



Bernd Nicolai

Der 'kommende Mann unserer Baukunst' Peter Behrens und die Begründung der Moderne im späten Kaiserreich

Das Haus Wiegand ist das Werk eines Künstlers, der als ausgebildeter Maler auf dem Gebiet der Architektur Autodidakt war. Beflügelt von der Aufbruchstimmung, der Reformbewegung um 1900, die nicht nur eine Erneuerung der Kunst, sondern eine durchgreifende Ästhetisierung des Alltags anstrebte, war Peter Behrens um die Jahrhundertwende den Weg vieler Jugendstilkünstler von der Flächenkunst zur Architektur gegangen.

Behrens wurde 1868 als Sohn eines wohlhabenden holsteinischen Gutsbesitzers in Hamburg geboren.¹ Als der Vater 1872 starb, hinterließ er seinem Sohn ein stattliches Vermögen, was ihm eine sorgenfreie Existenz ermöglichen sollte. Nachdem 1882 auch Behrens' Mutter gestorben war, wurde der Vierzehnjährige der Vormundschaft des Justizrats Carl Sieveking unterstellt und wuchs somit in einer der prominentesten Hamburger Patrizierfamilien auf – ein Milieu, das ihn nachhaltig geprägt hat.

Behrens studierte Malerei in Karlsruhe und Düsseldorf. 1889 wechselte er nach München, einem der künstlerischen Zentren Deutschlands und 'Geburtsort' des Jugendstils. Dort gehörte er 1892 zu den Begründern der „Münchener Sezession“, der er jedoch bereits im Jahr darauf gemeinsam mit Max Slevogt und Lovis Corinth den Rücken kehrte, um die freie Vereinigung Münchener Künstler mit zu begründen.

Folgte Behrens in seinen frühen Gemälden noch dem Naturalismus, erkannte er bald die für die moderne Gesellschaft fundamentale Bedeutung der Industrie und verwendete oftmals Themen und Motive aus dem industriellen Alltag. Kurz vor 1900 vollzog Behrens einen weiteren Wandel zu jugendstilhaft ornamentalen Formen und wendete sich unter dem Einfluss des japanischen Holzschnitts und der französischen Farblithographie verstärkt der Graphik zu. Einen Übergang zum kunstgewerblichen Schaffen bildeten die von ihm gestalteten Bucheinbände. So entwarf er 1899 das Signet des Insel-Verlags, das in abgewandelter Form noch heute verwendet wird. Nachdem 1898 die „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ gegründet wurden, war er einer ihrer Entwerfer. Hierbei blieb er zunächst der Flächenkunst verbunden. Es entstanden auf Grundlage einer strengen Geometrie Entwürfe für Teppiche, Tapeten und Glasfenster, schließlich auch für Porzellan und Möbel.

Nach seiner Berufung an die neu gegründete Künstlerkolonie auf der Darmstädter Mathildenhöhe durch Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein vollzog Behrens unter Einfluss von Joseph Maria Olbrich, der in Wien

*Peter Behrens, Mannesmann Hauptverwaltung
in Düsseldorf 1911/12, Portalnische*

Daten aus dem Leben Peter Behrens'

14. April 1868 Peter Behrens in Hamburg-St. Georg geboren

1885–1890 Studium der Malerei in Karlsruhe, Düsseldorf und München

1891–1899 als Maler, Graphiker und Kunstgewerbler in München

1899–1903 Professor an der Darmstädter Künstlerkolonie Mathildenhöhe

1901 Wohnhaus Peter Behrens auf der Darmstädter Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“

1903–1907 Direktor der Kunstgewerbeschule Düsseldorf. Haus Obernauer in Saarbrücken, Krematorium Hagen (beide 1906)

1907 Berufung zum künstlerischen Beirat der AEG nach Berlin, zuständig für Architektur und Produktdesign. Mitbegründer des Deutschen Werkbundes

1908–1909 Turbinenhalle der AEG, Berlin

1908–1911 Gropius, Le Corbusier und Mies van der Rohe arbeiten in Behrens' Architekturbüro. Villa Cuno, Hagen, Kleinmotorenfabrik der AEG, Berlin

1911–1913 Hauptverwaltung der Mannesmann-Röhrenwerke, Düsseldorf. Kaiserliche Deutsche Botschaft, St. Petersburg. Haus Wiegand, Berlin-Dahlem, Verwaltungsgebäude der Continental-Gummiwerke AG, Hannover

1915–1916 Fabrikgebäude der Nationalen Automobilgesellschaft (NAG), Berlin

1920–1925 Verwaltungsbau der IG-Farben, Höchst, Lagerhaus für die Gutehoffnungshütte, Oberhausen

1921 Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf

1922–1936 Professor der Meisterklasse für Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien

1925–1927 Wohnhäuser „New Ways“ in Northampton, frühes Beispiel des Neuen Bauens und Terrassenhaus in der Weißenhofsiedlung, Stuttgart (1927)

1930–1932 Alexander- und Berolina-Haus am Alexanderplatz, Berlin

1932–1934 Zigarettenfabrik für die Österreichische Tabakgesellschaft, Linz (mit Alexander Popp)

1936–1940 Leiter des Meisterateliers für Architektur an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, Entwurf der AEG Hauptverwaltung für die geplante Nord-Süd-Achse unter Albert Speer

27. Februar 1940 Peter Behrens stirbt in Berlin



1899 das spektakuläre Secessionsgebäude errichtet hatte, den Schritt zur Architektur. Im Jahr 1901 stellte er auf der Darmstädter Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ als Debüt seine eigene Villa vor, ein bis hin zur Inneneinrichtung durchkomponiertes Gesamtkunstwerk, in dem u. a. seine Begeisterung für Nietzsche und dessen „Zarathustra“ Niederschlag fand. Die Architektur war es, die das höchste Ziel als Hülle und Gefäß eines enthistorisierten Gesamtkunstwerks verkörperte.

Die Verbindung von Architektur und Kunstgewerbe begleitete Behrens auch in seiner Zeit als Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule (1903–1907) und war schließlich ausschlaggebend für seine Berufung als künstlerischer Beirat der AEG 1907, wodurch er zu einem der Pioniere der industriellen *corporate identity* wurde. Damit begann eine seiner produktivsten Phasen, die bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs andauern und stilistisch normativ in einen neuen Neoklassizismus einmünden sollte. Jenseits eines solchen „Stilwollens“ prägte Behrens einen Großteil der Avantgarde des Neuen Bauens (Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier) und blieb neben Hans Poelzig und Theodor

Fischer einer der wenigen Künstler der 'Ersten Moderne', deren Position auch in den Zwanziger Jahren wahrgenommen und respektiert wurde.

Peter Behrens an seinem Arbeitsplatz um 1914

Die Leitbilder

Das Haus Wiegand gilt als Inbegriff der neoklassizistischen Villa um 1910. Parallel zu den Industriebauten, die der Architekt in diesen Jahren für die AEG und andere Konzerne, wie Mannesmann und Continental entwarf, wurde hier ein Paradigmenwechsel in der Architektur zum Ausdruck gebracht, ein „Stilwollen“, um in der Behrens'schen Diktion zu bleiben, das Moderne und Tradition in neuartiger Weise zusammenbrachte. Für wenige Jahre, bis 1914, galt der Neoklassizismus schlechthin als die architektonische Avantgarde: Man ließ die modischen Flüchtigkeiten des Jugendstils hinter sich, ebenso die malerischen Versuche im Gefolge der britischen *Arts & Crafts* Bewegung. Im Rahmen der Reformdebatte des 1907 gegründeten Deutschen Werkbunds erfolgte eine unbedingte Hinwendung zur Sachlichkeit, die mit ihren Möglichkeiten zur Abstraktion als Vorläuferin des *Neuen Bauens* galt. Das Haus Wiegand zeigt, dass der neue Stil keinen Bruch mit der Vergangenheit bedeutete, sondern, im Gegenteil, eine nationale, konservative Komponente enthielt: den Verweis auf die deutsche, vor allem die preußische Baukunst um 1800 mit den Leitbildern Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) sowie dessen Lehrern Friedrich Gilly (1772–1800) und Heinrich Gentz (1764–1811).² Die Architektur dieser Zeit stand für Strenge und Regularität, das Gesetzmäßige anstelle des Willkürlichen sowie eine klare Formensprache. Gleichzeitig wurde jenseits strenger historischer Verfahren, wie sie die weiter gefasste Schinkelschule bis 1890 angewendet hatte, ein modifizierter Historismus angestrebt, in dessen Rahmen moderne Technik und etablierte Pathosformeln wie Säulenstellungen in Einklang gebracht werden konnten. Behrens verstand seine Architektur als Repräsentationskunst einer neuen, industriellen Gesellschaft, die monumentale Züge tragen sollte.

Das Leitbild „Um 1800“ implizierte darüber hinaus einen ethischen Impetus, getragen von Reformbestrebungen einer gesellschaftlichen Aufbruchstimmung, die durch bürgerliche Tugenden und zurückhaltende Repräsentationsmuster gekennzeichnet war. Angesichts des defizitären Einflusses des Bürgertums auf die wilhelminische Politik, dem Gegensatz zwischen wirtschaftlicher Macht und politischer Entmündigung, bekam dieser Stil emanzipatorische Züge, weshalb Tillmann Buddensieg ihn als „industriebürgerlichen Reichsstil“ bezeichnete. Den gesellschaftlichen Aspekt hatte Walther Rathenau 1908 umrissen: „Inzwischen hat der beispiellose wirtschaftliche Aufschwung das Land intellektualisiert und Respekt vor bürgerlicher Kraft geschaffen, die heute andere Armeen kommandiert als ein Leutnant der Reserve. Aber diese Evolution hat bei der Rückständigkeit des Parteienwesens ihr politisches Korrelat noch nicht finden können.“³ So

„Die monumentale Kunst ist der höchste und eigentliche Ausdruck der Kultur unserer Zeit [. . .]. So ist es begreiflich, daß die Paläste der früheren griechischen Könige, über die wir durch die besten Forschungen der Archäologie deutlichere Nachricht erhalten haben, Monumentalgebilde waren, daß der die Welt beherrschende Napoleon sich mit solcher Kunst umgeben konnte [. . .]. Also liegt das Monumentale auf keinen Fall in der räumlichen Größe [. . .]. Wir verlangen eine ernste hohe Würde, nicht das Zierliche, Anmutige, Launige. Wir empfinden eher Genugtuung durch Gemessenheit und gewisse Kühle. Es ist das Feierliche, Eherne, Unnahbare, Ewige.“
(Peter Behrens: Was ist monumentale Kunst?, in: Kunstgewerbeblatt N.F. 20, 1909, 46)



Alfred Messel, Haus Simon in Berlin-Tiergarten,
1904/05 (zerstört)

entstand von außen eine Bewegung, die der alten, vom Adel bestimmten Elite Konkurrenz machte und schließlich ihr eigenes ästhetisches Programm zum Paradigma werden ließ. Der neue Stil sollte „den preußischen Adel [. . .] entidealisieren und ein positives, höheres bürgerliches Bewußtsein“ entwickeln.⁴

Das Haus Wiegand ist der Ausdruck eines solchen „höheren, bürgerlichen Bewußtseins“. Trotz des privaten Auftrags strebte Behrens eine allgemein gültige Form an, die weit über das Private hinausweist: „Die Kunst soll nicht mehr als Privatsache aufgefaßt werden, der man sich nach Belieben bedient. Wir wollen keine Ästhetik, die sich in romantischer Träumerei ihre Regeln selbst sucht, sondern die in der vollen Gesetzlichkeit des rauschenden Lebens steht.“⁵ Mit Theodor Wiegand fand Behrens einen Auftraggeber, der sowohl die neue Form des Bürgertums repräsentierte als auch von der normativen Wirkung klassischer Architektur überzeugt war. Es bestand, wie schon Zeitgenossen bemerkten, „eine geistige Identität zwischen dem Künstler und Kunstfreund. Das ist das Persönliche des Hauses Wiegand. [. . .] Wenn es dennoch als ein Ertragnis der neudeutschen Baugesinnung empfunden werden muß, so geschieht das durch die allgemein gültigen Prinzipien einer höheren Architektonik, denen das Persönliche sich einordnete und mit denen es sich artverwandt weiß. [. . .] Mit einem jener üblichen sentimentalischen Landhäuser verglichen, wirkt das Haus Wiegand fast kalt und verschlossen.“⁶

