet, vor dem sein geistiges Korrelat, der moderne Mensch, lebt und genießt?¹)

¹) Vergl. Georg Simmel, oben S. 104 Anm. 1 und Broder Christianen, oben S. 135 Anm. 1.

Die Seele, deren architektonisches Gehäufte das in der kurzen Spanne von nur 1 $\frac{1}{2}$ Jahren errichtete Kaiserl. deutsche Botschaftsgebäude in St. Petersburg darstellt, ist der Staatskonservatismus der alten preußisch-deutschen Diplomatie. Majestätisch strenge und vornehm repräsentative Formen waren hier geboten von einer Sprache, die bei aller Modernität doch die organischen Voraussetzungen unserer Gesamtbildung, die klassische Antike, berücksichtigt.

SITUATION UND GRUNDRISS. Behrens' Neubau der Kaiserl. deutschen Botschaft erhebt sich auf deren altem Grundstück in der wichtigen Fassadenlänge von 58 m an einem der monumentalsten Plätze der Innenstadt St. Petersburgs, dem Ilaaksplatz, an der Ecke der Morskaja, einer der

Hauptgeschäftsstraßen. Dieses Eckgrundstück ist schiefwinklig, und überdies bildet die Platzwand an dem Einlauf der Morskaja einen zurückweichenden Knick. Der Künstler wußte mit größtem Städtebaulichen Feinsinn aus dieser Not eine Tugend zu machen, indem er seinen Palast in zwei selbständig aneinandergeschobene Trakte zerlegte: Der nach dem Ilaaksplatz zu liegende Haupttrakt wurde zu der 49,5 m langen Repräsentationsfront durch das dreifache Portal, die Stufenattika und deren monumentalen Figurenaufsatz zentralisiert. Dagegen mußte der nahezu 50 m lange Seitenflügel an der Morskaja, seiner auch in der Fassadengliederung ausgedrückten architektonischen Unterordnung gemäß, mit seiner schiefen Seitenfront am Ilaaksplatz zurückweichen, die aber rechtwinklig zu seiner Hauptfront an der Morskaja steht. Diese Seitenfront des Nebenflügels bildet nun eine Flucht mit dem Palast auf dem gegenüberliegenden Eckgrundstück der Morskaja, sodaß deren Straßeneinlauf in den Platz architektonisch klar gerahmt erscheint.

Aus dieser Winkelform der Hauptituation entwickelt sich auch die gesamte architektonische Aufteilung des Grundrisses (Abb. 216 und 217): Die dominierende Achse läuft von dem großen Portal in der Mitte der Ilaaksplatzfassade durch den doppelten Portikus und die monumentale Erdgeschoßhalle über eine kleine Freitreppe in den Gartenhof. Seine von Kolonnaden flankierten Seiten konvergieren symmetrisch, um die durch die Straßenflucht der Morskaja verursachte Schräge des Flügelbaus auszugleichen, auf ein niedrigeres, für Stallungen bestimmtes Rückgebäude hin. Letzteres besitzt in seiner Mitte eine Durchfahrt nach dem auch von der Morskaja aus direkt erreichbaren Hinterhof. — Dieser trapezförmige Gartenhof bildet somit in seiner malerisch raumteigernden Wirkung einen ähnlichen architektonischen Vorplatz zu der einfach monumentalen Gartenfassade des Thronsaales wie die sich analog in der Tiefenrichtung erweiternden Plätze des römischen Barock, z. B. die Piazza del Campidoglio und der eigentliche Vorplatz, die Piazza retta Lorenzo Berninis, vor St. Peter.¹⁾

Rechtwinklig zu der mittleren Parterrehalle steigt die große Prunktreppe zu den Paraderäumen in einem einzigen Zuge hinauf, der berühmten Scala regia im Vatikan vergleichbar. Hinter ihr liegt im Erdgeschoß die weite quadratische Kanzleidiele, von vier mittleren Pfeilern, die die Unter-

¹⁾ Vgl. A. E. Brinkmann. Platz und Monument. Berlin 1908. S. 42 bis 45, Abb. 11 und 12. S. 51 bis 56, Abb. 15 und 16.

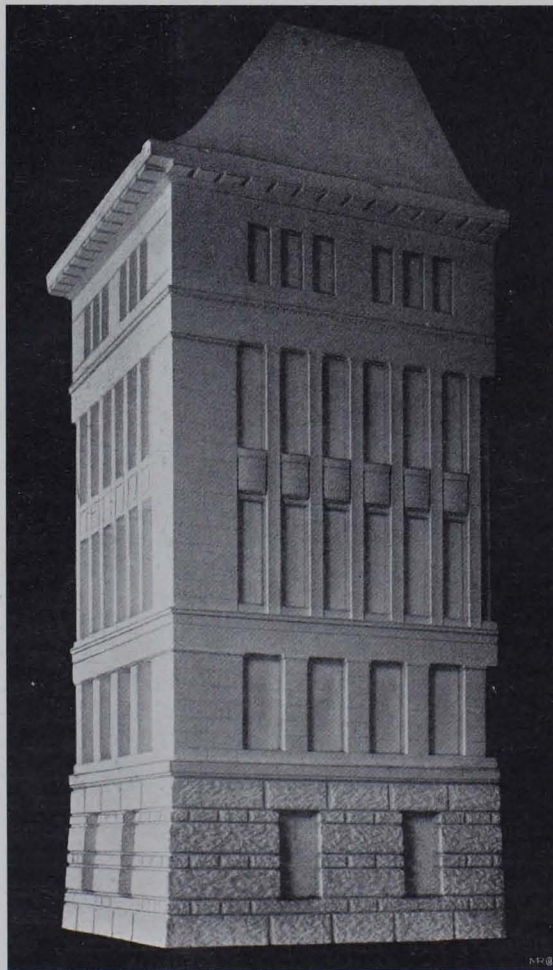


Abb. 207. Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhrenwerke in Düsseldorf. 1911 bis 1912. Eckdetail im Modell



Abb. 208. Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf. 1911 bis 1912. Portaldetail der Rheinuferfassade.
Figürliches Relief von Eberhard Encke

zugsbalken tragen, gestützt, während auf der anderen Seite der Halle die reichlichen Garderoben angeordnet sind. Breite Korridore durchziehen in den Längsachsen die beiden Erdgeschosßflügel und ermöglichen den Zutritt zu den vielen, beiderseits gereihten Bureau- und Wohnräumen. —

Die zentrale Stellung im

Ober-

schoß nimmt

über der

Treppen-

halle der mo-

mentale

Thronsaal

ein, den man

von dem

Vestibül aus

von einer

Seite her be-

tritt. Mit ihm

in enger ar-

chitektoni-

scher Verbin-

dung sind ge-

gen die Stra-

ße zu eine

lange Flucht

quadrati-

scher prunk-

voller Emp-

fangsalons

gelegt, wäh-

rend östlich

von hier sich

noch ein gro-

ßer Speise-



Abb. 209. Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf. 1911 bis 1912. Mittelhalle und Blick auf die Haupttreppe

gegen schlie-
ßen sich nach
Westen zu, in
dem an der
Morskaja gelegenen Flügel, die Zimmer des Bot-
schafers selbst sowie die Wohnung des Botschafts-
rats an. Der dritte, niedriger gehaltene Stock
enthält um Korridore gereiht die notwendigen
Schlaf-, Bade- und Wirtschaftszimmer.

Der Kombinationsreichtum dieser vielfältigen und
ihrem verschiedenen Zweck nach gegen- und
untereinander abgestuften Räume und Raum-

gruppen erforderte natürlich feine besonderen
Organe des Verkehrs zu ihnen: Nur für den eigent-
lichen Verkehr zu der Wohnung des Botchafters
und den Empfangsräumen ist die zentrale Erd-
geschosßhalle mit der großen Laufftreppe bestimmt,
indessen für die eigentlichen Geschäftsräume

die quadratische
Kanzleihalle
den Mittel-
punkt abgibt.

Von den
Zimmern
des Botchafters
und der
Botschafterin im 1. Ge-
schosß steigt
eine besonde-
re Treppe zu den
oberen Privat-
räumen des
Botchafters
hinauf, ohne
daß diese in
offenem Zu-
sammen-
hange mit
der Haupt-
treppe, die
von der Halle
hinaufführt,
in Berührung
kommt. Und
ebenso lassen
sich die Bu-
reaux, die
Wirtschafts-
zimmer des

Oberge-
schosses, die
Stallungen
im Hof usw.
auf besonde-
ren Wegen,

Treppen, Personenaufzügen erreichen, die die
Repräsentationsgemächer ganz unberührt lassen.

AUFBAU UND FASSADEN. Die Mannigfaltig-
keit dieses Planes bändigt Fassaden von größter
Einfachheit, von einer idealistischen Architektur,
deren großzügig rhythmischer Adel nichts von der
komplizierten Zweckmäßigkeit des Hausinnern ver-
rät. 17,5 m in der Hauptfront, etwas weniger in der

Seitenfront, steigt der in seiner Gesamtlänge etwa 100 m messende gewaltige Fassadenblock ganz aus rotgrauem finnischen Granit empor. Das schöne Steinmaterial tritt in dem Ionoren Gegenatz der glatten Säulen und der tief dazwischen liegenden, rustizierten Fenstertraveen voll lebendiger Plastizität in die Erscheinung. Die in die raue Oberfläche

Die fünfzehn Traveen der Hauptfront am Laaksplatz (Abb. 218) sind durch kolossale Halbsäulen auf bündigem, niederem Stufensockel monumental hervorgehoben, die von diesem bis zum Kranzgefims durchgehen. Die Reihe der vierzehn Halbsäulen schließen beiderseits starke Rechteckpfeiler ab, während die Fassaden des Neben-

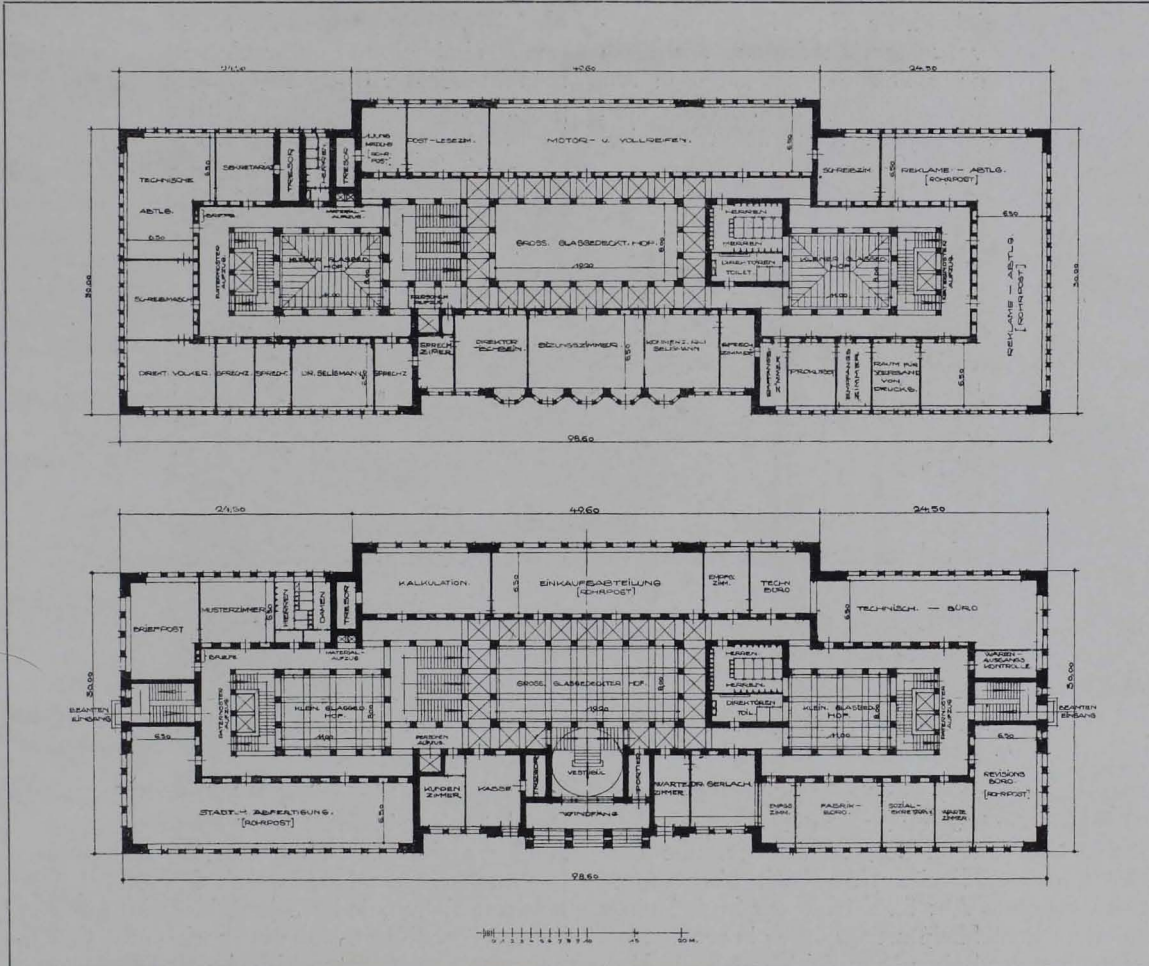


Abb. 210 und 211. Entwurf zu einem Verwaltungsgebäude der Continental-Kautschuk- und Guttaperchakompagnie in Hannover. 1912. Grundriß des Erd- und Obergeschoßes

gerade eingeschnittenen Fenster reihen sich in gleichmäßigen, nicht zu breiten Achsenweiten aneinander, in ihrer Höhe dynamisch funktionell von unten nach oben abgestuft: mittelhohe Sockelgeschosfenster, die majestätischen großen Fenster des repräsentierenden ersten Obergeschoßes und wieder kleinere Fenster des den gewöhnlichen Lebensbedürfnissen dienenden, obersten Stockwerks.

flügel an der Morskaja sich mit flachen Pilastern begnügen müssen. Der bis oben hin kaum verjüngte Querschnitt der Halbsäulen erscheint als überhöhter Halbkreis, und so ähneln sie in allem sehr den oben geschilderten Rundpfeilern an der Fassade der Kleinmotorenfabrik¹⁾, nur daß hier die Form ihren architektonischen Ausdruck be-
¹⁾ Siehe oben S. 145.

