



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Baukunst der neuesten Zeit

Platz, Gustav Adolf

Berlin, 1930

3. Die Persönlichkeit als Formbildner

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94057](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94057)

liche Vorteil dieser Anordnung wird aber durch Opfer an Klarheit und Schönheit erkaufte. Waren noch die Bahnhöfe der Berliner Stadtbahn einschiffige Bogenhallen (mit Oberlicht in Glas und Seitenteilen aus Wellblech), so wird jetzt die allzu große Spannweite in mehrere Schiffe aufgeteilt. Die Binderfüße des dreischiffigen Frankfurter Hauptbahnhofs verbinden sich nach Art der Pariser Maschinenhalle von 1889. Vollwandbinder treten um die Jahrhundertwende an die Stelle der Gitterwerke und geben dem Raum jene konstruktive Klarheit, die er bei den zahlreichen Überschneidungen des Strebenfachwerks entbehren mußte (Bahnhofshallen in Hannover, Abb. 221, und Hamburg, Abb. 228, Bahnhof in Karlsruhe, Omnibushalle der Aboag in Berlin, Abb. 227). Das peinliche Wellblech wird durch Bimskassettenplatten (z. B. von Remy, Neuwied, vgl. Abb. 220) ersetzt, bogenförmige Kragträger, auf denen Glasoberlichter schweben, erweitern und erleichtern den Raum (Behrens, Kraftmaschinenhalle 1910 in Brüssel, Abb. 226; Maschinenhalle der Hannoverischen Waggonfabrik). Eine Fülle neuer Hallenformen ist in den letzten Jahrzehnten erfunden worden, deren Überblick allein genügen würde, um Spenglers Legende von der Unfruchtbarkeit der heutigen Menschheit in baukünstlerischen Dingen zu zerstören. Mag der rechnende Verstand stärker an dem Werden und Wachsen dieser wundervoll selbständigen Bauformen beteiligt sein, als dies in Zeiten des zünftigen Bauens und abenteuerlichen Versuchens möglich war: sicherlich ist auch das wägende Gefühl, ja der schöpferische Geist nicht unbeteiligt. Eine neue Welt tut sich dem Kundigen auf, eine Welt, die an Würde nicht dadurch verliert, daß ihre Werke nach dem Gesetz der Zahl geordnet sind.

3. Die Persönlichkeit als Formbildner

An Versuchen, den Stil der neuen Zeit künstlich zu schaffen, hat es im neunzehnten Jahrhundert nicht gefehlt. König Maximilian II. von Bayern hat schon im Jahre 1851 ein Preisausschreiben erlassen, das für die Gestaltung der Miethausfassaden an der Maximilianstraße in München einen neuen Stil verlangte. Das Ergebnis war das bekannte unerfreuliche Gemisch heterogener Formen unter der Vorherrschaft einer merkwürdigen halbenglischen Gotik. Die Architektenschaft war für das Hervorbringen einer neuen Gestalt noch nicht reif, da sie die Erscheinungen der Gegenwart unwillig hinnahm und Schönheit nur im Gewand der Vergangenheit zu würdigen vermochte.

Auf der anderen Seite bereitete sich in der Kunstwelt allmählich eine Auflehnung gegen die platte Nachahmung der historischen Stile vor, die in der „Renaissance des Kunstgewerbes“ seit 1897 ihren Ausdruck fand. Damit wurde allerdings an Stelle des in früheren Perioden wirkenden natürlichen Zwanges, den eine gesicherte Lebensform schuf, das Sehnen einzelner Persönlichkeiten zur treibenden Kraft der Formbildung.

Sicherlich sind allgemeingültige Bauformen Schöpfungen eines ganzen Kulturkreises, nicht eines Einzelnen. Irgendein Künstler muß aber einmal den genialen Einfall gehabt haben, der, von vielen nachgeahmt, allmählich zur Vollkommenheit gedieh. Es ist ebenso unsinnig, den Künstler zu schmähen, der Neues in der Baukunst versucht, wie es lächerlich wäre, von ihm zu verlangen, daß er nur Neues hervorbringen soll. Beides aber geschieht heute in reichem Maße¹⁾.

Die moderne Bewegung hat zunächst in Manifesten von Künstlern Ausdruck gefunden. Die Engländer John Ruskin, William Morris und Walter Crane haben in den 70er Jahren den Umschwung der Gesinnung vorbereitet. Ihr Ziel war Reinigung des Handwerks von den Verirrungen einer mißleiteten und verantwortungslosen maschinellen Produktion. So wertvoll dieser Prozeß als ein



Abb. 3. Edward Guy Dawber: Landhaus Bibsworth, Worcestershire

neuer Anfang war, so wenig traf er den Kern des Problems. Dieses Problem bestand nicht in der Frage: „wie beseitigen wir den schädlichen Einfluß der Maschine auf den Kunstwert des Produktes“, sondern: „wie ordnen wir die Maschine in den Produktionsgang ein, was wird aus dem Produkt durch die Maschine?“ Diese entscheidende Frage hat erst van de Velde (1901) gestellt. Fast gleichzeitig traten zu Ende des Jahrhunderts auf dem europäischen Festlande die Belgier Horta und Henry van de Velde, der Holländer Hendrik Petrus Berlage, die Wiener Otto Wagner und Adolf Loos auf den Plan. In Nordamerika wirkten schon Arthur Sullivan und Frank Lloyd Wright in großartig unbefangener Weise an neuen Aufgaben der Zeit.

¹⁾ Für die Entstehung vollkommener Bauformen, z. B. des griechischen Säulenbaues, finden sich Analogien in der Genesis der homerischen Gesänge und des Volksliedes. Hier wie dort muß die Erfindung von einzelnen herrühren; Rhapsoden und Bauleute geben ihr die endgültige Gestalt in steter Übung und Weiterbildung.

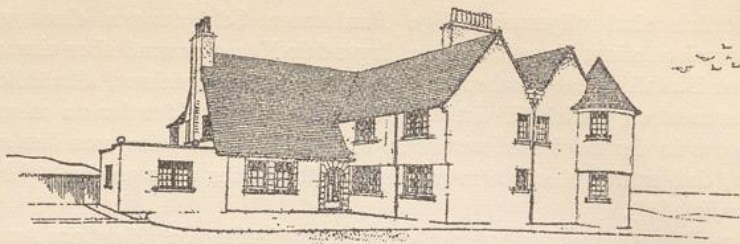


Abb. 4. R. S. Lorimer: Landhaus in North Berwick (Schottland)

„Jeder neue Stil“, sagt Otto Wagner, „ist allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, daß neue Konstruktionen, neues Material, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen eine Änderung oder Neubildung der bestehenden Formen erforderten.“ („Moderne Architektur“, Wien 1896.)

Dieser klaren Sinngebung für das Werden der neuen Form muß ein Satz des Wagner-Biographen Joseph August Lux aus dem Buche „Die Wagner-schule“ hinzugefügt werden, ohne den Otto Wagners Bekenntnis ihn zum einseitigen Materialisten stempeln würde: „Es bedurfte eines schöpferischen Menschen, der die Baukunst von dem Prokrustesbett der Stilforderung befreite und ihr die Eigenlebigkeit zurückeroberte. Ein solcher Eroberer und Befreier ist bei uns Otto Wagner.“ „Auf drei Worte, die auch in ihrer Reihenfolge charakteristisch sind, reduziert er seine Ästhetik: Zweck, Konstruktion, Poesie.“

Otto Wagner hat als Renaissanceschüler begonnen und als Vorkämpfer der neuen Baugesinnung in Schrift und Tat — insbesondere in Österreich — außerordentlichen Einfluß gewonnen. Richtunggebend für die Zeit um 1900 waren seine Stadtbahnhöfe, Bahn- und Stromregulierungsbauten in Wien und Umgebung (Abb. 264). Die klare Form der Baukörper, die materialgerechte Konstruktion erscheint noch stark überwuchert von dekorativen Zutaten, denen man bei aller Neuheit deutlich ihre Abstammung von „Zopf“ und „Empire“ ansieht. Anerkennung verdient Wagners Bestreben in späteren



Abb. 5. R. S. Lorimer: Landhaus in Colinton (Schottland)

Arbeiten, durch flächenhafte Materialwirkungen, z. B. Marmor- oder Kachelverkleidung der Mauern, die Dekoration reliefmäßiger Art zu ersetzen (Abb. 267).

