**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

**Band:** 27 (1940)

**Heft:** 6

**Artikel:** Architektur als Ausdruck der Gewalt : Ueberlegungen zum Stil von Peter Behrens

**Autor:** Meyer, Peter

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-22255

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 09.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

Insofern es sich um Allgemeingut, um Volkskunst handeln soll — und für Semper ist Kunst, insonderheit Architektur, nur als solche denkbar —, ist die Grundlage alter Formentypen durchaus gerechtfertigt, ja sogar notwendig. Hier scheidet sich das individuelle Kunstphänomen als einmaliges geistiges Erlebnis von dem mit der Kultur und Tradition eines Volkes verwachsenen körperhaften Kunstgebilde. (Stockmeyer)

### Form, Zweck und Material

In je engern Schranken des Stoffes man sich bewegen muss, um so besser. Denn «in jeder Kunst ist Gesetzlosigkeit gleichbedeutend mit Ratlosigkeit». «Der Ueberfluss an Mitteln in der heutigen Zeit» heisst soviel wie «Mangel an Vermögen, sich ihrer zu bemeistern». (Semper)

Ursprünglich verfolgt jede der Technik entstammende Form einen eminent praktischen, realen Zweck, der dem Wesen aller angewandten Kunst entsprechend nach aussen weist. Matte und Decke wurden hergestellt zum Schutze gegen Kälte, der Erdaufwurf zur Festigung der Unterlage, das Dach gegen die Unbilden der Witterung, Gerät und Mobiliar zu beliebiger praktischer Verwendung im Haushalt. Aber, sagt Semper, diese konstruktiv-technische und zwecklich-praktische «Auffassung des Ursprungs der Grundformen der Baukunst hat nichts gemein mit der grobmaterialistischen Anschauung, wonach das eigene Wesen der Baukunst nichts sein soll als durchgebildete Konstruktion, gleichsam illustrierte und illuminierte Statik und Mechanik, reine Stoffkundgebung».

«Die Form als geistiger Mantel, der über die Materie geworfen wird», soll in ihrer Symbolstruktur durchschaut und auf ihren tiefern Sinn hin analysiert werden. Dabei wird offenbar, dass eine symbolische Verwertung struktiver Formen im Stoffwechselprozess zwangsläufig ein Verblassen ihrer ursprünglichen Sinngeltung nach sich zieht. Das Formmotiv verliert die Bedeutung, die es im ursprünglichen Stoffzusammenhange hatte, und gewinnt durch neue Bindungen an ideellem Gehalt. Es tritt eine Art Entstofflichung ein zugunsten der reinen symbolischen Form.

Aber trotzdem ist es nicht ein Negieren, ein völliges Ausschalten des Stoffes im Sinne eines nichtimmanenten Idealismus, dem der Stoff nichts bedeutet, oder im Sinne einer Gefühlsästhetik, die jeder rationalistischen Ueberlegung über die materielle Grundlage entraten möchte. Bei Semper läuft es im Gegenteil auf eine Betonung der materiellen Durchbildung hinaus, denn nur wenn die Form auf den Stoff eingestellt ist in substantieller und technischer Hinsicht, ist ein Vergessenkönnen desselben in seiner Symbolform möglich. «Das Maskieren hilft nichts, wo hinter der Maske die Sache unrichtig ist oder die Maske nichts taugt . . ., nur vollkommene technische Vollendung, wohlverstandene richtige Behandlung des Stoffes nach seinen Eigenschaften, vor allem Berücksichtigung dieser letztern bei der Formgebung selbst (was wir bereits wissen), können den Stoff vergessen machen, können das Kunstgebilde ganz von ihm befreien.» (Stockmeyer, mit Zitaten nach Semper)

Von der griechischen Baukunst heisst es: «In dem hellenischen isodomen Quadergemäuer vollendete sich endlich die Emanzipation der monumentalen Form vom Stofflichen durch das allein untrügliche Mittel der vollständigen technischen Beherrschung des letztern.» (Semper)

Die Relativität jeder Form und ihre Begrifflosigkeit unterbindet auch allen Wahrheitsbegriff in der Kunst. «Was ist Wahrheit?», fragt Semper ironisch, da es doch im Wesen der Kunst liegt, alles umzubilden und zu verwandeln. Aber auch die Schönheit kann weder formal noch inhaltlich fixiert werden. Echte Kunst geht niemals auf Schönheit aus: «Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwerks sein.» Schönheit ist vielmehr das Resultat einer Funktion von Beziehungen, deren reale Struktur in jedem Kunstwerk verschieden ist. (Stockmeyer)

(Ueberlegungen zum Stil von Peter Behrens. 4. April 1868 bis 27. Februar 1940.)

