

II

DER SCHRITT VOM KUNSTGEWERBE ZUR ARCHITEKTUR DARMSTADT HERBST 1899 BIS FRÜHJAHR 1903

Tönend wird für Geistesohren
Schon der neue Tag geboren.
Fauft II.

1. DIE DARMSTÄDTER KÜNSTLERKOLONIE.

Der in allgemeinen Zügen geschilderten, modernen kunstgewerblichen und architektonischen Bewegung war unter den deutschen Fürsten in dem jungen Großherzog von Hessen, Ernst Ludwig, ein begeisterter und verständnisvoller Gönner erstanden, der, schon kurz nach seinem Regierungsantritt, sich vornahm, diesen Enthusiasmus in größerem Umfange zu betätigen. Von England, dessen kunstgewerblicher Ruf Mitte der neunziger Jahre immer mehr in Deutschland zunahm, angeregt, ließ er sich zuerst moderne Zimmereinrichtungen von den bekannten englischen Architekten und Gewerbekünstlern R. Baillie Scott und C. R. Ashbee für das neue Palais in Darmstadt anfertigen. Sein dortiges Arbeitskabinett übertrug er aber bereits einem Führer des deutschen Kunsthandwerks, Otto Eckmann, dem Freunde von Peter Behrens. Weittragender, vor allem auch in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der ganzen modernen Bewegung, war die Gründung einer Künstlerkolonie in Darmstadt, offenbar auch angeregt durch Ideen aus dem Ruskreise. Ihre Aufgabe sollte ausschließlich in den dekorativen und angewandten Künften bestehen. Im Anfang waren es nur fünf Künstler, die Maler und Zeichner Hans Christiansen und Paul Bürck, die Plastiker Rudolf Bosselt und Ludwig Habich, der Innendekorateur Patriz Huber, zu denen dann noch im Herbst 1899 der Architekt Josef M. Olbrich, ein Wiener und Schüler Otto Wagners, und auch Peter Behrens hinzutraten, alle durch den Großherzog persönlich berufen.

Die vorläufigen Atelierräume der jungen Gruppe lagen in dem lauschigen Prinz Georg-Palais, einem entzückenden Barockpavillon des Darmstädter Herrengartens, und hier wurde auch unter der Leitung Olbrichs eine gemeinsame Sonderausstellung der Künstlerkolonie für die Pariser Weltausstellung 1900 noch in Eile vorbereitet, an der sich aber Behrens nicht mehr beteiligte.

Gleich von Anfang an hatte der Großherzog den von ihm berufenen Künstlern versprochen,

ein großes Ateliergebäude für sie zu errichten, um das sich dann, als dem intellektuellen und produktiven Zentrum, die Künstler ihre eigenen Häuser, «Heimstätten für Menschen» von modernem und schönheitsbegeistertem Sinne, aufzubauen und auszuf schmücken hätten. Alles das sollte in einem der nächsten Sommer der breitesten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden und als eigenartige Ausstellung des künstlerischen Schaffens und Strebens der Darmstädter Sieben ein «Dokument deutscher Kunst» in der Geschichte der deutschen Stilbewegung und des modernen guten Gewerbes darstellen.

