

Adriana Kapsreiter

„Gesichter der Arbeit“ Über Peter Behrens' Fassadenkonzeptionen der AEG- Industriebauten am Humboldthain, Berlin-Wedding

„Wie jedes vollendete Werk, sei es gemalt oder gemeißelt, ganz abgesehen von dem Gegenstande, das seinen Titel bestimmt, ein Gesicht besitzt, das wir, sobald wir einmal zu ihm vorgedrungen sind, unter tausenden wieder erkennen und wie das Antlitz geliebter Verwandten verehren, so muss das Haus als Kunstwerk eine Physiognomie haben, mit der man Leben kann. [...] Hier fehlt es der modernen Baukunst. Unsere Häuser haben selten Gesichter und sehr oft Fratzen.“¹

Einleitung: Die Kultur der Industrie und das Gesicht der Fabrik²

Es ist ein großes Vorhaben, das sich Peter Behrens schon zu Beginn seiner Tätigkeit als künstlerischer Beirat der AEG vornimmt, nämlich die Fabrik und mit ihr eine Bauaufgabe, die Anfang des 20. Jahrhunderts noch gleichsam als Stiefkind der Kunst, als architektonisches Neuland, betrachtet werden muss.³ Peter Behrens, ursprünglich Maler, glaubt dabei fest an die durchschlagende kulturelle Bedeutung der neuen Zeit mit ihren technischen Innovationen und erläutert in seinem Vortrag „Kunst und Technik“ von 1910:

„Die imposanten Äußerungen unseres Könnens sind die Resultate der modernen Technik. Die Fortschritte der Technik haben eine Zivilisation geschaffen, wie sie so hoch in der Geschichte bisher noch nicht erreicht war, allerdings nur eine Zivilisation, aber nicht, wenigstens bis jetzt noch nicht, eine Kultur [...].“⁴

Behrens sieht seine Aufgabe als Künstler in der Gestaltung jener neuen Kultur, die für ihn aus dem Nährboden der technisierten industriellen Welt wachsen wird und die in einer Verbindung, einem Zusammenwirken, von Kunst und

Industrie zum Ausdruck kommen soll. Sowohl seine Entwürfe für industrielle gefertigte Gebrauchsgegenstände der AEG, die den Grundstein zum modernen Industriedesign legten, als auch seine zahlreichen Fabrikbauten, zeugen vom Behrens'schen Anspruch an eine Synthese aus Kunst und Technik.⁵ Von 1907 bis 1912 entwirft Behrens mehrere industrielle Großprojekte für die AEG, wobei gerade die Fabrikbauten der Voltastraße in Berlin-Wedding einen besonderen Glücksfall der Kunstgeschichte darstellen.⁶ Am Humboldthain war Behrens in der Lage, das gesamte, neue und groß angelegte AEG-Areal nahezu allein zu gestalten, wobei sich vier Fabriken nebeneinander in einem geschlossenen Fassadenkollektiv zur Voltastraße hin präsentieren.

Im Folgenden sollen diese Fassaden der AEG-Industriebauten am Humboldthain herangezogen werden, um zu zeigen, wie sich die Behrens'sche Gestaltung in Bezug auf die Übertragung der Industriearbeit nach außen entwickelt und wie sich dadurch die „Gesichter der Arbeit“ in dem Fassadenkollektiv von 1908 bis 1911 schrittweise verändern.

Alte Fabrik für Bahnmaterial (1908)

Noch vor Baubeginn der berühmten Turbinenhalle in Moabit, tritt Behrens 1908 auch erstmals als Architekt in der Gestaltung des AEG-Standorts im Wedding auf.

In der Voltastraße wurde seit 1905 die Alte Fabrik für Bahnmaterial nach den Entwürfen von Johann Kraaz verwirklicht, dem Behrens zu Beginn des zweiten Bauabschnitts zur Seite gestellt wird, um vor allem am Entwurf für den westlichen Gebäudeteil mit dem großen Turm mitzuarbeiten.⁷ Die Kraaz'sche Gestaltung der

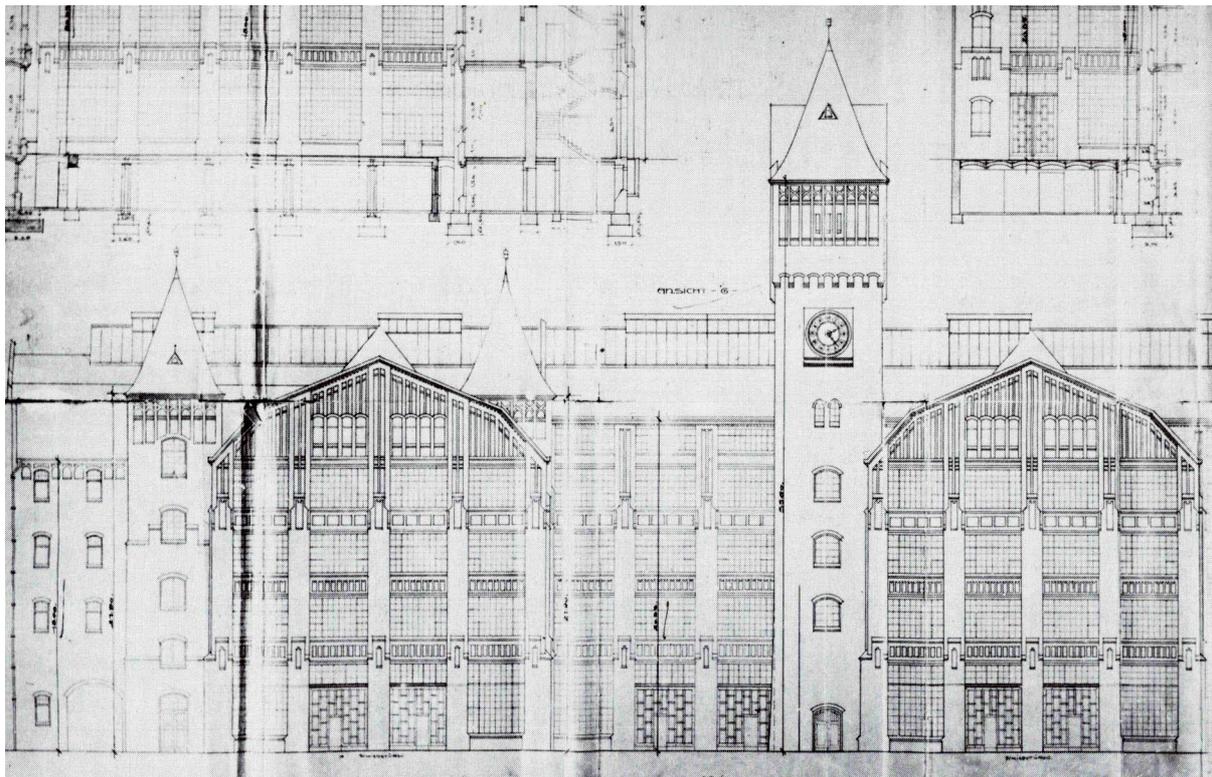


Abb. 1: Johann Kraaz, Emtwurf für die Hofseite der Alten Fabrik für Bahnmateriale, 1904, aus: Buddensieg/Rogge: Industriekultur, 1993, S. D27, Abb. A 43.