deutend verfeinert. Dazu trägt auch die glatte, nur grob gestockte Oberflächenbehandlung der Säulentrommeln sinnfällig bei, sodaß die ganzen Säulen als energisch gefpannte Glieder gegenüber der Maffigkeit der rauhen Bossenfüllungen wirken. Der Reihenrhythmus dieser Halbfäulentraveen konzentriert sich mäßig stark in dem drei Achsen umfassenden Mittelportal, das seine Betonung durch die den einheitlichen Sockel unterbrechenden, wenigen vorgelagerten Stufen, vor allem aber durch seine plastische Aushöhlung in der 2,5 m tiefen Vorhalle empfängt. Über ihm springen in den Säulenintervallen außerdem drei

ponierend als sich dem Beschauer aufdrängendes Nahbild durch seine Eigenschaft des kubisch Greifbaren. Währenddem erscheint die Botchaftsfallade ganz als ein zu ausgebreiteter Fläche beruhigtes Fernbild, das Leben und fühlbare Schönheit ausströmt in dem dynamischen Widerpiel der zu einander abgewogenen und sich gegenseitig steigern den, einfachen Architekturlinien einer Reliefebene. Und so wird demgemäß der Standpunkt des Beschauers bei beiden Bauten ein verschiedener sein müssen: bei der Botchaft senkrecht dem Mittelportal gegenüber, bei dem Verwaltungsgebäude für Mannesmann schräg über Eck auf dem gegen-

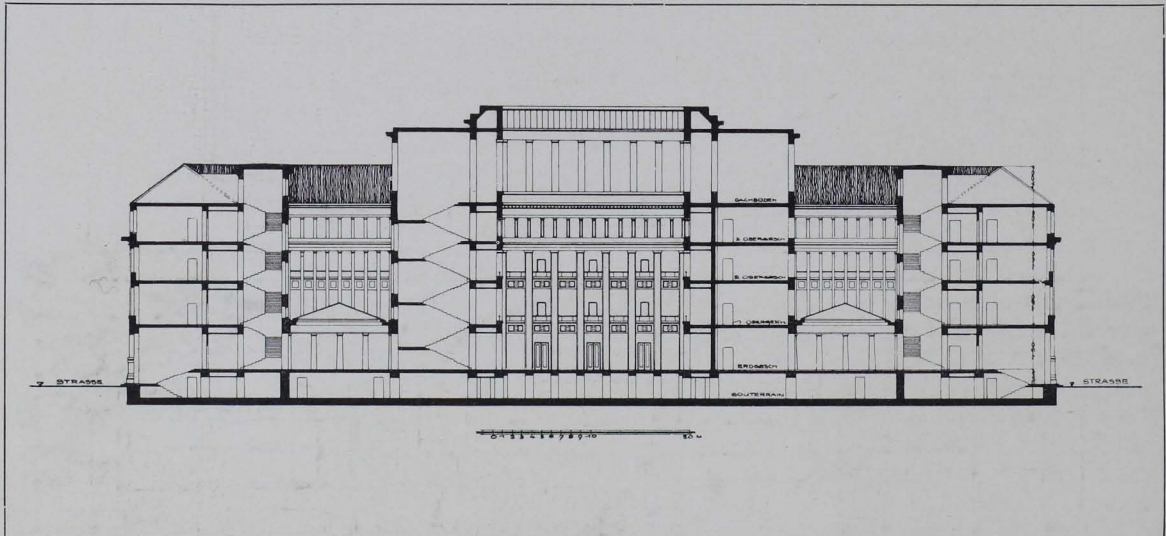


Abb. 212. Entwurf zu einem Verwaltungsgebäude der Continental-Kautschuk- und Guttaperchakompanie in Hannover. 1912. Längenschnitt

kleine Balkons vor. — Die hauptsächlichste monarchische Zentralisierung erhält die Isaaksplatzfassade aber erst in der Gesimszone, über der sich in ganzer Breite eine flach abgetreppte Attika erhebt. Aus ihr wächst der Sockel einer majestätischen Skulpturengruppe hervor, zwei nebeneinander stehende Rossbändiger, die klassisch ausdrucksvollen Arbeiten des Berliner Bildhauers Eberhard Encke. —

Es ist interessant, die monumentale Flächenhaftigkeit dieser Botchaftsfallade, welche fast wie eine moderne Variation über das neuhellenische Thema des Brandenburger Tors in Berlin anmutet, im Hinblick auf die Art, wie sie die Situation beherrscht, mit einem andern großen Repräsentationsbau von Behrens zu vergleichen, dem Verwaltungsgebäude der Mannesmannröhren-Werke in Düsseldorf: Dessen Großkörperlichkeit wirkt im-

überliegenden Rheinufer, sodaß noch der ganze Bauklotz in's Seefeld zu fallen kommt. —

Auch die vier in gefeldertem Putz ausgeführten Innenfalladen, die den Gartenhof des Botchaftspalais umziehen, sind auf jene klassische Flächenhaftigkeit gestimmt. Von dem nach hinten zu, dem Thronsaal vorgelegten, schmalen Balkon sieht man die beiden ballustradengekrönten Säulengänge der Seitenflügel auf eine zentrale Fassade konvergieren, die als schließende Kulisse gegen die dahinter liegenden Baulichkeiten der italienischen Botchaft zu dienen hat (Abb. 221). Sie ist als rhythmische Pilastertravee mit breiter Mitte und schmalen Seiten aufgeteilt. Ihr Giebel zeigt die bereits bekannte, abgetreppte Segmentform, die der Künstler seinerzeit auch an dem Endpavillon in dem klassischen Hof des Vereins deutscher Portlandzementfabrikanten auf der Berliner Ton-,

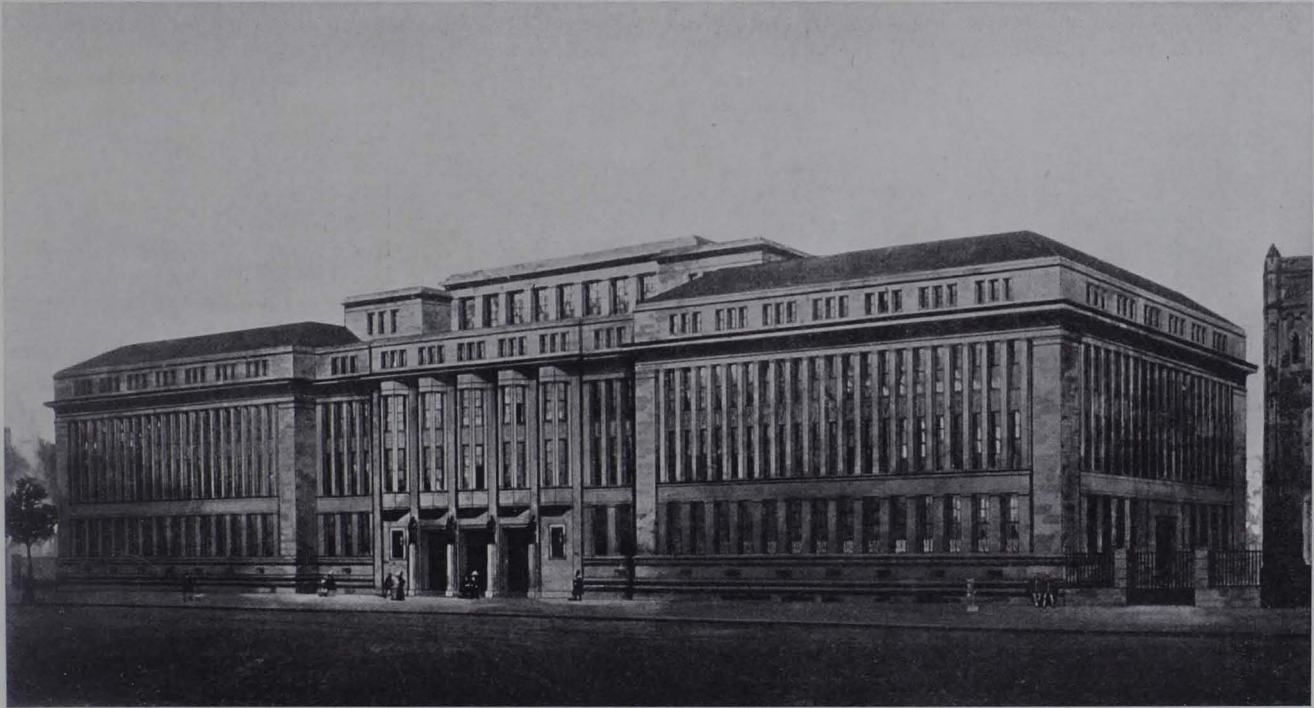


Abb. 213. Entwurf zu einem Verwaltungsgebäude der Continental-Kautschuk- und Guttaperchakompanie in Hannover. 1912. Hauptansicht

Zement- und Kalkindustrialieausstellung von 1910 verwandt hatte (S. o. Abb. 137). — Der Fassadenblick gegen den Thronaal selbst (Abb. 220) wiederholt die statische Differenzierung der Öffnungsgrößen der Außenseite in einer vorbildlich einfachen Weise, bei der man an die schönsten Höfe des deutschen Barock, an Andreas Schlüters großzügige Hofgliederung im Königlichen Schloß zu Berlin, etwa denken mag. —

DIE INNENARCHITEKTUR. Aus dem Geist desselben klassisch preußischen Stils erscheint auch die Interieurkunst der Bottschaft erwachen: Ihre Innenräume sind eine Erfüllung jenes Ausspruchs Otto Julius Bierbaums, den dieser schon 1897

über Behrens' architektonische Fähigkeiten und deren zukünftige Realisierung getan:¹⁾ «Man stellt sich Hallen, Treppenträume, Säle vor, alles in einem großen freien Stil, ohne viel Kleinwerk. Viel Raum, viel Licht, ein Zug von einfacher Vornehmheit, die eine Scheu hat, sich intim zu zeigen, ein wenig kalt. Ich möchte sagen norddeutsch patrizierhaft». —

Betritt man durch den dreifachen Windfang die riesige Mittelhalle des Erdgeschosses, so umfängt einen ein marmorglänzender Raum von dorischem Klassizismus (Abb. 222). Der großzügige Plattenbelag seines Bodens, die plastisch vertieften Kassetten der Decke, einer verputzten Betonbalkendecke mit eingezogenen Profilen, die schweren dunkeln Säulen und die in einfacher Kraft durchgebildeten, ebenfalls dunkeln Türflügel, beide als Valeurkontraste zu der sonstigen schneigen Umgebung, klingen an wie eine neuzeitige Erinnerung an Schinkels Schloß Orianda in der Krim oder an sein Altes Museum in Berlin. Dem entsprechen auch in der Raumperspektive die von Säulen flankierten achsialen Ausblicke nach verschiedenen Seiten, nach hinten durch den Gartenhof auf die Fassade des vorgelagerten Stallflügels mit dem mittleren Torabschluß, nach links die in einem Zuge aufsteigende Prunktreppe zu dem Thronaal. Ihre Einfassung bilden wieder jene gedrungenen Säulen, welche zierlich vergoldete Geländer, in Form einer Doppelranke aus großen Stufensockeln emporspießend, verbinden.

Das die Treppe aufnehmende Vestibül des Obergeschosses zeigt auch wieder einen Marmorboden. Seine Wände erscheinen in feinem Putz behandelt und schließen

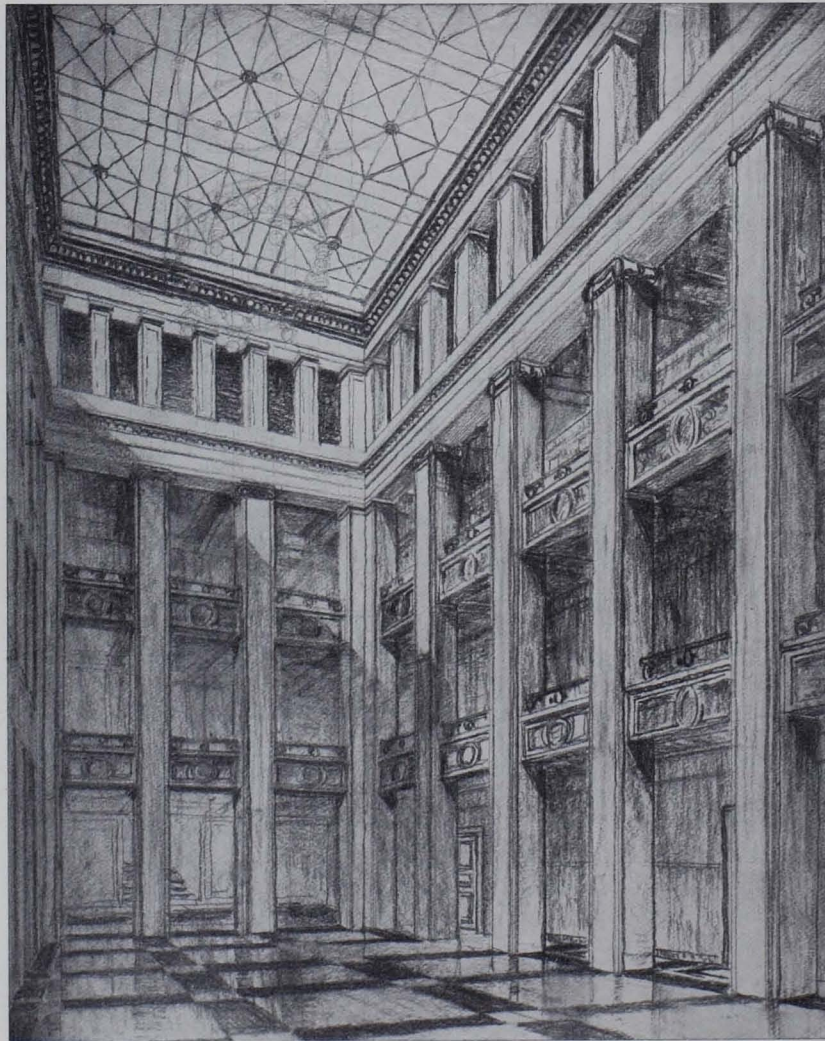


Abb. 214. Entwurf zu einem Verwaltungsgebäude der Continental-Kautschuk- und Gutta-perchakompagnie in Hannover. 1912. Zentrale Halle

¹⁾ Siehe Nr. 7 der Literatur über Behrens.