2. DAS DOKUMENT DEUTSCHER KUNST VON 1901. Die parkartige Mathildenhöhe im Nordosten Darmstadts war für diese Architekturgruppe ausersehen. Olbrich entwarf für das äußerst günstig, in übersichtlicher Terrasse abfallende Baugelände einen recht geschickten Lageplan, indem er auf den Kamm das in gelagerter Horizontale den Platz beherrschende Ateliergebäude hinlegte, zu dem dann die verschiedenen Villen, die eine freie Mitte säumten, konvergierten. Olbrich baute eigentlich alles, die Villen der einzelnen Künstler, die sie sich dann teilweise nur selbst noch dekorieren durften, die paar für die Ausstellung zu errichtenden Bauten, wie das Haus für Flächenkunst, das Theater, die verschiedenen Kioske und das Repräsentationsportal mit der Umzäunung, und schmückte und ordnete selbstherrlich alles an, was den Ausstellungsgarten betraf, sodaß es wohl auffallen mußte, als Behrens plötzlich mit seinem Entschluß auftrat, er wolle sein Haus vom Keller bis zum First selber und allein bauen, er, der eigentlich doch immer noch Maler, bisher nichts weiter als bestenfalls Kunstgewerbe geschaffen hatte, während doch Olbrich Architekt von Hause aus war, der bereits auch auf eine in Wien schon recht bekannte Bautätigkeit zurückblicken konnte. Und doch bedeutete dieser Entschluß nicht nur für Behrens' individuelle Entwicklung einen gewaltigen Fortschritt, sondern es zeigte sich für alle Ernsthafteren im Verlaufe der Ausstellung, daß dieses Behrens-



Abb. 6. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901. Ansicht von der Straße aus

Haus tatsächlich das Beste und Gediegenste an moderner Architektur darstellte, was überhaupt das Darmstadt von 1901 bot, daß in ihm weit mehr zeugungsfähige Keime für die Synthese eines modernen Raumtils lagen, als sie die blendend dekorativen Leistungen eines Olbrich zu geben vermochten. —

Selten ist wohl eine Ausstellung mit einem so konsequenten Spottgeschrei empfangen worden, wie das Dokument deutscher Kunst der Sieben auf der Darmstädter Mathildenhöhe von 1901: Dieses Mißverständnis und der unkünstlerische Haß der deutschen Philister hier dem neuen Kunstgewerbe gegenüber erschienen falt als eine

historische Wiederholung jenes banausisch feindseligen Verhaltens, das die Pariser Kunstverständigen seinerzeit der Malerei des Plein-air, der Ausstellung der ersten Impressionisten bei Nadar von 1871, gegenüber gezeigt hatten. Gewiß, die Aussteller waren nicht ganz schuldlos an dieser animosen Erregung: Besonders J. M. Olbrich hatte durch mancherlei Genialitäten, die sich wohl in einem Skizzenbuch als dekorative Einfälle interessant ausnahmen, aber niemals eine Ausführung in fester Architektur vertrugen, das Publikum herausgefordert, welches in diesen Ausstellungshäusern nur zu häufig allgemein gültige «Mustervillen» für Hinz und Kunz