Fabrik zeigt den eklektizistischen Zeitgeschmack um 1900: (Abb. 1) Die eigentlich nüchterne, vertikal gegliederte Struktur wird durch vorgelagerte Blendstreben und eine gotisierende Ornamentik überlagert und erinnert in Verbindung mit den Giebelabschlüssen, sowie dem angesetzten Turm, mehr an wehrhafte, mittelalterliche Gebäudekomplexe, denn an einen modernen Industriebau.⁸ Fritz Hoerber schrieb 1913 dementsprechend über die Alte Fabrik für Bahnmateriale: „Sie repräsentierte sozusagen den unklaren Schönheitstyp der neunziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts: Über den lediglich von dem materiellen Zweck diktierten Fassadenaufbau ist das polytechnische Füllhorn kunsthistorischer Verzierungen ausgeleert.“⁹ Behrens, der „kecke Umstürzler“, greift vehement in die Entwürfe ein und obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch kein einziges eigenständiges Großprojekt vorzuweisen hatte, wendet er sich strikt gegen den Kraaz'schen Historismus. (Abb. 2)

Die Architektur der Hoffassade wird fast vollständig vom neogotischen Ornament befreit und damit bis auf die Grundstruktur reduziert. Zwar bleibt der angerückte wehrhafte Treppenturm erhalten, doch auch dieser wird formal vereinfacht und räumlich kompakter gestaltet: Der zinnenartige Abschluss unter dem Dach verschwindet und die Dachform selbst wird von einer sich nach oben verjüngenden Form zum schlichten Dreieck umgestaltet.

Der Verlauf der Treppe im Inneren ist an der Positionierung der Fenster an der Fassade des Treppenturmes ablesbar. Peter Behrens' erste Schritte am Humboldthain machen somit bereits klar, dass reiches Ornament und historistische Rückgriffe für den jungen Autodidakten keine Lösung der Aufgabe Industriebau darstellen.¹⁰ Dies wird auch in Behrens' erstem eigenständigen Entwurf für einen Fabrikneubau deutlich, der ein Jahr später begonnen wird.

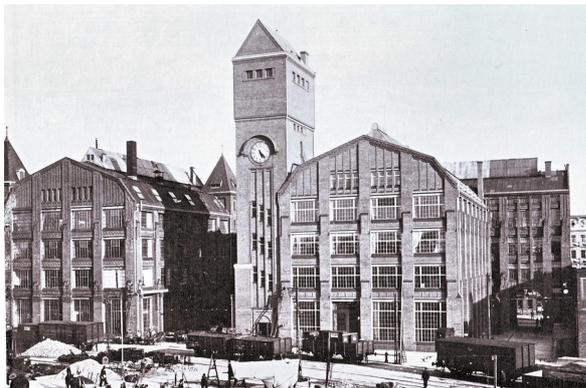


Abb. 2: Peter Behrens, Eingriffe in die Gestaltung der Hofseite der Alten Fabrik für Bahnmaterial, 1909 (Foto vom 1. Juli 1909), aus: ebd., S. D30, Abb. A 45.

Die Hochspannungsfabrik (1909-1910)

Das Projekt Hochspannungsfabrik stellte nicht gerade eine leichte Bauaufgabe dar. Es galt die Fabrikation von Transformatoren, Widerständen und Hochspannungsmaterial mit Lager- und Versandhallen, sowie einem Bürotrakt in einem Bau zu verbinden. Tatsächlich lassen sich die verschiedenen Funktionen deutlich am Äußeren ablesen: Auf der Ostseite sind die Stirnseiten der Lager- und Versandhallen durch große Fensterflächen in den ansonsten sehr schlicht gehaltenen, glatten Mauerflächen mit abschließenden Dreiecksgiebeln gebildet. (Abb. 3) Der schmucklose Bürotrakt darüber wird nur durch die beiden kleineren Fensterreihen und die Rechtecke der Dachgaubenfenster in der Horizontalen betont. Die beiden Türme markieren die Erschließung des Gebäudes, wobei

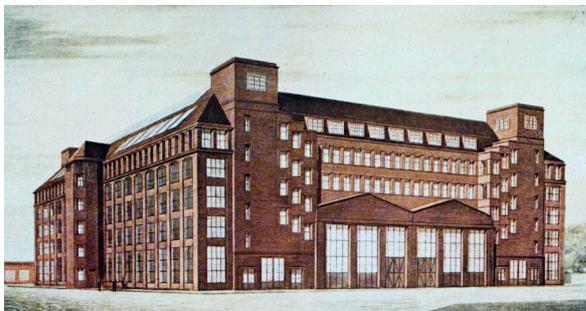


Abb. 3: Peter Behrens, Ansicht der Hochspannungsfabrik, Ostseite, 1909-1910 (Foto vom 10. Juni 1909), aus: ebd., S. D37; Abb. A 56.

die versetzte Anordnung der Fenster, wie in der Alten Fabrik für Bahnmaterial, den Treppenverlauf im Inneren erkennen lässt. Nord- und Südseite enthalten die Fabrikationsräume, die nach außen vor allem durch die großen Fensterflächen in Erscheinung treten. Auch die Stockwerke lassen sich an den Fensterflächen ablesen, wobei die Fenster des Erdgeschosses etwas größer angelegt sind und so optisch eine solide Basis schaffen. Schmale Wandvorlagen mit kapitellartigen Abschlüssen gliedern die Fassade vertikal und bilden so gleichsam ein Raster für die vier Fensterzonen. Das oberste Stockwerk bildet mit kleineren zurückgesetzten Fenstern, zwischen denen die Fassade fast pfeilerartigen hervortritt, einen friesartigen oberen Abschluss. Die Westseite entspricht im Aufbau der Ostseite, wobei hier den Hallen kein Quergebäude aufgesetzt wurde. Vor allem aber ist die Westseite in drei Ebenen gestaffelt, die Lager- und Versandhallen treten hinter dem nördlichen Produktionstrakt zurück, der südliche Trakt hinter den Hallengebäuden, wodurch der Baukörper auf die Bahngleise reagiert, die in einem leichten Bogen am nördlichen Produktionstrakt vorbei ins Innere der Lager- und Versandhallen führen.¹¹ (Abb. 4)

Trotz der Kompaktheit des Baukörpers zeigt gerade diese gestaffelte Fassade der Westfront eine Plastizität, die sich direkt aus der Anlage des Areals ergibt. Die Hochspannungsfabrik, sein erstes industrielles Großprojekt, wird für

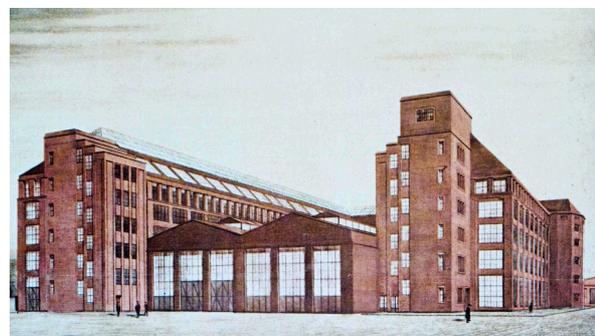


Abb. 4: Peter Behrens, Ansicht der Hochspannungsfabrik, Westseite, 1909-1910 (Foto vom 10. Juni 1909), aus: ebd.



