



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

**Wilhelm Kreis**

**Meißner, Carl**

**Essen, 1925**

II.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84472](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84472)

## II.

Es ist immer wieder nützlich, diese eine Unterscheidung zu machen. Es gibt innerhalb des Baumöglichen zwei große Gruppen von Bauten, zu denen wir im dritten Abschnitt noch eine dritte gesellen werden, es gibt Feierbauten und Lebebauten. Ausdrücklich: Lebebauten nicht Wohnbauten, denn auch ein Wohnhaus hat, wenn es die Verhältnisse erlauben, Feierräume, festliche Stellen gesammelter Betrachtung. Die Lebebauten und Leberäume haben praktische Zwecke. Sie sollen uns dienen. Sie sollen in der praktischsten und stillbehaglichsten Form uns den Alltag erleichtern. Sie haben die Aufgabe, uns, wie ein gutgeschulter Diener, die wechselnden Stimmungen des Arbeitstages ungehemmt und ungestört durchmachen zu lassen, und still zu helfen, daß uns möglichst viel Freude und Ruhe vergönnt sei. Und deutlich müssen natürlich die Dinge reden, wie der Diener auch. Sonst wären wir ja nicht bei uns zu Hause. Die Haupterfordernisse an die Formsprache dieser Bauten und Gebrauchsdinge sind also: Bescheidenheit, Zurückhaltung, lebenswürdige Stille, sozusagen gute leise Manieren.

Etwas von Grund aus anderes suchen wir ja selbst aber, wenn wir in die Kirche, in den Fest- und Musiksaal, ins Theater, ins Museum, in eine feierliche Versammlung oder hinaus zu künstlerischen Gestaltungen in der freien Natur gehen. Wir gehen dahin, um gestimmt zu werden. Wir streben einer bestimmten Stimmung zu. Und eine Baugestaltung und eine Formensprache, die diese Gemüts- und Geistesfassungen hervorrufen und steigern hilft, ist hier sinn schön und „zweckmäßig“. Dort dient der Zweck schweigsam und treu, hier herrscht er, denn wir wollen uns ja unterordnen, hören, empfangen! Und so haben die Formen hier aus ihrem Zweck heraus mit stimmendem, reicherem Ausdruck zu sprechen.

Diese Sprache des Feierbaues zunächst für das monumentale Architekturdenkmal neu entwickelt zu haben, das ist das eigentliche Jugendwerk

von Wilhelm Kreis, das ihm seine ganz selbständige und von jung auf hervorragende Stellung in unserer Baukunst gegeben hat. Wie diese Sprache sich ausbildete, verfeinerte, mäßigte, ohne an innerer Kraft zu verlieren, und bis zum Kriege hin auch den stolzesten Aufgaben gewachsen war, haben wir gesehen. Eine ganz andersartige „Kraft zur Mäßigung“ aber brauchte Kreis, um sich den Aufgaben der Lebebauten anzupassen und sich sogleich wieder als ein sehr Beträchtlicher ins Glied der Arbeiter an einem neuanständigen sichtbaren Alltag zu stellen. Diese Zeit habe ich neben ihm miterlebt. Es waren die Jahre 1902 bis 1908, in denen Kreis als Professor für Raumkunst an der Dresdener Kunstgewerbeschule tätig war. Er, dessen Monumentalkunst von alten, halbverschütteten, primitiven Quellen genährt ward, ist auch für die bürgerliche Bauaufgabe kein Feind einer Tradition, die noch Leben hat oder Leben wirken kann. Das historische Wissen scheint ihm, wenn es nicht lähmt, sondern künstlerischer Gestaltungsantrieb wird, nützlich. Aber er fand in den technischen Hochschulen ein Übermaß dieser Wissensbildung und strebte darum auf dem Wege über Baugewerbeschule und Kunstgewerbeschule mit dem Abschluß einer Architekturklasse eine neue Gattung vorwiegend in künstlerischer Praxis geschulter Architekten heranzubilden. — Schultze-Naumburgs grundverständige Kerngedanken machten ihm Eindruck. Das Freundliche und doch Kräftige der Dresdener Barocktradition gewinnt für ein Jahrzehnt Einfluß auf sein eigenes Schaffen. Er fand hier unter anderem den ihm verwandten Reichtum der Einfälle.