Neben Otto Wagner hat in Wien seit 1898 Adolf Loos die Grundfragen der neuen Baukunst theoretisch und praktisch behandelt. Der Sinn seiner schriftstellerischen Tätigkeit war Aufrüttelung des künstlerischen Gewissens, Kampf für die Vernunft auf allen Gebieten des Bauens, ja in der ganzen sichtbaren Kultur überhaupt. Seine Aufsätze, die in den Jahren 1898—1900 in der Wiener „Neuen Freien Presse“ und in sonstigen Blättern erschienen waren und im Jahre 1921 als Buch unter dem Titel „Ins Leere gesprochen“ (von Georges Crès) neu gedruckt worden sind, enthalten eine Fülle von Gedanken zur Wiedergeburt der Baukunst, die noch heute frisch wirken und ihre Geltung behalten werden. Einige bezeichnende Ausführungen mögen folgen:

„Unter Schönheit verstehen wir die höchste Vollkommenheit. Vollständig ausgeschlossen ist daher, daß etwas Unpraktisches schön sein kann . . . Der praktische Gegenstand allein ist allerdings noch nicht schön. Dazu gehört mehr. Die alten Cinquecentoleute haben sich wohl am präzisesten ausgedrückt. Sie sagten: Ein Gegenstand, der so vollkommen ist, daß man ihm, ohne ihn zu benachteiligen, weder etwas wegnehmen noch zugeben darf, ist schön. Das wäre die vollkommenste, die abgeschlossenste Harmonie.“

„Praktisch soll (also) jeder Stuhl sein. Wenn man den Leuten daher nur praktische Sessel bauen würde, würde man ihnen die Möglichkeit bieten, sich ohne Hilfe des Dekorateurs vollkommen einzurichten. Vollkommene Möbel geben vollkommene Zimmer. Unsere Tapezierer, Architekten, Maler, Bildhauer, Dekorateurs usw. mögen sich daher nur, sobald es sich um Wohnräume und nicht um Prunkräume handelt, darauf beschränken, vollkommene, praktische Möbel in den Handel zu bringen. Gegenwärtig (um 1900) sind wir in dieser Beziehung auf den englischen Import angewiesen, und man kann leider unseren Tischlern keinen besseren Rat geben, als diese Typen zu kopieren. Gewiß hätten unsere Tischler, wenn man ihnen nicht den Kontakt mit dem Leben durchschnitten hätte, ganz ohne Beeinflussung ähnliche Sessel erzeugt.“

„Unsere Tischler wären also zu denselben Resultaten gekommen, wenn man sie hätte gewähren lassen, und wenn sich nicht die Architekten hineingemischt hätten. Wäre in der Annäherung der Formen dasselbe Tempo eingehalten worden, wie es seit der Renaissance bis in die Kongreßzeit eingeschlagen war, dann gäbe es auch in der Tischlerei keine Länderunterschiede mehr, wie sie in den blühenden architektenfreien Gewerben schon lange nicht mehr bestehen: im Wagenbau, in der Juwelierkunst, in der Ledergalanterie. Denn zwischen einem Londoner und einem Wiener Tischlerverstand besteht kein Unterschied, zwischen dem Londoner Tischler und dem Wiener Architekten liegt aber eine ganze Welt.“

„Ein jedes Material hat seine eigene Formsprache, und kein Material kann die Formen eines anderen Materials für sich in Anspruch nehmen. Denn die Formen haben sich aus der Verwendbarkeit und Herstellungsweise eines jeden

Materials gebildet, sie sind mit dem Material und durch das Material geworden. Kein Material gestattet einen Eingriff in seinen Formenkreis. Wer es dennoch wagt, den brandmarkt die Welt als Fälscher. Die Kunst hat aber mit der Fälschung, mit der Lüge nichts zu tun. Ihre Wege sind zwar dornenvoll, aber rein.“

Die Resultate der Arbeit von Adolf Loos haben die Richtigkeit seiner Theorien bestätigt. Er hat sich früher als die meisten anderen zur Schlichtheit des Raumes, zur Zweckmäßigkeit des Gebrauchsgegenstandes durchgerungen. Seine Innenräume sind elegant durch die Wahl des Materials, vornehm durch gute Proportionen, sie sind Zeugnisse einer kultivierten Lebensauffassung. Keine Spur von Nachahmung fürstlichen Glanzes; nur eine selbstsichere, durchgeistigte Erfüllung des Gebrauchszwecks auf natürlichstem Wege. Glatte, vielfach polierte Holzflächen umhegen die wohnlich-warmen Räume, die sich zu einem organischen System der Raumfolge verbinden (Abb. 270, 271). Loos verschmäht trotzdem nicht, auch gelegentlich höhere Töne anzuschlagen und einzelne Raumbekleidungen etwa aus edelgeädertem Marmor zu bilden (vgl. Wohnung Hirsch in Pilsen mit der originellen Anrichte in Marmor zwischen Wohn- und Eßraum).

Amerikanische und englische Anschauungen über sachliche Gestaltung von Gebrauchsgegenständen verdichteten sich bei Loos zu künstlerischen Gebilden von einer freien, manchmal geradezu klassischen Haltung, so z. B. in dem Hause am Michaeler Platz in Wien (Abb. 269). In unverminderter Frische schafft der Sechzigjährige, der vor dreißig Jahren als Führer begonnen und noch heute von der Jugend anerkannt wird, an den Bauaufgaben der Zeit, hauptsächlich am bürgerlichen Wohnhaus.

Parallel mit den Gedankengängen der österreichischen Reformatoren Wagner und Loos verlaufen diejenigen des Holländers Berlage und des Belgiers van de Velde. Der Mäzen der neuen Bewegung, Karl Ernst Osthaus in Hagen, berief 1897 Henry van de Velde zum Ausbau seines Folkwang-Museums (Abb. 287), nachdem er 1896 im Kunsthaus Bing in Paris Zimmereinrichtungen des Künstlers kennengelernt hatte. In der Dresdner Kunstausstellung 1897 wurde, zum ersten Male auf dem Kontinent, der Raumgestaltung, an der van de Velde hervorragenden Anteil hatte, neben der Malerei und Skulptur ein besonderer Platz angewiesen. Er berichtet selbst über den Erfolg der dort eingeleiteten kunstgewerblichen Bewegung: „Das Zentrum des Kampfes blieb Deutschland; alle schlummernden Kräfte waren durch die Wirkung der Dresdner Ausstellung im Jahre 1897 elektrisiert worden. So erschienen fast gleichzeitig auf der Bühne: Otto Eckmann und Hermann Obrist, Pankok, Riemerschmid und Endell und etwas später Bruno Paul, Peter Behrens und Poelzig“ („Neue Rundschau“ 1925, S. 1075).

Van de Veldes aktive Persönlichkeit war wie keine andere geeignet, das ästhetische Gewissen Europas wachzurütteln. Kaum einer hat des heutigen Lebens Fülle so geliebt und mit solcher Inbrunst gepriesen wie van de Velde in seiner Bekenntnisschrift „Amo“. Nur ein solcher konnte es wagen, die Raum-

kunst aus der Erstarrung zu lösen und zur befreienden Tat aufzurufen. Eine starke Malerbegabung verband sich hier mit dem drängenden Willen zur organischen Gestaltung aus dem Zweck und der Konstruktion. Sein erster Hausbau in Uccle bei Brüssel gab ihm Gelegenheit, aus den Bedürfnissen des Eigenhauses die sprechende Form herzuleiten. Die Linien des Verkehrs ergaben den Grundriß, die Bedürfnisse des einzelnen Raumes die Anordnung der Fenster und Türen. „Erst dann kontrollierte sein Maßempfinden das Gefüge der Räume. Es ergaben sich keine Widersprüche; vielmehr überraschte ihn jene prästabilisierte Harmonie zwischen Form und Gehalt, die jeden ernsthaft schaffenden Künstler zum Gläubigen macht“ (Osthaus „Van de Velde“, Hagen 1920). Der prinzipielle Gegensatz zur formalistischen Gestaltungsweise tritt hier zum ersten Male deutlich zutage. Er bildet das Glaubensbekenntnis der heutigen Baukunst, soweit sie Zukunft verspricht. Aber er enthält auch jene Gefahr, der alle Übersteigerung des Persönlichen, jede Loslösung von Gesetz und Tradition unterworfen ist: er stärkt den Anspruch der kleinen Geister, deren Schiffelein dem Untergang geweiht ist, wenn es sich zu weit hinauswagt.