Abb. 5: Peter Behrens, Kleinmotorenfabrik, Westteil der Front zur Voltastraße, 1910-1913. Ebd. S. D57, Abb. A 95.

Behrens zu einem wichtigen Grundstein am Humboldthain und scheint gleichsam eine Art Mustergebäude in Bezug auf Fassadenkonzeption, Ablesbarkeit der inneren Gebäudestruktur nach außen, sowie plastisches Durcharbeiten des Baukörpers bei gleichzeitiger geometrischer Reduktion der Formen. In der Folge wird Behrens dementsprechend bei den weiteren Fabrikbauten an der Voltastraße immer wieder auf grundlegende Gestaltungskonzepte der Hochspannungsfabrik zurückgreifen.

Die Kleinmotorenfabrik (1910-1913)

Im Herbst 1910 begann der Bau der Kleinmotorenfabrik, Peter Behrens erster Fassade an der Voltastraße, die mit einer Länge von 196 Metern ein besonders prestigeträchtiges Projekt darstellt. An der dunklen Eisenklinker-Fassade fallen an der Straßenseite sofort die massiven, halbrunden Stützen ins Auge, die durch die zurückgesetzten Fensterzonen den Eindruck

vorspringender Halbsäulen evozieren. (Abb. 5) Sie verkleiden nicht nur die darunter liegende Stahlkonstruktion, sondern betonen auch die vertikalen Achsen der Fassade.¹² Eckkrisalite mit schlichten Eingängen schließen die Fassade nach Osten und Westen hin ab, die von drei flachen, ungeschmückten Fassaden-teilen in vier Segmente mit jeweils acht Achsen gegliedert wird. (Abb. 6) Fensterbänder bilden im obersten Stock optisch einen gebälkartigen Abschluss, auf dem das abgeschrägte Dach ansetzt. Fast die gesamte Erschließung des Gebäudes wurde zur Hofseite hin in zwei Querflügel verlagert, die Sanitäreanlagen, Treppen und Aufzüge in den Ecken der Flügelbauten aufnehmen. Somit werden die eigentlichen Produktionsräume zur Herstellung der Kleinmotoren ins Zentrum des Längstraktes gerückt und erhalten durch die großen Fensterzonen maximale Beleuchtung.

Die Mitte der langen Straßenfassade bleibt dabei optisch unbetont, einzig durch Eckkrisalite und Gebälk wird ein Rahmen für die effektvolle Fassade geschaffen. Gerade die fehlende Betonung einer Mittelachse gilt für den Zeitgenossen Fritz Hoerber als beeindruckendes Stilmittel:

„Indem sie [die Fassade der Kleinmotorenfabrik] die Mitte unbetont lässt, hebt diese geradzahlige Teilung die Fassade nicht als eine monarchisch beherrschte Hauptfront hervor, sondern charakterisiert vielmehr das ihr eigentümliche, transitorische Vorbeiziehen im Gegensatz zu einer gelagerten Stabilität.“¹³

Der Eindruck des „Vorbeiziehens“ der Fassade entsteht durch die rhythmische Wiederholung vor- und zurückspringender Elemente, wird jedoch überhaupt erst durch die reduzierte Gestaltung der Fassade möglich, die sich allein auf diesen Wechsel konzentriert. Behrens selbst schreibt dazu 1909:

„Darum ist mehr eine Vereinfachung, die die klaren Maßverhältnisse der einzelnen Teile begünstigt, zu erstreben als eine reiche Ornamentierung. Zudem soll aber ein Respektieren der inneren Konstruktion durch Anschmiegen der Umkleidung zur Geltung

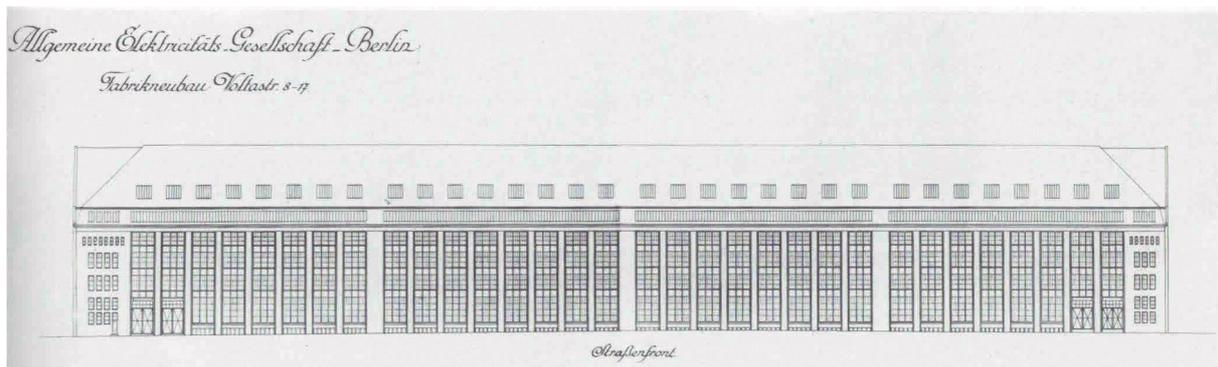


Abb. 6: Peter Behrens, Kleinmotorenfabrik, Aufriß der Straßenfront, 1910-1913, aus: ebd., S. D51, Abb. A 82 (Ausschnitt).

kommen“¹⁴ Die halbrunden vorgelagerten Stützen verbergen in diesem Sinne die dahinterliegende Konstruktion und bilden damit das Motiv des Tragens und Lastens nach außen hin ab.¹⁵

Die Rückseite der Kleinmotorenfabrik fügt sich beinahe nahtlos in die bereits bestehende Konzeption der Hofseite ein. (Abb. 7) Die Gestaltung der Wand mit den Fensterzonen entspricht fast vollständig der Nord- bzw. Südfassade der Hochspannungsfabrik. (Abb. 3 und 4) Die Art und Weise, wie sich die Produktionsräume nach außen hin artikulieren, übernimmt Behrens also von seinem eigenen Vorgängermodell und erreicht damit eine besonders einheitliche Wirkung der Hofseite, die er auch in den folgenden Projekten anstreben wird.¹⁶

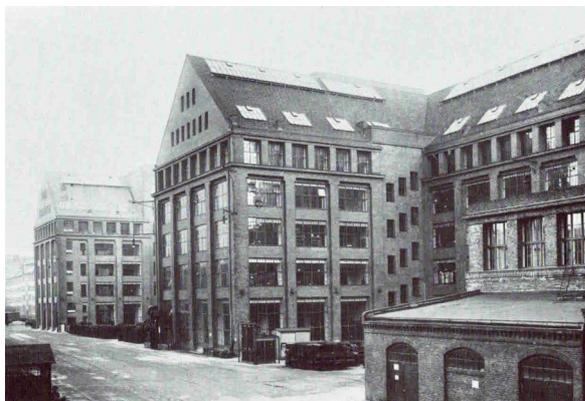


Abb. 7: Peter Behrens, Kleinmotorenfabrik, Hofseite (Foto vom 12. Dezember 1913), aus: ebd., S. D55, Abb. A 90.

