

als Volumen in der Straßensituation sich behauptendes Bauwerk zu bilden<sup>1)</sup>. 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.<sup>2)</sup> 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 ingenieus 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.

<sup>1)</sup> 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.

<sup>2)</sup> Alois Riegl, Die spätromische 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 Achteckfigniet 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 Eisenländer 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.

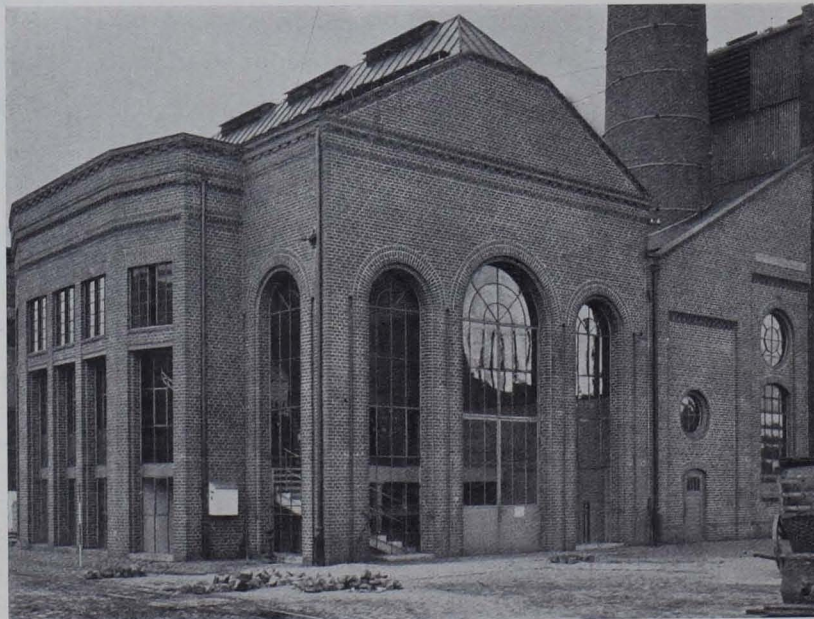


Abb. 126. Turbinenfabrik der AEG in der Berlichingenstraße in Berlin-Moabit. Kraftzentrale. 1909