Van de Velde hat ohne Vorbild und Schule den Weg von der Graphik zum Tapetenmuster und vom Ornament mit eigenem Linienrhythmus zum Hausgerät individueller Prägung gefunden. Sein Einfluß, den er nach der Berufung an die Staatliche Kunstschule in Weimar auf alle Gewerbe geübt hat, ist bedeutend, sein Wirken für die Anerkennung der neuen Raumkunst nicht hoch genug anzuschlagen. War seine Formenwelt (Abb. 284, 285) jenes „Gegenspiel von Form und Gegenform“, eine höchst persönliche und einmalige, bei allem Schwung vergängliche Schöpfung, so wirken seine Schriften als Weckrufe zur Besinnung und Bejahung des heutigen Daseins in die Zukunft. Die klare Erkenntnis von dem umwälzenden Einfluß der Maschine auf Leben und Gestaltung macht ihn zum geistigen Führer der neuen Bewegung. Sahen noch die ersten Reformatoren, Ruskin und Morris, das Heil in der Wiederbelebung des echten Handwerks, also in der Rückkehr zu Anschauungen und Arbeitsmethoden des Mittelalters, so tritt mit van de Velde der neue Mensch auf den Plan, der erkannt hat, daß eine neue Baukonvention aus veränderten Daseinsbedingungen keimt, ja, daß sie geschaffen werden muß.

Was heute selbstverständlich geworden ist, war um 1900 noch unbekannt: daß die Räume eines Hauses einen Organismus bilden, in dem die Teile einander bedingen und zusammenwirken, daß ein leitender Gedanke dem Grundriß die Gestalt gibt und „Raum bewegt“, daß die Kunst des Architekten in der vollkommenen Befriedigung des Bedürfnisses, aber auch in der freien Harmonisierung alles Materiellen besteht. Das bürgerliche Haus lieb damals noch seine Form vom Adelspalast der Renaissancezeit. Der „Raum“ war bis dahin Magazin für ein überladenes Mobiliar und für den Theaterkram der Gründerzeit gewesen. Schwere, düstere Farben, überladene, verstaubte Formen, barbarischer Zierat machten den Aufenthalt zur Qual. Nun wurden wieder die vier Wände mit Decke und Boden zur sprechenden Form, Sonnenlicht flutete

durch breite Fenster und zarte Vorhangstoffe herein, heitere und lichte Farben erweckten die Stimmung, die dem Raum das Gepräge gab. Der Raum wurde behaglich durch breitere Proportionen und niedrigere Wände, die nach englischem Muster den Bauernstuben nachgebildet wurden (Abb. 272, 273). Die Farbgebung ging meist vom gebeizten Holzwerk aus, zu dem Stoffe und Tapeten, Vorhänge und Kunstgegenstände in lebhaften Kontrasten gestimmt wurden. Keine gehäuften gleichgültigen Zierformen, sondern wenige ausdrucksvolle Werke der bildenden Kunst belebten den Raum, dessen Elemente nicht mehr Fassadenteile waren, sondern ruhiger Hintergrund für das bewegte Leben der Bewohner. Der bürgerliche Mensch wurde zum ideellen Mittelpunkt und Beherrscher des Raumes. Das Mobiliar, das vordem mit schweren Massen in den Raum stieß, wurde zurückgedrängt, verschwand zum Teil in eingebauten Schränken und Nischen, ordnete sich einer architektonischen Idee unter, die den Rhythmus als oberstes Gesetz forderte. Der Raum wurde nun in kubische Kompartimente zerlegt, die, in sich harmonisch, zu einer höheren Einheit zusammenwirkten. Was van de Velde durch die Notwendigkeit der Raumbeschränkung und Schachtelung in seinem ersten Hause geschaffen, wurde von einem geistreichen Kritiker (Goncourt) „Yachting Style“ genannt. Bald sollte dieser Kabinenstil zum Merkmal des bescheidenen Landhauses werden, das die kultivierte Wohnform des Engländer und Amerikaners (Abb. 3—5) seit langem darstellte, und der wir nunmehr bewußt zustreben. Der typisierte Hausrat, durch maschinelle Erzeugung verbilligt und von störendem Beiwerk gereinigt, ist eine Frucht der Reformgedanken, die van de Velde verkündet hatte (vgl. Abb. 30—32, S. 166, 167). Er selbst wurde im ersten Jahrzehnt durch Schicksal und Neigung zum Baumeister der vornehmen Landsitze, deren Räume Blüten einer lebhaft bewegten Übergangskunst sind; doch ließ ihn die schweifende Phantasie den Weg zur reinen Gestaltung von Baumassen nur selten finden.

Der Mangel an Schulung im Bauhandwerk mag wohl mit verschuldet haben, daß van de Veldes Landhäuser, so gepflegt Grundriß und Raumbildung waren, doch nicht die ebenbürtige körperliche Form erhielten, daß sie uns willkürlich, manchmal mißgestaltet erscheinen.

Der Plastiker der abstrakten Form ist erst dort frei geworden, wo ihm monumentale Aufgaben gestellt wurden: im Abbe-Denkmal in Jena und vor allem im Werkbundtheater 1914 in Köln, das später leider abgerissen wurde. Das Abbe-Denkmal (Abb. 286) ist ein achteckiger Zentralbau, der den kostbaren Besitz der Reliefs von Constantin Meunier und ein Denkmal des Stifters der Firma Zeiß, des Sozialreformers Abbe, von der Hand Max Klingers birgt. Die eigenwillige Kuppelform entspricht der großen Hohlkehle, die von den Reliefwänden zum Oberlicht aufsteigt. Strenger Zurückhaltung im Innern, aus Rücksicht auf die Werke hoher Kunst, steht allzu selbstherrliche (darum problematische) Detailbildung des Äußeren gegenüber. Über das Werkbundtheater wird in anderem Zusammenhang berichtet (vgl. S. 74f.).

Das Auftreten van de Veldes ist für den Umschwung der öffentlichen Meinung über die Möglichkeit eines zeitgemäßen Formausdrucks entscheidend geworden, da er den wahrhaft prometheischen Aufruf zu einem „neuen Stil“ gewagt hat. Die Tragik seiner persönlichen Erscheinung ist in diesem Unterfangen beschlossen und die Größe seiner überpersönlichen Sendung. Er selbst sagt darüber: „So habe ich in Deutschland am Kampf für den neuen Stil von der ersten Stunde an, da die Idee dort eindrang, bis zum Augenblick der Kriegserklärung mitgekämpft, die mit brutaler Faust auf mein Haupt niederschlug und gleichzeitig das Werk meines Lebens und meines vierzehnjährigen Wirkens in Deutschland zerschmetterte: mein Institut in Weimar. Ich bin also besser als irgend jemand imstande, mich dafür zu verbürgen, mit welcher aufrichtigen Anspannung, mit welcher Kraft des Willens Deutschland sich in den Dienst der Idee eines neuen Stiles stellte.“

Der Idee eines neuen Stiles diente im österreichischen Deutschland damals die Wagner-Schule, deren stärkster Vertreter, Josef Maria Olbrich, 1899 das ägyptisch-feierliche Gebäude der Ausstellung „Szeession“ mit der goldenen Blätterkuppel in Wien schuf (Abb. 275, 1). Dort begann sein Aufstieg, der ihn über das Kunstgewerbe zur Lösung großer Bauaufgaben unserer Zeit führte.

An der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts steht in Deutschland das „Dokument Deutscher Kunst“, die Gründung der Künstlerkolonie in Darmstadt durch den Großherzog Ernst Ludwig von Hessen. Männer, wie Peter Behrens, Josef Maria Olbrich, die Plastiker Rudolf Bosselt und Ludwig Habich, die Graphiker Christiansen, Bürck und Cissarz, realisieren hier im Rahmen der Baukunst-Ausstellung 1901 ein kühnes Programm, das die völlige Erneuerung der bildenden Künste unter der Führung der Baukunst einleitet.