Diese Wirkung beruhte nicht nur auf der durch Gilly, Gentz und vor allem Schinkel bestimmten Neuformulierung des Klassizismus, sondern auch auf der

radikalen Abstraktion der Ornamentik und, nicht zuletzt, auf der Materialwahl. Behrens wählte Muschelkalk und brachte damit eine neue Materialästhetik ins Spiel. Jenseits der Villen Alfred Messels (1858–1909) und dessen epochemachendem Entwurf für das Pergamonmuseum (1906/07) gab es innerhalb des Deutschen Werkbundes 1907 nur einen prominent publizierten Bau, der dieses Material in die Privatsphäre des Hauses transponierte: die als Landschloss gestaltete Sektkellerei Henkell aus den Jahren 1907–09 in Wiesbaden-Biebrich von Paul Bonatz (1877–1954), an der Grenze zwischen Haus und öffentlichem Gebäude stehend.⁷ Damit folgte Behrens einer Auffassung von 'Verkleidung' der Architektur, wie sie durch Otto Wagner in Auseinandersetzung mit Gottfried Semper in seiner Programmschrift „Moderne Architektur“ 1896 entwickelt worden war.⁸ Wagner hatte mit der Postsparkasse in Wien (1904–06, 1910–12), vor allem aber mit seinen Mietshäusern Neustift-/Döb- lergasse (1910) und der zweiten Villa Wagner (1912) praktische Beispiele gegeben, die allerdings in hellem Steinmaterial, bevorzugt in Marmor, gehalten waren. Moderne Formen verbanden sich mit Demokratie und Idealismus, den neuen technischen Errungenschaften und dem „durchgehend praktischen Zuge der Menschheit“⁹.

Behrens' Wendung zum Muschelkalk muss im Rahmen einer größeren Debatte um die Tektonisierung der Architektur gesehen werden, wie sie seit 1905 beispielhaft in der Denkmalsdiskussion geführt wurde.¹⁰ Das Berliner Virchow-Denkmal von Fritz Klimsch¹¹ stellt ein frühes programmatisches Beispiel dieser Auffassung dar (Wettbewerb 1905, ausgeführt bis 1910) und vertritt den Typ des entindividualisierten monumentalen Denkmals in Formen des Neoklassizismus unter Verwendung von Muschelkalk. Vor diesem Hintergrund ist letztlich auch die Monumentalisierung der Bauaufgabe 'Haus' zu sehen, die in bewusstem Gegensatz zur „malerischen“ Auffassung des Berliner Landhauses um 1905–10 lag, wie sie vor allem Hermann Muthesius in Theorie und Praxis propagierte. Sein einflussreiches Werk „Das Englische Haus“¹² beeinflusste gleichwohl Behrens' Grundrisslösungen.

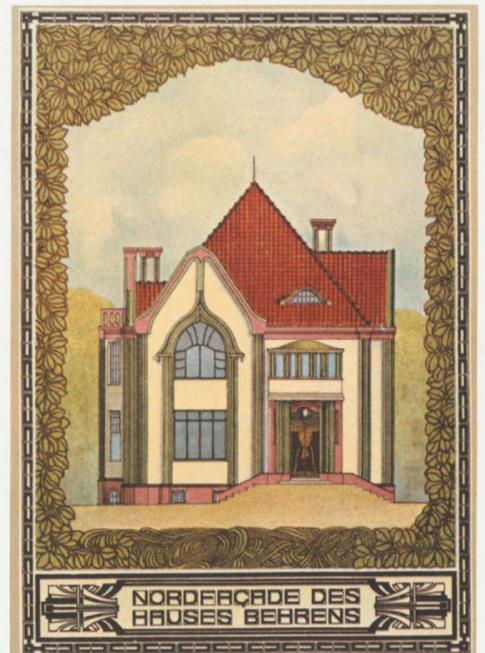
Behrens' Villen (1901–1910)

Das architektonische Gesamtkunstwerk, wie es Peter Behrens vertrat, blieb nur einer privilegierten Schicht vorbehalten, was ihm bald den Ruf einer „Luxuskunst“ einbrachte, die erst noch im 'richtigen' Leben zu verankern sei.¹³ Behrens' eigenes Haus auf der Darmstädter Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ 1901 war als „Kultbau“ inszeniert, folgte in den Innenräumen den Formen des floralen Jugendstils, die mit kristallinen Symbolformen kombiniert wurden. Außen präsentierte sich der Bau sachlich, linear mit kräftigen Farb- akzentuierungen. Diese Tendenz zur Sachlichkeit, bei gleichzeitiger Anwendung antiker Proportionssysteme,¹⁴ führte zur Ausbildung eines typischen

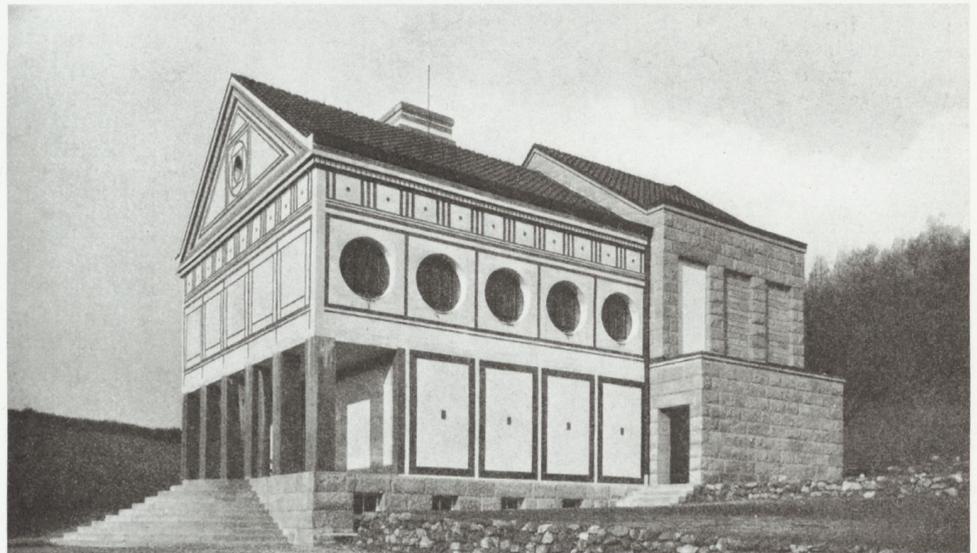


Fritz Klimsch, Denkmal Rudolf Virchow in Berlin-Mitte, 1905–10

Peter Behrens, Zeichnung Haus Behrens, 1901



Flächenstils bei Behrens, nachdem er 1903 als Direktor an die Kunstgewerbeschule in Düsseldorf gegangen war. Später ging er zu klassisch determinierten Formen über, besonders bei den Ausstellungsbauten 1905 in Oldenburg, sowie 1906 in Dresden und auf der Floraschau in Köln, die zunächst linear



Peter Behrens, Krematorium in Hagen Delstern, 1906

bestimmt waren und schließlich in eine Rezeption des Inkrustationsstils der Toskana, so im Krematorium in Delstern bei Hagen 1906/07, abgewandelt wurden.¹⁵

Das Haus Obenauer in Saarbrücken (1905–07) bildet den Höhepunkt des „ästhetischen raumabstrakten Stils“ von Behrens in seiner Düsseldorfer Zeit.¹⁶ Kubik und Abstraktion zeigen eine endgültige Abkehr vom Jugendstil. In Anlehnung an die Wiener Bauten von Josef Hoffmann und Analyse der auf einer geometrischen Entwurfsmethode basierenden sachlichen Formen junger holländischer Architekten, wie von Berlage und Lauweriks, entstand eine klassisch bestimmte Sachlichkeit als unmittelbare Vorstufe zum Neoklassizismus. Der Kunstkritiker Adolf Behne sah in dieser Phase die Architektur eng mit der kunstgewerblichen Arbeit von Behrens verbunden: „Von einer wirklichen Raumschöpfung konnte man gewiß hier noch nicht sprechen, es handelte sich mehr um ein Reduzieren als um ein Produzieren, mehr um Graphik als um Architektur.“¹⁷ Gleichwohl entwickelte Behrens hier als Vorstufe des Hauses Wiegand die Durchdringung zweier Kuben, die im Grundriss in Servicetrakt und Wohnbereich getrennt waren, sowie einen gedeckten Eingang mit zur Straße weisender Pfeilerfassade.

Zu einer wichtigen Erfahrung für Behrens in der Düsseldorfer Zeit wurde die Freundschaft mit Karl Ernst Osthaus (1874–1921), der in Hagen den Reformbestrebungen im Folkwang-Museum durch Henry van de Velde (1863–1957) ein Denkmal setzte. Beide wurden schließlich, zusammen mit Lauweriks, für

den Bau der Gartenstadt „An der Donnerkuhle“ in Hohenhagen engagiert.¹⁸ Daneben stand Osthaus in Architekturfragen mit Bruno Taut und dem jungen Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) in Kontakt. Behrens konnte für Osthaus zwischen 1908 und 1911 drei Villen errichten. In dieser Zeit entwickelte sich die Freundschaft zu seinem Mitarbeiter Walter Gropius, der die Bauleitung im Haus Schroeder und Haus Cuno¹⁹ bis 1910 innehatte und sich über diesen Prozess von Behrens emanzipierte.

Haus Schroeder und Haus Cuno sind nicht nur wichtige Etappen auf dem Weg zur klassischen Form des Hauses Wiegand, sondern auch in Behrens' Architekturpraxis. Wie schon am Krematorium in Hagen-Delstern wurde der Meister mit gravierenden Baumängeln konfrontiert. Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle und Promotor der Reformbewegung, äußerte anlässlich seines Besuchs der beiden Häuser 1910 skeptisch: „Behrens, ganz unverkennbar Behrens. Ja, ja. Aber. Doch das kann man eigentlich nur angesichts der Ausführung sagen [. . .]. Bei Behrens sehe ich immer zuerst die falschen Ansätze. Jetzt hat er in einer der Villen [Haus Schröder] den ersten Stock um zwei Handbreit eingezogen [. . .]. Das zu sehen, beunruhigt mich sehr. Formell die Notwendigkeit dafür plausibel zu machen, scheint mir unmöglich. Und dann die Praxis. Welches Material hält das aus?“²⁰ Auch Osthaus sprach angesichts der Schäden in einem Schreiben an Behrens von Konsequenzen, „die einer



Peter Behrens, Haus Obernauer in Saarbrücken-St. Johann, 1905–07, Straßeneingang

weiteren Durchführung meiner Absichten auf dem Ihnen zugeteilten Gelände sehr hinderlich werden“, und empfahl, „daß Sie in Schroeders Interesse die schärfsten Maßregeln [. . .] erheben.“²¹ Für Behrens entwickelten sich die Baustellen in Hohenhagen zur Nagelprobe seiner Fähigkeiten als Praktiker. Bestärkt durch seine bauliche Tätigkeit bei der AEG seit 1909, dem Bau der Turbinenhalle mit dem erfahrenen Ingenieur Karl Bernhard, legte er fortan größten Wert auf funktionale Logik und hohen Gebrauchswert.