Neue Fabrik für Bahnmaterial (1911-1912) und Hochspannungsfabrik (1912)

Die letzten beiden Bauprojekte der Voltastraße nimmt Behrens beinahe zeitgleich in Angriff. (Abb. 8) Die Fassade der Neuen Fabrik für Bahnmaterial ist dabei gleichsam eine alte Bekannte. Behrens übernimmt sein in der Hofseite entwickeltes Motiv der Fassadengestaltung von Produktionsräumen einer Stockwerksfabrik nun auch im Straßenverlauf der Voltastraße, wobei er für die repräsentativere Wirkung zur Straße hin einige Änderungen vornimmt. Die mittlere Fensterzone wird höher gestaltet und damit über die Geschoßgrenze gezogen, wodurch die untere niedriger und damit gedrungener gerät, um die Wirkung einer Art Sockelzone mit Beléttage zu erreichen.¹⁷ Für diese reduziertere und elegantere Proportion, im

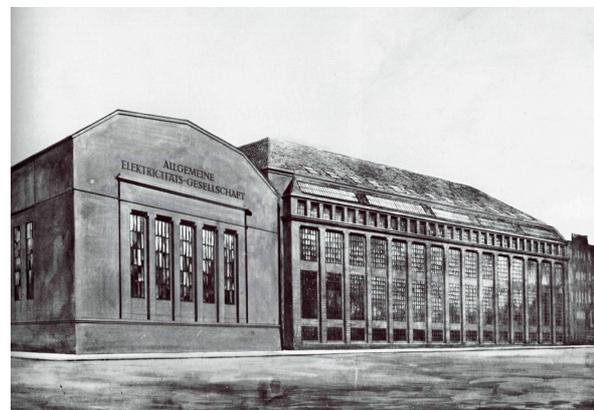


Abb. 8: Peter Behrens, Montagehalle, 1912 und Neue Fabrik für Bahnmaterial, 1911-1912, aquarellierte Ansicht (Foto vom 29. Juni 1911), aus: ebd., S. D75, Abb. A 120 (Ausschnitt).

Gegensatz zur kleinteiligeren Lösung der Hofseite, hat Behrens in Kauf genommen, dass die Fassade nun nicht mehr die dahinterliegende Gebäudestruktur mit den entsprechenden Geschoßgrenzen abbildet. Dafür sind nun die großen Fensterzonen mit den erwähnten Pfeilerartigen Wandvorlagen das einzig gliedernde Element, das sich in 14 Achsen wiederholt, da sowohl die Mitte, im Gegensatz zur Kleinmotorenfabrik aber auch die Ecken des Baus unbetont bleiben.

Die Stirnseite der Montagehalle für Großmaschinen bildet den Abschluss der Fassadenflucht an der Voltastraße. Ein flach vortretendes Feld mit fünf Fenstern, sowie ein leicht angedeutetes Gebälk, bilden die Hauptelemente der Fassadengliederung und zeigt in leicht abgewandelter und reduzierter Form wieder das altbekannte Fenstermotiv mit den pilasterartigen Wandvorlagen. Zusammen mit dem schlichten Fries, dem Abschlussgesims und dem fünfeckigen Giebel bildet die Fassade ein tempelartiges Motiv, das an die klassische römisch-griechische Architektur denken lässt. Während bei der Neuen Fabrik für Bahnmaterial die Fensterzonen den flächigen Eindruck der Fassade evozieren, ist die Flächigkeit der Montagehallenfront hauptsächlich der geschlossenen Wand zuzuschreiben, aus der die zentrale Fensterzone als zweidimensionale Öffnung hervorsticht. Durch die optische Betonung der Flächigkeit bleibt dabei das eigentlich tragende Element, die Stahlkonstruktion, unsichtbar und wird durch die geschlossene Wand der Stirnfront gleichsam mit einer schlichten Außenhaut verkleidet. Die Assoziation einer Tempelfront entsteht also nicht, wie in der antiken Tempelarchitektur, durch direkte optische Wiedergabe tragender und lastender Elemente, sondern vielmehr durch Zitate der Orthogonalität und Koordination, durch Proportionierung und Reduktion auf geometrische Formen.¹⁸

Betont wird diese Flächigkeit der Stirnfrontwand noch durch fast graphische Elemente wie der Fries oder der Schriftzug „Allgemeine Elek-

trizitäts-Gesellschaft“, in der eigens von Behrens entworfenen Type.¹⁹

Conclusio: Bemerkungen zu den „Gesichtern der Arbeit“ am Humboldthain

Peter Behrens entwickelt am Humboldthain ein stilistisch sehr einheitliches Gesamtkonzept an Industriebauten, in deren Einzelgestaltungen er sich jeweils an seinen eigenen Vorgängerbauten orientiert. Die Wiederholung von Motiven, innerhalb der einzelnen Fassaden ebenso wie im Verbund des gesamten Areals, ist dabei ein bedeutender Aspekt.

So präsentiert sich die Kleinmotorenfabrik als erster Bau der „Fassadenflucht Voltastraße“, von der belebten Brunnenstraße kommend, als einheitliche und monumentale Wiederholung der scheinbar vorspringenden halbrunden Stützen und der zurückgesetzten Fensterflächen, die einen eigenen Rhythmus evozieren. Fritz Hoerber bemerkte dazu:

„Bedenkt man den Inhalt und die industrielle Aufgabe dieses Gebäudes, in dem bereits in der jetzigen Vollendung 10.000 Motoren in einem nach Möglichkeit automatischen Betrieb binnen eines einzigen Monats hergestellt werden, so musste seine Fassade wohl den gebundenen Ausdruck dieser grandiosen Geschäftigkeit, dieses monumentalen Rhythmus der Arbeit, geben.“²⁰

Der Wechsel zwischen scheinbar schweren, tragenden Stützen und fragiler Glasfläche erzeugt ein plastisches, dreidimensionales Gesicht der Fabrik, das gerade deshalb monumental wirkt, weil sich die Fassadengestaltung auf diesen „Rhythmus der Arbeit“ beschränkt und ihn so hervorhebt. Der Eindruck einer sich ständig wiederholenden Bewegung, der durch die vor- und zurückspringenden Teile entsteht, scheint gleichsam den Takt der Maschinen nachzuahmen.

Im Gegensatz dazu zeigt die Fassade der Neuen Fabrik für Bahnmaterial weitaus flachere, pilasterartige Gliederungselemente, obwohl auch hier die Grundstruktur der Fassaden-

konzeption, wie im Falle der Kleinmotorenfabrik, erhalten bleibt, nämlich die Aneinanderreihung bzw. die Wiederholung von Achsen ohne Betonung der Mitte, im Fall der Neuen Fabrik für Bahnmaterial sogar ohne Betonung der Ecken oder Eingänge. Die Flachpfeiler erfüllen hier zwar die selbe gestalterische Funktion der vertikalen Betonung wie die Halbpfeiler der Kleinmotorenfabrik, jedoch lässt sich bereits eine gewisse Tendenz zur Flächigkeit nachvollziehen. Die Stirnseite der Montagehalle schließlich, wird von geschlossener Wandfläche dominiert und einzig durch ein zentrales Fensterflächenmotiv, sowie die graphischen Elemente, Friese und Schriftzug, gestaltet.