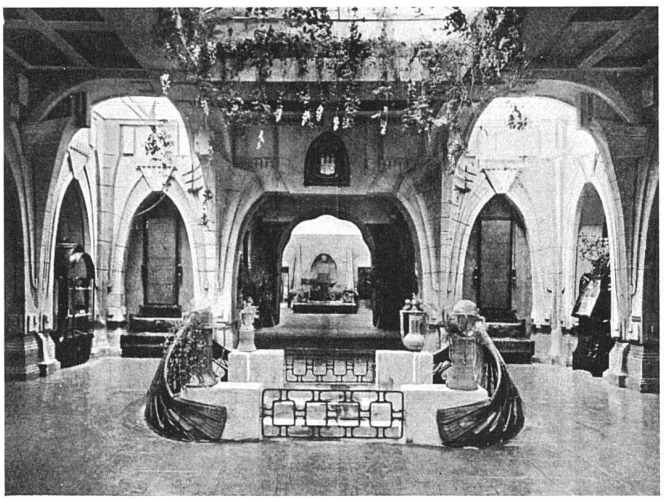
# Architektur als Ausdruck der Gewalt

Peter Behrens, geb. 1868 in Hamburg. 1891—1899 als Maler und Kunstgewerbler in München tätig, 1900 Berufung an die Künstlerkolonie in Darmstadt, 1903—1907 Direktor der Kunstgewerbeschule Düsseldorf, 1907—1917 künstlerischer Beirat der Allg. Elektr.-Ges. (AEG.) Berlin, 1922 Lehrauftrag an der Akademie der Künste, Wien. (Nach Wasmuths Lexikon der Baukunst; dort auch eine Aufzählung der wichtigsten Bauten; vergl. ferner die Monographien «Peter Behrens» von Fritz Hoeber, München 1913; besonders wertvoll ist auch das dort angeführte ausführliche Verzeichnis aller zeitgenössischen Stimmen über P. B., und «Peter Behrens» von P. J. Cremers, 1928. Ein Nekrolog über P. Behrens von P. M. in «Neue Zürcher Zeitung» Nr. 375 vom 12. März 1940.)

Gedenktage und Todesfälle bedeutender Persönlichkeiten sind die gegebenen Anlässe, sich die Zeit, die sie vertreten, zu vergegenwärtigen und das Verhältnis der Gegenwart zu jener speziellen Epoche zu überdenken. Durch den Tod von Peter Behrens (am 27. Februar dieses Jahres) wird die Zeit vom Jahrhundertanfang bis Kriegsbeginn 1914 heraufgerufen, Jahrzehnte, die heute in der Schattenzone des Uebergangs zwischen «Gestern» und der Historie liegen.

Der Historismus der Achtzigerjahre ist bekanntlich von Aussenseitern überwunden worden, die von der Malerei her und vom Kunstgewerbe zur Architektur kamen; auch Peter Behrens gehört zu ihnen. Seine Grafik bietet stilgeschichtliches Interesse: sie zeigt, wie sich später der sogenannte «Kubismus» aus dem «Jugendstil» abzweigt, als dessen Gegensatz er später erscheint. Bei Behrens kann man den Vorgang der Abspaltung selbst verfolgen, und also auch noch die Verwandtschaft. Das Titelblatt von 1902 wirkt in seinem harten Nebeneinander geometrischer Formelemente und erstarrter organischer Formen, wie sie

«Hamburger Vorhalle» auf der Ausstellung Turin 1902 — die von Fuchs gefeierte «Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit»