oben in einem in Sgraffito von Hans Wagner ausgeführten, rings umlaufenden Triglyphon ab, dem eine quer gelegte Balkendecke in Stuck entspricht. Das Vestibül bildet die raumästhetische Vorbereitung zu dem großen Thronsaal: Dieser zeigt auf seiner Eingangsseite den sich auf zwei runden Stufen erhebenden Thronfessel mit dem von feierlichen Pilasterrahmen umgebenen Kaiserbild darüber, und an der gegenüber liegenden Schmalwand, wieder zwischen symmetrischen Türen, einen prächtigen offenen Kamin, zu dessen Häupten sich eine Musikloge mit vergoldetem Gitter auf tut. Die Saalwände aus fein gearbeitetem Stucco luftro erscheinen in schön proportionierte, senkrechte Felder aufgelöst, deren Zentren von Dr. Hans Wagner in Rom gemalte Medaillons bilden. Die großen gliedernden Pilaster, die Türumrahmungen und der Wandsockel sind aus demselben weißen, leicht geäderten Calacattamarmor, wie er auch in der Erdgeschoßhalle vorherrscht. Die aus feinem Stuckglättauß bestehende, kräftige Kassettendecke birgt in jedem ihrer Quadrate einen vergoldeten flachen Kronreif elektrischer Birnen. Sparfame Vergoldungen beleben die Decke, wie auch den sich unter ihr herziehenden, leicht ornamentierten Fries und bilden so die farbige Vermittlung zu den unteren Saalwänden, die mancherlei goldene Reflexe an den Dübeln und Wandleuchtern aufschimmern lassen. Ein Ahornparkett mit Ebenholzeinlagen, weißseidene Atlasvorhänge mit Goldstickerei an den hohen Fenstern nach dem Gartenhof und altgoldene Polsterstoffe vervollständigen diese prächtig reiche Innenstimmung. —

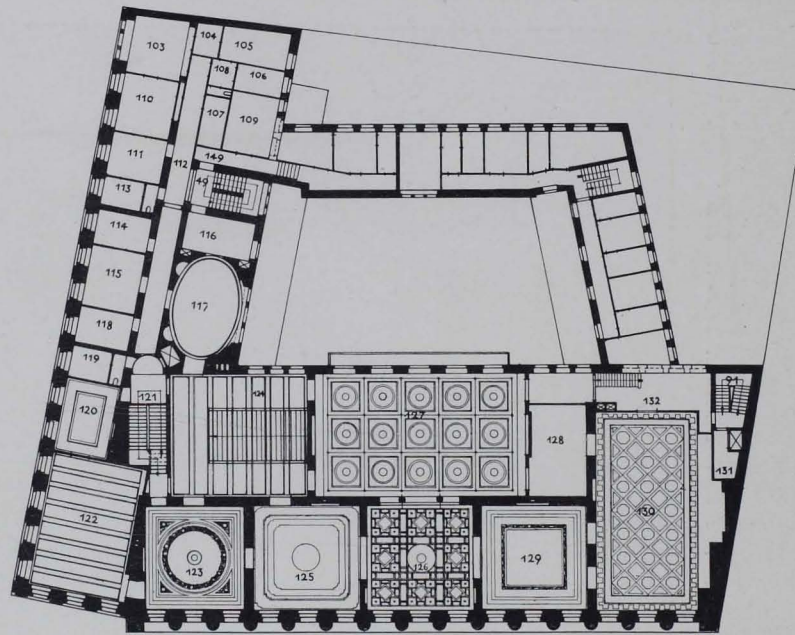
Wie in der Erdgeschoßhalle steigert sich der aus dem farbigen und Ornamentalen gewonnene Gesichtseindruck durch die raumarchitektonischen Verbindungen und Erweiterungen dieses Saales mit anderen Gemächern: In seiner Längsflucht ist unter der genannten Musikempore ein niedriges,



Abb. 215. Entwurf zu einem Verwaltungsgebäude der Continental-Kautschuk- und Guttaperchakompagnie in Hannover. 1912. Sitzungsaal im ersten Obergeschoß

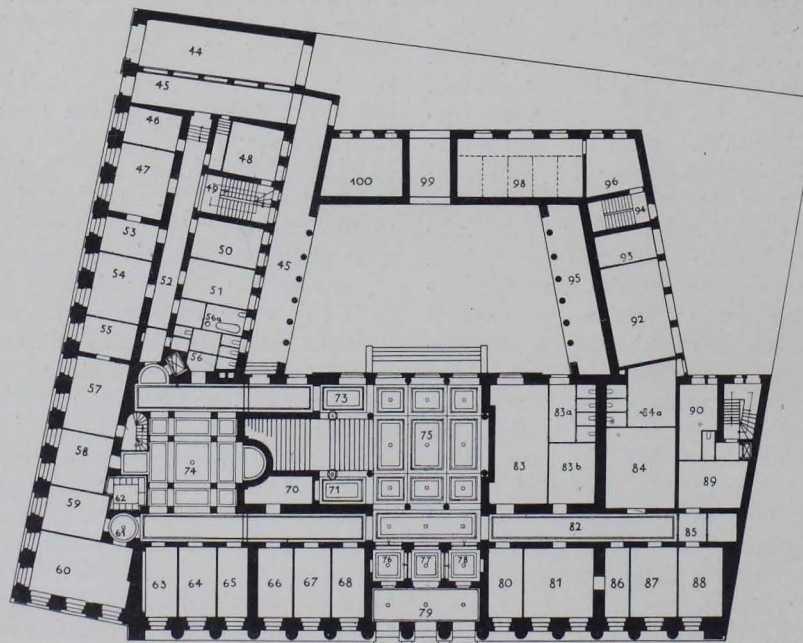
schmales Teezimmer angeordnet, um die Zirkulation zwischen den Empfangsräumen zu begünstigen. Es ist vollständig in hell glänzendem Eschenholz ausgetäfelt. Wandchränke mit geschliffenen Glastüren geben die dazu passende Ergänzung. —

In seiner Querrichtung erweitert sich der Thronsaal nach der Straße zu durch drei Säulenintervalle in einem quadraten Empfangsalon, den zwei analoge Räume flankieren. Dieser Mittelraum setzt als architektonische Erweiterung des Thronsaales dessen Valeursakkord fort: er ist in weißem Ahornholz mit schwarzen Ebenholzeinlagen ausgestattet. Die Wirkung der vergoldeten Decke vervollständigen goldene Möbel mit altgoldenen, gewirkten Bezügen. Seine Decke zeigt ein äußerst reich kassettiertes Muster, ein quadrates Mittelfeld mit neun über Eck gestellten Randquadraten, das in seinem flimmernden Oberflächenleben an die Zierlichkeit der venezianischen Renaissance gemahnt. Unter der Decke läuft ein heraldischer Fries von goldenen Adlern herum. Links von dem schwarz-weißen Empfangsalon befindet sich ein anderer in grün-weiß mit abgerundeten Winkeln, abgerundeten Türfüllungen und Verkleidungsrahmen. Die ganze Stoffbespannung von Wand und Möbeln ist hier in grün, kontrastierend hierzu die Holzvertäfelung und die



Grundriß des Hauptgeschosses.

49 Treppe. 103—108 Botschaftsratswohnung. 109 Portier. 110—118 Botschaftsratswohnung. 114, 115, 118 Fremdenzimmer. 116 Anrichte. 117 Ovaler Speiseraum. 119 Bad. 120 Rauchzimmer. 121 Botschaftstreppe. 122 Zimmer des Herrn. 123 Zimmer der Dame. 124 Treppenvestibül. 125, 126 Empfangsräume. 127 Thronsaal. 128 Teezimmer. 129 Empfangsraum. 130 Großer Speisesaal. 131 Silberkammer. 132 Anrichte



Grundriß des Erdgeschosses.

44 Durchfahrt. 45 Nebeneingang. 45 Wandelhalle. 46—48, 50, 51, 53, 54 Kanzleiratswohnung. 49 Treppe. 55 Bureau. 57 Registratur. 58 Kanzleivorstand. 59 Erster Legationssekretär. 60 Botschaftsrat. 61, 74 Kanzleihalle. 62 Tresor. 63—68 Kanzleiräume. 70 Aktenraum. 71, 73 Halle. 74 Kanzleihalle. 75 Halle. 76—78 Windfang. 79 Portikus. 80, 81 Kanzleiräume. 83 Damengarderobe. 84 Herrengarderobe. 85 Leibjäger. 86, 87 Kanzleiräume. 88—90 Leibjägerwohnung. 91 Nebentreppe. 92 Garage. 93 Gefchürkammer. 94 Treppe. 95 Wandelhalle. 96 Waichküche. 98 Pferdefall. 99 Durchfahrt. 100 Hausknecht



Abb. 218. Kaiserl. Deutsche Botschaft am Ilaaksplatz in St. Petersburg. 1911 bis 1912. Hauptfassade

Decke in weiß gehalten. Von letzterer hängt ein Kronleuchter tief herab mit einer großen Alabaster-
schale, die das direkte Licht auffängt, es gegen die helle Decke reflektiert und so die indirekte, diffuse Beleuchtung erzeugt, die Behrens der harten, konzentriert direkten stets vorgezogen hat.

Der dritte Empfangssaal, auf der gegenüberliegenden Seite, ist von Brüstungshöhe ab ganz mit gewebten Stoffen bespannt, deren oblonge Felder gleichfalls gewebte Bordüren einfassen. In der Mitte ein Kronleuchter, ein offenes Cheminée mit einem Bild der Königin Luise von Arthur Kampf darüber, endlich das Parkett mit feiner feinen

der Flügeltüren und der auf den Platz hinausgehenden Fenster. Der Eingangswand gegenüber erscheint in einer Marmornische ein flacher Bassinbrunnen mit einer vergoldeten Bronzefigur des Berliner Bildhauers Emil Renker aufgestellt. Den blauen Bezügen der weiß lackierten Holzmöbel entsprechen schwere blaue Vorhänge an den Fenstern. —

Die an der anderen Frontecke, links vom Thronsaal, sich anschließenden Privaträume des Botschafters eröffnet der Salon seiner Gemahlin, in der durch die Deckenbildung konzentrierten Quadratform den drei offiziellen Empfangsälen analog: Wie

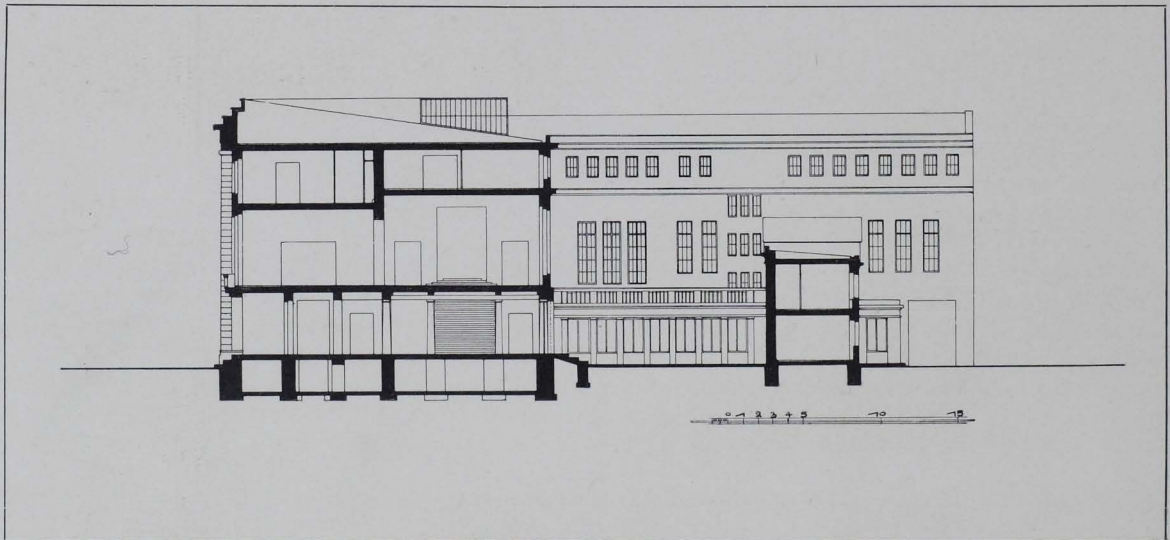


Abb. 219. Kaiserl. Deutsche Botschaft am Ilaaksplatz in St. Petersburg. 1911 bis 1912. Querschnitt

Mäandereinfassung vervollständigen diese ausgesprochen klassisch-weiße Innenstimmung.

Aus diesem dritten Empfangsalon gelangt man in den großen Speisesaal, der sich quer in der ganzen Tiefe des Flügels am Ilaaksplatz erstreckt. Im Gegensatz zu den drei leicht ornamental gehaltenen Salons schlägt er wieder die repräsentative Note des Thronsaals an, mit dem er durch das Teezimmer in Verbindung steht. An seiner hinteren Schmalseite hat er eine Anrichte, wieder mit einer von goldener Gitterbrüstung gefaßten Musikempore darüber. Die Decke des Speisesaals besteht aus einer über Eck gestellten Kassettierung, die auf einem ringsum laufenden Konsolengesims ruht. Die in feinem Hartstuck ausgeführten Wände gliedern sich durch kannelierte Pilaster. Diese kannelierten Pilaster flankieren die von Profilen eingefassten Felder rechtecke

der daneben liegende erste Empfangssaal gewinnt er seinen Haupteindruck aus dem Kontrast der weißen Holzverkleidung mit dem hier roten Seidenstoff der Bepannung.

Das schon in dem schrägen Seitenflügel nach der Morskaja zu liegende, große rechteckige Herrenzimmer des Botschafters ist von schwerem Charakter, eine massive Balkendecke und hohe Vertäfelung von Eichenholz, an der inneren Längsseite ein großer Marmorkamin. Seiner Art gleicht sich auch das ihm als Warteraum dienende Rauchzimmer an: Die Holzverschalung aus Eichenholz, die rillenartig profiliert erscheint, wird im oberen Teil der Wand von einer Stoffbepannung abgelöst. Zwischen den Balkenkassetten ihrer Decke tritt der Putz hervor. Dicht bei diesem Vorzimmer steigt die Privatstiege des Botschafters und sein Personenaufzug hinauf.

Nach dem Gartenhof zu liegt noch auf dem Morskajaflügel der ovale Speisesaal des Botschafters für den alltäglichen Gebrauch, hinter ihm, an der Nebentreppe, die Anrichte. Dieser intime Speisesaal besitzt durchgängig eine in vertikale Streifen aufgelöste Holzpaneelierung aus grau gebeiztem Ahornholz von ovalen Feldern geschmückt, die Wandarme erhalten. Seine flach geschwungene Kuppel sitzt auf einem vorkragenden Gesims, das die Beleuchtungsquelle verbirgt, sodaß alles Licht erst indirekt von der hell gestrichenen Wölbung zurückgeworfen wird, wie das Behrens schon früher vorgeschlagen hatte¹⁾. Rote Gardinen und ein grauer Teppich mit roter Bordüre vervollständigen dieses konzentriert abgestimmte Interieur. —

Die umfassende Aufgabe, die der Neubau der deutschen Botschaft in St. Petersburg darstellt, erscheint als eines der größten Werke von Peter Behrens, als einer der monumentalen Höhepunkte seiner neuen Berliner Schaffensperiode. So verwirklicht sie viele der Absichten, die der Künstler lange vorher, noch als rein theoretisch, bei sich gehegt hatte. Trotzdem gibt sie sich, denkt man z. B. an die an gewisse historische Stile anknüpfenden Empfangszimmer der Ilaaksplatzfront, nicht mit der auch formal modernen Konsequenz, die man sonst gerade von Behrens Werken her gewohnt ist. Daß dieser Kompro-



Abb. 220. Kaiserl. Deutsche Botschaft am Ilaaksplatz in St. Petersburg. 1911 bis 1912. Ansicht vom Hof aus gegen das Hauptgebäude

miß freilich an dem eine konservativ strenge Bindung fordernden, offiziellen Programm gelegen hat, ist andererseits auch zu berücksichtigen. Und so wird dennoch wieder die moderne Art zu bewundern sein, mit der der Künstler das traditionelle Postulat mit seinem individuellen und neuen Geist verlebendigt hat, — abgesehen von der in einem höheren architektonischen Sinne

bestehenden Indifferenz aller Formensprache. Hierin liegt allerdings auch das sehr aktuelle Problem unserer zeitgenössischen Baukunst, klassisch zu wirken, ohne sich dem Klassizismus hinzugeben.