Auf der flachen Bergkuppe der Mathildenhöhe erhebt sich das Ernst-Ludwig-Haus Olbrichs (Abb. 275, 2), ein Atelier- und Ausstellungsbau in klarer, dekorativ belebter Zweckform, zu dessen Füßen Landhäuser der einzelnen Künstler eine architektonische Gartenanlage geordnet umschließen. Eine feine städtebauliche Einheit ward hier von Olbrich aus mehreren terrassenförmig aufsteigenden, die Mitte freilassenden Gärten und umsäumenden Häusern geschaffen, deren jedes für sich eine Persönlichkeit darstellt. Freilich waren manche Einzelheiten anfechtbar und für den Tag geboren. Ein Zug von festlichem Schwung verband aber die architektonischen Phantasien zu einem anmutigen Kunstgebilde, das als seltene Kostbarkeit die nüchternen Werke der Zeit überdauert. Man mag sich heute zu den Einzelheiten dieser poesievollen Gebilde stellen, wie man will, die Tat als Ganzes bleibt bestehen und der zündende Gedanke der Pionierleistung.

Olbrichs Baumotive an seinem eigenen Darmstädter Wohnhause (Abb. 274) sind der Heimatkunst entlehnt, aber im Sinne der Wiener „Moderne“ spielerisch abgewandelt. Liebenswürdig und anmutig erscheint die Gesamtheit, geistreich manches Detail, das die Künstlerlaune dieses allzu früh Verstorbenen hingezaubert hatte.

Die zweite besondere Leistung der Ausstellung von 1901 in Darmstadt ist das abseits stehende Wohnhaus von Peter Behrens. Der verdienstvolle Vorkämpfer der neuen Baukunst hat in Darmstadt seine erste Bauaufgabe gelöst¹⁾.

Was vom Darmstädter Behrens-Haus (Abb. 289) in einer dithyrambischen Besprechung gesagt wurde: „Es besteht nicht aus Formen, es ist eine Form vom Sockel bis zum First“, wurde zwar noch nicht verwirklicht; aber der Gedanke der Einheit aller Teile schwebte dem Künstler schon als Programm vor und enthielt den Wesenskern dessen, was später Ziel der neuen Baukunst wurde. Herrscht im Aufbau ein übertrieben naturalistischer Ausdruck der Konstruktion (in Backsteinstützen) und Funktion (in verschiedenartigen Ausbauten und Öffnungen) vor, so strebt das Innere durch bewußte Raumbeziehungen schon zur Harmonie. Jene Raumkunst, die uns heute als Frucht der kunstgewerblichen Bewegung um 1900 erscheint, hat in dem Hause Behrens wertvollste Impulse erhalten. Denn hier war wohl zum ersten Male versucht, von der äußerlichen Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit zum Ausdruck höherer Lebensformen in der Gesamtheit vorzudringen. Die Verknüpfung der einzelnen Räume untereinander und ihre „zwar scheinbare, aber dem psychischen Effekt nach wesentliche Vergrößerung“ (Begründung von Peter Behrens) mittels durchgehender Achsen schafft den harmonisierten Grundriß²⁾.

Aber auch der einzelne Raum bleibt nicht mehr Sammelplatz von Hausrat, der nach materiellen Zwecken allein aufgestellt wird, sondern beginnt organisierte Einheit rhythmisch gebundener Teile zu werden.

In der Folge häuften Josef Olbrich und Albinmüller auf der Mathildenhöhe in Darmstadt weitere Bauten zu belebten Baugruppen. Den Höhepunkt bildete das Ausstellungsgebäude Olbrichs, dessen leicht und unbedenklich gefügte Massen von dem symbolischen Denkmal des Hochzeitsturms (Abb. 278, Tafel VII) überragt werden. Hier erlebte die reiche Begabung Olbrichs ihren schönsten Triumph, hier ward die neue „Stadtkrone“ geschaffen, in Umriß und Masse auf das Stadtganze abgestimmt. In feinen Einzelheiten der Back- und Hausteinbehandlung ist ein gut Teil der neuen Materialkunst und der eurhythmischen Komposition vorweggenommen.

Olbrich war neben Behrens die größte Hoffnung der ersten modernen Architektengeneration. Die wienerisch leichte Art seines Schaffens wurde beim Bau des Tietzschen Warenhauses in Düsseldorf (Abb. 277) in strenge Zucht genommen. Was Messels Pionierarbeit am Warenhaus geleistet hatte, war sicherlich bedeutend, dennoch nicht so hoch zu bewerten, wie voreilige Bewunderer (unter ihnen van de Velde) verkündet haben. Er hatte am System

¹⁾ Für die Würdigung der Arbeiten von Peter Behrens hat die ausgezeichnete Monographie von Fritz Hoerber wertvolle Grundlagen geschaffen.

²⁾ Als Beispiel sei die Achse angeführt, die (nach Hoerber in der Behrens-Monographie) „von der Mitte des Treppenbeginns ausgehend die Diele und das Musikzimmer halbiert und in der mit dem ‚Traum eines Jünglings‘ als idealem Blickpunkt geschmückten Klaviernische endigt“.

des Berliner Warenhauses Wertheim in der Leipziger Straße (Abb. 262, Tafel V) zum ersten Male Glaswände zwischen durchgehende Pfeiler gespannt. Das war eine übertriebene Steigerung der Belichtung, die später durch Zustellen der Fenster gemindert werden mußte (vgl. S. 42f.).

Olbrich stellte seinen Düsseldorfer Tietz-Bau (Abb. 277) mit sicherem Gefühl für die städtebaulichen Anforderungen in den Baublock zwischen Hindenburgwall und Königsallee hinein. Die beiden klar ausgesprochenen Hauptkörper liegen parallel zu den beiden Hauptstraßen und nehmen den Seitentrakt der Querstraße zwischen sich. Das Pfeilersystem wurde derart profiliert, daß reiches Licht- und Schattenspiel die Fassade belebte. Der kantige Charakter des Quaderbaues verbindet sich an den Pfeilern mit der weichen Plastik der Vorderflächen zum Eindruck von Kraft und Anmut. Die Vergrößerung der Belastung in den unteren Stockwerken wurde durch Verstärkung der Pfeiler ausgedrückt, ohne daß der peinliche Strebepfeilerabsatz verwendet worden wäre, dessen gotisch abgetreppte Form doch nur im Zusammenhang mit dem Gewölbebau Sinn hat. Eine reiche Pfeilereinstellung innerhalb der Hauptintervalle gibt der Fassade Masse und Leben. Der lebhaft bewegte Abschluß nach oben ist zu spielerisch geraten. Der Charakter der Fassadengliederung ist ein festliches „Andante con moto“. Festlich ist auch das Innere des Lichthofes, in den selbständigen dekorativen Einzelheiten von einer frischen, vornehm reichen Wirkung. Hierzu hat Messel mit seinem meisterlichen Lichthof im Eckhaus von Wertheim (Berlin) Pate gestanden (Abb. 263).

Das letzte Werk Olbrichs, sein Haus Feinhals (Abb. 276) in dem Landhausvorort Marienburg bei Köln, ist nach seinem eigenen stolzen Wort im „mediceischen“ Geiste gebildet. Strenge, Ordnung, Größe und Adel der künstlerischen Gesinnung stellen dieses palastartige Wohnhaus außerhalb des zeitgenössischen Hausbaues. Die Baumasse hat durch strenge Einbeziehung des Mansardendaches in die monumentale Gestaltung im Sinne der Franzosen ein vornehmes Gepräge erhalten, das in gleicher Weise alle Formen durchdringt¹⁾.

Die Leistung Olbrichs, der 1908 auf der Höhe des Daseins plötzlich dahingerafft wurde, ist um so erstaunlicher, da er als Erbe der Wagner-Schule aufgetreten war, die zwar den neuen Stil auf dem Wege der Konstruktion und der neuen Aufgabe suchte, aber die Mittel einer unbekümmert wuchernden, angeblich steigenden Dekoration nicht verschmähte.