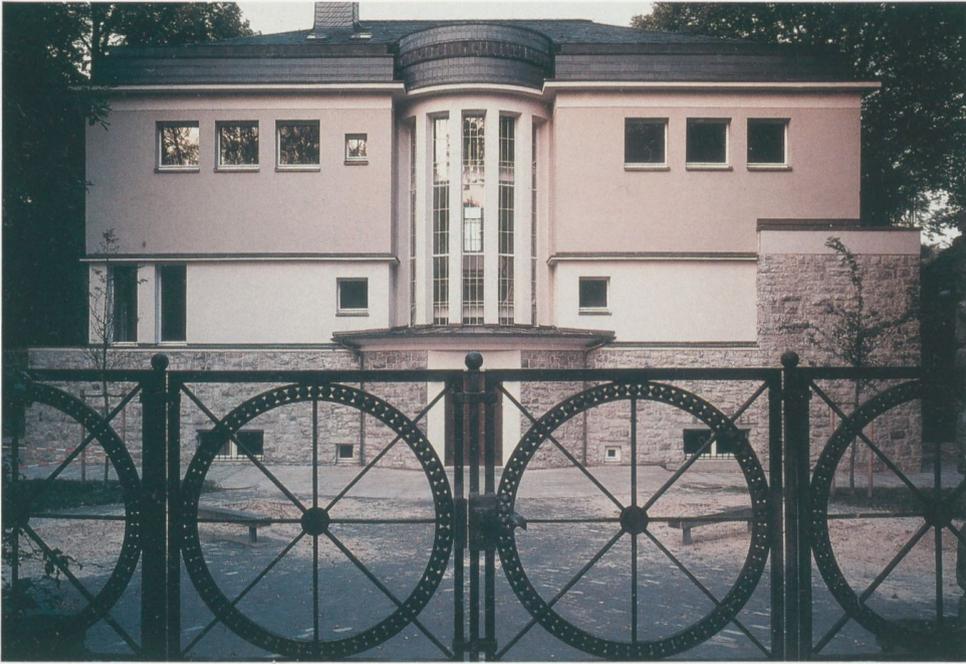
Das auf den Garten hin konzipierte Haus Schroeder entwickelt in seinen klaren kubischen Formen, dem leichten Versprung im Grundriss sowie der Pathosformel der Pfeilerportikus Elemente, die im Haus Wiegand weiter wirksam werden. Hinzu kommt die asymmetrische Gestaltung der Gartenpergola. Portikus und strenge Fensterreihung, im Erdgeschoss mit Fenstertüren, leiten zum neoklassizistischen Thema des Wiegand-Hauses über. Haus Cuno ist sowohl im Äußeren als auch vom Grundriss her Ausdruck von Gesetzmäßigkeit und Strenge. Das Motiv des eingezogenen Mittelbaus – gleichsam ein Mittelrisalit in Inversion – tritt hier bei Behrens zum ersten Mal auf. Obwohl der streng symmetrische Grundriss zur Villa in Dahlem überzuleiten scheint, lassen sich keine unmittelbaren Vorstufen für das Haus Wiegand unter den Privathäusern finden. Die Gestaltungsmerkmale sind vielmehr aus Behrens' Konzepten einer Neuformulierung des Industrieverwaltungsbaus um 1910 ableitbar. Im Haus Wiegand wagte er den Versuch, diese Stilmittel auf das Privathaus zu übertragen und damit die strengen Gattungsgrenzen zu überschreiten.



Peter Behrens, Haus Schroeder in Hagen-Hohenhagen, 1908–10

Industriebau

Die Debatte um den Industriebau führte zu einer wesentlichen Zuspitzung der Diskussion um Sachlichkeit und Abstraktion in der Architektur. Behrens war nicht der Einzige, der sich den künstlerischen Industriebau auf die Fahnen geschrieben hatte. Hans Poelzig (1868–1936) entwickelte mit dem Wasserturm im



Peter Behrens, Haus Cuno in Hagen-Hohenhagen, 1909–11

damals zum Deutschen Reich gehörigen Posen (Poznań) und der Chemiefabrik in Luban spektakuläre Industrieanlagen – verkleidete Eisenkonstruktionen, die aus der rationalistischen Welt Viollet-le Ducs und Karl Schäfers, beide Verfechter der Neugotik, abgeleitet waren. Poelzig schuf mit Pathos den *malerischen* Industriebau,²² während Behrens die *tektonischen* Ordnungsprinzipien als Grundlage nahm, die in der Klassik wurzelten. Beim Entwurf der Industrieanlagen des Frankfurter Osthafens (1910/11) hatte er schon jene stereometrischen Archetypen wie Zylinder und Kugel verwendet, die Le Corbusier 1922, am Beginn des Neuen Bauens, unter dem Motto „Leçons de Rome“ (Esprit Nouveau Nr. 1) als grundlegend darstellte.

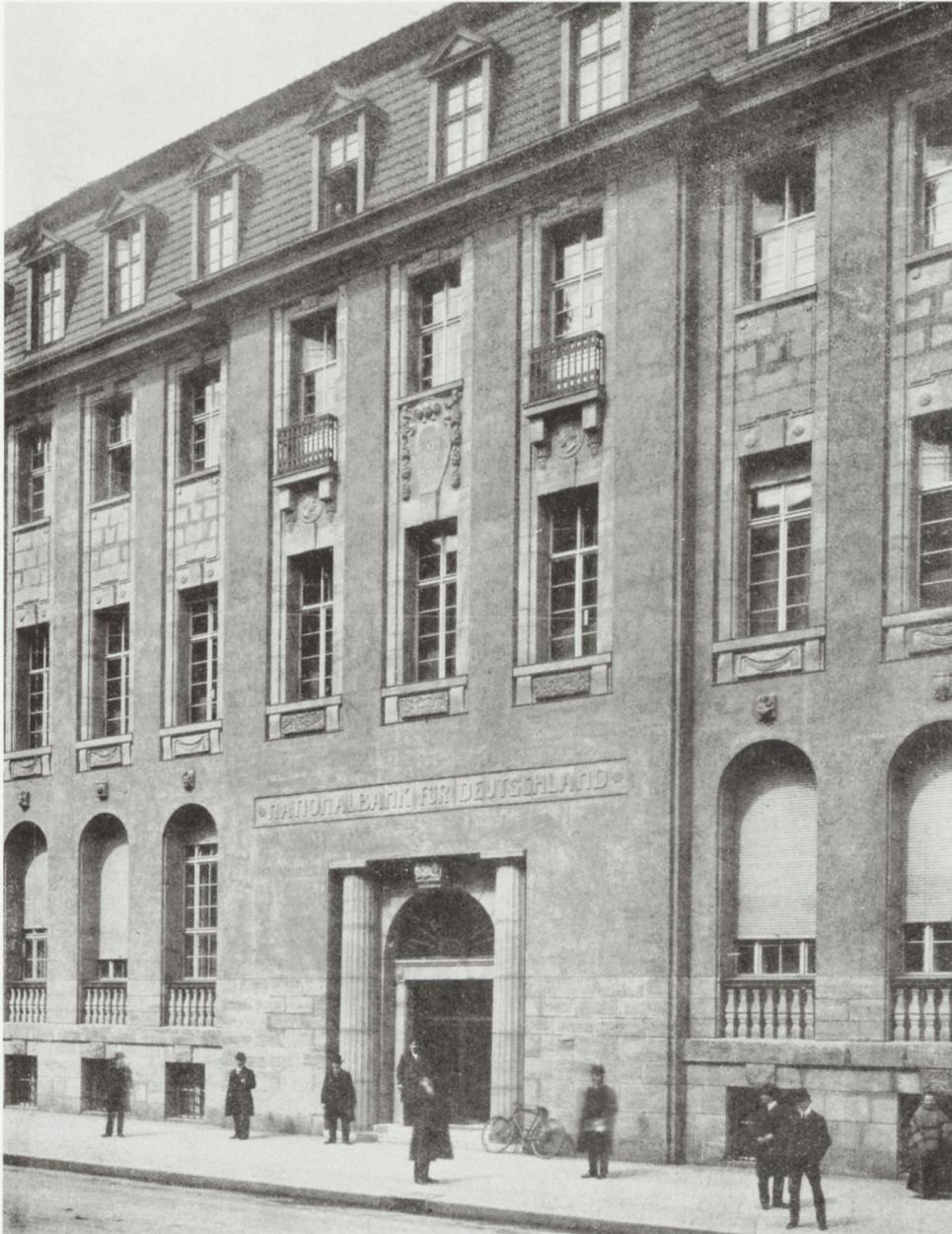
Behrens agierte, anders als Poelzig, für die Repräsentation der Industrie in den neuen Metropolen und schuf einen adäquaten Ausdruck für Großbetriebe, die sich um 1910 zu Konzernen wandelten und eine typische, entindividualisierte Form suchten: Massenprodukte unter einer Firmenmarke, Lenkung des Konzerns durch Vorstand und Aufsichtsrat sowie die Herausbildung einer *corporate identity* durch ganzheitliches Industriedesign.²³ Mit dieser Aufgabe wurde Peter Behrens 1907 als künstlerischer Beirat in die AEG berufen. Sie schien ihm so attraktiv, dass er Professur und Leitung der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule aufgab. Jenseits der vielbesprochenen AEG-Turbinenhalle sowie der großen AEG-Fabriken am Humboldthain, welche die monumentale Phase des Industriebaus einleiteten, trieb Behrens Monumentalisierung und Typisierung als Ausdruck der neuen Konzernstrukturen im Verwaltungsgebäude der Mannesmann-Werke, 1910/12 in Düsseldorf, parallel zum Haus Wiegand, auf die Spitze. „Ernst“ war das Stichwort, mit dem Behrens seinen Stil selber charakterisierte.²⁴ Der junge Corbusier stilisierte den Meister folgendermaßen: „Behrens ist der

Peter Behrens, Mannesmann Hauptverwaltung
in Düsseldorf 1911/12, Gesamtansicht



kraftvolle, abgründige, ernste Genius, zutiefst erfaßt von einem Drang nach Beherrschung; wie geschaffen für die Aufgaben dieser Zeit, kongenial für das heutige Deutschland.“²⁵ Der Künstler wird hier zum Demiurgen der Gesellschaft, ausgestattet mit nietzscheanischen Eigenschaften im Geiste von „Also sprach Zarathustra“.

Am Mannesmann-Gebäude ist die gleichmäßig gereimte Fassade durch einen geböschten Sockel aus Bossenquadern im Duktus Friedrich Gillys wehrhaft gestaltet, während die beiden Etagen der Beletage in Anlehnung an Schinkels Schauspielhaus durch große pfeilerartige Eckpilaster überfangen werden. Die drei Zonen, Sockel, Fassade, Attika, verweisen noch auf den Palazzo der Renaissance und lassen eine Auseinandersetzung mit dessen Uminterpretation durch die Chicago School erkennen. Die Repräsentanz jedoch wird ganz auf die Portalnische beschränkt (s. Abb. S. 82), die, zurückgesetzt, eingestellte kurze Säulen mit einer großen tableauartigen Rahmung überfängt. Preußische Schlichtheit, in Anlehnung an die berühmte Münze in Berlin von Heinrich Gutz (1798–1800), sollte Solidität und Einsicht in die Gleichwertigkeit verschiedener Arbeitsabläufe symbolisieren. Das Ganze stand als fester Körper mit historischen Verweisen, aber doch ganz als Ausdruck der Zeit. Ähnlich war Messel in der knappen Fassadengliederung der Nationalbank für Deutschland in Berlin, 1906/07, vorausgegangen, ein Bau, der in mehrerer Hinsicht für Behrens zum Leitbild wurde.²⁶ Gemeinsam mit dem Haus Wiegand hat die Mannesmann-Verwaltung vor allem das Material, Muschelkalk, sowie die Reduktion auf die große knappe Form unter Verzicht auf fast jegliches Ornament. Beide Bauten sollten zum Ausgangspunkt der Behrens'schen Form des Neoklassizismus werden.