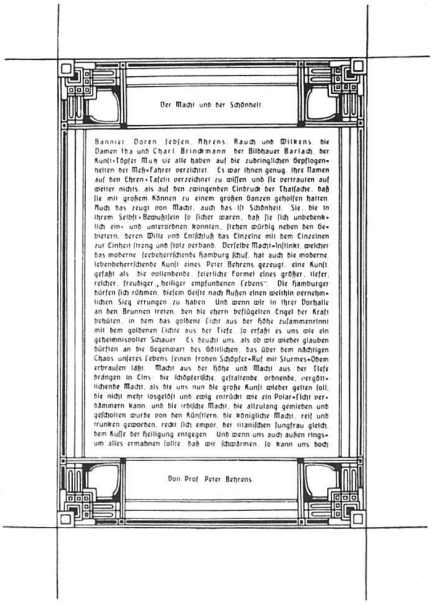


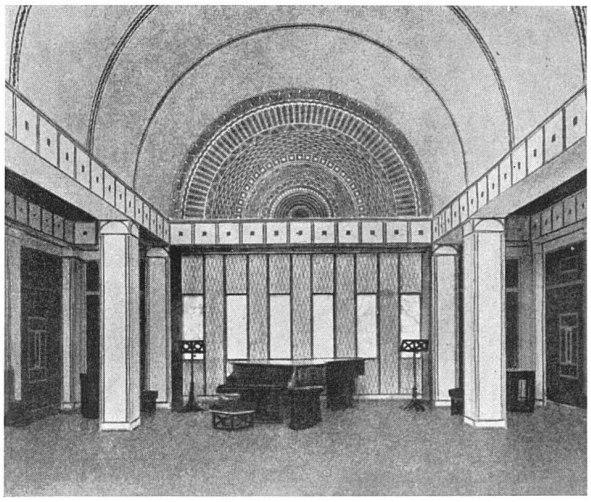
endlos wiederholt den Sockelstreifen füllen, schon wie ein Vorläufer der deutschen Ornamentik der Inflationszeit. Das Formniveau dieser Ornamentik liegt recht tief — wie immer beim Auftauchen neuer Formen fehlt den Zeitgenossen zuerst das Urteil über die künstlerische Qualität, weil die Neuheit als solche interessiert. Durchblättert man z. B. die ersten Jahrgänge der «Jugend», die in den neunziger Jahren die künstlerisch führenden Kreise Deutschlands vertrat, so staunt man, wie sich neben ausgezeichneten Leistungen der bare Dilettantismus breit machen durfte — und weit darüber hinaus geht auch die Grafik von Behrens nicht. — Das Anspruchsvolle, das den Ton für die ganze Architektur von Peter Behrens angibt, ist schon in diesen kunstgewerblichen Arbeiten ausgesprochen.

Dass auf den Jugendstil, der alle plastischen Volumina ins Grafisch-Lineare zerlöste, wieder eine Verfestigung kommen musste, erscheint heute aus der historischen Distanz selbstverständlich, und sie kam gleich in zweifacher Form, als Kubismus und als Neuklassizismus — auch dies zwei Brüder, die später nichts mehr von ihrer Verwandtschaft wissen wollten, aber bei Peter Behrens (geb. 1868) und bei Josef Hoffmann (geb. 1870) wird deutlich, wie nah im Anfang beides beisammen lag. Behrens komponiert axial-symmetrisch, also klassisch, und von Anfang an sind bei ihm Einzelelemente klassischer Herkunft in den Jugendstilzusammenhang einbezogen, allerdings ohne ihre eigene, klassische Syntax in willkürlicher Auswahl und willkürlicher Deformierung. Diese klassizistische Residuen geben dem Behrensschen Kubismus das Statische, das ihn vom dynamischen, in asymmetrischen Massen komponierenden Kubismus der Nachkriegszeit unterscheidet. Aber das Klassische erscheint bei Behrens nicht in seinem humanistischen Aspekt, wie bei den eigentlichen Klassizisten, weder als gebildete Menschlichkeit, noch auch nur als urbane gesellschaftliche Konvention wie im Biedermeier, sondern als Ordnungsschema von autoritärem Pathos. Behrens liebte dorische Säulen von gedrungener