Besonders deutlich wird diese Tendenz zur Fläche jedoch an der Längsfront der Montagehalle zur Hussitenstraße hin, die das AEG-Gelände nach Westen abschließt und mit ihrer Länge von 180 Metern beinahe der Ausdehnung der Kleinmotorenfabrik entspricht. (Abb. 9) Es handelt sich bei der Montagehalle jedoch nicht um eine Stockwerksgabrik wie bei der Kleinmotorenfabrik und der Neuen Fabrik für Bahnmaterial, sondern um ein lang gestrecktes Hallengebäude in Stahlskelettbauweise mit Backstein und Glas ausgefacht. Zwischen einer flächigen Sockelzone und einem geschlossenen, horizontalen Mauerstreifen spannt sich über die gesamte Länge der Fassade die von Fensterpaaren gegliederte, leicht zurückgesetzte Mittelzone auf. Lisenenartige, flache Fassadensegmente bilden zusammen mit den betonten Kanten des Sockelbereichs und der oberen geschlossenen Wand eine rasterartige Struktur, die die Fassade der Neuen Fabrik für Bahnmaterial an Flächigkeit noch übertrifft.²¹

Die Stirnseite der Halle im Norden der Hussitenstraße ist dabei noch schlichter gestaltet als der repräsentative Schlussstein der Voltastraße und zeigt einzig eine geschlossene Wandfläche mit fünfeckigem Giebel und drei schlichten, rechteckigen Fensterflächen. (Abb. 10) Die Entwicklung der Fassaden Richtung Norden weist somit eine zunehmende Tendenz zur Gestaltung der Wandfläche als geometrisch

komponierte Folie auf.

Genau diese Entwicklung zur Fläche hin, hatte der Zeitgenosse Henry de Fries einige Jahre später mit folgenden Worten aufs heftigste kritisiert: „So wurde das Gesicht der jungen Industriebaukunst im wesentlichen repräsentativ, d.h. ihr Ausdruck erschöpfte sich in zweidimensionalen Auswertungen. Die Fläche war eigentliches Mittel des künstlerischen Ausdrucks; Räume, Baulichkeiten entstanden durch Zusammenstellen umgebender Wände. [...] Es war die Zeit der großen Fabrikations-Kisten, der riesenhaften Dimensionen, die selten durch die Art der inneren Arbeitsvorgänge gerechtfertigt waren, die Zeit der großen Pfeiler-Wände, [...] die Zeit der Frontwand-Anschauung in Kultur und Baukunst.“

Bedenkt man die künstlerische Stimmung der Zeit Anfang des 20. Jahrhundert, ist diese Sicht durchaus verständlich, da die reduzierten, flächigen Fassaden einen radikalen Bruch mit der überbordenden eklektizistischen Ornamentik des Historismus und der plastisch-organischen Wandgestaltung des Jugendstils bedeuteten. Aus heutiger Sicht ist eine ganz andere Interpretation der Fläche denkbar, nämlich als symbolische Übersetzung der Arbeit nach außen. Die Betonung der Flächigkeit der Wand, die als Außenhaut die tragende Stahlkonstruktion ummantelt charakterisiert in Verbindung mit der schlichten Wiederholung von großflächigen Fenstermotiven den Bau deutlich als Halle. Die Betonung der Flächigkeit der Wand entspricht dabei im Hallenbau durchaus einer optischen Übertragung der inneren Arbeitsvorgänge nach außen, da die Wand, und in ihr verborgen die Stahlkonstruktion, nicht nur als Träger des Dachs, sondern ebenso als tragendes Gerüst für Krananlagen und andere schwere Arbeitsmaschinen fungiert. Die Wand erhält so ihren Anteil an der Arbeit der Maschinen, deren Last sie tragen muss, weshalb sie gleichsam als tragende Kraft der tatsächlichen Produktivkraft der im Inneren stattfindenden Arbeit angesehen werden kann.²²

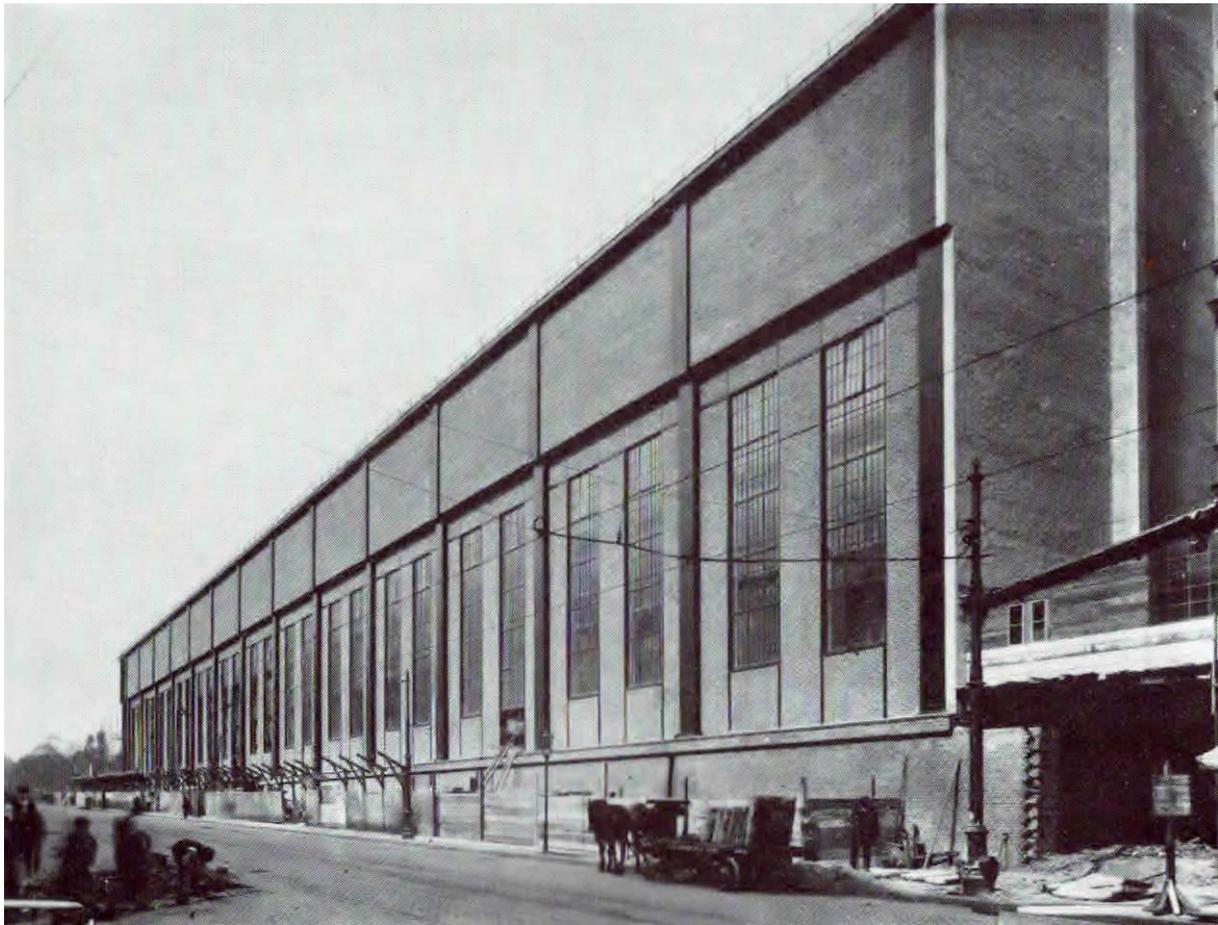


Abb. 9: Peter Behrens, Montagehalle, Front zur Hussitenstraße, 1912, (Foto vom 7. Mai 1912), aus: ebd., S. D79, Abb. A 133.