18. WOHNHAUS DR. WIEGAND IN DAHLEM BEI BERLIN. Im Jahre 1911 erhielt Peter Behrens zwei Aufträge für vornehme Landhäuser allergrößten Stils, von dem Direktor des kgl. Alten Museum in Berlin, Dr. Theodor Wiegand, für Dahlem bei Berlin, und für einen Wohnsitz in der ländlichen Umgebung

¹⁾ Siehe oben S. 106.

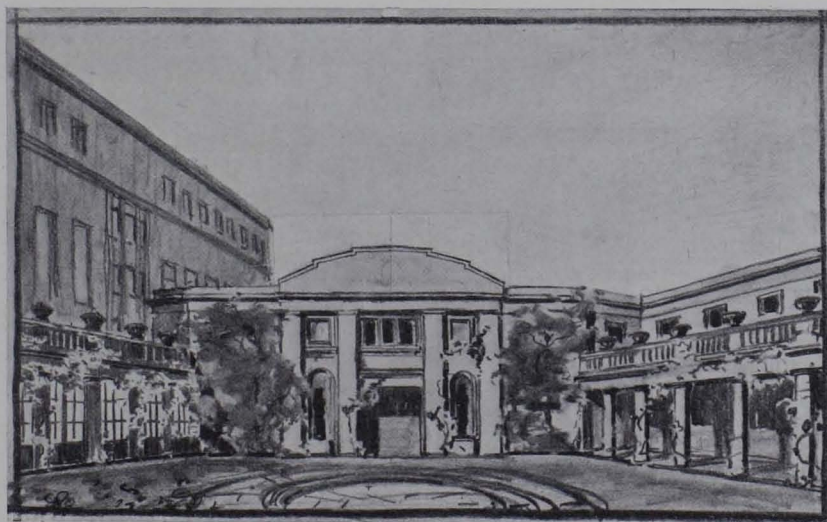


Abb. 221. Kaiserl. Deutsche Botschaft am Ilaaksplatz in St. Petersburg. 1911 bis 1912. Ansicht von der Halle aus auf das Rückgebäude

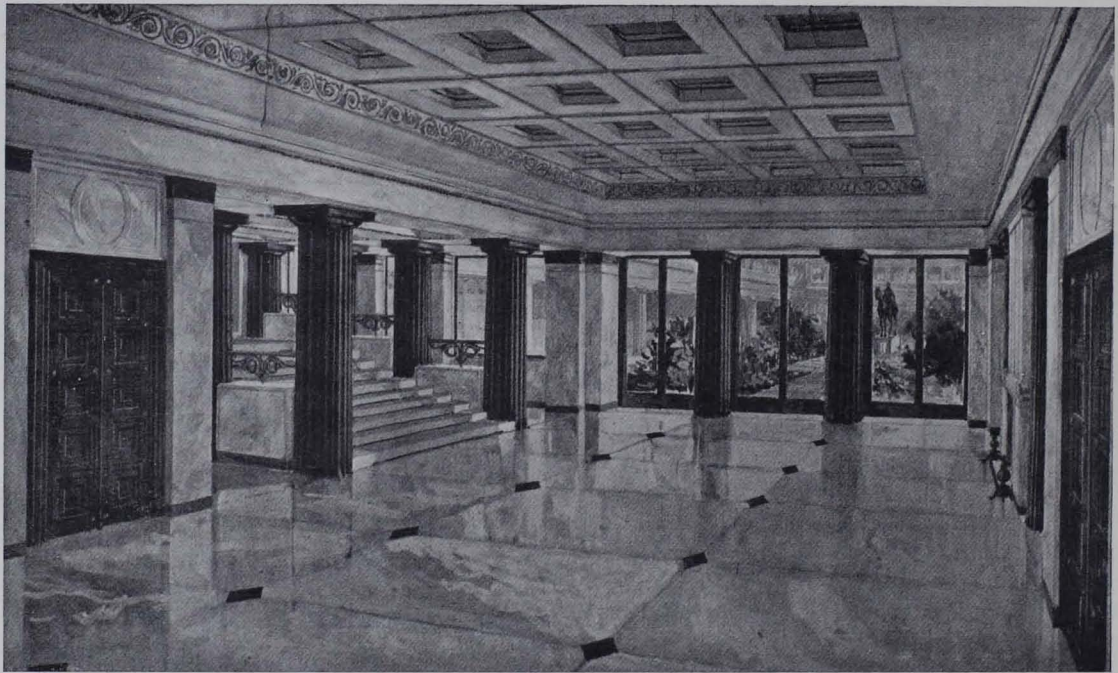


Abb. 222. Kaiserl. Deutsche Botschaft am Ilaakplatz in St. Petersburg. 1911 bis 1912. Halle im Erdgeschoß

des Haags, der infolge widriger Umstände leider nur Entwurf bleiben mußte.

Hatte auch unser Künstler, wie gesehen, bisher schon eine ganze Reihe von Villenaufgaben in verschiedener Behandlung gelöst, so bedeuten doch diese beiden jüngsten Vorwürfe für ihn etwas Neues, nach der Größe ihrer Ausdehnung und der geforderten Qualität kostbarer künstlerischer Ausführung. Dennoch schließen sie sich in ihrer Stileigenart an die früheren kleineren Arbeiten des gleichen Gegenstands an, vor allem an die Landhäuser in Eppenhäufen bei Hagen in Westfalen, für Schroeder, Dr. Cuno und Goedecke: Derfelbe Geist klassischer Kühle atmet aus ihnen, den diejenigen, die Behrens' Kunst garnicht verstehen, ihm vorzuwerfen pflegen, wenn sie sagen, in dieser Methode der Rechteckbildung sei es «einfach», Architektur zu schaffen. Dabei wird freilich vergessen, daß diese Einfachheit einer architektonischen Flächenkunst erst als das Ergebnis sehr komplizierter und feiner Gestaltungsvorgänge erscheint. Denn eine solche Gestaltung hat die abwägende Disposition nach wohlklingenden Verhältnissen, der Seele aller Architektur, mit einer weit umsichtigeren Sorgfalt zu treffen, als alle malerisch bereicherte, funktionell sich mannigfaltig ausdrückende Bauweise. Tritt doch gerade

hier ein jeder künstlerische Fehler, durch keinerlei Beiwerk kachiert, sofort klar zu Tage. Mit einem wohl zu verstehenden Unmut spricht sich daher Behrens auch gelegentlich selbst, in dem Nachruf für Alfred Messel, gegen diesen dilettantischen Vorwurf der architektonischen Armut, weil er nicht mehr geben will als das zum Raumkunstwerk Wesentliche, aus:¹⁾ «Messel äußerte sich einmal, jetzt habe er sich glücklich soweit durchgerungen, daß ihm niemand mehr Gedankenarmut vorwerfen könne, sodaß er nun mit einfachen Formmitteln anständig arbeiten könne. Ein Ausspruch, der die Vornehmheit und Reife seiner künstlerischen Auffassung kennzeichnet, und der jedem Künstler aus tiefster Seele gesprochen ist, der in der heutigen Zeit eine Architektur nach innerer Gesetzmäßigkeit, nach der Rhythmik, nach der Analogie ihrer Einheiten erträumt, seine Leistungen aber nach der Originalität, der Ungebundenheit individualistischer Willkürlichkeiten, — als Maßstab — gemessen sieht.»

HAUSPLAN UND FASSADENAUFBAU. In vollendeter Linieneinheit präsentiert sich Hausgrundriß und davon abhängige Gartenanlage des 1912 vollendeten Wohnhauses Dr. Theodor Wiegand in Dahlem: Die schon von Behrens bei den

¹⁾ Nr. 12 der literarischen Arbeiten des Künstlers.

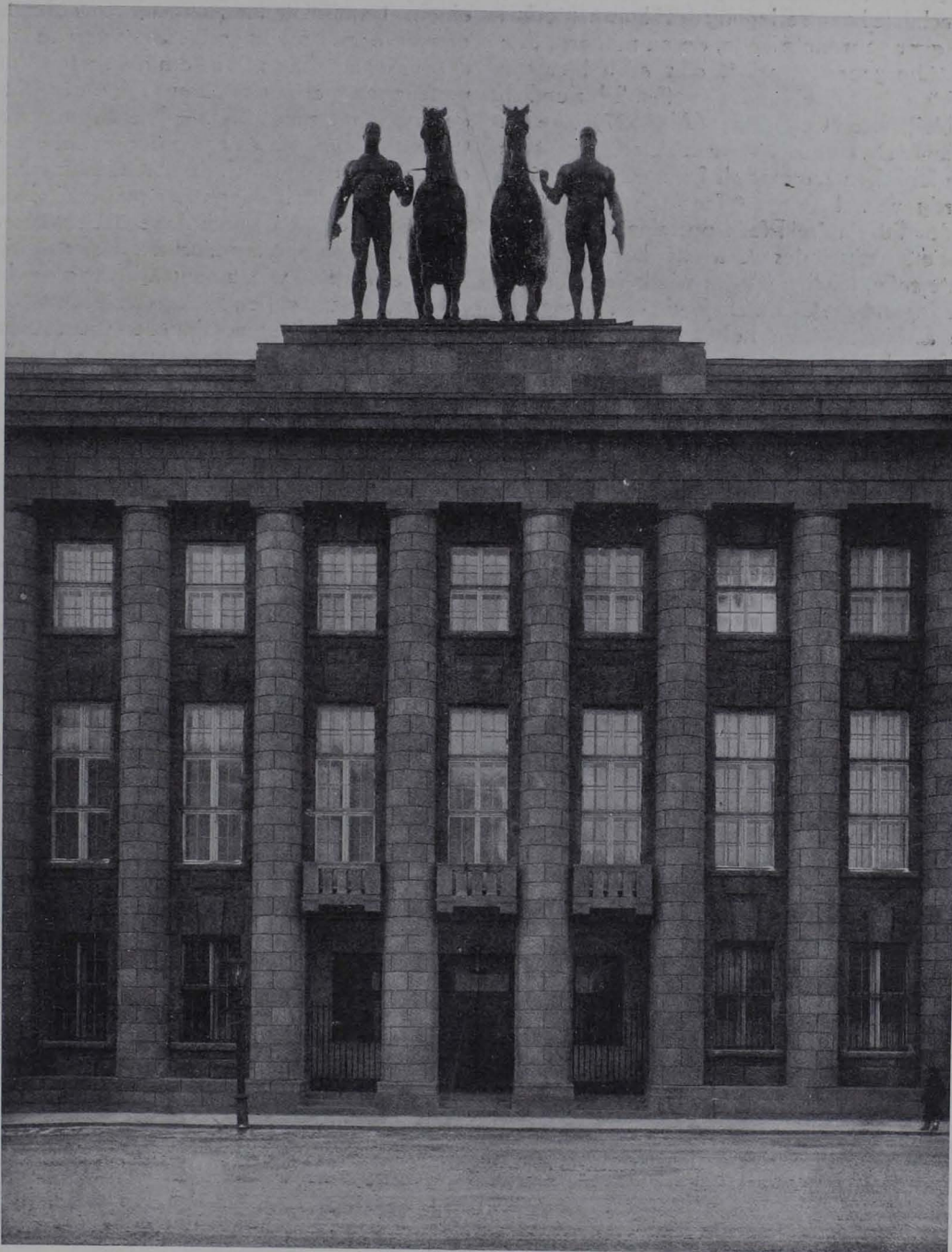


Abb. 223. Kaiserl. Deutsche Botschaft am Isaaksplatz in St. Petersburg, 1911 bis 1912. Mitteltstück der Hauptfassade

Hagener Villen Schroeder und Dr. Cuno beliebte, streng achsiale Längszerlegung des Hausrechteckes in drei quer geordnete Teile, deren mittlerer den Seiten übergeordnet wird, gibt auch hier die Hauptidee des in beiden Geschossen sich ziemlich gleich bleibenden Grundrisses (Abb. 227). Wie bei dem Hause Dr. Cuno treten in der Gartenfront die beiden seitlichen Zimmer als symmetrische Flügel räumlich vor. Indessen öffnet sich die zurückliegende Mitte in drei Pfeilerportalen auf eine die Tiefenperspektive des Gartens beherrschende Stufenterrasse, ähnlich wieder wie bei den Villen Schroeder und Dr. Cuno. Diese große Tiefenachse ist die architektonische Lebensader des ganzen Wohnsitzes: Sie beginnt mit dem schmucken Vierecksbau des vorgelagerten einstöckigen Peristyls im Freien, durchzieht dann den quer gelegten Vorraum und das Damenzimmer, zu dem wieder die in die Tiefe gerichteten, seitlichen Gemächer in räumlichem Gegensatz stehen. Im Garten ordnet sie unterhalb der Terrasse zuerst ein symmetrisches Parterre an. Von hier aus führt ein versenkter

Weg, von Baumpyramiden flankiert, zwischen einem Tennisplatz links und einem naturalistisch gewachsenen Boskett rechts schnurgerade auf den Point de vue eines mit einem quadraten Vorplatz versehenen Gartenportals am Ende des sehr lang gestreckten Grundstücks. — Die Symmetrie der Gesamtanlage erscheint zu größerer Lebendigkeit etwas verschoben durch den Wirtschaftsannbau am linken Flügel des Hauses, von dem sich ein Laubengang nach dem den Tennisplatz eröffnenden, rechteckigen Pfeilerpavillon hinzieht.