Und da in den ersten der Dresdener Jahre, trotzdem es höchste Auszeichnungen — Bauausstellung 1900, Weltausstellung Turin 1902 — und erste Preise auf ihn regnete, die positiven Aufgaben im Raum etwas dünn gesät waren, baute er, wie Ibsens Baumeister Solneß, „Wohnstätten für Menschen“. Gleich Kreis' erste kleine Villa Hottenroth in Wachwitz bei Dresden hatte so praktische Lösungen, wie diese nach innen schräg erweiterten Mansardenfenster-Leibungen, die das Dunkel aus den Winkeln verjagten und immer noch allgemein nachgeahmt zu werden verdienen.

Eine ganze Reihe solcher still gestimmter Bauten entstand, deren immer noch artverwandte reife Leistungen wir erst in der zweiten Hälfte dieser Vorkriegsperiode in Düsseldorf finden werden.

Das Erstaunte: „Das kann Kreis auch?“ ertönte in der Öffentlichkeit, als auf der Dresdener kunstgewerblichen Ausstellung 1906 plötzlich das „Sächsische Haus“ dastand. Dieser Bau, der einer scharfen begrifflichen Unterscheidung von Feierbauten und Gebrauchsbauten so schön spottete, der so klug die Mitte hielt zwischen beiden, mit dem festlichen Eingang seiner graziösen Pergola und seiner Kuppel das eine, mit seinem schlichten Innenhof das zweite war, erwies auch noch eine andere seltene Gabe des Meisters. Es entstand wirklich plötzlich. Erst sehr nahe vor der Eröffnung wurde klar, daß eine starke Erweiterung, daß ein selbständiger Neubau nötig sei. Und in wenig Tagen hatte des Meisters immer formbereite Phantasie klar und schön herausgebildet, was notwendig war.

Ich darf sagen, daß es zu meinen erquicklichsten künstlerischen Erlebnissen überhaupt gehört hat, Kreis zeichnerisch entwerfen zu sehen. Das ist bei Kreis wie es bei Schiller war. Er kann während der Produktion darüber sprechen, ohne den Prozeß zu stören. Angeregt etwa von einem Wort der Kritik fliegt ein Pausblatt über den Entwurf. Ein Kohlenstift beginnt zu rasen. Und rasch entsteht unter seinen Händen ein Neues, vollkommen Baumögliches. Wer es weiß, wie mühsam selbst Bedeutende und Berühmte von der Skizze zum Plan, vom Plan über viele Modelle und manchmal wirklichkeitsgroße Prohebauten zur endgültigen Baugestaltung gelangen, schätzt das um so höher. Dieses Schaffen quillt, es tröpfelt nicht.

Zunächst in der *Villa Wollner* in Wachwitz und im Sächsischen Hause, später in der Brüsseler Weltausstellung, erwies er sich dann mit einer Reihe eigener Räume auch als einer der wesentlichen Weiterbildner unserer Innenraumaufgaben. Formen früherer Stile hatten dort des Meisters gestaltende Phantasie genährt. Aber es ist kein Nachahmen, es war nur wie ein Hinüberschöpfen in das strömende Fließen des eigenen Schaffens. So wurde er denn ein Villenbauer trotz unserer Besten, angeregt vom Barock und vom Besten jener guten Bürgerzeiten „um 1800“.

Freilich das genügte ihm nicht und mit einer Reihe großer Konkurrenzen kämpfte er aber zunächst fast nur mit „Preiserfolgen“ um die Betätigung seiner Monumentalkraft bei größeren Bauaufgaben. Erst ganz gegen Schluß der Dresdener Jahre bekam Kreis unter Mithilfe des Dürer-

bundes den Auftrag, den notwendigen Ersatz für die *Augustusbrücke in Dresden* zu bauen. Die Aufgabe gehörte in mehrfacher Hinsicht zu den schwierigsten, die ein Künstler erhalten kann. Denn erstens galt es hier, den Ersatz zu bauen für ein Werk Pöppelmanns, des Barockmeisters und Erbauers des Zwingers; weiter galt es, zu bauen in einer Gruppe von Bauten, die das berühmteste deutsche Stadtbild ergeben, das von Strom- und Baukunst gebildet wird; und obendrein bekam Kreis die künstlerische Gestaltung in einem Stadium, in dem schon von einer Reihe technischen Planungen eine ganze Menge wichtiger Punkte, Durchfahrtbreite usw. durch Verhandlungen zwischen den verschiedenen staatlichen und städtischen Behörden festgelegt war.