Alfred Messel, Nationalbank für Deutschland in Berlin-Mitte, 1905/06

Klassizismus-Neoklassizismus

Im Gegensatz zu Paul Mebes' panoramatischer Übersicht über die Baukunst von 1760 bis 1830, die im Endeffekt zu einem „Neobiedermeier“ als Stil für den Villenbau um 1910 führte, visierte Behrens drei Positionen preußischer Architektur zwischen 1790 und 1830 an: Es sind dies Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und deren Schüler Karl Friedrich Schinkel. Auffällig an diesem Interesse bleibt der Umstand, dass diese Architekten gleichzeitig von kunsthistorischer Seite aufwendig publiziert wurden.²⁷ Dabei war Schinkel der über-schwänglich gefeierte „'kommende Mann' unserer Baukunst“, während Gilly als „erster moderner Architekt“ apostrophiert wurde.²⁸ „Namentlich Peter Behrens“, hieß es damals, „der es mit den ewigen Gesetzen von Quadrat und Kreis abermals am ernstesten nahm, leitete aus dem Experimente unmittelbar in

„Die Entfaltung monumentaler Kunst ist stets Ausdruck eines bestimmten Machtkreises seiner Zeit gewesen. Wenn man in diesem Sinne im Mittelalter von der Kunst der Kirche sprechen kann, in der Barockzeit von der Kunst der Könige, bei den Formen um 1800 von der bürgerlichen Kunst [...], so glaube ich nun, daß heute unsere reich erblühte Industrie wieder einen Machtkreis bildet, der nicht ohne Einfluß auf die Kultur bleiben kann.“

So kommentierte Behrens 1912, anlässlich der Einweihung von Mannesmann das Leitbild „Um 1800“.

(Zit. n.: Buddensieg [1979] D 286)



Karl Friedrich Schinkel, Schloß Glienicke,
Hauptbau

den Stil über, näherte sich unversehens der Bauweise, die Schinkel, mehr noch Gilly hinterlassen hatte.“²⁹ Dabei stand Schinkel für Universalität und Grazie, Gilly für den revolutionären Bruch mit der Tradition und eine Architektur der „strengen Körperlichkeit“.

Schinkel bleibt der allgemeine Bezugspunkt für Behrens im Haus Wiegand, wobei sich Behrens in erster Linie auf das Schloss Glienicke bei Potsdam bezog (s. Abb. S. 94). Diese 1825–27 errichtete Sommerresidenz des Prinzen Karl zeichnete sich durch eine einfache kubische Grundform mit flachem Dachabschluss bei gleichzeitig zweigeschossiger Gliederung mit lang gestreckten Fensterformen aus,³⁰ Elemente, die auch die Eingangsseite des Hauses Wiegand bestimmen. Doch auch die Gartenseite rezipiert in subtiler Form

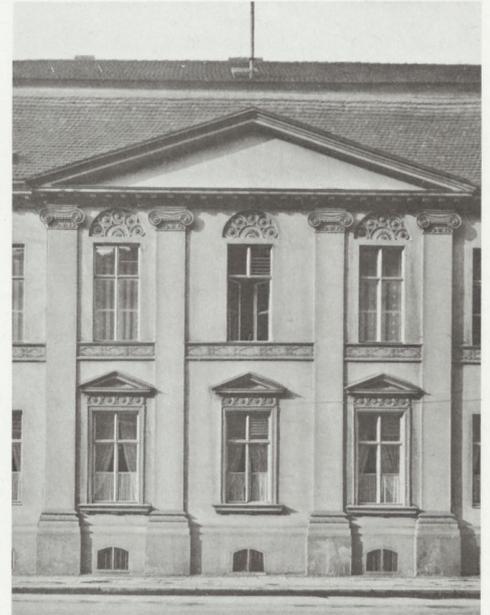


Karl Friedrich Schinkel, Schloß Glienicke,
Casino

einen anderen Bau in Glienicke: Das über der Havel gelegene Kasino, ein Umbau aus dem Jahre 1824, zeigt zwei Eckrisalite, die einen nahezu gleich breiten eingezogenen Mittelteil flankieren, eine Komposition, die in den Proportionen fast wörtlich im Haus Wiegand umgesetzt wurde. Es mag kein Zufall sein, dass ähnliche Gartenfronten auch in der Villa Stuck in München, aber auch im Haus Feinhals in Köln von Olbrich (1908/09) entwickelt wurden. Der entscheidende Unterschied liegt in der Gestaltung des „eingezogenen Mittelrisalits“, für den Neumeyer überzeugend Schlüters Spätwerk, sein Gartenhaus vor dem Köpenicker Tor, benannt hat.³¹ Prominenter waren damals preußische Bauten wie das Berliner Palais am Kupfergraben, das Schloss Bellevue oder aber das damals sowohl von Mebes als auch von Schmitz publizierte Auswärtige Amt in der Wilhelmstraße 76.³² Sie alle zeigen einen dreiachsigen Mittelbau mit flachen Pilastern, im Gegensatz zum Haus Wiegand aber leicht vorspringend und mit Giebelfeld. Die auffällige Gebälkzone im Haus Wiegand, kombiniert mit einem leicht vorkragenden Attikageschoss verweist auf eine andere Schicht der Zeit „Um 1800“, auf den Kopfbau des Kronprinzessinnenpalais von Heinrich Gentz, der 1810–11 als Erweiterung des Palais Unter den Linden errichtet wurde. Hier wurde mit der abgewandelten dorischen Ordnung eine monumentale Sachlichkeit angestrebt, die Schinkel irritierte, aber für Behrens um 1910 von höchstem Interesse sein musste.³³

Die Anlage der Pergola mit zentraler Gartenachse, welche in einem *point de vue* endete, bleibt Schinkels Gartenparterre in der Sommerresidenz für den späteren König Friedrich Wilhelm IV., Schloss Charlottenhof (1826–28) verhaftet. Von dort übernahm Behrens auch das Motiv der Böschung, des Auschwingens der Erdgeschosswände. Die Entwurfszeichnungen machen deutlich, dass dieses Element erst in einer späteren Planungsphase hinzugefügt wurde. Das Motiv ist um so auffälliger, weil es im Privatbau um 1800 kaum auftritt, sondern allenfalls bei öffentlichen oder Denkmalsbauten, etwa im Werk von Friedrich Gilly. Im Gegensatz zu Charlottenhof wird es beim Haus Wiegand vermittels der glatten Oberfläche der Muschelkalkplatten in einen plastischen Gesamtzusammenhang eingebunden, der eher Spannung als eine atektonische Haltung ausdrückt.³⁴ Im Gegenteil, durch die Übertragung der Elemente des Mannesmann-Verwaltungsbaus zeigt sich hier Solidität und Stärke – eine neue Monumentalität, die um 1910 für Privathäuser völlig unbekannt war.

Der entscheidende Akzent der Eingangsfront wurde durch den an die Straße gelagerten Peristylhof gesetzt, dessen Form zwischen Propylon, Peristyl, Atrium und offener Pergola changiert und in der Antike ohne Beispiel ist (s. Abb. S. 96). Behrens verwandte dabei die außergewöhnliche Gliederungsform des Quadrums, in dem die Ecken durch rahmende Pfeiler mit eigenen kleineren Durch-



Oben: Auswärtiges Amt in Berlin-Mitte, Wilhelmstr. 76, zerstört

Unten: Heinrich Gentz, Kopfbau des Kronprinzessinnen-Palais (1810/11) in Berlin-Mitte

Säulenordnung des Peristyls

Das Peristyl als das Element des Hauses, welches den Besucher empfängt, gab mit seinem „markanten Klassizismus“⁶⁴ immer wieder Anlass, Behrens eine besondere Nähe zur Antike nachzusagen. Wolfram Hoepfner verglich bei seiner Analyse 1979 die Bauformen des Peristyls mit antiken Vorbildern und stellte Parallelen zu den Proportionsregeln Vitruvs her⁶⁵:

„Auf den ersten Blick erinnern die Säulen in Größe und Detail an solche klassisch-hellenistischer Privathäuser. Auf schlanken, aus drei Trommeln zusammengesetzten unkannelierten Säulenschäften, die sich gradlinig ohne Entasis nach oben verjüngen, folgt durch eine Fuge getrennt das Kapitell. Fein ausgeführte Annuli leiten zu dem straffen aber deutlich oben eingezogenen Echinus über. Auf den Säulen lastet nicht ein dorisches Gebälk, sondern – wie im Hausbau nicht selten – das schlichtere ionische.⁶⁶ Auf einen völlig glatten Architravbalken folgt ein sehr großes ionisches Kyma und ein kantiges, weit ausladendes Geison. Den Abschluss bildet ein Attika-ähnliches, die Horizontale unterstreichendes Gesims. Innen sind, über leistenartig profiliertem Architrav und Fries, Kassetten mit Glasbausteinen angebracht.



Peristylhof

Vergleicht man die Proportionen der Säulen mit denen des in einer Zeichnung vorgelegten Hauses XXXIII in Priene⁶⁷, so ergeben sich kaum Ähnlichkeiten. Überraschend aber sind die Proportionen nach den Regeln bestimmt, die Vitruv für Säulenhallen vorschreibt. Wie stets bei Vitruv ist der untere Säulendurchmesser das entscheidende Maß, das sich als ein genau Vielfaches in der Säulenhöhe und im Interkolumnium, dem Abstand der Säulen, wiederfindet. Behrens konnte jedoch nicht vom Säulendurchmesser ausgehen, da er in der Höhe fest an das untere Stockwerk gebunden war: das Gesims der Halle musste unter den französischen Fenstern des Obergeschosses der Front bleiben, und ferner sollte der Architravbalken des Peristyls mit einer Quaderschicht des Hauses korrespondieren, sind doch gleichsam als Raster diese 40,5 cm hohen

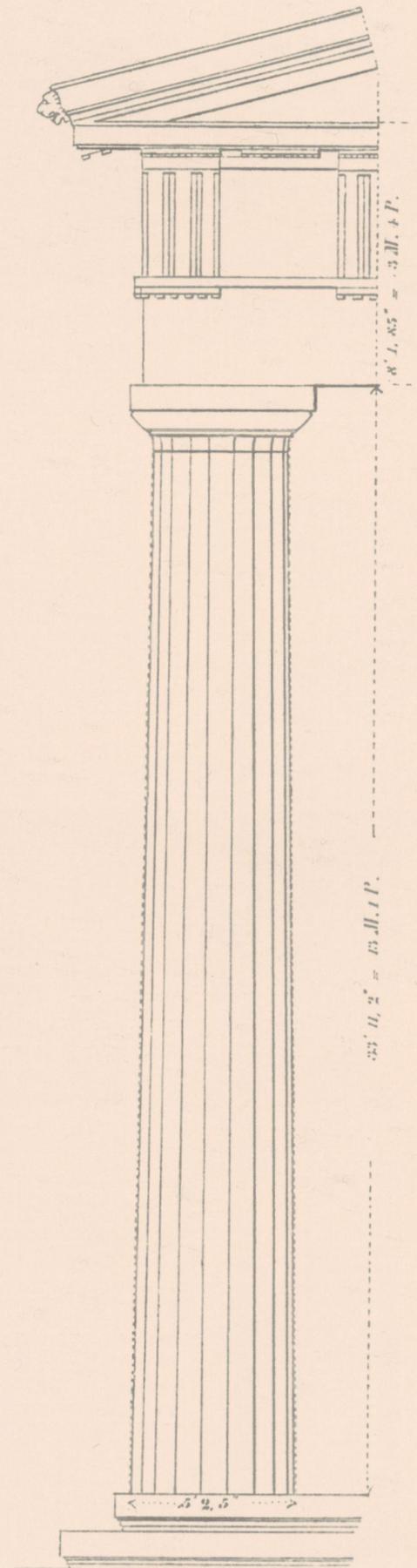
rechte Seite innen: Säulenkapitell im Peristyl