Äußerer Aufbau wie Inneneinrichtung des Landhauses Wiegand geben in charakteristischer Schönheit Kunde von der individuellen Geistesrichtung seines Bewohners, der sich die Pflege der klassischen Antike und das Studium ihrer Kunst zum Lebensinhalt erkoren hat. —

Wie ein Haus des griechischen Südens breitet sich die nur zweistöckige Straßenfront aus mit den klaren Schichten ihrer gleichmäßig gereihten Fensterrechtecke, in einem schlichten Kranzgesims mit darüber ganz flach ansteigendem Walmdach



Abb. 224. Kaiserl. Deutsche Botschaft am Isaaksplatz in St. Petersburg. 1911 bis 1912. Hof

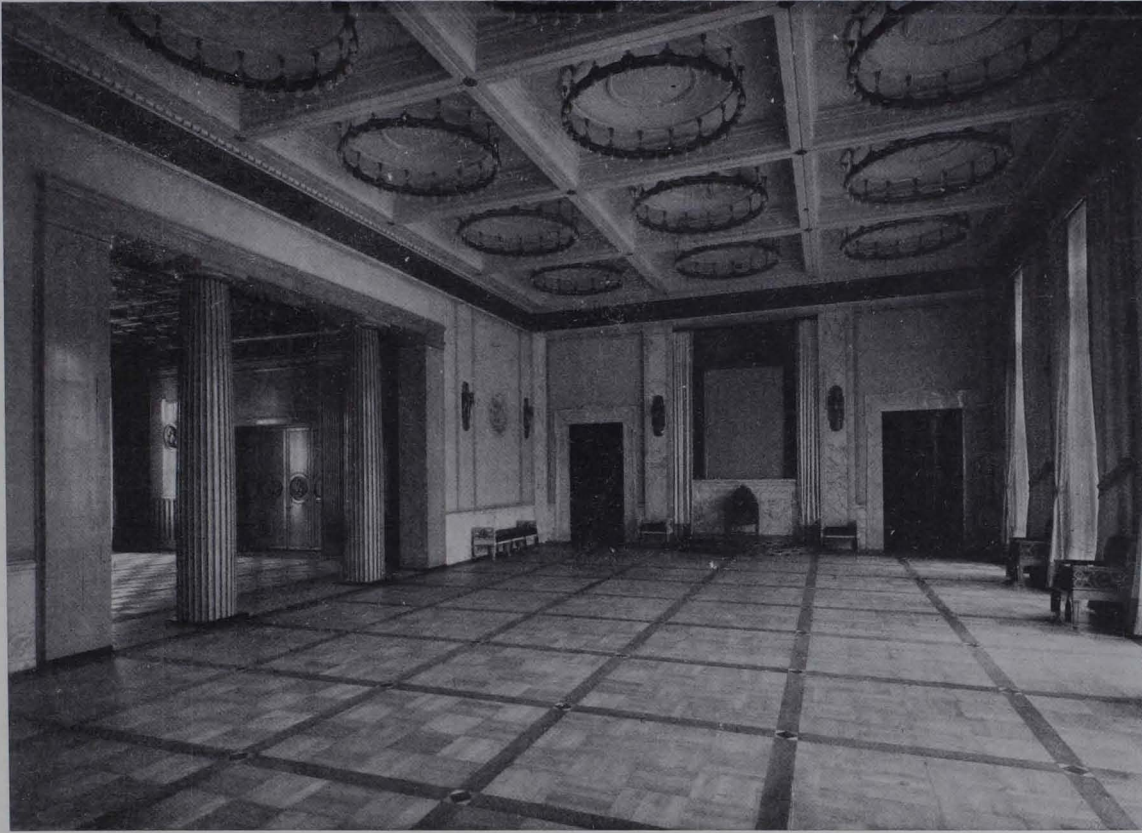


Abb. 225. Kaiserl. Deutsche Botschaft in St. Petersburg. 1911 bis 1912. Thronsaal mit Blick in den zweiten Empfangsraum

geschlossen (Abb. 229). Nur auf ihrer linken Hälfte erscheint die Frontmauer in flach vortretendem Winkel gebrochen, wo im Grundriß der quadratische Küchenbau angeschoben ist, während die rechte Seitenfassade ein Balkon belebt. In diesen einspringenden Rifaletwinkel schiebt sich das schon genannte Eingangspéristyl hinein: seine vier, wieder quadratischen Ecken mit den Fußgängertoren massiv mit Pilasterverstärkungen gemauert, dazwischen runde dorische Säulen. Ein gerader Architrav schließt den niederen Bau ab, der als würfelförmig gedrungener Kontrast zu dem in die Länge gezogenen Hausparallelepipedon wirken soll. Trotzdem suchen alle Linien und Flächen des Peristyls die Beziehungen zu der ihm übergeordneten Hausarchitektur zu bewahren: Sie vereinen deren Körper durch die Bündigkeit der Vorderfront des Peristyls mit dem das Terrain gegen die Straße abgrenzenden Pfeilergatter. Die Gartenfassade des Wohnhauses Dr. Wiegand (Abb. 228) bettet zwischen die schlicht belassenen Rifaletblöcke die durch Pilastergliederung feiner

differenzierte Front des zurückliegenden Mittelstücks. Mit Ausnahme des letztern erscheint ringsumlaufend die Sockelmauer des Erdgeschosses nach außen hin in leichter Schräge geböcht. Der Breite des mittleren Rücksprungs entspricht, analog wie am Hause Dr. Cuno, die den Gartenweg eröffnende Ballustradentreppe unterhalb der Parterreterrasse. Rechts zur Seite schwingt sich von dem Küchenanbau die Säulenpergola zu dem länglichen Pfeilerhaus am Tennisplatz, das mehrere Stufen hoch über dem sonst verfenkten Garten liegt. — Das malerische Bild, welches aus dieser Kombination von streng Symmetrischem und asymmetrisch Befreitem, einer durchgehend gleichen Horizontalschichtung und dem Kontrast von Hohem und niedrig Flachem entsteht, steigert sich noch in koloristischer Hinsicht durch die hier verwandten Materialien und Farben: den hell leuchtenden Muschelkalk des köstlich exakten Quaderwerks, den gleichen hellen Ton an lästlichen Holzläden und den balkonartig heruntergeführten Fenstertüren der Seiten- und Straßenfront und

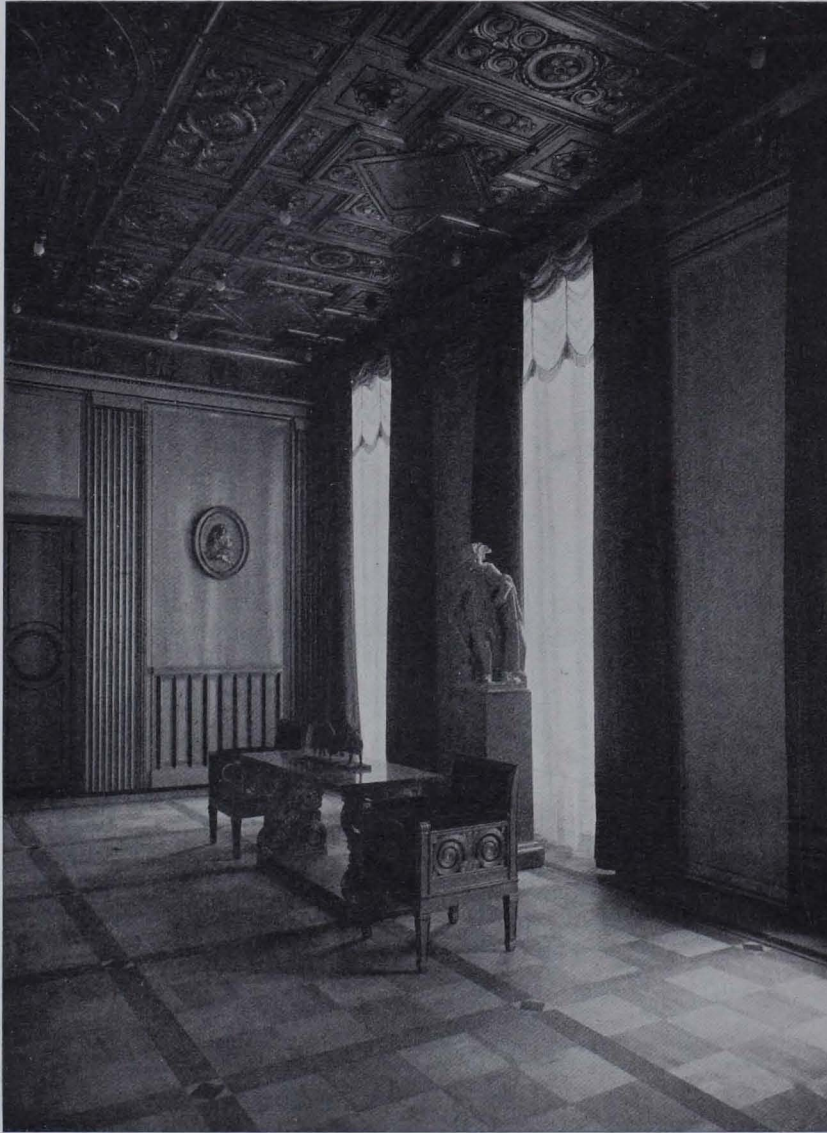


Abb 226. Kaiserl. Deutsche Botschaft am Isaaksplatz in St. Petersburg. 1911 bis 1912.
Zweiter Empfangsraum

durch das hellbraune Dachdeckungsmaterial von Mönch und Nonne. —
INNENEINRICHTUNG DES HAUSES. Dieses malerische Moment in der Ausführung, das die Härten der geometrischen Planung aufhebt, und deren abstrakter Einheit den qualitativen Reichtum einer phantasiereichen Mannigfaltigkeit köstlicher Materialien, wie Leder, Nußbaumholz usw. vermählt, beherrscht auch in enger Vereinigung mit dem Architektonischen die von

Salons auf. Durch die Balkendecke schon erscheint der Raum genugsam fest eingeteilt, sodaß sein eigentliches Mobiliar sich in einzelnen Gruppen auflösen kann: strenger symmetrisch geordnet noch um den Marmorkamin an der einen Querwand des Salons, freier aber, ohne eigentliche architektonische Richtungsbeziehungen, die Sofa-Gruppe mit rundem und viereckigem Tisch in der Mitte des Zimmers, der große Flügel und der Damenschreibtisch in seinen Ecken.

Peter Behrens total geschaffene Inneneinrichtung des Landhauses Dr. Wiegand: Der Hauptreiz des schmalen, ganz mit Eichenholz verkleideten Vorraums (siehe Grundriß Abb. 227) besteht in den hier noch in feiner Eingangswand mitsprechenden Pfeilern des vorgelagerten Peristyls, deren dichte Vertikalreihung in den flachen Deckenkassetten ihre energisch gerichtete Begleitung findet: sie weilt auf den Zielpunkt des Raumes, die in Abätzen herumgeführte, seitliche Haupttreppe perspektivisch hin. Die große dreigeteilte Türe nach dem Windfang ist in vergoldetem Metall mit Spiegelscheiben ausgeführt.

Es folgt nun, von gleicher Breite wie der Vorraum, in der Tiefenachse der größere Mittelraum eines repräsentativen Damenzimmers, architektonisch gegliedert durch die breiten Pfeiler, drei Glastüren nach der Gartenterrasse hin, woraus auch die leichte Balkendecke aus kaukasischem Nußbaum mit weißlackierten Holzfüllungen ihre straffe Einteilung ableitet. Dieselben reichen Hölzer weisen auch, hochblank poliert, das Sockelpaneel und die Türen dieses

Das links neben dem Damenzimmer gelegene, große oblonge Speisezimmer besitzt eine Stuckdecke mit quadratisch vertieftem Mittelteil, von dem der Kronleuchter herabhängt. Ein großer Kamin nimmt die linke Längswand ein, über dem ein antikes Flachrelief angebracht ist. An der Längswand gegenüber steht das niedere Büfett. Der große Speisemertisch in der Mitte und ein hoher Silberschrank mit verglastem Aufsatz an der inneren Schmalwand vervollständigen die Einrichtung. Der Silberschrank wie auch das Büfett sind in weiß lackiertem Holz mit Goldlinien ausgeführt, die Türen, die von einem Streifen hellengriechischen Marmors umrandet sind, in Makallarebenholz. Aus diesem kostbaren Holz erscheinen auch der Speisemertisch und die Stühle gefertigt, während die Wände einen mattweißen Wachsfarbenanstrich erhielten. Das Speisezimmer empfängt sein Tageslicht durch drei auf den Garten gehende, hohe Fenster. Das formal entsprechende Rifalit der andern Seite ist den Bedürfnissen des Hausherrn aufbewahrt: Nach der Straße zu enthält es ein Herrenzimmer mit



Abb. 226a. Kaiserl. Deutsche Botschaft am Isaaksplatz in St. Petersburg. 1911 bis 1912
Dritter Empfangsraum

Schreibtisch und bequemen Möbeln aus Zedernholz, Wandrahmen gleichfalls mit Stofffüllung, von einer einfachen Decke geschlossen, die nach Art einer Kappe auf dem rings umlaufenden Holzgesims sitzt. Mit dem Herrenzimmer eng verbunden ist die nach dem Garten zu liegende Bibliothek, deren wesentlicher Schmuck, schmale Bücher-schränke aus Zedernholz, alle Wände vollständig einnehmen, sodaß die zu den Nebenräumen führenden Türen durch die Schränke hindurchgehen.