Man wird heute den Versuchen aus dem Anfang des Jahrhunderts, den neuen Stil über Kunstgewerbe und Dekoration zu bilden, trotz der Relativität ihres Wertes die Achtung nicht versagen können. Was in Wien als „sezessionistisches Ornament“ seit etwa 1897 hervorgebracht wurde und in Deutschland als Folgeerscheinung des van de Veldeschen Linienrhythmus gleichzeitig aufblühte, war das Ergebnis eines ideal gerichteten Willens, lebendige Form aus dem Zeitgeist zu prägen.

¹⁾ Bruno Paul hat das Werk nach dem frühen Tode Olbrichs im Innern vollendet.

Josef Olbrich und Kolo Moser in Wien, Otto Eckmann und Henry van de Velde in Berlin, Riemerschmid, Pankok und Obrist in Süddeutschland (München und Stuttgart) suchten die „expressive Kraftlinie“ zur Ausdeutung der Konstruktion, das individuelle Ornament zur Belebung der Fläche, das persönlich gestaltete Gerät für die Ausstattung des Raumes. So geistreich diese Versuche und ihre Ergebnisse im einzelnen waren, so wenig konnten sie von Dauer sein oder gar den Stilcharakter unserer Epoche bestimmen.

Der Schmuck am Bauwerk war zu allen Zeiten künstlerischer Kultur rituelles Symbol oder Spiel eines überquellenden handwerklichen Formtriebes. Jeder Schmuck erblühte aus der Technik der Handarbeit (z. B. Filigranarbeit, Webtechnik). Niemals bisher war er Gegenstand eines autonomen Willens zum persönlichen Stil, sondern immer nur Ergebnis einer handwerklichen Arbeit. Der Ehrgeiz, individuelle Verzierungen, die sich bewußt von aller Nachahmung fernhalten, zu erfinden, war etwas vollkommen Neues. Selbstverständlich konnten individuelle Verzierungen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, der Goldschmiede- und Treibarbeit, der Keramik, der Weberei, der Tapetenkunst, erfindungsreichen Talenten gelingen. Aber nur im seltensten Ausnahmefall konnte dieses Bemühen bei der Erfindung von symbolischen, die Funktion ausdeutenden Bauformen Erfolg verbürgen, deren abstrakte Beschaffenheit und überpersönliche Geltung die Arbeit von Generationen voraussetzt. Das prickelnde Spiel mit Linien und Flächen wurde allzubald von Nachbetern durch Anwendung auf Alltagsbedürfnisse zum „Jugendstil“ ausgemünzt. Der Sinn der Umrahmung wurde von ihnen durch molluskenhafte Gebilde, die mit Absicht von reinen geometrischen Formen abwichen, in sein Gegenteil verkehrt, das naturalistische Ornament, das Pflanzen- und Tiermotive ohne Distanz gegenüber der Wirklichkeit verwandte, entwertete die ersten, mühsam erkämpften Resultate der jungen Bewegung. Mit dem Spottnamen „Jugendstil“ wurde sehr bald die ganze Richtung (Gut und Böse) vom kritiklosen Publikum bezeichnet und natürlich in Bausch und Bogen verurteilt. Das Schicksal der funktionellen Linie war nach wenigen Jahren besiegelt. Man darf jedoch nicht vergessen, daß mancher Führer mit diesen Versuchen, die Zierform aus der Funktion organisch — analog dem Naturgesetz — zu entwickeln, positive Leistungen erzielt hat, und daß mancher von ihnen — wie z. B. Pankok mit seinem plastischen, maschinell gefrästen Knorpelornament — als phantasievoller Erfinder noch heute in Ehren besteht (Villa Rosenfeld in Stuttgart von Pankok, Abb. 309).

Die Vereinsamung dieser Künstler, die für ihre Zeit Eigenartiges, gelegentlich sogar Ausgezeichnetes hervorgebracht haben, beweist deutlich, daß ihr bewundernswerter Idealismus nicht mehr zur Folge haben konnte als eine schöne Vergeudung von Kräften. Sie haben, da sie Persönlichkeit als höchstes Gut schätzten, nicht im guten Sinne Schule gemacht. So ist denn die erste „Renaissance im Kunstgewerbe“¹⁾ — selbst in ihren besten Erzeugnissen —

¹⁾ Ein Ausdruck van de Veldes und der Titel einer seiner Kampfschriften.

doch nur eine Modeerscheinung geblieben, die allzubald von der neuen, durch den Expressionismus beeinflussten, abgelöst wurde. Was aber in Graphik und Kunstgewerbe als Mode berechtigt war, erwies sich durch Verewigung in Stein und Eisen als Frevel. Warnungszeichen sind uns die Bauwerke des Jugendstils geworden und Zeugnisse dafür, daß Willkür nicht bleibende Form prägen kann. Auch die Österreicher sind neben den Franzosen und Belgiern trotz ehrlichem Bemühen ihrer Führer im ganzen zunächst bei einer äußerlich dekorativen Bewältigung der neuen Bauaufgaben stehengeblieben. Es gibt wohl kein besseres Wort als „dekorative Baukunst“, um diese echt wienerische Art der formalen Gestaltung zu kennzeichnen, die mit Talent den Apparat eines leicht zusammengegrafften, pikanten Formenschatzes handhabt (vgl. z. B. Otto Wagners ganz und gar profane Kirche der Krankenanstalten am Steinhof bei Wien, Abb. 268, und seine Zeichnungen für die Stadtbahnhaltestellen, Abb. 264).

Nicht selten täuscht eine glänzende Erfindungs- und Darstellungskunst der Entwürfe über innere Mängel, die nach der Ausführung unbarmherzig zutage treten. Was auf der Zeichnung „reizend“ aussah, erscheint, vom Kunstschmied oder Stukkateur in die Wirklichkeit übersetzt, vielfach trocken und nüchtern, vor allem aber: nicht gebaut, sondern gezeichnet (vgl. die Veröffentlichungen der „Wagner-Schule“ und der Zeitschrift „Der Architekt“, Wien).

Die Wiener haben jedoch unter Führung des Wagner-Schülers Josef Hoffmann die Entwicklung vom Kunstgewerbe zur Baukunst gleichlaufend mit den Deutschen durchgemacht. Hoffmann ist der geistige Führer der geschmacklich hochstehenden, wenngleich etwas präziösen „Wiener Werkstätten“. Leider ist diesem feinen und starken Künstler die große monumentale Aufgabe versagt geblieben. Seine Wiener Landhausbauten aber zeigen eine klare Form bei aller Fülle des dekorativen Details, die mit der geometrischen Bildung der Innenräume, Möbel und kunstgewerblichen Gegenstände aufs beste harmoniert (Abb. 279—281). Nur einmal durfte Hoffmann zeigen, welche reiche Begabung für Monumentales in ihm schlummert: an dem Österreichischen Haus der Deutschen Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln (Abb. 283). Kannelierte Pfeiler trugen in dichter Reihung einen dreifach gestuften Aufbau mit Schriftbändern. Der feierliche Ernst dieses Österreichischen Hauses warf seine ahnungsschweren Schatten auf das bunte Treiben jener Schau, die von der Hochblüte eines immer noch dekorativen „Kunstgewerbes“ Zeugnis ablegte.

Über dieses Kunstgewerbe ausführlich zu sprechen, verbietet Aufgabe und Raum dieses Buches. Waren Tisch und Stuhl Ausgangspunkte für die Neugestaltung des Innenraumes durch Reinigung des Handwerks und Einschaltung der Maschine, so mußte auch die Baukunst die Eierschalen der Dekoration (sie mochte historisch oder modisch sein) abstreifen, ehe sie wahrhaft gesunden konnte.