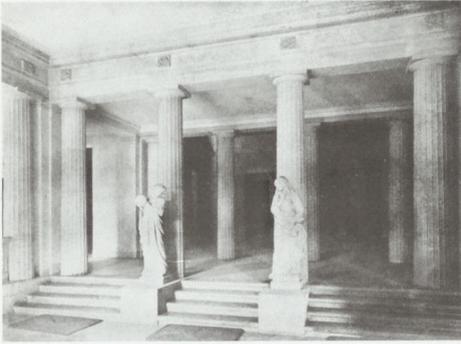
rechte Seite außen: Säulenordnung des Tempels von Nemea nach J. M. Mauch

Schichten (einschließlich 5 mm hoher Mörtelfuge) alle architektonischen Details einbezogen. Der Architravbalken fällt mit der achten Quaderschicht zusammen, was dann für die Säulenhöhe ein Maß von 3.40,0 m ergibt, wobei vom Boden des Peristyls bis zum Beginn der ersten Schicht eine 16 cm hohe Schwelle berücksichtigt ist. [...] Bei der Komposition der Ordnungen und der Gestaltung von Details musste ein eigenwilliger, phantasievoller und moderner Architekt wie Behrens eigene Wege gehen. Der neuere Klassizismus konnte sich zwar auf den älteren von Schinkel berufen und auch auf die Antike, musste aber der Intention entsprechend zukunftsweisend sein, einen eigenen 'Stil' kreieren durch die Art seiner Umsetzung herkömmlicher Formen. So haben die kleinen dorischen Kapitelle über den steifen, gradlinig verjüngten Säulen mit einem Echinus von geringer Höhe zwar einen technischen Zug, stimmen jedoch im sachten Schwung des Profils auffällig überein mit den spätklassischen Kapitellen des Tempels von Nemea. Vermutlich hat Behrens die »Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker« von K. F. Schinkel (ab 1821) studiert, wo in Abteilung I auf Blatt 3b unter den dargestellten Säulenordnungen die des Tempels von Nemea die weitaus am meisten schlanke und kompri-



mierte ist. Aber auch die unter den Architekten der Jahrhundertwende noch verbreitete Sammlung von Vorlageblättern von Mauch, »Die architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer« enthält auf Tafel 14 den Tempel von Nemea. [...]. [Der Entwurf Behrens'] ist gekennzeichnet durch weitestmögliche Abstraktion bei Wahrung der Gesamtform. Viertelstäbe, Perlstäbe und auch Kymatia fallen mit einer Ausnahme ganz fort oder werden zu Leisten umgebildet wie bei der Geisonstirn und bei Architrav und Fries auf der Innenseite des Gebälks. Auch dieser harte 'Bretterstil' wirkt technisch und hängt mit Behrens' Vorstellung von Monumentalität zusammen, die seinen Klassizismus kennzeichnet."

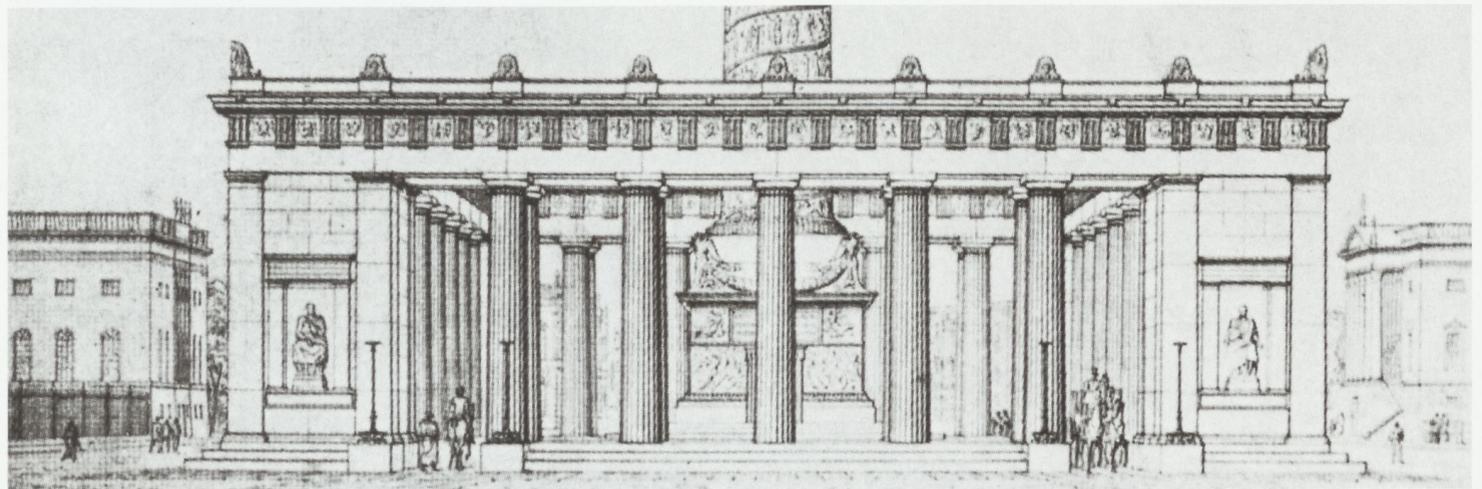
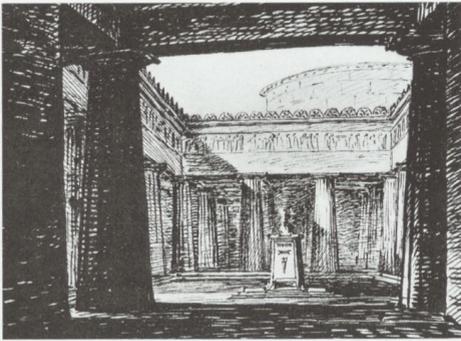




Alfred Messel, AEG-Hauptverwaltung in Berlin-Mitte, Foyer, 1905/06, (zerstört)

Unten: Friedrich Gilly, Entwurf zu einem dorischen Arkadenhof, Zeichnung um 1797

Ganz unten: Karl Friedrich Schinkel, Entwurf Denkmal Friedrichs des Großen mit Trajanssäule, 1828, Ausschnitt



gängen pavillonartig betont werden. Neumeyer vermutete, dass als Vorbild für die allgemeine Disposition Schinkels Entwurf eines Stadthauses mit Peristyl von 1828 gedient hatte, von dem Schinkel sagt: „Der Hof ist durch diese Anlage unterhalb rings umschlossen und mit einer Säulenhalle umgeben, so daß er dem Eintretenden als eine Vorhalle wie das alte Atrium dienen kann.“³⁵ Ähnlich hatte Schinkel in reduzierter Form den Eingangsbereich des Schlosses Tegel für Wilhelm von Humboldt gestaltet. Doch dieser allgemeine Verweis erklärt weder die exponierte Lage noch die markante Form. Mag man für den dorischen Habitus auf Friedrich Gillys Entwurf zu einem Arkadenhof (um 1798) verweisen³⁶, so ist die besondere Gliederung des Kolonnadenhofs mit der Verfestigung der Ecken von Schinkels Denkmalsprojekt für Friedrich den Großen ableitbar.³⁷ Bereits 1906 hatte Behrens diese Lösung beim Torbau des Tonhauses auf der Flora-Ausstellung in Köln verwendet.³⁸ Der Rückgriff auf die dorische Ordnung spielte schon bei Messel eine wichtige Rolle, so bei der Ausgestaltung des Foyers der AEG-Hauptverwaltung am Friedrich Karl-Ufer (1905/06). Einen kompletten dorischen Peristylhof hatte Messel beim Bau des Darmstädter Museums nach 1905 hinzugefügt. Damit wird deutlich, dass nicht nur historische, sondern auch aktuelle Bezüge das Werk von Behrens bestimmten. Auch die Lage des Peristyls an der Straße und der bemerkenswerte Einsatz von Glasbausteinen als Oberlichter sind von einem der berühmtesten zeitgenössischen Villenbauten inspiriert. Es handelt sich um den Eingangspavillon des 1906–11 erbauten Brüsseler Palais Stoclet von Josef Hoffmann, der wie bei Behrens direkt an der Grundstücksgrenze im Verlauf der Umgrenzungsmauer angeordnet ist.³⁹

Behrens also strebte eine zeitgemäße Form der Tektonik an. Über sie wurde der Berliner Klassizismus um 1800 und das Œuvre von Schinkel zum Paradigma. Indem er seine Vorbilder nicht kopierte, sondern frei zitierte, artikulierte er nicht nur ein allgemeines Kunstwollen, sondern schuf einen neuen Stil. Charakteristisch ist Fritz Stahls Einschätzung zum Haus Wiegand: „Bei Behrens hat schon das Haus, das sich in den ganz einfachen und eigentlich zeitlosen For-



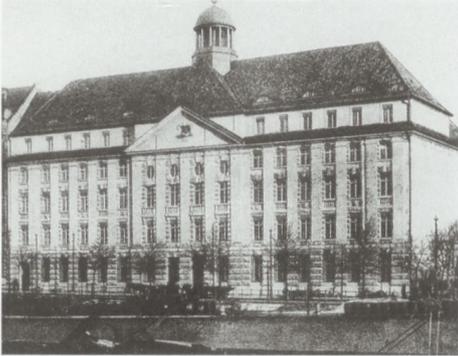
Josef Hoffmann, Palais Stoclet in Brüssel,
1905–11, Eingangspavillon

men bewegt, die in Italien und aus dem Empire herausgewachsen sind, etwas Großartiges. Und die Säulenhalle betont diesen Charakter noch mehr. Es ist ebenso Weihestätte wie Wohnstätte [. . .] Behrens hat das Äußerste gegeben, was innerhalb dieser Grenze noch möglich ist.“⁴⁰

Behrens und Messel – die Geburt des Neoklassizismus

Der Neoklassizismus als ein neuer, überzeitlicher Stil stellte nur eine, wenn auch sehr wirkungsvolle, Facette der modernen Entwicklung dar. Als Ausdruck einer allgemeinen Vorstellung vom „Willen zur Form“ sollte er in der Schaffung eines neuen Universalstils gipfeln. Dieser Stil konnte zur Repräsentation des aufstrebenden Industriebürgertums verwendet werden: Er spiegelte preußische Tugenden der Zeit um 1800 – Sparsamkeit, Reformwillen, Pflichtbewusstsein – wider, trug aber auch moderne, zeitgemäße Züge: in seiner Form der Abstraktion, der seriellen Einsetzbarkeit, der Ausformulierung einer klaren Großform. Darüber hinaus beinhaltete der Neoklassizismus eine imperiale Komponente, die sich mit dem damals propagierten Slogan von „Deutschlands Griff nach der Weltmacht“ in Einklang bringen ließ⁴¹. Seine Propagierung als Opposition zur offiziellen Kunstpolitik des Kaisers, als Gegenprogramm zu Neoromanik und Neobarock, kippte nach 1911, als Behrens mit dem Bau der kaiserlichen Botschaft in St. Petersburg 1911/12 einen offiziellen Auftrag erhielt. Von liberalen Kunstkritikern wurde der Bau als erster „offizieller“ „Triumph der modernen, im Deutschen Werkbund und der Berliner Sezession versammelten oppositionellen Kräfte der deutschen Kunst über Hofstil und Akademie“ bezeichnet, „bis in die nebensächlichsten Einzelheiten modern und mustergültig“.⁴² Obwohl der Bau