Was die alte Augustusbrücke zum Tode verurteilte, war zugleich ihre größte Schönheit: „Wie ein vielfüßiges Ungeheuer von gewaltiger Kraft lag die alte Brücke über dem Strom, ruhig und majestätisch.“ Aber gerade diese „Vielfüßigkeit“ machte sie lebensuntauglich. Diese eng aneinandergedrängten Pfeiler zwischen denen sich in mannigfachen Überschneidungen die knappen reizvollen Durchblicke ergaben, oder die sich stärker verkürzt zu einer Masse schlossen: dieses Hauptmotiv konnte gar nicht hinüber gerettet werden ins neue Dasein! Denn zu geringer Wasserdurchlaß steigerte die Hochwassergefahr und die engen Bögen ließen immer einmal wieder einen der immer größer gewordenen Elbkähne auf Grund gehen. Die zwei neuen, etwa 40 Meter breiten, Durchfahrten waren ebenso wie die breitere Fahrbahn und der höhere Scheitelpunkt der Brückenmitte unerläßlich. Was vom alten Bilde bleiben konnte, etwa das leichte Gitter, das früher mit dem wuchtigen Unterbau kontrastierte, war losgelöst für den verständigen Pietätsinn nicht mehr lebensfähig.

Vom alten Bilde, das schwand, hat sich Kreis dann auch frei gemacht. Was an Wucht unten verloren ging, hatte er durch eine massive Brüstung, der noch immer die bekrönenden Plastiken fehlen, oben eingebracht, und damit vermieden, daß über den hohen Bogen die Scheitelpunkte zu dünn erscheinen. Allmählich verengt, schwingen die Bogen von den Durchfahrten nach Neustadt hinüber. Besonders der Rhythmus des Bogenschwunges und wie er leicht und kräftig am Pfeilersockel ansetzt, das ist vom feinsten Künstlerauge erschaffen. Die Pfeiler, 8 statt früher 17,

haben an Stelle der früher rundbogig dem Strom entgegenstehenden Pfeilermitten über den runden Stufen scharfwinklige Wasserteiler, wie sie die alte Brücke wunderlicherweise stromab aufwies. Nirgends hat ein ängstliches Festhalten an der Formgestalt des verschwundenen Vorgängers den Eigenwert des neuen Werkes gefährdet. Neue Mittel traten ein, um selbständig monumental zu wirken.

Freilich, dem alten Bild, das rundum geblieben ist, hat Kreis sein Recht gelassen. In dieser edlen Harmonie von Schloß, Hofkirche, Oper, Brühlscher Terrasse und drüben dem Japanischen Palais galt es „in der Gruppe zu bauen“, paßte nur eine Brücke aus Naturstein. So ergab sich denn, da eine reine Steinbrücke der Kosten wegen nicht möglich schien, die Vereinigung von Eisenbeton und Stein. Wo der Beton das konstruktive Element ist, in den Bogen, tritt er, kassettenförmig bearbeitet, frei heraus. Wo der Stein zusammenhält und trägt, wird der Stein sichtbar.

So zeigte hier Kreis an einem monumentalen Werk in der Beschränkung sich als der Meister.

Heute, in der Rückerinnerung an die Dresdener Jahre, erscheint es Kreis selber so, als sei es ihm nie ganz gelungen, eine volle Verschmelzung der Dresdener Barocktradition und seiner schöpferischen Ideen zu erreichen. Und gewiß ist seinem Ernst wohl die Wucht, aber nicht das Spielerische im Barock verwandt. Er kennt wohl die Lust am Heiteren, aber die Lust am Leeren, Leichten kennt er nicht. In diesem Werk, das die Dresdener Zeit abschließt, ist nun aber, meine ich, diese Vereinigung doch gelungen. Und alle Jahre stimmt der verwitternde Stein das neue Glied schöner ein in die alte Harmonie.