So sind denn nicht von Olbrich, dem Meister der Dekoration um 1900, die entscheidenden Antriebe zur Entwicklung unserer großen Bauformen ausgegangen, sondern von seinem Mitstrebenen der Darmstädter Periode: Peter

Behrens. Dieser Baumeister von außerordentlichem Format ist — sehr charakteristisch für unsere Situation — auf keiner Bauschule erzogen. Den ungeheuer schwierigen Weg von der Tafelmalerei über das Kunstgewerbe zur bestimmenden Stellung in der Baukunst hat er aus eigener Kraft durchgemessen. Eine hellseherische Erkenntnis des Wesentlichen hat ihn an allen Klippen vorbeigeführt, an denen viele gescheitert sind. Klarer Sinn für das Logische und sachlich Richtige einer Problemlösung verband sich bei Behrens mit einer starken räumlichen Phantasie; feines Gefühl für die Musik der Proportion vereinigte sich mit Fingergabe für das farbige Zusammenwirken der Baustoffe. Sehr früh war ihm das Verständnis für den Wert des reinen Kubus aufgegangen. Hinter der spröden Monotonie der spezifisch zeitgemäßen Bauaufgaben hat er mit feiner Witterung die phantastischen Möglichkeiten erfüllt, der Zeit verklärtes Antlitz zu bilden. Eine Welt von fremden Einflüssen, mögen sie aus der orientalischen, italienischen, holländischen, altberlinischen oder gar amerikanischen Baukunst stammen, hat er zu seinen Elementen im Feuer des eigenen Temperaments gewandelt. Überschaute man heute das erstaunliche Werk dieses auf voller Schaffenshöhe stehenden Künstlers, so kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, daß hier eine elementar formende Kraft an der Arbeit ist, die unserer Zeit bis dahin gefehlt hatte.

Oberflächliche Beurteiler verwechseln an ihm äußerliche Kühle und Logik des Denkens mit Mangel an warmblütigem Temperament. Wer tiefer dringt, der fühlt das Opfer, das den Schaffensprozeß dieses geborenen Baumeisters kennzeichnet. Mäßigung im Ausdruck ist wahre Kultur des geselligen Verkehrs, ist Konzentration der künstlerischen Wirkung. Verhaltene Glut und gebändigte Leidenschaft ist der Charakter jedes wahrhaft großen Kunstwerks. So klingen die Industriebauten von Behrens in gewaltigen Rhythmen als Symbole der Energien unserer Epoche.

In einer Zeit, durch deren Getöse der Ruf von der Herrschaft der Technik über das Leben gellt, hat Behrens gewagt, sein Manifest zu verkünden: „Die imposantesten Äußerungen unseres Könnens sind die Resultate moderner Technik. Gleichwohl hat sie noch keine Kultur geschaffen, weil sie solchem Ziel nicht gemeinsam mit der Kunst zustrebte. Den Werken des Ingenieurs fehlt vorläufig der Stil, das Ergebnis eines gegen die Hemmnisse von Zweck, Material und Herstellung sich durchsetzenden zielbewußten Kunstwollens.“¹⁾

„Ebensowenig wie die Gesetzmäßigkeit der Natur schon Kultur bedeutet, ebensowenig bedeutet Konstruktion schon Kunst. Deshalb bricht immer und immer wieder die Sehnsucht nach dem absolut Schönen bei uns durch, weil uns bloße Exaktheit auf die Dauer nicht befriedigen kann.“ (Aus dem Referat über einen Behrensschen Vortrag „Kunst und Technik“ in „Werkkunst“, 6. Jahrgang, 1911.)

¹⁾ Vortrag, gehalten auf der XVII. Jahresversammlung des Verbandes Deutscher Elektrotechniker am 26. Mai 1910 in Braunschweig. Vgl. dagegen Sempers Anschauung vom Wesen des Stils (S. 160).

Die Universalität dieses Künstlers gemahnt an große Vorbilder der Renaissance. Es wäre müßig, ihn der Zunft der Maler, Graphiker, Kunstgewerber, Architekten oder gar Kunsttheoretiker einzuordnen, da er auf allen Gebieten Bedeutendes geleistet hat.

Von der Freiheit der Erfindung in seinem Darmstädter Wohnhause (1901, Abb. 289) bis zur strengen Gemessenheit der Ausstellungsbauten in Oldenburg (1905, Abb. 290) ist schon ein weiter Weg durchschritten. Dazwischen liegen Proportionsstudien von entscheidender Bedeutung und die Wandlung zu kubistischer Denkart. Diese Reinigung, die wohl kein moderner Künstler mit stärkerer Kraft erlebt und gestaltet hat, ist für ihn eine Etappe. Klassizistische Einflüsse drängen an die Oberfläche, die Vorliebe für die Berliner Tradition, die in Schinkels Werken ihre höchste Blüte erlebt hatte, wirkt mächtig ein (Vortragssaal im Hagener Folkwang-Museum; Musikhalle und Ausstellungsräume auf der Dresdner Ausstellung 1906; Botschaft in Petersburg).

Doch schlugen sich alle Einflüsse, mochten sie aus Griechenland, der frühen christlichen Kunst oder der Protorenaissance stammen, schließlich in Bauwerken von selbständiger, flächig-stereotomer Haltung nieder (Abb. 290). Die Persönlichkeit war mächtiger als alle Tradition. Der akademisch befangene Klassizist wird an Einzelheiten, Profilen und Verhältnissen manches auszusetzen haben, weil sie nicht „korrekt“ sind, d. h. nicht den als vollendet bekannten Details der klassischen Stile entsprechen. Aber gerade in der Befreiung vom Schema beruht der Fortschritt, die Einstellung auf neue Maßstäbe und Wirkungen unserer Zeit¹⁾. Dieser Periode verdanken wir Bauten von der Schwermut des Krematoriums zu Delstern bei Hagen (Abb. 291, 292), reizvolle Eintagsgebilde von naiver Vollendung wie den Pavillon der Delmenhorster Linoleumwerke mit der knapp profilierten Kuppel in Dresden 1906 (Abb. 290). Gerade dieser kleine Bau bleibt, trotzdem er nicht mehr besteht, für die Zukunft bedeutungsvoll. Denn es spricht aus ihm die klare und reine Gesinnung eines der Zeit vorausseilenden Geistes, es leuchtet aus ihm die Erkenntnis von der reinen Form als Wesen der Architektur²⁾.

Für den Geist dieser Periode in Behrens' Schaffen hat Julius Meier-Graefe das rechte Wort gefunden: „Wäre es nicht möglich, so zu bauen, daß nichts von der Form, nur dieser anbetungswürdig kühle Geist der Griechen auferstünde?“

Die Aufgaben, die Osthaus in Hagen einer Reihe von Künstlern gestellt hat, haben auch Behrens zur Entfaltung neuer Seiten seiner Begabung Gelegenheit gegeben. Ein Vortragssaal im Folkwang-Museum, Wohnhausbauten in Hagen

¹⁾ Charakteristisch ist für Behrens' Werke das „reduzierte“ Gesims, in dem die wagerechte Platte stark vorherrscht, während die Unterglieder an Bedeutung verlieren.

²⁾ „Das Spezifische der Kunst von Peter Behrens, ihr zentraler Wille, ist die Energie, mit der er die Gestaltung auf die mathematische Grundharmonie zurückführt“ (Wilhelm Niemeyer in „Dekorative Kunst“, 1906/07, Seite 137 ff.).

(Abb. 289, 293), das Krematorium in Delstern sind Denkmäler dieses Abschnitts. Die klassizistischen Neigungen des Künstlers, die vorwiegend der ruhenden räumlichen Erscheinung gelten, hindern ihn nicht daran, fortgesetzt Neues in Formen und Proportionen hervorzubringen. So überragt auch die Gartenfront des Wohnhauses Schroeder (Eppenhause bei Hagen, Abb. 289) in ihrer wohlabgewogenen Ruhe die normalen Leistungen des zünftigen Eklektizismus erheblich.

Doch forderte schon wieder die Gegenwart die ganze Kraft des Künstlers. Alles, was Osthaus als vorbildlicher bürgerlicher Mäzen für Behrens, van de Velde, Lauweriks, Thorn-Prikker, Milly Steger in jenen Jahren bedeutete, wurde an Wirkung übertroffen durch Behrens' Berufung an die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin, an der Walther Rathenau Anteil hatte.

Der großzügige Entschluß des weltumspannenden Unternehmens aus dem Jahre 1906, Behrens zu seinem künstlerischen Beirat zu ernennen, bedeutet einen Wendepunkt im modernen Industriebau.