Der Oberstock enthält die Schlaf- und Ankleidezimmer, ein Kinder- und Fremdenzimmer sowie die Nähstube um eine mittlere Diele angeordnet; aus hygienischen Gründen erhielten diese Räume einen Wachsfarbenanstrich. Die Möbel des Ankleidezimmers der Dame und des Schlafzimmers wurden in Birkenholz mit dunklen Einlagen und Ornamenten ausgeführt. —

Als harmlose Schlußvignette der dem Hause Wie-gand gewidmeten Beschreibung sei eine Steinbank

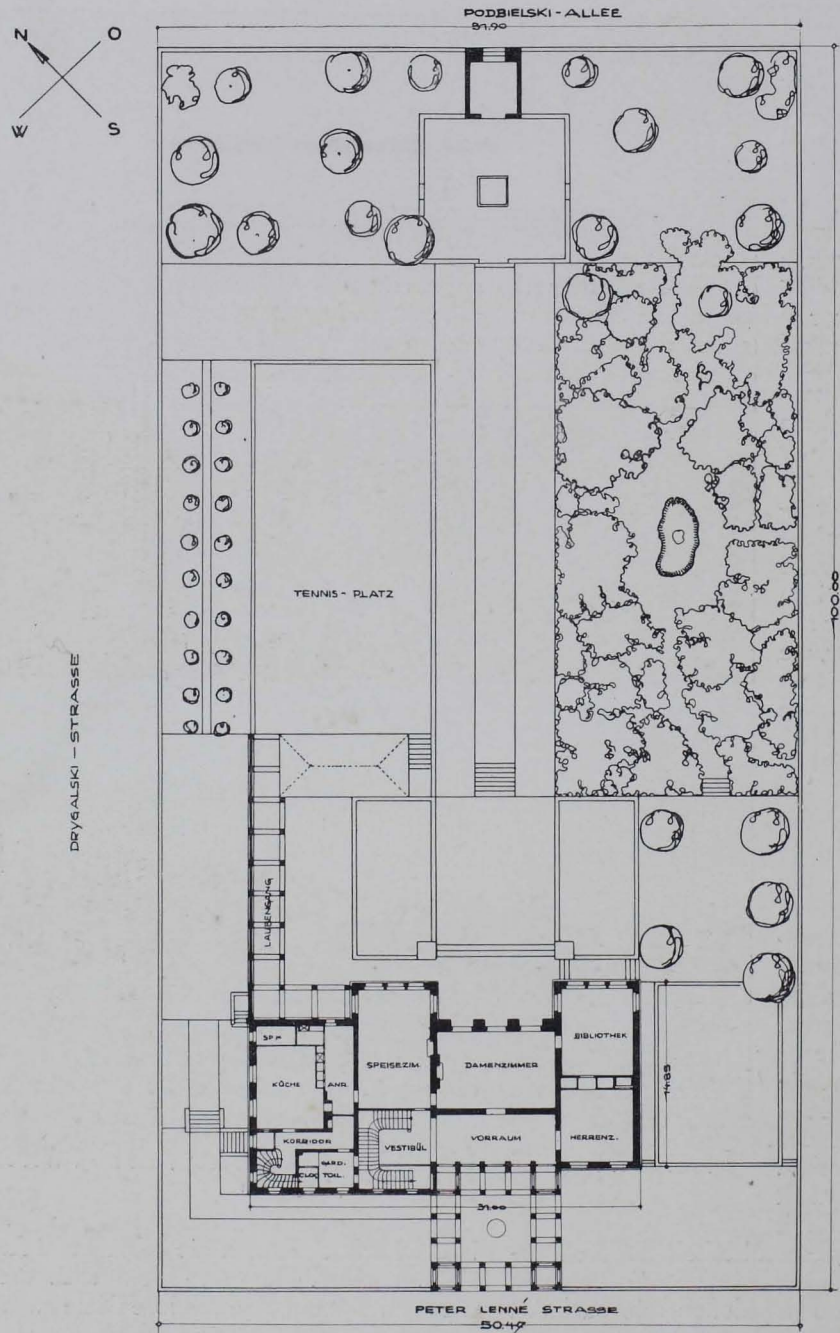


Abb. 227. Wohnhaus Dr. Theodor Wiegand in Dahlem bei Berlin. 1911 bis 1912.
Plan des Erdgeschosses und der Gartenanlage

für Frau von Siemens in Ahlsdorf, der Schwiegermutter Dr. Wiegands, hier in Nr. 245 abgebildet, die zu gemeinsamem Gedächtnis in laufziger Parkumgebung 1910 aufgestellt wurde. In ihrer ab-

geschlossenen Formharmonie stimmt sie ganz mit dem neuantiken Charakter überein, der aus der wahlverwandten Neigung von Bauherrn und Künstler des Hauses Wiegand hervorgegangen war.

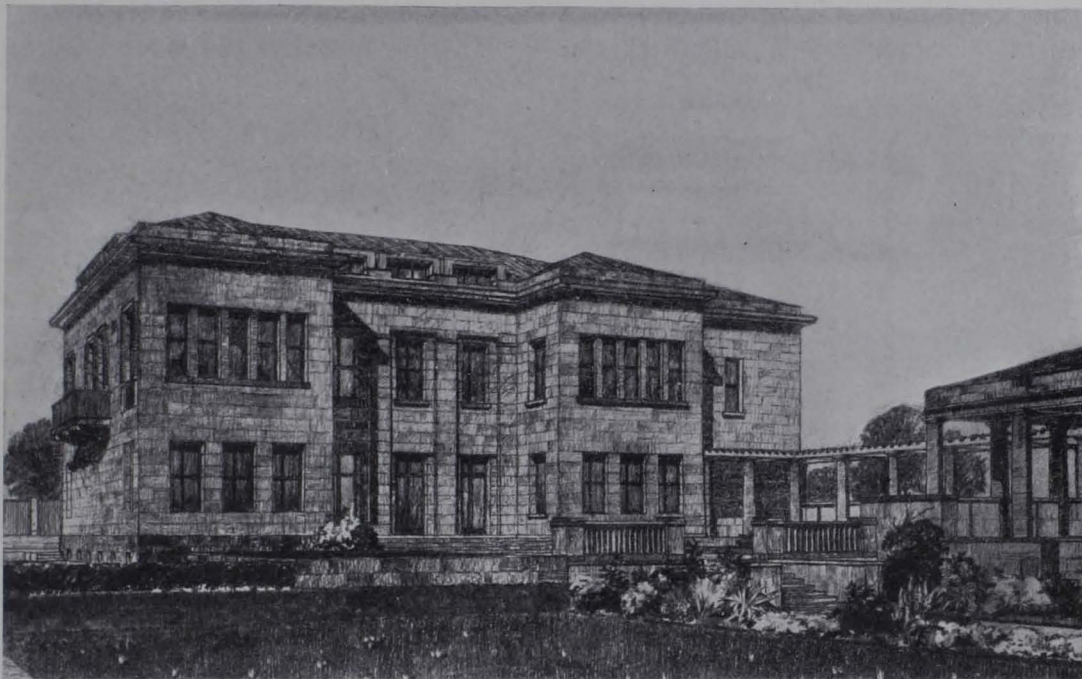


Abb. 228. Wohnhaus Dr. Theodor Wiegand in Dahlem bei Berlin. 1911 bis 1912. Gartenansicht



Abb. 229. Wohnhaus Dr. Theodor Wiegand in Dahlem bei Berlin. 1911 bis 1912. Straßenansicht

19. ENTWURF EINES HERRSCHAFTLICHEN LANDHAUSES IM HAAG IN HOLLAND. Das andere großartige Landhausprojekt, dem leider die schließliche Ausführung doch noch verlagert blieb, war für die Umgebung des Haags bestimmt. Es hat seine komplizierte Entwurfsgeschichte: Die ersten Planzeichnungen und malerischen Perspektiven reichen noch bis ins Frühjahr 1911 zurück. Nach mehrfachen prinzipiellen und Einzelheiten betreffenden Abänderungen entschloß man sich, um das Experiment gleich im Großen zu machen, ein Modell des ganzen Landhauses, ein mit Leinwand überspanntes Holz-

menhlichen Prämissen auszugehen: Bei dem Entwurf dieses holländischen Landhauses sollten die eigentlichen Wohngemächer, das Bereich der Dame des Hauses, den einfach gemütlichen Charakter des holländischen Familienlebens wahren, in dessen die Arbeitszimmer des Herrn wieder und die Repräsentationsräume der weltmännlichen Haltung, die die soziale Stellung des Hausherrn mit sich brachte, zu entsprechen hatten. — Bereits der Grundriß des Landhauses mußte also diese beiden disparaten Inhalte zu vereinigen suchen, und daher schon rein äußerlich eine ausgedehntere und kompliziertere Gestalt annehmen, als man dies von Behrens'

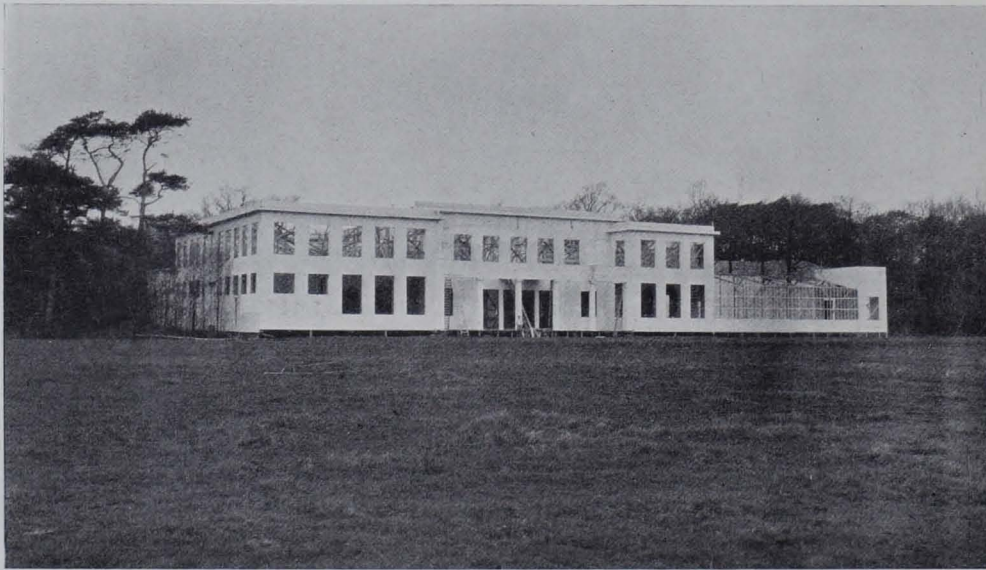


Abb. 230. Entwurf eines herrschaftlichen Landhauses für den Haag in Holland. 1911. Modell aus Holz und Leinwand in natürlichem Maßstab

gerüht, im natürlichen Maßstab aufzuführen, das die vollendete architektonische Wirkung in richtiger Größe und in der richtigen Situation, einer von Laub- und Nadelwald umstandenen, weiten Wiesenlichtung, veranschaulichen sollte (Abb. 230). —

Ein im Laufe der bisherigen Betrachtung schon des öftern hervorgehobenes Wesensmoment der Baukunst stellt sich in der Idee dar, daß in der Architektur stets der Mensch als das Maß aller Dinge erscheint: Seine Zwecke, zu künstlerischen Formen idealisiert, gestalten den Raum und dessen ganzen sachlichen Inhalt. Seine Persönlichkeit in ihrer historisch, kulturell, individuell bedingten Sonderart schafft sich die Architektur zu einem ihr homologen Hintergrund. Jeder verständnisvolle Hausbau hat deshalb prinzipiell von den rein

architektonischer Geschlossenheit sonst gewohnt ist; mußte er doch die komfortabelsten Möglichkeiten bieten zu besonders separierten Räumen und Raumgruppen (Abb. 231). —

Das für die Umgegend des Haags geplante Landhaus sollte sich, ähnlich wie jene großen englischen Cottageanlagen, als ein vielfältig im Grundriß gegliederter Flachbau in die Breite erstrecken: Der einfach horizontal ohne Dach abschließende Hauptkörper erhebt sich allein in zwei Stockwerken; an ihn gliedert sich sodann ein niedriger Wohnflügel mit Satteldach an. Einzig der Hauptbau besteht aus einem dominierenden Parterrestock mit einem beträchtlich niedrigeren Obergeschoß darauf, während dieses für die Flügelbauten fortfällt. Die Unterkellerung sollte nur teilweise durchgeführt werden.

So unregelmäßig auch dieser Hausplan in seinen häufig gebrochenen Flügeltrakten einen ersten Blick anmuten mag, so besitzt er dennoch seine wohl überlegte, frei symmetrische Gruppierung um zwei geschlossene Höfe, die, wie das für Behrens' Kunst selbstverständlich ist, mit klaren, das Ganze beherrschenden Achsen im Einklang stehen. Diese architektonisieren ihrerseits wieder auch noch die weitere Umgebung des Wohnhauses: So sollte der monarchisch in einer symmetrischen Säulenhalle zwischen seitlich vortretenden Baukörpern betonten Hauptfassade, vor der sich eine Wiese ausdehnt, ein weites rechteckiges Ballin, eingefaßt von Parterrebeeten, entsprechen (Abb. 232). Aus der hintern Waldlichtung führt auf den hier an der Front offenen, nur von einer Hecke umrahmten Hof (Abb. 233) ein achsialer Parkweg zu, der architektonisch mit der zentralen Säulenhalle der Vorderseite zusammenhängt, da die drei Zimmer zwischen dieser und dem Hinterhof sich ebenfalls symmetrisch gruppieren. Das mittlere der drei Gemächer bildet das zwischen Knabenzimmer und Bibliothek liegende, große Wohnzimmer, in dem die Familie nach holländischer Sitte für gewöhnlich auch zu essen pflegt.

An diesen Wohnteil schließen sich in seitlicher Reihung links die ausge-

dehnten Repräsentationsräume an, ein quadrates Herrenzimmer, die oblonge Halle, von einer Balkendecke geschlossen, der große Salon, das quer gelagerte Speisezimmer für gefellige Diners. Parallel hierzu, nach der Eingangsseite, erstrecken sich, durch Korridore verbunden, die zugehörigen Nebengemächer, wie Garderoben, Dienerstube und Anrichte. Und hier liegt auch vor der Halle das quadratische Vestibül, dem an der Außenfront ein gedeckter Säulenportikus vorgestellt erscheint, sehr ähnlich dem am Hause Wiegand. Über der Damengarderobe befindet sich im Obergeschoß die Küche. Dem Viereck des Herrenzimmers auf der einen Seite entspricht auf der andern ein großes Vorzimmer, das den ganz für sich separierten Wohnteil der Dame einleitet. Nur durch dieses kann man das mit besonderer Garderobe versehene Damen-

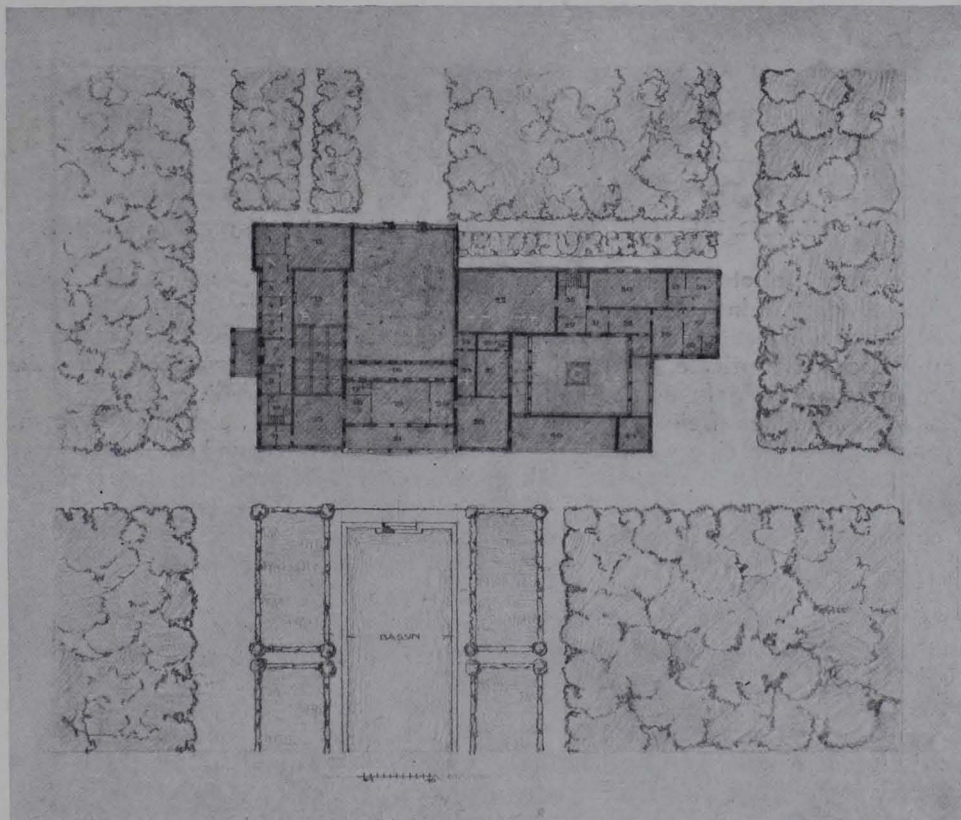


Abb. 231. Entwurf eines herrschaftlichen Landhauses für den Haag in Holland. 1911. Plan des Erdgeschosses und der Gartenanlage