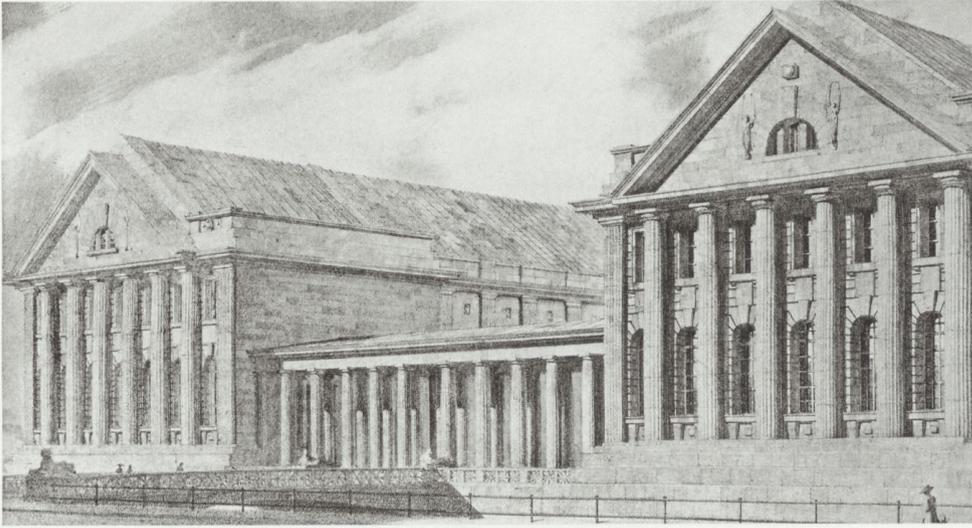
auch Kritik hervorrief, wurde der Hofgesellschaft erstmals ein neuer identifikatorischer Stil vorgeführt, der zum „Staatsstil“ avancierte. Für dessen Ausformung wird mit Recht Behrens als entscheidender Architekt genannt. Wesentliche Grundlagen aber waren bereits von seinem „Vorgänger“ in Diensten der AEG, Alfred Messel, gelegt worden.



Alfred Messel, AEG-Hauptverwaltung in Berlin-Mitte, 1905/06 (zerstört)

Mit Messels neuem AEG-Verwaltungsgebäude, einem Stadtpalast am Canale Grande der Spree, der 1906 eingeweiht wurde, war ein Bau entstanden, der im Sinne Palladios „an das klassische Raumgefühl der Renaissance“⁴³ angeschlossen. Die strenge Gliederung der Fassade, Lisenen und Rustika, die Betonung des Mittelrisalits erzeugten eine schwere Monumentalität und Körperlichkeit, die in ihrer Abstraktion moderner als historistische Architektur war und dem anders gelagerten Machtanspruch des Bauherrn gerecht wurde. Das Innere folgte klassizistischen Formen (s. Abb. S. 98), während das Äußere als Renaissance-Palazzo gestaltet war. Diesen Weg, den Messel schon zuvor mit dem streng gegliederten Bau der Berliner Landesversicherungsanstalt (1902–04) beschritten hatte, ging er mit den Bauten der Nationalbank (1906–08), aber auch mit Villenbauten wie der Villa Simon (s. Abb. S. 86) und dem Wohnhaus Bendlerstraße weiter. Karl Scheffler schrieb 1913: „Was er wollte, war Natürlichkeit, Bodenständigkeit und Modernität innerhalb einer sicheren, historischen gewordenen Form. Die brauchbare Tradition [. . .] fand Messel nicht bei den Revolutionären des modernen Kunstgewerbes; aber auch bei Schinkel fand er sie nicht [. . .]. Messel ist als Kind dieser Jahrzehnte der moderne Mensch [. . .]. Er ist ein Mann demokratischer Großstadtgesinnung und lebendiger Bürgerlichkeit [. . .]. Und darum sind in der Kunst die unmittelbaren Vorgänger Schinkels die eigentlichen Traditionskeime. Das erkannt und praktische Konsequenzen daraus gezogen zu haben, ist Messels einflußreiche Tat.“⁴⁴

Bahnbrechend auf diesem Weg zu einer neuen Repräsentationsarchitektur war Messels Entwurf für das Pergamonmuseum aus den Jahren 1906–09. Auf Betreiben des wichtigen Mäzens James Simon hin hatte der Generaldirektor der königlichen Museen Wilhelm von Bode Messel 1906 zu einem Entwurf aufgefordert. „Was könnte ich mir sehnlicher wünschen!“, schrieb Messel an Simon. „Zu schön, um wahr zu sein: ein Monumentalbau für die Kunst unter Bode’s Leitung! [. . .] Wirklich eine Sache wert, dafür zu leben.“⁴⁵ Der große Dreiflügelbau war der tatsächliche Auftakt des Neoklassizismus und bildete das neue Zentrum der Museumsinsel. In der Freiheit der Durchbildung und Verknüpfung der Gesamtformen bei gleichzeitigen allgemeinen architektonischen Verweisen lag eine neue Qualität. „Trotz des klassizistischen Stils doch ganz modern“ charakterisierte Bode den Bau.⁴⁶ Die Großform entwickelte sich kongenial aus dem in Teilen wieder aufgebauten Pergamonaltar im Zentrum der Anlage: Das Pergamonmuseum wurde so zu einem der ersten Architektur-



Alfred Messel, Entwurf des Vorderasiatischen Museums (Pergamonmuseum), 1907, Kupfergrabenfront

museen weltweit. Der repräsentative Mittelbau war durch zwei Quadrigen und eine zentrale Abtreppe als Verweis auf das Brandenburger Tor bekrönt. Die massiven dorischen Kupfergrabenfronten, feierten den Stil um 1800, die Dorik Friedrich Gillys und Heinrich Gents' als Leitbild.

Der Kaiser billigte unter dem positiven Eindruck des AEG-Baus das Museumsprojekt und leitete damit indirekt den Umschwung für den gesamten Bereich des staatlichen Repräsentationsbaus ein.⁴⁷ Trotz der von Scheffler und später von Adolf Behne erhobenen Kritik eines Rückschritts gegenüber der Sachlichkeit von Messels 1896–98 errichtetem Warenhaus Wertheim⁴⁸ in der Leipziger Straße, betrachteten die Zeitgenossen, wie Peter Behrens oder der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, 1911 die Architektur des 1909 plötzlich verstorbenen Messel als Gewinn: „Hier sind alte Formen mit Glück benutzt [. . .] Wir stehen an den Toren großer Dinge.“⁴⁹ Die programmatische Bedeutung des von Ludwig Hoffmann veränderten 1910–30 ausgeführten Projekts lag bei Messels Tod 1909 auf der Hand: „Messel ist Programm!“, wie Fritz Stahl ausrief.⁵⁰ Er hatte ein preußisches Leitbild in die Architektur der Großstadt transformiert und dadurch den Auftakt für eine „moderne Monumentalkunst“ geschaffen.⁵¹ Das Pergamonmuseum sollte in einem baukünstlerisch, neu gestalteten Groß-Berlin die Ouvertüre zum Neoklassizismus bilden.

Behrens und die Moderne – Grundrissfragen

Für den Landhausbau ist jenseits der direkten Einwirkung von Messel auf einen kleinen, aber bedeutenden Bau von Paul Baumgarten d. Ä. – einem Messelschüler – zu verweisen, dem 1910/11 erbauten Sommerhaus für Max Liebermann am Großen Wannensee. Der Bau folgt in seiner schlichten Form hanseatischen Bauten um 1800, aber auch Berliner Landhäusern von Langhans aus der gleichen Zeit.⁵² Baumgarten hatte zielsicher einen Neoklassizismus gewählt, der sich dezidiert mit klassizistischen Vorbildern verbinden ließ, um eine be-



Paul Baumgarten d. Ä., Villa Liebermann, Berlin-Wannsee, 1910/11



Die große dreiteilige Kristallglastür mit blattvergoldeter Rahmung trennt im Haus Wiegand das Vestibül vom Windfang.

Unten rechts: Peter Behrens, Deutsche Botschaft in St. Petersburg 1910–12, Foyer

Peter Behrens, Haus Mertens in Potsdam, 1912, Foyer



stimmte preußisch-puritanische Haltung zum Ausdruck zu bringen⁵³. Bedeutsam für Behrens wurde die zweifache Verwendung der doppelten Säulenstellung in der Flucht der Wand: einmal als Gliederungselement der Gartenfassade, einmal als intimere Abgrenzung der Loggia. Wenig später taucht dieses Motiv im Foyer der Petersburger Botschaft, aber auch am Wohnhaus Mertens in Potsdam auf. Im Haus Wiegand verzichtete Behrens im Innern auf Vollsäulen und setzte nur Doppelpilaster zur Rahmung der inneren Portalsituation ein, die wie im Haus Mertens mit einer dreiteiligen Glasfront versehen ist.

Das Haus Wiegand steht unter diesen Voraussetzungen im Kreuzungspunkt mehrerer Diskussionslinien. Eindeutig wurde Behrens von den Weggefährten der Darmstädter Zeit beeinflusst, nicht nur von Olbrich, sondern auch von Josef Hoffmann, einem der damals wichtigsten Villenarchitekten der beginnenden Moderne. Das Spiel mit Kubaturen, vor allem aber die gartenseitigen Doppelpilaster verweisen auf Olbrichs Haus Feinhals in Köln und möglicherweise auch auf die Künstlervilla von Franz Struck (1897), die Behrens aus seiner Münchener Zeit bekannt gewesen sein dürfte.⁵⁴ Hoffmann steigerte dieses System in der Villa Stoclet glanzvoll. Beim abgesetzten Servicetrakt des Hauses Wiegand mag sich Behrens an der Standardpublikation jener Jahre, dem „Englischen Haus“ orientiert haben. Muthesius hatte hier mit dem „Haus in Kelvinside bei Glasgow“ von H. E. Clifford und dem von Arnold Mitchell erbauten Landhaus Westover in Millford zwei prominente Beispiele publiziert.⁵⁵ Auch in Behrens' eigenem Œuvre lässt sich eine Grundrissentwicklung von Haus Obenauer über Haus Schroeder zur jener symmetrisch geschlossenen Grundrissfigur des Hauses Cuno verfolgen, das für die Raumgruppierung des Wohntraktes von Haus Wiegand den entscheidenden Anstoß gab.⁵⁶

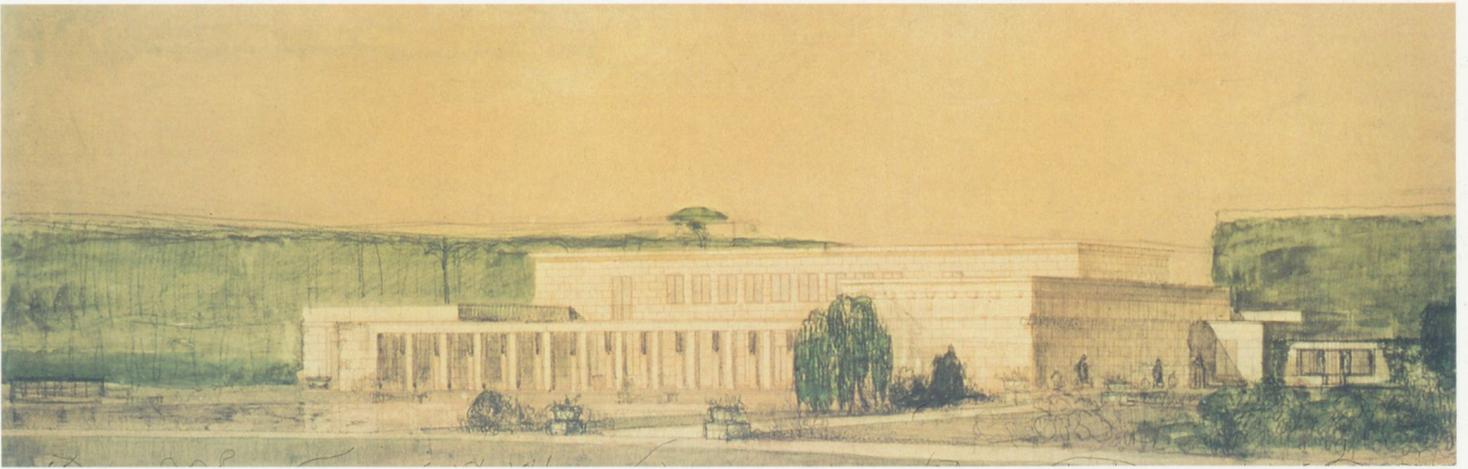
Die Häuser Schroeder und Cuno haben, wie das Haus Wiegand, auch Behrens' Assistenten, den jungen Mies van der Rohe nachhaltig beeinflusst. Dieser