Die Berufung gerade dieses Mannes an jene Stelle war symbolisch für den Weg, den der Industriebau nehmen mußte: nur eine Veredlung und Steigerung der gegebenen Realitäten durch einen vorwärtsdrängenden Kunstwillen konnte für die Bewältigung der neuartigen Gestaltungsaufgaben in Betracht kommen, mochte es sich um Massenerzeugnisse der Elektro-Industrie oder um große Hallenbauten, Arbeitssäle und Baugruppen handeln.

So wurden die A.E.G.-Bauten zu monumentalen Sinnbildern der streng organisierten Arbeit, bei welcher der einzelne ein kleines Teilchen im gigantischen Gefüge bedeutet. Was der Industriebau in Amerika durch klare Ausprägung des Zweckes in großartiger Eintönigkeit zuwege brachte, das sollte jetzt in Deutschland künstlerisch bewältigt werden. Der Geist der Ordnung, der systematischen Gliederung im Produktionsprozeß, mußte, wenn man seinen Rhythmus erlauschte, eine neue Art von Schönheit hervorbringen, die unserer Zeit allein eigentümlich ist. Es bedurfte einer genialen Intuition, um diese leicht begreifliche Wahrheit in Taten umzusetzen.

In der Turbinenhalle der A.E.G., Berlin-Moabit, Huttenstraße (Abb. 296), sollte ein Glas-Eisen-Bau von beträchtlicher Spannweite geschaffen werden. Eisen hat zu wenig Masse, Glas ist zu durchsichtig, um geschlossene Räume und Körper im überkommenen Sinne zu bilden. Dennoch: welch phantastischer Reiz, aus transparentem Stoff ein Kristallwerk zu formen, das in der Nacht wie ein Märchengebilde von innen her leuchtet!

Behrens erkannte die Möglichkeiten: Glas und Eisensprossen müssen in eine Ebene gelegt, die Konstruktion muß in Vollwandbindern nach außen abgesetzt werden, um Körperlichkeit in die Masse zu bringen. Ein überraschender Kunstgriff verstärkt die Wirkung: der Eisenbinder verjüngt sich nach unten, um die Kraftlinie durch das Gelenk des Auflagers zu leiten. Die Glasfläche wird der Verjüngung entsprechend leicht nach innen geneigt: es bildet sich ohne Ausladung ein Vorsprung unter dem Bogenbinder des Daches, das Bauwerk aus

Eisen und Glas erhält ohne Gesimse Relief- und Schattenwirkung. Scheinbar selbstverständlich ist die Körperlichkeit des Glas-Eisen-Baues gefunden.

Die Frontalansicht, die den Querschnitt wiedergibt, hat den Tadel der Kritik gefunden, weil sie in dem gelagerten, dünnen Eisenfachwerk der Eckpylonen „Blendwerk“ entdeckte; in der Tat wirkt die Stirnwand wie ein riesenhaftes Barockportal. Was bedeutet aber dieser Einwand gegen die Tatsache, daß ein neuer Bautyp gefunden wurde? Ein Riese aus der Urwelt scheint sich in die Gegenwart des Fassadenplunders verirrt zu haben. Wer nicht fühlt, daß sich in diesem Bauwerk der Wille der neuen Zeit manifestiert, dem bleibe überlassen, sich über Fehler der Fassade aufzuregen. Die nächste Architektengeneration wird mit der geschmacklichen Abwandlung der Urform genug zu tun haben.

Ein differenziertes Werk, das ihn schon auf der Höhe seines ganzen Könnens zeigt, hat Behrens in der riesigen Baugruppe der A.E.G. auf dem Block am Berliner Humboldthain (Gustav-Meyer-Allee, Hussitenstraße, Voltastraße und Brunnenstraße) in den Jahren 1909—1912 geschaffen (Abb. 562). Die Fabrik für Transformatoren und Hochspannungsapparate, kurz Hochspannungsfabrik genannt (Abb. 294, 295), erhebt sich über einem aus zwingenden Gründen der Geleisführung verstümmelten Rechteck. Zwei mehrgeschossige Fabriksäle mit Arbeitsmaschinen nehmen eine glasbedeckte Doppelhalle zwischen sich. Die ungebrochene kurze Rechteckseite des Grundrisses (Abb. 562) wird durch einen Bürotrakt ausgefüllt, während die Gegenseite offen geblieben ist. Die Ecken der Baugruppe sind von flach gedeckten Treppentürmen kräftig gefaßt, die Langseiten durch Türme ähnlichen Charakters unterbrochen, um die Räume nicht zu zerschneiden und den ungehinderten Produktionsgang zu sichern. Die Fabriksäle werden durch großflächige Öffnungen erleuchtet, die Montagehallen durchbrechen die Wände der kurzen Seiten in Form von klassizistischen Giebelfronten. Die kleinen Bürohausfenster darüber vereinigen sich zu belebten Streifen, die an den Treppentürmen emporkletternd ausklingen und beide Teile innig verbinden. Dagegen erscheinen an den Giebelansichten die Trakte der Fabriksäle aus der Masse zu stark gelöst. Die Spannung im Verhältnis zwischen den großen Öffnungen der Montagehalle und den kleinen Fensterscharen darüber gibt der Anlage Schwung und dramatische Wirkung.

Die Gegenseite erhält durch die erzwungene Verschiebung der Treppentürme gegeneinander eine kühne räumliche Steigerung. Die eurhythmische Bewegung dieser Front wird durch die Montagehalle für Großmaschinen (Abb. 297) und die Fabrik für Bahnmaterial derart aufgenommen, daß das Ganze einen Raum aus kulissenhaft verschobenen Baukörpern von seltener Großartigkeit ergibt (Abb. 298).

Die Wirkung der Bauten wird durch die Materialfarben stark unterstützt. Warmes Rot der Handstrichsteine verbindet sich mit dem Violett der Eisenklinker (für die Portale), dem Meergrün der Glasflächen und dem Grau der Dächer zu feinem Zusammenklang. Taktvolle Abwägung von Flächen, Proportionen, Rhythmen und Reliefwirkungen vollendet das Bild dieser Anlage,

die aus einem Guß geformt erscheint. Mit diesen ersten künstlerisch durchgebildeten Industriebauten auf dem europäischen Festlande eröffnet Behrens den Reigen derjenigen baulichen Anlagen, die unserem Zeitalter seinen Charakter geben. Der Rhythmus der Arbeit dröhnt durch die Pfeilerreihen der Kleinmotorenfabrik, erfüllt die riesenhaften Komplexe der N.A.G. in Oberschöne-weide und die Hallenbauten von Hennigsdorf.

Was an neuen Fabrikbauten entsteht, muß sich dem selbstherrlichen Vorbild beugen und kann nur noch sachlicher, nüchterner werden. Es wird damit eine Größe des Baueindrucks erreicht, die sich kühn mit der Monumentalität römischer Zweckbauten messen kann.

Der Rhythmus wird metrisch streng, der Klang von einer großartigen Monotonie, die an Napoleons Rue de Rivoli, an Weinbrenners Entwürfe für die Umgestaltung der Hauptstraße von Karlsruhe erinnert¹⁾.

Noch aber ist Behrens' Mission nicht vollendet. An der Frankfurter Gasanstalt schlägt er neue Töne in Form und Farbe an; große Massen werden geordnet, Wasserturm und Hochbehälter, deren künstlerische Gestaltung bislang noch nicht gelungen war, in stereometrisch einfachen Grundformen überzeugend bewältigt (Tafel IX). Gelbe Verblendsteine und violette Eisenklinker geben mit grünlichem Glase neue farbige Akkorde. Die Kontraste der Farbe, die der Durchschnittsarchitekt zu kümmerlichen Lisenenteilungen verwendet hatte, werden nun zur Charakteristik von Flächen und Kuben benutzt, die gegeneinander wirken. Das ernste Mannesmannhaus (Abb. 300—302) in Düsseldorf gibt Gelegenheit, einen Bürohaustyp zu erfinden, der jegliche Freiheit der nachträglichen Aufteilung gestattet. Unerbittlich wirkt der harte Rhythmus der ohne Unterbrechung gereihten Fenster, ein Sinnbild unserer werteschaffenden Zwingmächte.

Mit seinem fruchtbaren Schaffen ragt Behrens in die Nachkriegszeit hinein und gestaltet, von einer seelischen Wandlung zum Romantischen erfaßt, Dinge von großer Kühnheit und Schönheit.