- 1 Glaschrank. 2 Anrichte. 3 Dienerbureau. 4 Dienerstube. 5 Damengarderobe. 6 Klosett. 7 Vestibül. 8 Klosett. 9 Herrngarderobe. 10 Treppe. 11 Garderobe mit Klosett. 12 Speisezimmer. 13 Salon. 14 Halle. 15 Herrenzimmer. 16 Flur. 17 Anrichte. 18 Bibliothek. 19 Großes Wohnzimmer der Familie. 20 Zimmer des Sohnes. 21 Terrasse. 22 Bilderfaal. 23 Vorplatz. 24 Flur. 25 Garderobe. 26 Schrank. 27 Damenwohnzimmer. 28 Vorzimmer. 29 Kleines Zimmer der Dame. 30 Vorplatz. 31 Bad der Dame. 32 Ankleidezimmer der Dame. 33 Bad des Sohnes. 34 Schlafzimmer des Sohnes. 35 Vorraum. 36 Elternschlafzimmer. 37 Ankleidezimmer des Herrn. 38 Bad des Herrn. 39 Kofferkammer. 40 Gewächshaus. 41 Gartengeräte

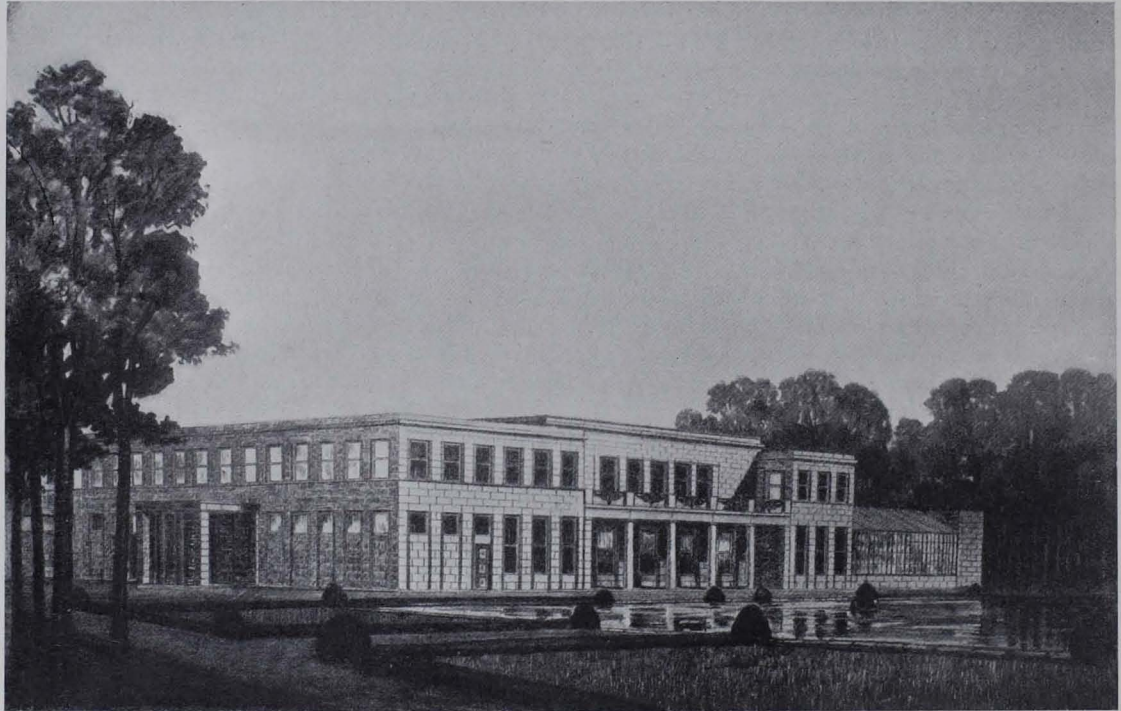


Abb. 232. Entwurf eines herrschaftlichen Landhauses für den Haag in Holland. 1911. Hauptfront

wohzimmer betreten; vom Flur aus zeigt es keinen Eingang. Und um die Analogie mit der Klauur nun zu vollenden, besitzt der Wohnteil der Dame noch seinen privaten Garten, seinen «Giardino secreto» in einem intimen Hof (Abb. 234), dessen Schmalleiten freie Säulenstellungen begrenzen, sodaß sich eine weite Aussicht von den Fenstern des Damenzimmers aus, bei aller Abgeschlossenheit, doch wieder ermöglicht. Den hintern Flügel des Landhauses sollte der riesige Bilderlaal eröffnen, fensterlos und nur mit Oberlicht, für die moderne Privatgalerie. Daran schloß sich, durch eine Stockwerkterre mit zentralem Vorplatz getrennt, die Gruppe der Schlafräume für die Eltern und den Sohn an, mit einem erlenen Komfort an Ankleide- und Badegemächern ausgestattet. Ebenso waren die zwei Fremdenzimmer im Obergeschoß als mit je einem Bad und je einem Ankleidezimmer versehen gedacht. — Die so äußerst verschiedene Größe der vielen Räume des Erdgeschosses gab Anlaß, die Decke nicht in einheitlicher Höhe überall durchzuführen, sondern sie in den kleineren Kompartimenten tiefer zu legen, um wohl lautende kubische Proportionen der einzelnen Zimmer zu erzielen. Der dadurch entstehende Hohlraum

sollte für Anlagen tiefer Bäder im Obergeschoß ausgenutzt werden.

Die Vorderseite des intimen Hofes schließt ein niederes Gewächshaus ab, das die Hauptflucht bündig einhält. —

Bei dem Reichtum der innenräumlichen Plangliederung und der in diesem Landhause architektonisch vereinigten, heterogenen Bedürfnisse mußte der Aufbau, um die künstlerische Einheit deutlich werden zu lassen, sich in seiner Formensprache sehr mäßigen. Eine flache Gesimsarchitektur, durchgehende bündige Flächen, schlicht gereichte Fensterrechtecke und Pfeilerblenden geben den formalen Gesamteindruck. Der malerisch große Reiz des Gebäudes resultiert lediglich aus der kubischen Abstufung und Relieferung: Die Säulenhalle der symmetrischen Hauptfront, die von üppigem Pflanzenwuchs und Fontainen geschmückten Höfe, deren einschließende Wände durch verschiedene Höhe und Gliederung in freien Kontrast zueinander gesetzt sind, — alle diese architektonischen und doch in ihrer Wirkung so unendlich musikalischen Schönheiten lassen es tief bedauern, daß gerade dieses reiche und feine Landhaus von Peter Behrens für den Haag nur Entwurf bleiben mußte.

20. ENTWURF ZU EINEM FABRIKEN- UND WOHNHÄUSERVIERTEL DER C. W. JULIUS BLANCKE-WERKE A.-G. IN MERSEBURG AN DER SAALE. Die ersten Beziehungen zwischen Peter Behrens und den Blancke-Werken in Merseburg gaben Entwürfe zu Manometertafeln, die der Künstler nach seinen gereinigten architektonischen Grundrissen zeichnete. Als nun Anfangs des Jahres 1912 die Direktion beschloß, ihre Fabriken beträchtlich zu erweitern und zugleich diesem Industriebezirk ausgedehnte Wohnsiedelungen für ihre Arbeiter, Werkführer und Fabrikbeamte anzugliedern, wandte sie sich an Behrens, den im Industriebau so erfahrenen Architekten der AEG, mit der Bitte um Aufstellung geeigneter Pläne.

Wie seinerzeit in Eppenhäusen war das Gesamtgelände, auf dem sich die neue städtebauliche Anlage erheben sollte, von einer architektonisch wenig günstigen Form: das große Mittelstück ist ein Trapez, in dessen Südostecke die bereits vorhandenen Fabriken standen. Mehrere Straßen von keineswegs stets rechtwinkliger Kreuzung fassen es ein (siehe den Bebauungsplan Abb. 236). Durch wenige und einfache räumliche Mittel verstand es auch hier wieder der Künstler, unter diesen materiell schwierigen Voraussetzungen, einen baukünstlerischen Großorganismus von eindrucksvollem rhythmischen Leben zu gestalten.

Die von den bestehenden Fabrikgebäuden nach Westen längs des Roten Brückenrain sich erstreckenden industriellen Neubauten (Abb. 242) legte Behrens von der Straße schräg zurück, um eine Rechtwinkligkeit des Gesamtblocks zu erzielen. Ihnen wurden dicht am Straßenrand Wohnhäuser vorgelagert. Ähnlich wie bei der Kleinmotorenfabrik im AEG-Bezirk am Humboldtthain sendet auch der Längstrakt dieser Manometerfabrik mehrere kurze Querflügel aus, die den Fabrikplatz in einzelne Binnenhöfe zerlegen, eine intime Geschlossenheit in der architektonischen Gruppierung, die noch durch etliche lang gestreckte Randbauten verstärkt wird.

Die andere Hälfte des großen Mitteltrapezes nimmt in dem Bebauungsplan der Privatpark des Fabrikherrn ein, der hier, schon vor Behrens' Eingreifen, seine Villa mit Nebengebäuden und Pförtnerhaus hatte. Im Wesentlichen zerfällt diese zukünftige Anlage in zwei Teile: in ein zur Längsachse rechtwinklig gelegtes Stück, das eine viereckige Teichwiese, flankiert von lockeren Bosketts mit einer nach hinten zu abschließenden Terrasse enthält, und in eine breite Doppelallee mit Parterrebeeten dazwischen. Letztere eröffnet einen großartigen

Tiefenprospekt auf das an ihrem Ende liegende Landhaus des Fabrikanten und setzt sich, ein Rückgrat des ganzen Situationsplans, auch noch über den Privatpark hinaus in dem an der gegenüber liegenden Seite der Bismarckstraße sich ausbreitenden Häuserblock der Arbeiter- und Werkführerwohnungen als eine markante Platzsäule fort. Will man an Früheres aus Behrens' Werken erinnern, so läßt sich diese achsiale Perspektive nur höchstens noch mit der symmetrischen Gartenentwicklung vergleichen, die sich in dem Eppenhäuser Villenviertel von dem Haus Schroeder an längs der Hassleyerstraße hinzieht (siehe Abb. 84), wobei freilich die Merseburger Anlage die in Eppenhäusen um die vierfache Länge übertrifft.

Die um den mittleren Block herumliegenden Randgrundstücke werden von den Wohnsiedelungen der Fabrik eingenommen. Und zwar sind die am Roten Brückenrain und an der Südhalfte der Bismarckstraße gelegenen für zusammenhängende Arbeiterreihenhäuser bestimmt, das Eckgrundstück am Einlauf der Bismarck- in die Blanckestraße für größere Reihenhäuser der Werkführer und schließlich der sich an der Nordseite der Blanckestraße von Ost nach West erstreckende, schmale Streifen für freistehende Einzelhäuser von Fabrikbeamten, Ingenieuren usw. Die Arbeiterwohnungen erscheinen in der Größe untereinander abgestuft, einstöckige Häuser – natürlich stets mit Dachgeschoß – für eine Familie zum Alleinbewohnen, zweistöckige Etagenhäuser für vier- und dreistöckige für sechs Familien. Eine solche einzelne Wohnung soll Wohnküche und gute Stube, die Spülküche mit einer herunterzuklappenden Badewanne im Erdgeschoß enthalten, während oben zwei Schlafkammern und das Klosett vorgesehen sind (Grundr. Abb. 239, 240). Außer den Häusern mit ganzen Einfamilienwohnungen sind auch noch kleinere Wohnungen, etwa für unverheiratete Arbeiter der Blancke-Werke, geplant: sie soll das stattliche, dreistöckige Gebäude aufnehmen, das sich am Ende des Häuserblocks am Roten Brückenrain, wo sich dieser mit der Bismarckstraße kreuzt, erheben wird. Gegenüber wird alsdann die freie Ecke des Fabrikterrains zum Bau eines Wirtshauses, das auch gelegentlichen geselligen Vereinigungen der Arbeiter zu dienen hat, ausgenutzt werden. –

Das Arbeiterreihenhaus stellt natürlich immer einen sich gleich bleibenden Typus dar, dessen individuelle Variierung erst durch die Situation, den städtebaulichen Zusammenhang erfolgt¹⁾: Wie

¹⁾ Um die Auffassung, daß ein zwecklich gleich lautendes Wohnprogramm ebenfalls nur in einem sich formal konstant bleiben-

bei den Arbeiterzinshäusern in Hennigsdorf zergliederte Behrens die kontinuierliche Häuserreihe durch rechtwinklig gebrochene Vor- und Rücksprünge, ein altbewährtes Motiv, zugleich an der Vorder- und an der Hinterfront tiefe Wohnplätze zu schaffen (Abb. 235). Ein solcher gartenartiger Platz zwischen den niedrigen Häusern wird gemütlich durch eine Rampenmauer mit seitlichen Stufen-
eingängen gegen die Straße hin geschlossen. Hinter dieser Brüstung wachsen große Bäume empor, die den Luftraum zwischen den Dächern malerisch schließen (Abb. 237). Sieht man sich eine solche Straße

in der Perspektive an, so entwickelt sich ein rhythmisch schönes Bild von lebenswürdigem Reize: der Wechsel der offenen Baumplätze mit den Reihenhäusern, der Kontrast der an den Ecken fenkrecht emporragenden Giebelfronten mit den sich da-

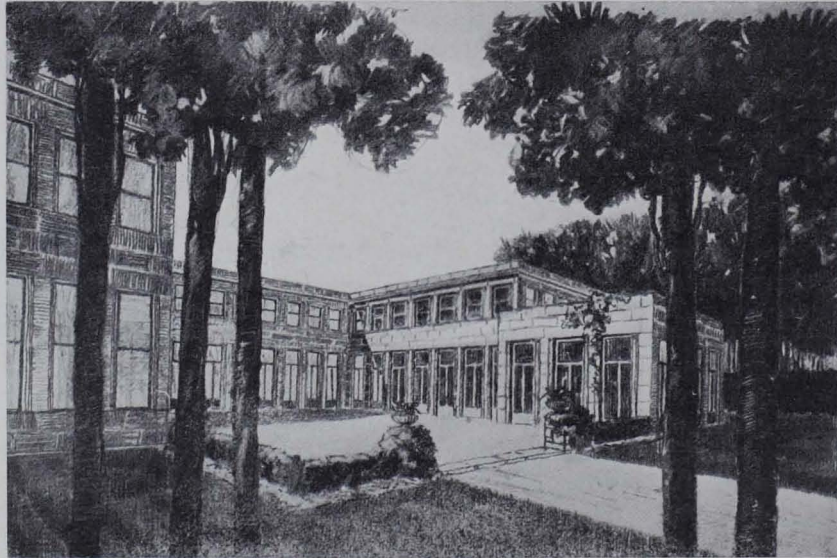


Abb. 233. Entwurf eines herrschaftlichen Landhauses für den Haag in Holland. 1911. Front nach dem Park mit offenem Hof

zwischen ordnenden Längstraufen niederer Dächer, die ihrerseits wieder von häufig vorgelegten Rechteckerkern vertikal überschritten werden; alles frontal zusammengehalten durch die vom Grün der Vorgärten überwucherte, fortlaufende niedrige Brüstungsmauer an der Straße (Abb. 238).