Dabei bleibt das rhythmische Wechselspiel sich wiederholender Gestaltungselemente, bleibt auch in den Fassadenkonzeptionen der Neuen Fabrik für Bahnmateriale und der Montagehalle erhalten, wird hier jedoch innerhalb der zweidimensionalen Fläche inszeniert, als Wechsel zwischen folienartiger, geschlossener Mauerfläche und transparenter Fensteröffnung. Peter Behrens selbst bemerkte dabei zur großen Bedeutung des rhythmischen Prinzips:

„Es ist doch eine rhythmische Auffassung, wenn wir sagen, dass unsere Zeit schneller geht als die unserer Väter. Eine Eile hat sich unserer bemächtigt, die keine Muße gewährt, sich in Einzelheiten zu verlieren. Wenn wir im überschnellen Gefährt durch die Straßen unserer Großstadt jagen, können wir nicht mehr die Details der Gebäude gewahren. [...] Die einzelnen Gebäude sprechen nicht mehr für sich

Einer solchen Betrachtungsweise unserer Außenwelt, die uns bereits zur steten Gewohnheit geworden ist, kommt nur eine Architektur entgegen, die möglichst geschlossene, ruhige Flächen zeigt, die durch ihre Bündigkeit keine Hindernisse bietet. [...] Ein großflächiges Gliedern, ein übersichtliches Kontrastieren von hervorragenden Merkmalen und breit ausgedehnten Flächen oder ein gleichmäßiges Reihens von notwendigen Einzelheiten, wodurch diese wieder zu gemeinsamer Einheitlichkeit gelangen, ist notwendig.“²³

Die „rhythmische Auffassung“ von Architekturelementen zieht sich dabei auffällig durch Behrens' Gestaltung des Fabrikareals am Humboldthain, wobei der „Rhythmus der Arbeit“ in der plastischen Fassade der Kleinmotorenfabrik wesentlich anders gestaltet wurde als in der sehr zweidimensionalen Fassaden-

konzeption der „kistenartigen“ Montagehalle.²⁴ In der Gebäudeflucht der Voltastraße ergibt sich so von Westen her kommend ein Fassadenverlauf, der sich vom Plastischen zum Flächigen hin entwickelt. Welche Rückschlüsse können nun durch diese Fassadenentwicklung auf die gestalterische Übertragung der im Inneren geleisteten Fabrikarbeit nach Außen gezogen werden?

Einerseits reagiert Behrens durch die unterschiedliche Darstellung des Arbeitsrhythmus in den Fassaden auf die Einbindung dieser Industriebauten in die Stadt. Während die Kleinmotorenfabrik noch in eine innerstädtische Struktur mit angrenzenden Wohnbauten eingebunden ist, dominiert die Montagehallen-Längsfassade den gesamten Gebäudeblock Richtung Westen und liegt direkt an der Gleiszufuhr zum Fabrikareal, wo sich im Nordwesten des Geländes auch der Eingang für die Arbeiterschaft befand.

Die Kleinmotorenfabrik, eingebunden in die Stadt, kann dementsprechend die Kraft der arbeitenden Maschinen, den Maschinenrhythmus, plastisch nach Außen repräsentieren und somit eindrucksvoll und monumental auf die Vorübergehenden wirken.²⁵ Im Gegensatz dazu, ist die Montagehalle mit ihrer besonders flächigen Fassadenkonzeption vielmehr Ausdruck der Arbeit der Hallenwand, die die schweren Arbeitsmaschinen trägt, und kann mit ihrer extrem reduzierten Stirnfront am Arbeiter- eingang vielleicht als Beruhigung der hektischen, automatischen Massenproduktion für die ankommenden Arbeiter interpretiert werden, ganz im Sinne von noch „geschlosseneren, ruhigeren Flächen“, die „durch ihre Bündigkeit keine Hindernisse“ bieten, wie Behrens es nennt.²⁶ Gerade der Hinterhof mit besonders gleich-artigen Fassadenkonzepten, entspricht dabei Behrens' Forderung nach „gemeinsamer Einheitlichkeit“.²⁷

In eine ähnliche Richtung geht auch der Ausdruck vom „gleichmäßige[n] Reihen von notwendigen Einzelheiten“, der als Abbild der vielen einzelnen Maschinen und arbeitenden

Hände, der einzelnen Arbeitsschritte, die sich zum Kollektiv der Fabrikproduktion zusammenfügen, gelesen werden könnte.²⁸ Behrens' Ausdruck des „Rhythmus der Arbeit“ wirkt in den Fassaden, den Gesichtern, der Industriebauten am Humboldthain also in Abstimmung auf die Umgebung bzw. die Wirkung auf den Betrachter, einmal im Sinne einer eindrucksvollen, symbolischen Repräsentation des Maschinenrhythmus, einmal im Sinne einer Beruhigung des geschäftigen Arbeitsrhythmus am Arbeitereingang und im Hinterhof der Anlage.



Abb. 10: Peter Behrens, Montagehalle. 1912, Blick von der Hussitenstraße auf das Werksgelände und den Eingang für die Arbeiterschaft (Foto vom 5. August 1913). Ebd., S. D81, Abb. A 136 (Ausschnitt).