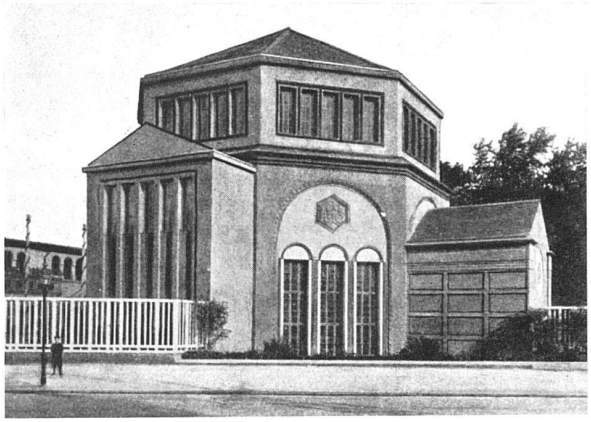
links: Bucheinband mit Handvergoldung zu Nietzsches Zarathustra, Ausstellung Turin 1902 (Aus «Deutsche Kunst und Dekoration», Band XI, Oktober 1902 bis März 1903, S. 26). Der klotzig-pompöse Einband ist der Anmassung des Inhaltes wunderbar angemessen — es fehlen nur noch die Illustrationen von Max Klinger, die sich Ludwig Hofmiller in untrüglichem Stilgefühl dazu wünschte!

rechts: Titelblatt und Buchschmuck zum Artikel von Georg Fuchs «Die Vorhalle zum Hause der Macht und der Schönheit» in «Deutsche Kunst und Dekoration», Band XI, Heft 1, Okt. 1902, S. 1. Der Artikel bezieht sich auf die Ausstellung Turin 1902. Die lyrisch-schmachtenden Seerosen des Jugendstils haben geometrischen Formelementen Platz gemacht. Der Hang zum Mystischen, Erlesenen ist einer gewollten Klotzigkeit gewichen, die damals frisch und «dynamisch» wirken mochte. Der Aufsatz ist auch inhaltlich aufschlussreich.

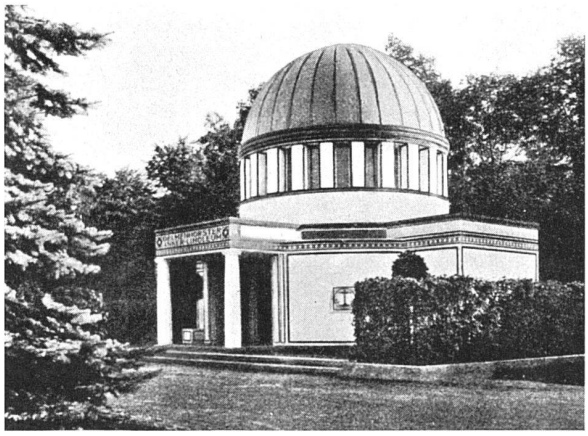




Musiksaal der III. deutschen Kunstgewerbeausstellung, Dresden 1906



Pavillon der AEG. an der Berliner Schiffbauausstellung 1908, inspiriert vom Typus romanischer Baptisterien



Pavillon der Delmenhorster Linoleumwerke an der III. deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung, Dresden 1906. — Ein Krematorium en miniature

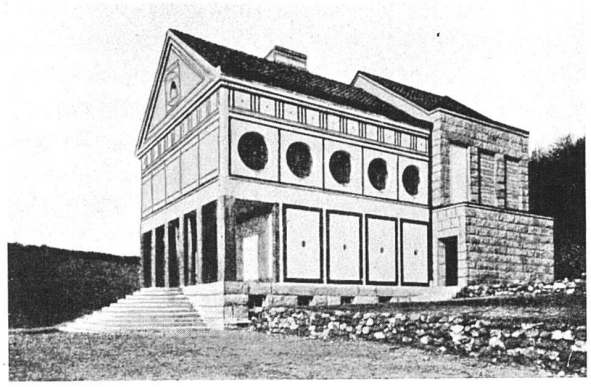
Wucht; die Vorliebe für dieses Nonplusultra an sakraler Würde teilt er mit dem Malerfürsten Franz v. Stuck, der sich schon 1897 — also bevor Behrens zur Architektur kam — in München eine Villa in dorischem Stil erbaut hatte. Auch der arrivierte bayrische Bauernbub Franzl hatte es damit schrecklich ernst gemeint, aber de facto war sein Pathos doch umwittert von der gleichen Naivität, die breit und speckig von den schaurig-schönen Schwarten dieses Möchtegern-Symbolisten glänzt. Bei Behrens gibt es keinen Ansatzpunkt für solche versöhnliche Komik, seinem Neuberliner Dorismus fehlt die süddeutsche Sinnlichkeit, er ist eiskalt, düster, hart und radikal humorlos.