*Joseph Maria Olbrich, Haus Feinhals in Köln,
1907/08*

hatte mit dem Haus Riehl in Neu-Babelsberg 1907 bereits auf die Terrassenanlage des Schlosses Charlottenhof Bezug genommen und schuf mit Haus Perls 1911/12 eine „vergleichbare neuartige Auslegung der Schinkelschen Wohnhäuser“, die aber ohne die Auseinandersetzung mit Behrens' Villenbauten nicht verständlich ist.⁵⁷ Haus Werner, 1912/13, ebenso wie Haus Perls zusammen mit dem Mitarbeiter in Behrens' Atelier Ferdinand Goebbels entworfen, zeigt eine noch stärkere Reflexion des Grundrisses von Haus Wiegand, die sich bis in die Pergola-Anordnung fortsetzt, auch wenn Mies' Haus äußerlich ganz anderen Vorbildern der Landbaukunst „Um 1800“ verpflichtet ist.⁵⁸ Definitiv ist die immer wieder behauptete Mitarbeit von Mies am Haus Wiegand und an der Mannesmann Fabrik auszuschließen,⁵⁹ da er zu der Zeit völlig mit der Bauleitung der Petersburger Botschaft ausgefüllt war. Eine wirkliche Konfrontation zwischen Behrens und Mies ergab sich aus dem Projekt des großzügigen, schließlich aber nicht realisierten Landhauses mit Kunstsammlung für die Familie Kröller-Müller in Wassenaar bei Den Haag:⁶⁰ Behrens entwickelte 1911 Elemente des Hauses Wiegand im Sinne einer Glienicke-Rezeption weiter und gliederte den Mittelflügel mit einer großen Kolonnade. Mies entwarf aus der genauen Kenntnis dieses Plans eine Variante, die den Bau stärker schloss, die Grundrisse verbesserte und ein peristylartiges Propylon zum Garten schuf. Behrens fühlte sich getäuscht, und man kann das Projekt von Mies kaum vom Plagiatsvorwurf freisprechen, zumal Mies mit einem 1:1 Modell von Behrens' Entwurf nach Wassenaar gekommen war. Die Wege beider trennten sich daraufhin Anfang 1912. Mies orientierte sich stärker an Gilly als Behrens, der diesen Bezug zugunsten einer großzügigen Durchfensterung der Fassaden abgemildert hatte. Mies bemühte sich um eine funktionalere Lösung bei größe-

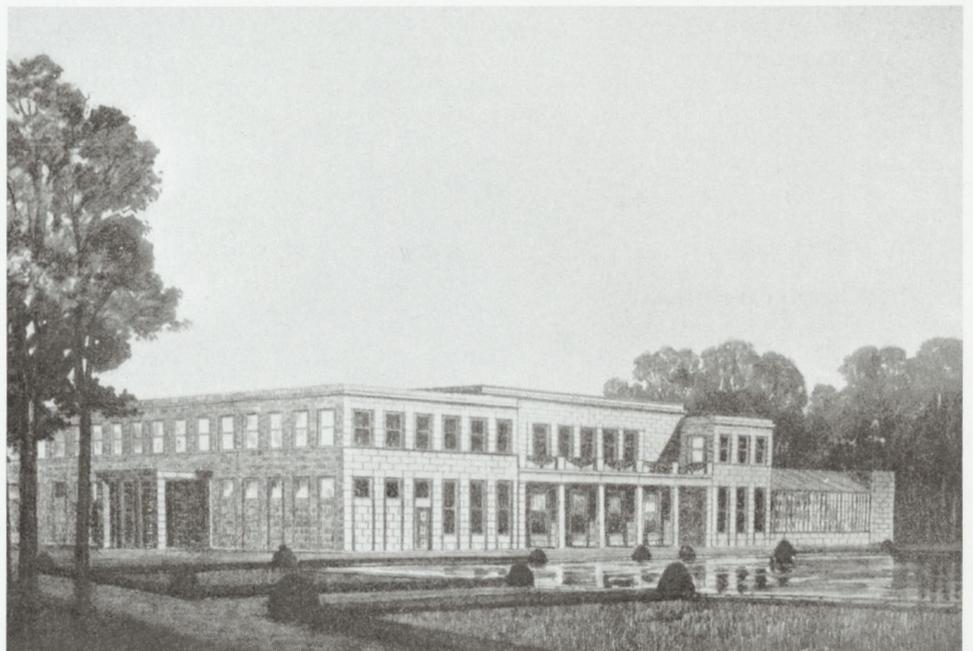


Ludwig Mies van der Rohe, Haus Kröller-Müller, Entwurf 1912

rer Ausgewogenheit der Baukörper, doch müssen Peristyl und Kolonnade in beiden Entwürfen in direkter Auseinandersetzung mit Haus Wiegand gesehen werden. Der Behrens'sche Entwurf erscheint moderner, da hier, trotz neoklassizistischer Grundhaltung, eine Sachlichkeit zum Tragen kommt, die schon im Haus Wiegand angelegt ist. Wie stark diese Vorstellung, trotz aller expressionistischen Experimente, noch nach 1918 vorhanden war, zeigt der Entwurf des Hauses Rauth von Walter Gropius und Adolf Meyer⁶¹, das in Gesamtanlage mit seitlicher Pergola dem Grundschema des Hauses Wiegand folgt.

Fazit

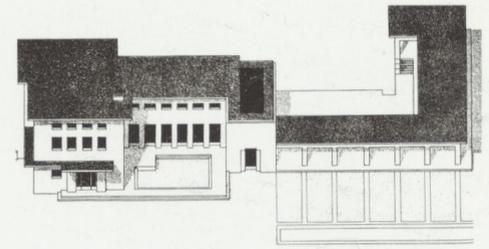
Behrens schuf mit seinem reichen Œuvre vor 1914 mit dem auf Messel'scher Grundlage abgeklärten Neoklassizismus einen Stil, der universal für alle Gattungen einsetzbar war. Diese Universalität ermöglichte es, ganz unterschiedliche Bedürfnisse zu befriedigen. Repräsentationselemente und moderne



Peter Behrens, Haus Kröller-Müller, Entwurf 1912

Konzeptionen, angesichts einer hochkapitalisierten industriellen Massengesellschaft, ließen sich hier harmonisch vereinen. Behrens war sich der Aufgabe bewusst, arbeitete „für die Ausbildung eines Stils unserer Zeit. [Anstelle] schlechter Nachahmung [. . .] trat mit einem neuen Stolz die Schönheit der reinen Fläche, der gezogenen Glätte, des präzisen, knappen Umrisses, der exakten Kante – Dinge, die zu einem neuen Zeitalter stimmten, in dem die Maschinen einen wesentlich neuen Arbeitsprozeß zu organisieren begonnen hatten.“⁶² Dennoch muss das Haus Wiegand in Behrens' Schaffen auch als private Äußerung des Auftraggebers Theodor Wiegand gesehen werden, der in dem Bau seine persönliche, durch seine Auseinandersetzung mit der Antike motivierte Ikonographie verwirklichen konnte. Dass sein großbürgerliches, aber dem Kaiserreich zutiefst verpflichtetes Bewusstsein dabei in kongenialer Weise den Absichten von Behrens entgegenkam, muss als einer der großen Glücksfälle in der Geschichte der Architektur der ersten Moderne bezeichnet werden. Es ist ein Haus, das Individualität und monumentale Formensprache zwanglos vereint, und damit zum privaten Sinnbild der Spätphase des deutschen Kaiserreichs wurde. Diese doppelte Konnotation hat Fritz Stahl nach dem Umsturz 1918 ganz deutlich gesehen „Es ist das 'persönliche Haus', das die moderne Bewegung mit aller Energie gefordert hat, als sie jung war, um es später mit noch größerer Energie abzulehnen.“⁶³

Die Überhöhung des Privathauses in dieser Form war für die Moderne in den Zwanziger Jahren nicht mehr möglich, aber die Vorstellung einer ästhetisierten Lebenswelt mit normativen Zügen blieb unter anderen Voraussetzungen bestehen. Behrens' Stil hatte sich nach 1918 überlebt, aber er war zur Grundlage radikaler Abstraktion, besonders im Werk von Gropius und Mies van der Rohe, geworden. Es nimmt nicht Wunder, dass Behrens – neben Poelzig – der einzige Architekt der Generation der ersten Moderne war, der 1927 zur Weißenhofausstellung „Die Neue Wohnung“ eingeladen wurde. Ende der Zwanziger Jahre adaptierte Behrens auf bereiter Front das Neue Bauen. Doch schon 1923 hatte er mit der Villa New Ways in Northampton erneut die abstrahierte Form von Haus Wiegand, ironischerweise im antimodern eingestellten England, geschaffen. Aus heutiger Sicht ist die Dahlemer Villa ein herausragendes architektonisches Dokument des Emanzipierungsprozesses, den sich das Großbürgertum vor dem Ersten Weltkrieg auf die Fahnen geschrieben hatte. Sie steht für Mäzenatentum und Kunstverstand wie auch für ein ausgeprägtes stilsicheres Repräsentationsempfinden. Das Haus Wiegand kann kein Leitbild mehr sein, wohl aber baukünstlerisches Denkmal einer Epoche, die in der Rückschau vom Aufbruch beseelt war.