Das Verwaltungsgebäude der Höchster Farbwerke (Abb. 303) ist eine neue Etappe des modernen Backsteinbaues. Die mächtig gelagerte Baumasse wird über schräg ansteigendem Sockel in kräftige Pfeiler aufgelöst. Ein glatter Backsteinfries läuft darüber mit bündig in die Fläche gesetzten Parabelfenstern und wird nach oben mit einem dünnen Band abgeschlossen. Die Eingangspartie wird durch einen prismatischen Turm mit Ausluchtürmchen emporgerissen, ein Straßenübergang über kühnem Parabelbogen vollendet den Reiz

¹⁾ Damit hat eine großartige Auffassung des Nutzbaues im Sinne einer monumentalen Verpflichtung gegenüber den spezifischen Aufgaben der Zeit einen Gipfel erreicht. Schon stellt sich ihr eine andere, gleichberechtigte, entgegen, die im erfüllten Einzelleben des Bauwerks, im klar durchdachten Ablauf des Produktionsganges, in den Forderungen des Verkehrs die stärksten Anregungen zu einer funktionellen Architektur gruppierter Massen und organhafter Bauteile findet. Die neue Generation wendet sich von jeglicher repräsentativen Gestaltung im Sinne der überlieferten Monumentalität ab. (Vgl. die Ausführungen über Le Corbusier und das Völkerbund-Gebäude.)

des im Fassadensystem klassischen (nicht klassizistischen), in den Massen romantischen Bauegefüges.

Mit Meisterschaft ist das Material behandelt. Der rote Backstein wechselt nach mehreren Schichten mit ebenso breiten Streifen in violetten Eisenklinkern. Die perspektivische Verkürzung gibt eine großartige Folge gestreifter Pfeiler, hinter deren tiefem Relief die Fenster verschwinden. Der Eindruck des Ganzen ist durch absolute Größe und Maßstab gewaltig und läßt sich an Wirkung mit Schöpfungen des mittelalterlichen Profanbaues vergleichen. Selbst die gestreifte Flächenwirkung hat in der mittelalterlichen Inkrustation mittels verschiedenartiger Materialien ihre Parallele.

Die Empfangshalle überrascht nach Durchschreiten des geduckten, halbdunklen Vestibüls durch Lichtfülle, stürmisches Emporschnellen der Raumkurven und phantastische Ausbildung der übereck gestellten, vielfach gegliederten Backsteinpfeiler. Diese verbreitern sich durch ausgekragte „Dienste“ (Nebenpfeilerchen) nach oben und nehmen achteckige Deckenoberlichter zwischen sich. Die Farben der Halle steigen — sinnbildlich für die Produktion der Werke — aus geheimnisvollem Dunkel von Violett und Blau bis zum hellsten Orange und Gelb in den oberen Regionen.

Es scheint fast, als sei die Materie ihrer Schwere entkleidet. Farbenklänge rauschen auf, deren Träger als grottenartige Gebilde der Einordnung in irgendein architektonisches Schema trotzen. Nur ein ganz freier Geist durfte nach hundert Talentproben solches wagen.

Schließlich ist der neuen Lager- und Verwaltungsgebäude der Gutehoffnungshütte in Oberhausen (Abb. 304) zu gedenken, in denen Behrens noch einmal alle Errungenschaften seiner Kunst zusammenfaßt und übersichselbst hinauswächst. Ein einfaches Lagergebäude, bis zum Hauptgesims Backsteinkasten mit bündig an die Fassade gelegten Fenstern, wird zum Anlaß einer architektonischen Phantasie. Denn zwei weitere Geschosse in abgetreppter, stark gegliederter Form setzen sich zu der Schlichtheit der unteren Region in stärksten Gegensatz. Sie werden von zwei turmartigen Massen durchbrochen, die den flächigen Grundcharakter des Unterbaues fortsetzen; weitere Aufbauten, die asymmetrisch dem strengen Rhythmus entgegenwirken, werden durch zahlreiche wagerechte Bänder derart aufgeteilt, daß ihr Anderssein sie deutlich als hinzugefügte Fremdkörper kennzeichnet und den Reiz der Anlage erhöht. Die Rampenvordächer in weit ausgekragten Betonplatten schaffen durch kräftige helle Bänder das Gegengewicht gegen den Jubel der oberen Massen. Ein großer Vorhof wird gegen die Straße mit angebauten flachen Flügeln für die Verwaltung gebildet, die durch wagerechte Lagerung in Massen, Fensterstreifen und Dächern dem Hauptbau kontrapunktisch entgegenwirken und als willkommene Maßstabträger zur Steigerung dienen. Der Maßstab der Anlage ist gewaltig. Eine wohlthuende Regelmäßigkeit ist durch Parallelismus aller Flächen erreicht, ohne daß die (mathematische) Symmetrie irgendeine Rolle spielte. Welche Monumentalität ist hier ohne die Phrasen des Klassizismus geschaffen!

Überschaut man das Schaffensbild von Behrens, von dem manche Züge hier fehlen müssen (Garten- und Gelegenheitsarchitekturen — ein Beispiel sei in Abb. 299 gegeben —, Ausstellungen, graphische Arbeiten), so gewinnt man den Eindruck einer Riesenkraft, die eine Schar von jungen Talenten mit starker Überlegenheit in den Dienst ihres Werkes stellt, und einer erstaunlichen Energie, die wahrhaft kulturfördernd wirkt.

Heute steht Behrens nicht vereinsamt. Neben ihm wirkt seit 1900 in Deutschland eine stetig wachsende Schar von gleichgesinnten Architekten, die teils von seinen Ideen angeregt, teils auf eigenen Wegen die neue Form suchen.

4. Durchbruch und Ausbreitung der neuen Bewegung seit 1900

Um die Jahrhundertwende haben fast zu gleicher Zeit Max Laeuger und Hermann Billing in Karlsruhe zu schaffen begonnen, Theodor Fischer in Stuttgart und München, Martin Dülfer in Dresden, Paul Bonatz, Bernhard Pankok und Martin Elsaesser in Stuttgart, Wilhelm Kreis in Dresden und Düsseldorf, Hans Poelzig und Max Berg in Breslau, Fritz Schumacher in Dresden und Hamburg, Otto Eckmann und Bruno Paul in Berlin.

Nicht überall aber vollzog sich die Abkehr vom Alten mit dieser Bestimmtheit, die Wort und Tat eines van de Velde oder Behrens kennzeichnet. Als modern empfand man schon in den neunziger Jahren das Schaffen Paul Wallots, des kühnen, wenn auch nicht immer überzeugenden Beherrschers der offiziellen monumentalen Baukunst, der das deutsche Reichstagsgebäude geschaffen, und Friedrich von Thierschs, der in München mit seinem Justizpalast dem tüchtigen, aber gesinnungslosen Eklektizismus ein Denkmal gesetzt hat. Wer architektonische Schriften aus der Zeit zwischen 1895 und 1905 studiert, insbesondere aber Richard Streiters und Cornelius Gurlitts Lobeshymnen auf Wallot liest, wird finden, daß seine talentvolle Stilmischung damals als der Weg zur neuen Form gedeutet wurde. Wallots entschiedene Art, große Flächen gegen krauses Zierwerk zu setzen, ist ein starker Fortschritt gegenüber der Schaffensart selbst eines Gottfried Semper, der über die feine Nachahmung italienischer Renaissance bei aller Größe der Massenkombination nicht hinauskam. Wallots Reichstag zeigt — mit Ausnahme der protzigen Kuppel — das Können eines Spätgeborenen, der mit überlieferten Mitteln seinem Werk den großen Stil gibt.

Eine ganze Schule hat aber beider Wirken auf den Plan gerufen. Halmhuber, Otto Rieth, Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis und Bruno Schmitz haben — jeder in seiner Art — ihre Laufbahn als Kündler einer neuen Monumentalität begonnen, deren Wesen leicht in übertriebene Wucht und theatralisches Pathos ausartete. Zyklopenbauten aus gewaltigem Quaderwerk mit übertrieben schweren Gliederungen füllten die Visionen der dichterisch und literarisch veranlagten Künstler, wuchsen als Denkmäler der kurzen Reichsherrlichkeit