Außer diesen kleinen Hofplätzen von privatem Charakter sind in diese Häuferviertel noch größere Platzbildungen eingeschaltet, wie jener trennende Platz, der die Verlängerung der von der Fabrikantenvilla ausgehenden Doppelallee darstellt, ein symmetrisch gedachter Platz im Innern des Häuserblocks für die Werkführer, ein unregelmäßiger zwischen den Arbeiterwohnungen Ecke der Bismarckstraße und des Roten Brückenrains

den Architekturtypus seinen Ausdruck finden kann, auch historisch zu begründen, sei an die Kleinwohnungen der 1519 gegründeten «Fuggerei» in Augsburg und an jene ganz gleichförmigen

(S. Bebauungsplan Abb. 236). Vor allem erstreckt sich von der Luifenstraße nach Westen ein 140 m tiefer Hof (Abb. 241), in den seitlich wieder drei kleine Wohnhöfe einmünden. Baumgruppen sollen ihn gliedern und behaglich gestalten als Spielplatz der Kinder, als Promenade und Ruheplatz der Erwachsenen nach getaner Arbeit, aus welcher Sonderaufgabe auch alle übrigen Plätze ihr Dasein herleiten. Das tiefe Platzrechteck schließt perspektivisch in einem zentralen Uhrturm mit darunter befindlichem Durchfahrtsbogen ab, der das hier liegende Etagenhaus der kleineren Wohn-

nungen monarchisch beherrscht. Diese Kulisse ergab sich als städtebaulich notwendig, da dahinter, auf der andern Seite der Straße, Grundstücke fremder Besitzer liegen, auf deren harmonisch entsprechende Bebauung natürlich kein Einfluß mehr ausgeübt werden

konnte. — Die in offener Bauweise errichteten Einzelhäuser der Fabrikbeamten nördlich der Blanckelstraße erscheinen in ihren großräumlichen Beziehungen selbstverständlich weit mehr gelockert. —

Die eigentliche Formgebung der Neubauten der Blanche-Werke in Merseburg leitet sich ganz aus den geschilderten Eigentümlichkeiten der städtebaulichen Situation ab: Die neue Manometerfabrik (Abb. 242) ist aus den bei den meisten Fabrikbauten der AEG ebenfalls verwandten Handtrichsteinen von verschiedener Wahl errichtet. An der vorpringenden Ecke ordnet sie einen festen, viereckigen Turm an, an dem andern Ende einen Giebel. Dazwischen reihen sich über

Soldatenhäuser in Ulm, die «Grabenhäuschen», erinnert, die diese Stadt für eine große Anzahl ihrer entlassenen Söldner um das Jahr 1610 errichten mußte.

einem Sockel in gleichen Intervallen die Fensterpfeiler, wie das an der Hochspannungsfabrik, der Kleinmotorenfabrik, der neuen Fabrik für Bahnmateriale in Berlin auch geschehen. Als Feinheiten der architektonischen Synonymik sind jene neuartigen wuchtigen Vollpfeiler zu betrachten, die frei oberhalb der Trauflinie endigen, und die flach vorgeblendete Giebel dreiecke, von Pilastern gestützt, zwischen sich nehmen, eine treffliche Unterscheidung in der funktionellen Fassadengliederung.

Alle Arbeiterhäuser sind einfach behagliche Putzbauten mit Ziegeldächern und grünen Fensterläden. An den Giebelfronten finden sich unter und über dem Obergeschoß leichte Auskragungen wie an alten Fachwerkhäusern. Das stärkste Relief aber geben dem Haus die öfters an der einen Trauffseite flach vorgebauten Rechteckerker, die bis in's Dach emporsteigen und einen charaktervollen Längsrhythmus den Fassaden verleihen, ähnlich wie man ihn auch häufig in der modernen englischen Architektur, bei C.F.A. Voysey z. B., antrifft. Aber bei all ihrer Lebendigkeit in Grundriß und Querschnitt bewahren diese kleinen Häuser doch wieder im Aufriß eine streng geschlossene Bündigkeit, eine prinzipielle Übereinstimmung durchlaufender Wagrechten, die sowohl alle Trauf- und Firstlinien, wie sogar die bandartige Anordnung sämtlicher Einzelöffnungen beherrschen.

Gerade hierin liegt Peter Behrens' Individualität, die auch seine gemütliche Wohnarchitektur von analogen Arbeiten süddeutscher Baukünstler, wie Theodor Fischer und Richard Riemerschmid, mit Deutlichkeit unterscheidet: Denn bei diesen erscheint einerseits der Kubus in seinen präzisen Kanten und Flächen weniger gewahrt, andererseits verlaufen auch die Frieße der Stockwerkfenster und die Dachlinien bewegter, nicht in so kontinuierlichen Horizontalen. Letzterer charakteristische Unterschied weitet sich, fragt man nach seiner Begründung, zu jenem in der Einleitung unseres Buches schon behaupteten Gegensatz der

nieder- und oberdeutschen Rasse aus oder, um nochmals mit Beispielen zu operieren, zum Gegensatz des malerischen Rotenburg und des architektonischen Rostock. Bei Behrens hat das Einzelhaus nur Sinn in einem strengen, womöglich symmetrisch gebundenen Zusammenhang: so vergleiche man etwa die den Hofplatz und die Erkerreihen flankierenden Giebelhäuser am Roten Brückenrain (Abb. 235 und 237) und dann noch die symmetrischen, von großen Walmdächern gedeckten Bauklöße links und rechts von dem nach Westen sich tief erstreckenden Längsplatz an der Luifenstraße (Abb. 241) in dieser Merseburger Gartenstadt. Es ist dieselbe kubische Geschlossenheit, die bereits das Neußer Projekt von 1910 gestaltet (siehe oben Abb. 86, 87 und 89), die sich aber noch viel weiter in des Künstlers architektonischem Schaffen zurückverfolgen läßt, bis auf das Hagener Krematorium von 1906 zu 1907, ja bis zur Oldenburger Ausstellung vom Sommer 1905 hin. Und tatsächlich hat Behrens bis in die jüngsten Arbeiten dieses sein absolutes kubisches Prinzip gewahrt, wenn auch im Ausdruck heute vielleicht weniger feierlich, weniger präventios als damals, mehr einer sachlich bescheidenen Heimeligkeit, der Stimmung gemütlicher Einfachheit menschlich angepaßt. —

Die Menge der großen und mannigfaltigen Aufträge, die Peter Behrens in letzter Zeit zu Teil werden, könnten die Beforgnis erregen, des Künstlers Schaffen möchte in einen Manierismus ausarten, der nicht mehr die liebevolle Vertiefung einem jeden einzelnen Thema gewährt, die es als Kunstwerk zu fordern berechtigt erscheint. Gerade die so neuartige Verbindung mit der Industrie assoziiert leicht auch die Vorstellung eines künstlerischen Industrialismus, der mehr in die Breite als in die Tiefe geht. — Die Antwort auf diese durch ein kunstgeschichtliches Bedenken erregten Fragen mag unser Schlußabschnitt geben, der in systematischer Form dem inneren Sinn von Kunstwillen und Künstlerper-

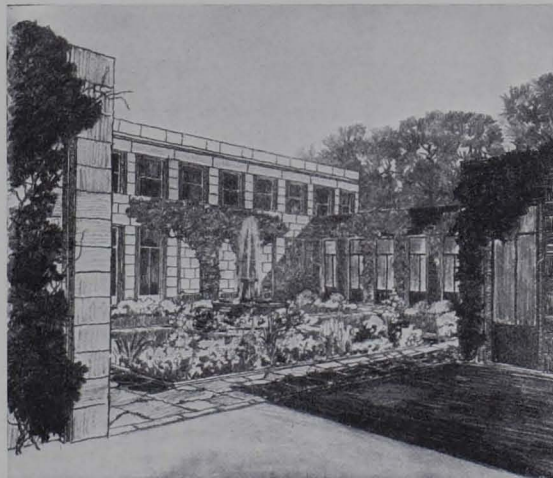


Abb. 234. Entwurf eines herrschaftlichen Landhauses für den Haag in Holland. 1911. Intimer Hof

fönlichkeit unferes Architekten nachzugehen fucht. Doch auch aus unferer hiftorifchen Befchreibung ergab fich wohl bereits für den Tieferblickenden das antithetifche Spannungsmoment, das Behrens' Kunft vor dem Schematifchen bewahrt: einerfeits das immer wieder neu geftellte

Problem, als fortſchrittliches Prinzip der Vermannigfaltigung, und andererseits das Bestreben, diefe neuen Ideen zu «Typen» zu gestalten, das Prinzip einer bindenden Einheit. Jeder Manierismus aber liegt jenfeits einer folchen ſchöpferifchen Syntheſe.

STIL UND PERSÖNLICHKEIT

Die geschichtliche Methode hat in ihrer Anwendung auf die Kunst den schon oft gerügten Mangel¹⁾, mehr ihre Äußerlichkeiten zu geben als den Begriff ihres Wesens. Die Schilderung der kunsthistorischen Entwicklung betont vor allem die Differenz der nach Zeit und Ort verschiedenen, aufeinander folgenden Kunstwerke, indem sie dazu noch diese Differenz fast ausschließlich aus formalistischen Momenten herleitet. Dadurch reißt sie aber den Sinn des Kunstganzen, wie es ein ästhetisches Lebenswerk immer bildet, in Stücke. Somit kann auch die Kunstgeschichte wieder beweisen, daß eine ausschließlich historische Behandlungsart die oberflächlichste Auffassung der Objekte darstellt. Denn die «Kunstgeschichte» als solche sagt nichts über die immanenten künstlerischen Prinzipien der Gestaltung und der Wirkung aus. Wie Wölfflin darum prinzipiell fordert, bedarf jede kunstgeschichtliche Betrachtung zur größeren

inneren Fülle ihrer systematischen Ergänzung in dem entsprechenden Kapitel Ästhetik: Dieses soll den Gegenstand auf seine organischen Funktionen hin untersuchen, auf seine geistige Einheit, die sich als ruhender Punkt in der Erscheinungen Flucht in allem äußeren zeitlichen Wechsel gleich bleibt.

Als allgemeines Einheitsprinzip muß in einer Künstlermonographie der Begriff der Persönlichkeit gelten, des geheimnisvollen Urgrunds aller schöpferischen Kräfte. Wo diese in dem Lebenswerk sichtbar in die Erscheinung treten, weisen sie auf die gemeinsame Entstehungswurzel in der Einheitlichkeit des persönlichen Stils hin: So enthält die teleologische Reihe der Schaffensentwicklung stets ihre latente Konstante, den Stil. Stil und Persönlichkeit werden daher die beiden Gegenstände der ästhetischen Systematik des Lebenswerks eines Künstlers bilden.

I

DER STIL

Unter Stil versteht man in der Kunst eine bestimmte synthetische Einheit. Da nun die Einigung einer künstlerischen Gattung aus besonderen gestaltenden Prinzipien heraus geschieht, eröffnet sich die Frage, welches dieses Fundamentalprinzip, der Gestaltung sowohl wie der Wirkung, in der Architektur sein mag. Was ist als das geistige Band zu betrachten, das die künstlerisch besten Schöpfungen unserer Zeit, von aller Formenindividualität abgesehen, verbindet? Worin besteht, wie Broder Christianen so schön sagt, die weckende Kraft jener Zauberformel, die den großen Werken der großen Baukünstler die hohe Auszeichnung zuteilt, sie hätten «Stil»? —

1. DAS MUSIKALISCHE IN DER ARCHITEKTUR. Stil kann die Zusammenstimmung der verschiedensten Elemente im Kunstwerk bedeuten. Denn wenn man von Materialstil oder von Zweckstil oder Formenstil usw. spricht, meint man jedesmal hiermit das betreffende Element in seiner künstlerisch dominierenden Stellung: Bei dem Materialstil ist das Material als Grundlage der Gestaltung gegeben, nach der sich alle

übrigen Faktoren im Kunstwerk zu richten haben. Ist jedoch der Zweck vorausgesetzt, so müssen auch die übrigen Elemente, wie die Formen und das Material und alle Gefühlsinhalte, sich ihm als gleich «zweckvoll» anschmiegen. Der Formenstil endlich ordnet alles übrige unter den Eigenwillen einer bestimmten Formensprache unter und schafft so rein idealistische Schönheiten.

Unter Stil versteht man aber auch noch ein anderes inhaltliches Verhalten, das des Zeitstils zurzeit. Wie gesagt, ist das die Postulierung eines Inhaltes: der Stil soll Ausdruck seiner Zeit sein. Hierbei taucht nur als eine Frage auf, die Broder Christianen in besonders feiner Weise begründet hat²⁾, ob dieser Ausdruck sich im Gleichklang oder als ein Kompliment zu seiner Zeit befindet; konkret, ob die moderne Geschäftigkeit oder ihr Gegenteil, die in sich befriedete Beruhigung, der Kunst ihr charakteristisches Zeichen

¹⁾ Vgl. Hildebrand. Problem der Form. S. 96 und 97. Danach Heinrich Wölfflin. Die Klassische Kunst. 1. Aufl. Mchn. 1899. Vorwort S. IX.

²⁾ Philosophie der Kunst. IV. Der Stil.