Walter Gropius, Adolf Meyer, Haus Rauth, Gartenseite, Entwurf 1920/21

Anmerkungen

- 1 Vgl. für den biographischen Abriss die Darstellungen von Tilmann Buddensieg, Peter Behrens, in: Wolfgang Ribbe – Wolfgang Schäche (Hrsg.), *Baumeister, Architekten, Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins* (1987) 341–364; Hans-Joachim Kadatz, Peter Behrens. *Architekt, Maler, Grafiker und Formgestalter. 1868–1940* (1977); Alan Windsor, Peter Behrens. *Architekt und Designer* (1985).
- 2 Vgl. die einflussreiche Publikation von Paul Mebes: *Um 1800* (1907).
- 3 Ernst Schulin (Hrsg.), *Walther Rathenau: Hauptwerke und Gespräche, Walther Rathenau Gesamtausgabe, Bd. 2* (1977).
- 4 Ebenda; Zur Diskussion um den Neoklassizismus, vgl. Buddensieg (1979) 65–68; Vgl. Stanford Anderson, Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century (2000) 170. 192–194.
- 5 Peter Behrens, *Kunst und Technik*, in: *Kunstwart und Kulturwart* 27, 1914, 216–222, zit. n.: Buddensieg (1979) D 285.
- 6 Breuer (1913) 436. 441.
- 7 Vgl. *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit* (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Bd. 1), Jena 1912 (Reprint 1999) Tafel 4.
- 8 Vgl. Otto Antonia Graff, Otto Wagner. *Das Werk des Architekten*, Bd. 1 (1985) (dort alle Fassungen von „Moderne Architektur“, 1896 bis 3. Aufl. 1902) 236–267; zu Wagners Architekturauffassung s. Werner Oechslin, *Stilhülse und Kern* (1994) 108.
- 9 Zit. n.: Graff (1985) a. O. (Anm. 8) 273.
- 10 Albert Hoffmann, *Denkmäler* (Handbuch der Architektur 4. Teil, 8. Halbbd, H. 2a) (1906) 10 ff.
- 11 Peter Bloch – Waldemar Grzimek, *Das Klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts* (1978, Reprint 1994) 211; vgl. Wilhelm von Bode, Fritz Klimsch. *Eine Auswahl seiner Werke* (1924) S. XV. Dort der Hinweis auf die Auseinandersetzungen, die durch die Abkehr vom traditionellen Individualdenkmal erfolgten.
- 12 Hermann Muthesius, *Das Englische Haus*, 3 Bde, (1904/05, Reprint 1999).
- 13 vgl. Richard Hamann – Jost Hermand, *Stilkunst um 1900* (1967); jüngst Sigrid Hofer, *Die Ästhetisierung des Alltags. Architektur für die Reform des Lebens von Peter Behrens bis Paul Schultze-Naumburg*, in: *Ausst.-Kat. Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900* (2001) Bd. 1, 271–77.
- 14 vgl. August Thiersch, *Proportionen in der Architektur*, in: Heinrich Wagner (Hrsg.), *Architektonische Komposition* (Handbuch der Architektur 4. Teil; 1. Halbbd.) (31904) 37–90.
- 15 Gisela Moeller, Peter Behrens in Düsseldorf. *Die Jahre 1903–1907* (1991); Kurt Asche: *Peter Behrens und die Oldenburger Ausstellung 1905* (1992); zu Hagen, vgl. Adolf Behne, Peter Behrens und die toskanische Architektur des 12. Jahrhunderts, in: *Kunstgewerbeblatt N.F.* 23, 1911/12, 45–50. Behne wurde 1912 mit seiner Dissertation „Der Inkrustationsstil in der Toskana“ bei Heinrich Wölfflin promoviert (1912).
- 16 Moeller a. O. (Anm. 15) 284.
- 17 Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, München 1926 (Reprint 1998) 27.
- 18 Karl Ernst Osthaus, *Die Gartenvorstadt an der Donnerkuhle*, in: *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit* (Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Bd. 1) (1912, Reprint 1999) 93–96; vgl. Carl Pese, *Manche Haus gibt es noch zu bauen! Henry van de Velde und Peter Behrens im Vergleich*, in: Jürgen Sembach et al. (Hrsg.), *Ausst.-Kat. Henri van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit* (1992) 231–249.
- 19 Peter Stressig, Hohenhagen, „Experimentierfeld modernen Bauens“, in: Karl Ernst Osthaus. *Leben und Werk* (1971) 416–419; vgl. Windsor a. O. (Anm. 1) 108–117.
- 20 zit. n.: Windsor a. O. (Anm. 7) 114.
- 21 Brief von Osthaus an Behrens, 8. Febr. 1910, zit. n.: Stressig a. O. (Anm. 19) 417.
- 22 Zu Poelzig s. jüngst Janna Janas-Furnwein, *Monumente für die Industrie. Hans Poelzigs Industrie- und Ingenieursbauten der Breslauer Zeit*, in: Jerzy Ilko – Beate Störckuhl (Hrsg.), *Ausst.-Kat. Hans Poelzig in Breslau: Architektur und Kunst 1900–1916* (2000) 245–279, zu Luban: 260–271. Poelzigs wichtiger Artikel: *Der neuzeitliche Fabrikbau*, ebenda 492–497.
- 23 Diese Aspekte werden diskutiert von Buddensieg (1979) 21–37; zum Wandel der Produktkultur jüngst Frederic Schwartz, *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914* (1999).
- 24 Zit. n.: Buddensieg (1979) D 286 bezogen auf den Mannesmann Bau.
- 25 Zit. n.: Buddensieg (1979) D 314.
- 26 vgl. Fritz Neumeyer, *Die Portalnische. Ein Motiv der Berliner Frühklassizismus und sein Weg ins 20. Jahrhundert*, in: W. Arenhövel – W. Höpfner (Hrsg.), *Ausst.-Kat. Berlin und die Antike* (1979) Bd. 2, 525–27.
- 27 Den Anfang macht Fritz Stahl, Karl Friedrich Schinkel (Sonderheft der Berliner Architekturwelt; Bd. 10), 1911; Stahl hatte gleichzeitig die zweite Monographie zu Messel publiziert: Fritz Stahl, Alfred Messel (Sonderheft der Berliner Architekturwelt, Bd. 9), 1911; es folgt Hermann Schmitz mit seiner Überblickspublikation: *Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts* (1914) in der Friedrich Gilly eine bedeutende Rolle spielt, und endet schließlich mit Adolph Doebber (Hrsg.), *Heinrich Gentz: ein Berliner Baumeister um 1800* (1916).
- 28 Stahl (1911) a. O. (Anm. 27) 3; zu Gilly, vgl. Julius Posener, *Friedrich Gilly 1772–1800*, in: *Ausst.-Kat. Berlin zwischen 1789 und 1848, Facetten einer Epoche* (1981) 105.
- 29 Arthur Moeller van den Bruck, *Der preußische Stil* (31931) 193.
- 30 Mies van der Rohe berichtete im Rückblick, dass Behrens mit seinen Mitarbeitern oft Ausflüge nach Glienicke, aber auch zu den Potsdamer Schlössern unternahm.
- 31 Fritz Neumeyer in: *Hoepfner – Neumeyer* 38. Ob der ursprüngliche Entwurf Schlüters mit Giebel ausgestattet sein sollte, ist unklar, daher die Frage, ob die „Sachlichkeit und Modernität“, die von Neumeyer angesprochen wird, ursprünglich intendiert war?
- 32 Schmitz (1914) a. O. (Anm. 27) 277. 333; 1804 vom Baudepartement wohl aus dem Umkreis David Gillys errichtet.
- 33 Vgl. Michael Bollé, Heinrich Gentz (1766–1811). *Eine Untersuchung zur Architekturdiskussion in Berlin um 1800*, Diss. phil. FU Berlin 1989; ders. „Antiquities of Berlin?“. *Carl Gotthard Langhans und die Berliner Architektur um 1800*, in: W. Arenhövel – R. Bothe (Hrsg.), *Ausst.-Kat. Das Brandenburger Tor: 1791–1991* (1991) 70–89, hier 87.
- 34 Vgl. Neumeyer in: *Hoepfner – Neumeyer* 29. Einen Vorläufer für die Prinzipien der Entlastung der Erdgeschosse, der „Schweben“ der Bauten in der klassischen Moderne, vermag ich, im Gegensatz zu Neumeyer nicht erkennen.
- 35 Neumeyer in: *Hoepfner – Neumeyer* 39–41; vgl. Paul Ortwin Rave, *Berlin*, 3. Teil (1962) (Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk, Bd. 11) 248.
- 36 Alfred Riedorf, *Friedrich Gilly. Wiedergeburt der Architektur* (1940) 45.
- 37 Rave a. O. (Anm. 35) 300 f.; vgl. Jutta von Simson, *Projekte zum Denkmal Friedrich des Großen*, in: *Ausst.-Kat. Berlin und die Antike*, Bd. 2 (Anm. 26) 202. Der Entwurf stammt aus dem Jahre 1828.

- 38 Hoerber 55; vgl. Neumeyer in: Hoepfner – Neumeyer 25 Anm. 51.
- 39 Vgl. Neumeyer in: Hoepfner – Neumeyer 26; zum Palais Stoclet, vgl. Eduard F. Josef Hoffmann, *Das architektonische Werk* (1982).
- 40 Stahl (1918/19) 266.
- 41 Begriff in: Reinhold Kern, *Preußische Geschichte* (1913).
- 42 Zit. n.: Tilmann Buddensieg, *Die Kaiserlich Deutsche Botschaft in Petersburg von Peter Behrens*, in: Marin Warnke (Hrsg.), *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute* (1984) 380. Es handelt sich um Aussagen von Max Osborn, Karl Scheffler und das Zitat von Alfons Plaquet. Zur Diskussion vgl. Wolf Tegethoff, *Vom „modernen“ Klassizismus zur klassischen Moderne*, in: G. Boehm et al. (Hrsg.), *Ausst.-Kat. Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, (1996) 445, dass der Stil letztlich „von höchster Stelle“ abgelehnt wurde, vermag ich in Gänze nicht zu sehen.
- 43 Walter Curt Behrendt, *Alfred Messel* (1911 Reprint 1998) 109.
- 44 Einführung von Karl Scheffler in: Ebenda 18.
- 45 Zit. n.: Stephan Waetzoldt: *Bauten der Museumsinsel*, in: *Ausst.-Kat. Berlin und die Antike* a. O. (Anm. 26) Bd. 1, 374.
- 46 Wilhelm von Bode, *Alfred Messels Pläne für die Neubauten der königlichen Museen*, in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen* 31 (1910) 61. (dort auch das Faksimile von Messels Brief an Simon).
- 47 Eine der ersten Bauten im „neuen Stil“ war das Reichsmarineamt am Landwehrkanal, 1911–14 durch Reinhardt und Süsenguth errichtet. Tegethoff (1996) a. O. (Anm. 42) 445 verkennt bei seiner negativen Einschätzung die Bedeutung des Pergamonmuseums von Messel, dessen Entwurf bei ihm keine Erwähnung findet.
- 48 Scheffler in: Behrendt, 1911 a. O. (Anm. 43) 20; A. Behne (Reprint 1998) a. O. (Anm. 17) 20.
- 49 Zit. n.: Fritz Neumeyer, *Nachwort zum Reprint*, in: Behrendt a. O. (Anm. 43) 150. Behrens Nachruf an Messel 1909, zit. in: Hoerber 225.
- 50 Stahl (1911) a. O. (Anm. 27) S. XV.
- 51 Hoerber 225.
- 52 Nina Nedelykov – Pedro Moreira (Hrsg.), *Zurück am Wannsee. Das Sommerhaus von Max Liebermann* (2003).
- 53 Zur unterschiedlichen Rezeption des Klassizismus um 1800, vgl. Buddensieg (1979) 65–67.
- 54 Vgl. Wolfram Hoepfner in: Hoepfner – Neumeyer 59.
- 55 Muthesius a. O. (Anm. 12) Bd. 2 146122.
- 56 Grundrisse in: Hoepfner – Neumeyer 12 f.
- 57 Vgl. *Ausst.-Kat. Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*; T. Riley – B. Bergdoll (Hrsg.), *Berlin Altes Museum* (2001) 162, sowohl die Grundrisse der Villen Cuno und Wiegand sind reflektiert, als auch der Außenbau von Haus Schroeder.
- 58 Ebenda 170–173.
- 59 So jüngst auch Wolfgang Tegethoff, *Wege und Umwege der Moderne: Mies van der Rohes Frühwerk und der 'preußische Stil'*, in: *Mies in Berlin* (2001) a. O. (Anm. 57) 137. Der Bau wurde von Jean Kraemer (1886–1943), der Büroleiter bei Behrens war, ausgeführt. Zu Kraemer, der zu den Berliner Vertretern des Neuen Bauens gehört, vgl. die wenigen Notizen bei Ribbe – Schäche a. O. (Anm. 1) 633.
- 60 *Ausst. – Kat. Mies* a. O. (Anm. 57) 140–144.
- 61 Hartmut Propst – Christian Schädlich, *Walter Gropius*, Bd. 1 (1986) 173 f., WV Nr. 60.
- 62 Behne a. O. (Anm. 17) 28.
- 63 Stahl (1918/19) 265.
- 64 Neumeyer in: Hoepfner – Neumeyer 25.
- 65 Hoepfner in: Hoepfner – Neumeyer 63 ff.
- 66 So auch bei K. F. Schinkel, *Grundlagen der praktischen Baukunst*, 12 (1835), *Vorlageblätter für Maurer Taf. 18* [...].
- 67 Theodor Wiegand – Hans Schrader, *Priene* (1904) 286 Abb. 300.