Endnoten

1. Meier-Graefe, Peter Behrens, 1905, S. 386.
2. Der vorliegende Text beruht auf einem Kapitel meiner Dissertation an der Technischen Universität Berlin mit dem Titel „Veredelung der gewerblichen Arbeit? Moderne Arbeit und ihre Verortung in Diskurs und Baupraxis des Deutschen Werkbundes (1907-1933)“. Dieses Promotionsvorhaben widmet sich der Frage, wie die durch die Zweite Industrielle Revolution veränderten industriellen Produktionsbedingungen im Werkbund diskutiert wurden und welche Aspekte dieses Diskurses Eingang in die Industriebauarchitektur des Werkbundes fanden.
3. Ludwig Mies van der Rohe hat sich dazu im Bezug auf die Situation der Industriearchitektur geäußert: *Mies argued that Behrens could concern himself with a new expression for industrial buildings because this use-type was largely independent of any strongly held expectations on the part of the clients, the public or the architectural profession; on the other hand, Mies asserted, at that time no one could conceive of a similar independence for significant public buildings.*“ Anderson, Peter Behrens, 2000, S. 129.
4. Behrens, Kunst und Technik, 1910, S. 176.
5. Behrens teilte diese Ansicht mit den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbundes, zu denen er auch selbst gehörte. Ihre Forderung nach einem „fruchtbaren Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk zur Steigerung der Güte ihrer Arbeit“ wurde bereits im ersten Arbeitsprogramm bei der Gründungsveranstaltung des Deutschen Werkbundes in München festgelegt. Vgl. dazu den „Bericht der Geschäftsstelle des Deutschen Werkbundes über die Gründungsversammlung am 5. und 6. Oktober 1907 zu München, im Hotel „Vier Jahreszeiten“ (Nach dem unkorrigierten Stenogramme)“, Werkbund-Archiv Berlin.
6. Vor allem sein erstes architektonisches Großprojekt für die AEG, die Turbinenhalle in Berlin-Moabit von 1908, wird bereits von Zeitgenossen als bahnbrechend wahrgenommen und gilt, trotz zeitgleichen kritischen Stimmen, bis heute als Symbol der optimistischen Sehnsucht des Künstlers nach einer Verschmelzung von Kunst und Technik, Hochkultur und simpler Fabrikarbeit.
7. Der erste Bauabschnitt, das Vordergebäude, der rechte Mittelflügel und das Quergebäude, wurde bereits 1906 fertig gestellt.
8. Stanford Anderson hat den Kraaz'schen Entwurf mit der Marienwerder Burg als Beispiel einer wehrhaften, mittelalterlichen Anlage verglichen. Siehe dazu: Anderson, Peter Behrens, 2000, S. 135.
9. Hoeber, Peter Behrens, 1913, S. 136. Ernst Osthaus über Peter Behrens in seiner Einweihung des katholischen Gesellenhauses in Neuss, 1910, zitiert in: Buddensieg, Peter Behrens, 1975, S. 277.
10. Ein Jahr nach Baubeginn der Kleinmotorenfabrik, 1911, lässt Behrens auch die Ornamente der vertikalen Gliederungselemente der Straßenfassade der Alten Fabrik für Bahnmaterial entfernen. Die 'bereinigte' Straßenfront fügt sich nun besser in die reduzierten, geometrischen Konzepte seiner Fassaden an der Voltastraße.
11. So äußerte sich Peter Behrens selbst zur Anlage der Hochspannungsfabrik: *„Die Führung der Geleise wird für die Anlage der Gebäude massgebend sein. Durch eine Staffelung der Gebäude werden die Tore der Hallen die Einfahrtsgeleise gut aufnehmen. [...] Gerade durch die Staffelung wird der Anlage eine wirksame Silhouette verliehen.*“ Behrens, Werbende künstlerische Werte, S. 271.
12. Die abgerundeten Pfeiler sind massiv gemauert. In ihnen stecken die Querträger der Geschoße. Den Halbsäulen hinterlegt, sind schmale Mauerzungen mit horizontalen Geschoßträgern. Diese zurücktretenden Fensterzonen sind jeweils als Einzelmotiv gestaltet, ausgehend vom kleinsten Segment innerhalb der Fenster, das der Länge eines Backsteins entspricht und somit die kleinste Einheit darstellt, aus der sich die Proportion der Fensterzonen bildet.
13. Hoeber, Peter Behrens, 1913, S.143.
14. Peter Behrens hatte dieses Postulat schon 1909 in Bezug auf die Gestaltung der AEG-Produkte, wie z.B. der Bogenlampe, formuliert. Behrens, Ästhetik in der Industrie, 1909, S. 5.
15. Sowohl von Zeitgenossen, als auch folgenden Generationen, wurde dabei immer wieder die Nähe zur griechisch-römischen Architektur hergestellt. Julius Meier-Graefe schreibt dazu: *„Behrens hat sich die Erkenntnis der Griechen, dass die Geometrie die Mutter der Kunst sei, zunutze gemacht.“* Vgl. Meier-Graefe, Peter Behrens, 1905, S. 390. Statt eines historistischen Rückgriffs auf stilistische Elemente der griechisch-römischen Architektur finden wir bei Behrens also vielmehr eine formale Rückführung zur ungeschmückten geometrischen Form, sowie Zitate einer formalen Ordnung, die sich auf Jacob Burkhardts Begriff der griechischen Kunst bezieht. Dies wird vor allem auch in einigen Entwürfen zum Tor 4, dem Eingang für die Arbeiterschaft, evident, die sich ebenfalls der ungeschmückten Wiedergabe von tragenden und lastenden Teilen, ganz im Sinne reduzierter, antiker Triumphbögen widmen. Vgl. dazu Buddensieg / Rogge, Industriekultur, 1978, S. 6.
16. Aufgrund der eingeschränkten Länge dieses Artikel kann auf die Gestaltung der Hofseite der Neuen Fabrik für Bahnmaterial nicht näher eingegangen werden. Sie entspricht jedoch weitgehend der Straßenfassade und fügt sich damit in das einheitliche Konzept des Hinterhofs. Auch hier werden die Produktionsräume mit großen Fensterflächen und Flachpfeilmotiv nach außen sichtbar, die Erschließung ist ebenfalls in angesetzten Türmen untergebracht, die in diesem Fall jedoch quaderförmig und nicht mehr mit einem dreieckigen Giebel gestaltet werden.
17. Die Gliederung der Fassade zeigt exemplarisch Peter Behrens Umgang mit dem klassischen Architekturerbe. Behrens greift hier nur strukturell auf die Konzeption einer Belétage der Palastarchitektur zurück, allein die Erhöhung dieses Stockwerks, die veränderte Proportion lässt sich gleichsam als indirektes Zitat auf das klassische Architekturerbe verstehen.
18. Vgl. Anmerkung xviii.
19. Im Gegensatz zur in Abb. 8 gezeigten aquarellierten Ansicht von 1911, wurde im ausgeführten Bau der lange Schriftzug „Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft“, wie auf der Stirnseite Richtung Norden (Abb. 10), in das kürzere AEG-Logo umgewandelt.
20. Hoeber, Peter Behrens, 1913, S. 143. Auch das Dach war ursprünglich völlig mit Glas eingedeckt. Im Inneren befanden sich drei Krananlagen verschiedener Art übereinander angeordnet.
21. Die gemauerte, ca. vier Meter hohe Sockelzone fängt auch den leichten Höhenunterschied des Geländes auf, der bei einem Bau dieser Länge die Wirkung der Fassade sonst hätte beeinflussen können. De Fries, Industriebaukunst, 1921, S. 128.
22. Buddensieg / Rogge, Industriekultur, S. 35.

23. Behrens, Kunst und Technik, 1910, S. 180.
 24. Vgl. Anmerkung xxv.
 25. Für dieses Argument spricht, dass Behrens' Entwurf für die russische Botschaft in St. Petersburg dem der Kleinmotorenfabrik fast völlig entspricht. Im Falle der Botschaft wird die Mitte jedoch durch die Eingangslösung und eine auf das Gebälk aufgesetzte Skulpturengruppe spezielle herausgestellt.
 26. Vgl. Anmerkung xxvii.
 27. Mechthild Heuser hat sich in ihrem sehr interessanten Aufsatz „Die Fenster zum Hof. Die Turbinenhalle, Behrens und Mies van der Rohe“ ebenfalls mit der Frage befasst, in wie weit die Hofseite der berühmten Turbinenhalle in Moabit im Sinne einer „Arbeitsfassade“ abseits der repräsentativen Straßenfront verstanden werden kann. Siehe dazu: Heuser, Turbinenhalle, 1990.
 28. Vgl. Anmerkung xxvii.