Große, freie Fahrt auf einer Reihe von Jahren hat unsers Meisters Schaffen erst bekommen, seit er 1908 zunächst als Direktor der Kunstgewerbeschule, der er eine Baukünstlerabteilung angliederte, nach Düsseldorf übersiedelte. Allmählich nur spürte er den Einfluß der rheinischen Heimat, die Sphäre des nüchternen und lebensfreudigen Kaufmanns, die große fast holländische Tradition des Niederrheins. Zunächst klingt die Dresdener vom Barock genährte Periode allmählich ab — besonders langsam in seinen Wohnbauten. An der Villa Oppenheim in Krefeld sind seine Profilierungen besonders reich und anmutig, aber sie leben aus einem Barockgefühl. Sein Schloß der Gräfin *Sierstorpf-Stumm* in der Eltviller Aue am Rhein, ein Bau, der übrigens klug die Zukunft bedenkt und zunächst nur reizvoll asymmetrisch einen Flügel ausbaut, hat in seiner prächtigen Verbindung von Vornehmheit und Behagen seine verwandten Bauvorfahren um 1800. Erst Wohnbauten neuerer Jahre, so das Landhaus Strodtmann in Minden und für Turow in Mecklenburg, zeigen eine fast ganz von Stileinflüssen freie, eigentümlich knappe, kühlere, aber doch sehr einprägsame und ausdrucksvolle Linie.

In den ersten Düsseldorfer Jahren klingen auch in seinen größeren Bauschöpfungen die Dresdener Zeiten nach. Das *Verwaltungsgebäude* für die *Genossenschaft Emscher* in Essen hat Barockanklang, löst aber zugleich doch schon ein für das Eisen- und Kohlenland wichtiges Materialproblem. Rauch und Ruß machen dort die Sandstein- und Putzfassaden rasch unansehnlich. Kreis hat den braunen Ziegel, den rheinischen Klinker, an den Profilen als Formstein mit dem malerischen Ettringer Tuffstein aus der Eifel verbunden, und mit einem Dach aus englischem Schiefer abgeschlossen. Das gibt von vornherein einen dunkleren Farbklang, der aber länger unverstimmt standhält.

Das *Rathaus für Herne* führt einen Schritt weiter, ist noch reifer und

ruhiger. Fritz Stahl schrieb unter seinem Eindruck über Kreis: „Es gab zwei Möglichkeiten: entweder bei dem persönlichen Pathos zu bleiben und es für Bauten anzuwenden, auch wenn es nicht für sie paßte — das ist der Weg, den Schmitz gegangen ist; man denke an sein Weinhaus Rheingold! —, oder zu der Ruhe sich durchzuringen, die aus den sachlichen Bedingungen und Bestimmungen der nun einmal gestellten Aufgabe die rechte Form entwickelt. Es ist eine Freude, festzustellen, daß Kreis das vermocht hat.“ — Kreis ist hier ganz sachlich. Dieser Bau ist sehr gesund, strebt so gar nicht nach monumentaler Fassadenentwicklung, ist das Rathaus, also das Arbeits- und Verwaltungshaus einer zunächst kleineren Stadtgemeinde. Hier wird nicht Raum vertan mit imposanten Portalen und Vestibülen. Aber dafür sind die gründlich überlegten feindetaillierten Lösungen, mit denen sogar die Rückfront bedacht wird, um so erquicklicher in ihrer unauffälligen Sorgfalt.

Eine mächtige Summe Arbeit solcher Art, die unermüdlich alle Einzelheiten selbst betreut, und sich in nichts irgend Wesentlichem aus Helferhand stützt, stellt dann die Reihe der Kaufhäuser dar, die Kreis in den Düsseldorfer Vorkriegsjahren gebaut hat. Es sind die Warenhäuser *Tietz in Elberfeld*, *Althoff in Essen* und *Dortmund*, *Knopf in Karlsruhe*, *Tietz in Chemnitz*, *Dein in Krefeld* und *Tietz in Köln*. Auch hier wirkt, besonders für Elberfeld, noch die Dresdener Zeit mit Neigungen zum Barocken nach. Aber im Weiterschaffen an den Messelschen Gedanken kommt mehr und mehr Klarheit in den Reichtum der Formen, den die Zeit gestattete und verlangte. Bis auf das Kaufhaus Dein in Krefeld, das stärker vertikale Etagenteilung auch im Außenbilde zeigt, leitet ihn wie Messel die Einsicht, daß neben starker Lichtfülle die vertikale Gliederung bei starken Profilen das Verhältnis von Stütze und Last, also ein Architekturgebilde, am sichersten ausdrückt. Aber Kreis kommt schon beim Kaufhaus Knopf in Karlsruhe und mehr noch bei dem letzten und bedeutendsten, dem Warenhaus Tietz in Köln über alles romantische Element, das am Wertheimbau noch mitspricht, hinaus zu einer klassischen Gehaltenheit der Gesamtform, die den unvermeidlichen Reichtum der Einzelheiten, der ja manchmal klassizistisch wirkt, ganz anders als etwa an den strotzenden Bauten Ihnes oder Raschdorfs bezwingt und unterordnet.