In der geometrischen Erstarrung der klassischen Formen liegt aber auch ein moderner, technisch-rationaler Zug, und insofern politische Modernität, als dieser Architektur jede Spur von Heiterkeit und Güte mangelt, sie erscheint als der eindeutige Ausdruck einer auf Geltung pochenden, zugleich mit Würde und mit Härte auftretenden Macht. Wo Ornament auftritt, ist es schematisch und freudlos, an Stelle der klassischen Artikulierung erscheinen parallelgeschaltete geometrische Rahmungen in der Fläche oder Abtreppungen im Relief, deren lastende Häufung als rechthaberische Willkür wirkt. Seit etwa 1904 spielen bei Behrens grafische Quadratrahmen in Holz-Intarsia oder Steinmosaik die beherrschende Rolle als Flächengliederung, mit einem ganz kleinen Akzent in der Feldmitte. Woher eigentlich dieses Motiv kommt, wäre noch abzuklären — bessere Belehrung vorbehalten, möchte ich annehmen, es komme von Mackintosh. Dieser Schotte setzt als Mittelakzent ein winziges Würfelchen Perlmutter oder apart — etwa violett oder rosa — gebeiztes Edelholz oder Bronze, wodurch das ganze Feld etwas Geheim-Kostbares bekommt wie ein Stück Stein, in den ein Stückchen Edelopal eingesprengt ist. Jedenfalls hat dort die Sache Sinn, wie denn dieser keltisch gefärbte Jugendstil zum künstlerisch Glaubwürdigsten seiner Art gehört. Bei Behrens fühlt sich der Betrachter «geneppt», wenn er als Mittelpunkt aller der feierlich-weitläufigen Rahmungen schliesslich nichts anderes findet, als nochmals ein Stückchen des gleichen Holzes oder Steins, die den Rahmen bilden: eine Idee ist zum Schema erstarrt.

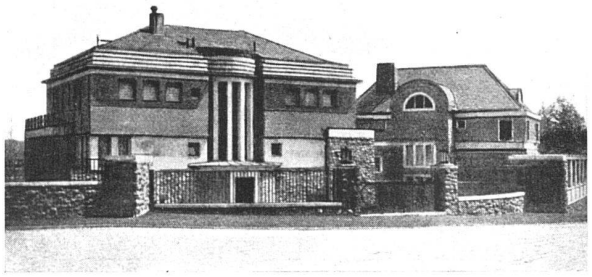
Dass Behrens auf das historische Detail des ausgehenden XIX. Jahrhunderts verzichtete, war ein Verdienst, aber im Grossen und Entscheidenden konnte er sich doch nicht von den Ambitionen des Historismus befreien, das entscheidende Problem sah er nicht, nämlich die Notwendigkeit einer Entpathetisierung der Profanaufgaben. Das ausgehende XIX. Jahrhundert hatte sich daran gewöhnt, schlechthin jede, auch die gewöhnlichste Bauaufgabe im schmetternden Fortissimo des grossen Formapparates vorzutragen — und mit neuartiger Instrumentierung tat Peter Behrens genau das gleiche. Seine Ausstellungspavillons für Linoleum, Zigaretten und elektrische Bedarfsartikel