Bibliographie

- Anderson, Peter Behrens, 2000
 Stanford Anderson: Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century, Cambridge 2000.
- Behrens, Ästhetik in der Industrie, 1909
 Peter Behrens: Über Ästhetik in der Industrie, Vortragsreferat. In: AEG-Zeitung, 11. Jahrgang, Nr. 12, Berlin 1909, S. 5–7.
- Behrens, Kunst und Technik, 1910
 Peter Behrens: Kunst und Technik. Vortrag auf der 18. Jahresversammlung des Verbandes Deutscher Elektrotechniker in Braunschweig am 26.5.1910. In: Der Industriebau, 1. Jg., Heft 8, Berlin 1910, S. 176–180.
- Behrens, Werbende künstlerische Werte, 1920
 Peter Behrens: Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau. In: Das Plakat, 11. Jg., H. 6, Juni 1920, Sonderheft Baukunst, S. 269–273.
- Buddensieg, Peter Behrens, 1975
 Tillmann Buddensieg: Peter Behrens und die AEG–Neue Dokumente zur Baugeschichte der Fabriken am Humboldthain, München 1975.
- Buddensieg / Rogge, Industriekultur, 1978
 Tillmann Buddensieg und Henning Rogge: Industriekultur – Peter Behrens und die AEG 1907–1914, Ausstellungskatalog, Mailand 1978.
- Buddensieg / Rogge, Industriekultur, 1993
 Tillmann Buddensieg und Henning Rogge: Industriekultur: Peter Behrens und die AEG 1907–1914, Berlin 1993.
- De Fries, Industriebaukunst, 1921
 Heinrich de Fries: Industriebaukunst, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau.; Nr: 5/6, 1920/21, Berlin 1932, S. 127–129.
- Heuser, Turbinenhalle, 1990
 Mechthild Heuser: Die Fenster zum Hof. Die Turbinenhalle, Behrens und Mies van der Rohe. In: Hans-Georg Pfeifer (Hrsg.): Peter Behrens–„Wer aber will sagen, was Schönheit sei?“, Düsseldorf 1990, S. 108–121.
- Hoerber, Peter Behrens, 1913
 Fritz Hoerber: Peter Behrens, München 1913.

Kadatz, Peter Behrens, 1977
 Hans Joachim Kadatz: Peter Behrens – Architekt – Maler – Grafiker und Formgestalter–1868-1940, Leipzig 1977.

Mannheimer, Prof. Behrens, 1911
 Franz Mannheimer: Arbeiten von Prof. Behrens für die AEG, in: Der Industriebau, 2.Jg, H 6, 15. Juni 1911, S. 121–138.

Meier-Graefe, Peter Behrens, 1905
 Julius Meier-Graefe: Peter Behrens Düsseldorf, 10. Juli 1905, in: Dekorative Kunst, Dreizehnter Band, München 1905, S. 381–427.

Rogge, Bauherr, 1978
 Henning Rogge: „Wenn der Bauherr nicht 50 Prozent der Arbeit leistet, entsteht kein gutes Haus“–Zur Expansion und Selbstdarstellung der AEG Fabriken in Berlin. In: Buddensieg / Rogge. Industriekultur, 1978, S. 9–23.

Rogge, Fabrikwelt, 1983.
 Henning Rogge, Fabrikwelt um die Jahrhundertwende am Beispiel der AEG Maschinenfabrik in Berlin-Wedding, Köln 1983.

Zusammenfassung

Peter Behrens' Zusammenarbeit mit der AEG ist heute beinahe legendär zu nennen. Behrens, der Künstlerarchitekt, ursprünglich Maler, wird zum fast alleinigen Schöpfer des Industriedesigns, der modernen Fabrikarchitektur und damit des Firmenstils der AEG im Sinne einer Corporate Identity – zahlreiche Produkte, Werbebroschüren und Industriegebäude sind aus dieser Liasion zwischen Künstler und Industrie entstanden, davon am berühmtesten die Montagehalle in Moabit von 1908, die zur Ikone des modernen Bauens geriet.

Etwas weniger bekannt sind Peter Behrens' Industriebauten am AEG-Standort Humboldthain, Berlin-Wedding. Dabei bietet vor allem die Fassadenflucht der Voltastraße einen besonderen Glücksfall der Kunst- und Architekturgeschichte:

In einem Straßenverlauf lässt sich hier die stilistische Entwicklung Peter Behrens als Industriearchitekt in verschiedenen Stadien nachvollziehen: Die eigentlich historistische und von Behrens' „bereinigte“ Fassade der Alten Fabrik für Bahnmaterial (1908), die Hochspannungsfabrik mit ihrer klar strukturierten Übersetzung der Gebäudeteile nach außen (1909–1910), die Kleinmotorenfabrik mit ihrer ausgedehnten rhythmischen Fassade (1910–1913), die Neue Fabrik für Bahnmaterial mit gerasterter, abgeflachter Außenerscheinung (1911–1912) und die reduzierte, fast minimalistisch anmutende Montagehalle für

Großmotoren (1912) spiegeln dabei nicht nur Behrens' persönliche Stilsuche und -findung wider, sondern zeigen gleichsam paradigmatisch Behrens' Auffassungen zur Arbeit der industriellen Produktion, zu Technik und Fortschritt, zu Architektur und Stadt im Maschinenzeitalter.

In diesem Artikel soll versucht werden, die Behrens'sche Stilfindung als Industriearchitekt anhand der Fassadengestaltung der Voltastraße nachzuzeichnen. Zentrale Frage ist, welche „Gesichter“ diese Fassaden über die moderne, industrielle Arbeit, die hinter ihnen verrichtet wird, nach außen repräsentieren.

Autorin

Adriana Kapsreiter, Mag. Phil., hat Kunstgeschichte und Philosophie in Wien und Berlin studiert und ist seit 2011 Promotionsstudentin an der Technischen Universität Berlin. Thema der geplanten Dissertation: „Veredelung der Arbeit? - Der Werkbund und seine industriellen Arbeitsstätten (1907-1933)“.

Forschungsschwerpunkte:

Werkbund und Industriearchitektur, Arbeitsbegriff in der Moderne, Architekturgeschichte und Raumtheorie des 20. Jahrhunderts, sowie Frühchristliche Sepulchralplastik.

Zuletzt erschienen:

Tarcophagus S. Maria Antiqua: Some Comments on Reception as an Element of Identity in Late Antique and Early Christian Sarcophagi, in: Jacobus Bracker & Martina Seifert (Hg.): Visual Past (www.visualpast.de), Vol 2.1, 2015, S. 155-174.

Titel

Adriana Kapsreiter, „Gesichter der Arbeit“. Über Peter Behrens' Fassadenkonzeptionen der AEG-Industriebauten am Humboldthain, Berlin-Wedding, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2017 (12 Seiten), www.kunsttexte.de.