Es sind die Zeiten, in denen Peter Behrens, dessen bester Bau, seine deutsche Gesandtschaft in Petersburg, übrigens deutlich einflußreiche Gleichklänge Kreisscher Baugedanken zeigt, angelehnt an Gilly, dem preußischen Hellenismus, einen neuen Zweig entwickelt, in dem in Süddeutschland mit anderen Bonatz grundvernünftige und ruhig lebendige Heimatkunst groß werden läßt, ohne eigentlich nach Größe zu suchen. Kreis' Bauschaffen, das sich auch in seinen Schülern auswirkt, schafft eine neue niederrheinische Schule. Er hält seine Schüler auch für monumentale Aufgaben von allem Unreifen, Gesuchten, Phantastischen zurück. Nicht auf das Neuartige, sondern auf das organisch einwandfrei Gewachsene kommt es ihm an. Das sensationell Auchmoderne gilt ihm in keiner Kunst für sterblicher als in der Architektur. Das Verblüffende verpufft rasch wie ein Feuerwerk.

Die künstlerische Erziehung des Architekten führt er durch kunstgewerbliche Einzelgebiete, aber mit möglichst wenig zersplitternden Nebenfächern sobald als möglich an die eigentliche Sache, an die Bauaufgabe, die die Praxis fordert, heran.

In seinem eigenen Schaffen wächst er in den Jahren, in denen er auch für die Leipziger Baufachausstellung 1912 die Betonhalle baut, ganz in die Aufgaben des Großbetonbaus hinein, welcher der festen und klaren Körperlichkeit seiner Bauten das straffe Gerüst gibt.

Eine Sonderaufgabe beschäftigte ihn 1913 bis 1915. *Schloss Bühlerhöhe* im badischen Schwarzwald zeigt unter südlicherer Sonne hinter ernsten fast wehrhaften Torfahrten, wie sie die einsame Lage tief im Wald rechtfertigt, den behaglich vornehmen Reiz zweier an einen Rundbau im stumpfen Winkel angegliederter Flügel und schafft damit eine Fülle Anblicke und Ausblicke.

Der am stärksten monumental geschlossene und künstlerisch wichtigste und reifste Bau dieser Düsseldorfer Vorkriegsperiode ist ein kleiner Bau, ist das *Prähistorische Museum in Halle*. „Mir graute davor, zum Architekten zu gehen,“ erzählte mir sein Direktor; „die praktische Planung, wie und in welcher Lage zueinander wir die Räume brauchten, war klar, aber die Herren Künstler werfen einem das ja gar zu gern ‚aus künstlerischen Gründen‘ über den Haufen, und dann wird die Sache unpraktisch.“

Ich sprach die Sache mit Kreis durch und wir waren an einem Nachmittag einig. Ich war höchst erstaunt! Er nahm alles praktisch Gegebene an und war sich unglaublich schnell darüber klar, daß mit den drei einfachen Mitteln: diesen Eckrotunden, dem Dachausbau und dem vorgelegten Schmuckteil des Portikus, der Baublock, der billig werden mußte, großzügig zu gestalten sei. So wie er es mir von der Heimreise in einer Skizze schickte, so ist es eigentlich geblieben und geworden.“

Monumentalität ist nicht gebunden an gewaltige Massenentwicklung. Was Kreis schon in den Bismarcktürmen seiner Jugend gekonnt hat, hat er hier wieder in reifer Meisterlichkeit bewährt. Hier ist ein neuartiges Vorbild für kleinere Museumsbauten geschaffen, das weiter wirken wird. Denn auch der Lichthof im Innern sucht trotz kleiner Masse im Reiz klarer Größe seinesgleichen.