atmen die gleiche sakrale Feierlichkeit, wie seine Krematorien; seine Geschäftshäuser und Verwaltungsgebäude sind Kolossalpaläste — es fehlt das Unterscheidungsvermögen für den verschiedenen geistigen Rang der einzelnen Aufgaben. In diesem Hauptpunkt waren die Engländer um Morris weitaus «moderner», trotz ihren gotisierenden Einzelformen und ihrer reaktionären Maschinenfeindschaft. Wo Behrens Privathäuser für reiche Leute baute, gerieten sie ins Protzige, Verschlossen-Finstere, es fehlt das Generöse, das Reichtum allein kulturell rechtfertigen kann. Die Turbinenhalle der AEG in Berlin-Moabit wurde zu ihrer Zeit als epochemachend empfunden, man sah in ihr den Inbegriff einer modernen Zweckarchitektur des Maschinenzeitalters. Gebrannte Kinder, sind wir heute hellhöriger für Schlagwörter geworden, und wir fühlen das falsche Pathos der ägyptisch-wuchtigen Stilisierung selbst noch in der scheinbaren «Schlichtheit» dieser Maschinenhalle. Oder genauer gesagt: es ist echtes Pathos am falschen Ort, sakrale Verherrlichung der Maschine — also Götzendienst. Unbestritten bleiben Behrens' Verdienste um die Durchformung einzelner elektrischer Apparate, überhaupt seine Bemühungen um die technische Zweckform im kleinen — leider gelang es ihm nicht, diese Haltung auch auf die Architektur zu übertragen.

Im architektonischen Oeuvre von Peter Behrens äussert sich eine durch keine Jovialität gemilderte, mit technischer Sachlichkeit und mit Geschmack gehandhabte Brutalität. Es verherrlicht die Macht des Geldes, die Macht der Maschine, die Macht des Staates, die Idee der Macht an sich — id est das radikal Böse. Und wir haben uns hier nur deshalb so ausführlich damit befasst, weil dieses Böse eine Gefahr ist, die in immer neuen Verkleidungen jeden Architekten stets von neuem in Versuchung führt — heute mehr als je, wo es durch die historische Situation recht zu bekommen scheint. Wo immer ein Gebäude durch seine vom Raumprogramm vorgeschriebene kubische Masse grosse Dimensionen annimmt, da lockt die Versuchung, mit der Macht der grossen Quantität zu paktieren. Nichts ist einfacher, als den ohnehin schon grossen Kubus einer Fabrik, eines Geschäftshauses, eines Bankgebäudes usw. gleich auch noch auf die sakrale Tonart des Monumentalen zu stimmen — ergibt sie sich doch aus dem grossen Volum fast schon von selbst — aber hier wäre es nun eben die moralische Pflicht des Architekten, mit den ästhetischen Mitteln seiner Kunst den sich aufdrängenden Monumentaleffekt bewusst zu b r e c h e n. Es gibt für den Architekten keine ernstere Gewissensentscheidung, als die Unterscheidung der verschiedenen Rangstufen der architektonischen Aufgabe: wer die — letzten Endes stets sakralen — Monumentalformen zu profanen Zwecken missbraucht, der trägt auf dem Felde seiner beruflichen Verantwortlichkeit das Seinige bei zur Zerrüttung der Wertmassstäbe.



Krematorium in Delstern bei Hagen in Westfalen, 1906/1907



links: Wohnhaus Dr. Cuno, Strassenfront, rechts: Wohnhaus Schroeder, Gartenfront, beide in Eppenhausen bei Hagen in Westfalen, um 1909. Diese Häuser sind wie Festungen; sie haben sozusagen lauter Rückseiten, das Treppenhaus ist tief in eine Schlucht der felsenhaft zerklüfteten Mauer eingeklemmt, unter den schwerlastenden Gesimsen haben die Fenster etwas Lauerndes wie Schiessscharten.

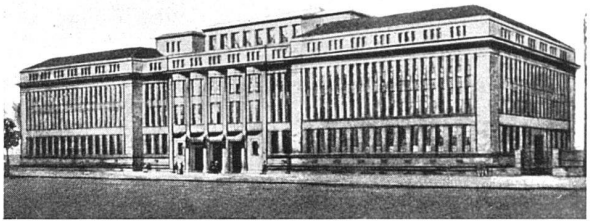
Turbinenhalle der AEG., Berlin-Moabit, Ecke Hutten- und Berlichingenstrasse, 1909. Maschinenmonumentalität

