

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 Traufseite 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-

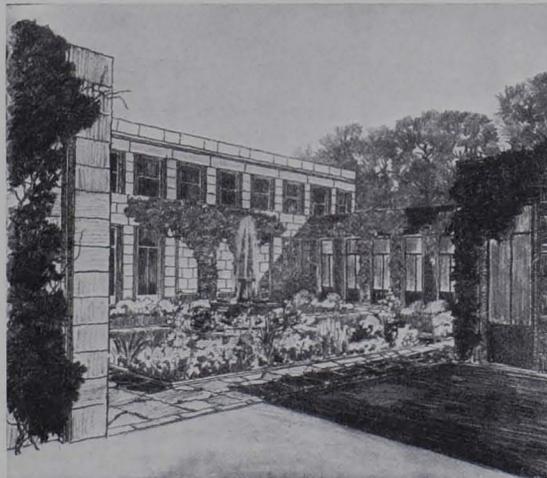


Abb. 234. Entwurf eines herrschaftlichen Landhauses für den Haag in Holland. 1911. Intimer Hof