Persönlich war Behrens eine jener ausgesprochenen Energiebegabungen, jener «dynamischen» Persönlichkeiten, wie sie im jäh aufschiessenden Berlin der Vorkriegszeit und dann wieder der Inflationsjahre ihren Nährboden fanden, und das Publikum, dem ihr breitspuriges Auftreten imponierte. Durch den Zusammenbruch der Macht, die er verherrlichte, verlor er seine innere Orientierung, die Entwicklungslinie, die von 1900 bis 1914 geradlinig verläuft, beginnt zu flattern. In einem Vortrag im Zürcher Ingenieur- und Architekten-Verein (1921) schwärmte er für eine «neue Romantik», für das Chile-Haus von F. Hoeger, für das negerhafte Altgermanentum des Bildhauers Hoetger, für den Nibelungenfilm — zur Verblüffung seiner Zuhörer, die einen Vorkämpfer der Zweckarchitektur erwartet hatten. In der Entwicklungsgeschichte der Architektur hat Behrens seither keine Rolle mehr gespielt. Unter der Aufsicht und Korrektur junger Prominenzen durfte er zuletzt noch an Projekten des Dritten Reiches mitarbeiten — wäre er jünger gewesen, so hätte er von neuem die Chance gehabt, «Architekturdiktator» zu werden, wie es sein Ehrgeiz war.

Peter Behrens ist einer der prominentesten Architekten seiner Zeit gewesen, und wenn seine Bauten für uns vorwiegend Züge verkörpern, die wir aus übergeordneten, ausserarchitektonischen Gründen bekämpfen, so müssen wir dankbar sein, dass er diesen Zügen einen so eindeutig unmissverständlichen Ausdruck gegeben hat: man kann darüber die gleiche Art intellektueller Befriedigung empfinden, die den Arzt gegenüber einem Krankheitsfall erfüllen mag, welcher alle Symptome in schulmässiger Vollständigkeit zeigt.

Der Schreibende hat Peter Behrens nicht gekannt. Vielleicht war er persönlich sympathischer als seine Bauten, denn es besteht immer die Möglichkeit, dass die Werke nur bestimmte Seiten ihres Urhebers spiegeln, während andere Züge der Persönlichkeit nicht in das Werk eingehen. Je höher dieses allerdings künstlerisch steht, desto umfassender spiegelt es den ganzen Menschen.

*Peter Meyer*



Verwaltungsgebäude der Continental-Kautschuk- und Guttaperchakompagnie in Hannover. Entwurf 1912

Hochhaus am Alexanderplatz, Berlin, aus «Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau», Band XV, 1931, Heft 7, S. 292

# Sinn für Raum und Plastik

Unsere Ingenieure und Architekten bedienen sich einer Art der Zeichnung, die den Laien fast wie eine Geheimschrift anmutet. Denn das Sinnfälligste an Maschinen und Bauten, an räumlichen und plastischen Gebilden überhaupt: eben das aus einer gewichtigen und greifbaren Masse geformte Plastische und Räumliche, geht der Technikerzeichnung ab; sie gibt hiervon nur eine ganz blasse Abstraktion in Grundriss, Aufriss und Schnitt. Solche leblosen Projektionen des Räumlichen in die Fläche sind nun zwar für den Techniker eindeutige Notizen, die ihm über Raum und Masse guten Aufschluss geben, aber selbst der geübte Fachmann kann daraus nur verhältnismässig einfache Gebilde ohne Schwierigkeit auffassen; bei komplizierteren Konstruktionen ist auch er zu eingehendem Studium der Zeichnungen genötigt, und er muss ein hohes Mass von Konzentration aufwenden, wenn er sich das Modell in seiner wahren Gestalt plastisch und räumlich vor Augen stellen will. Denn flächenhafte Projektionen sind nicht unmittelbar sinnfällig.

Die Erfahrung lehrt, dass Nichteingeweihte sogar gewöhnlich eine falsche Vorstellung daraus gewinnen, und selbst da, wo man es am wenigsten erwarten sollte: — nämlich in bezug auf die Proportionen — führen diese Projektionen den Laien irre. Frontansicht und Seitenansicht eines Landhauses zum Beispiel werden vom Architekten maßstäblich richtig aufgerissen. Der ungeübte Bauherr aber unterschätzt an Hand dieser Zeichnung gewöhnlich die Länge im Verhältnis zur Höhe und überdies die