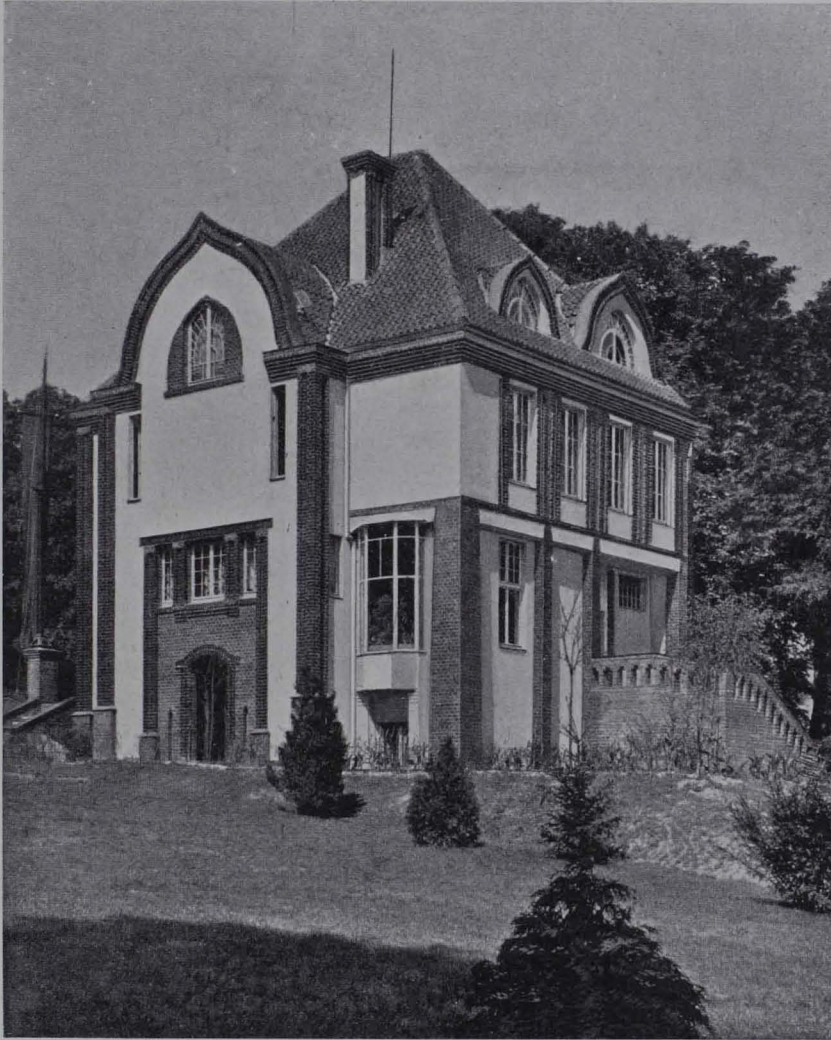


Abb. 7. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901. Ansicht vom Garten aus

vermutete, ohne an den individuellen und stets so beweglichen Künstlerwillen zu denken, der sich diese eigenartigen Gehäuse doch zunächst für sein eigenes Ingenium gestaltet hatte. Olbrich und Behrens waren die Pole, um die sich die Debatte über Art und Zukunft des neuen Stils auf der Darmstädter Ausstellung vor allem drehte. Solche zeichnerische Liebeshwürdigkeiten wie Huber und Bürck schlossen sich ja ohne Schwierigkeit an die gut bekannten altdeutschen und heimatkünstlerischen Bestrebungen an. Christianien bedeutete nicht mehr als eine verfallene Auflage der Pariser farbigen Flächenkünste der Cheret, Mucha usw., und die beiden

Bildhauer, Habich und Bosselt, wurden überhaupt so gut wie nicht vom Publikum besprochen, da die stets in ihrem eigentlichen Wesen unverstandene Plastik für eine populäre Diskussion zu wenig Angriffspunkte bietet. —

Den intelligenteren Besuchern war es sofort klar, daß Olbrich zu viel gemacht hatte, als seine Produktivität umspannen konnte. Zweifellos ein leicht schaffendes, erfindungsreiches Talent und auch Persönlichkeit, hatte er sich nicht darauf beschränken wollen, ein paar Aufgaben schön durchzuführen, sondern alles selber schnell gemacht, wobei es ihm dann oft begegnet war, daß viele dieser Einfälle, an einem Hause vereinigt, architektonisch

widerspruchsvoll wirkten. Diefem Ausftellungszauber der Bauten Olbrichs ftand das Haus Behrens in feiner pathetifchen Ernftthafteit und feiner perfonlichen Vertiefung als etwas Klaffifches, in feiner Wirkung Dauerhaftes, gegenüber. Um die Anficht wiederzugeben, wie fie fich etwa die beften Ausftellungsbefucher damals über das Haus Behrens bildeten, feien etliche Sätze aus einer in jenem Sommergefchriebenen Kritik zitiert, die in Alexander Kochs «Deutfcher Kunft und Dekoration» er-

erkannten Prinzip nicht die geringfte Abweichung . . . Sein Haus wird ein innig gefügtes Gebilde, eine große Form, die eine neue Schönheit atmet, becheiden fich dem Zwecke beugt und dennoch vornehm verkündet, wem fie dient. . . Auf dem Wege, den Behrens eingefchlagen hat, können wir frei und mündig werden».

In der Tat ift nichts wunderbarer, als zu beobachten, wie wenig der Maler Behrens gerade als Maler fich in feinem Darmftädter Hauße gezeitigt

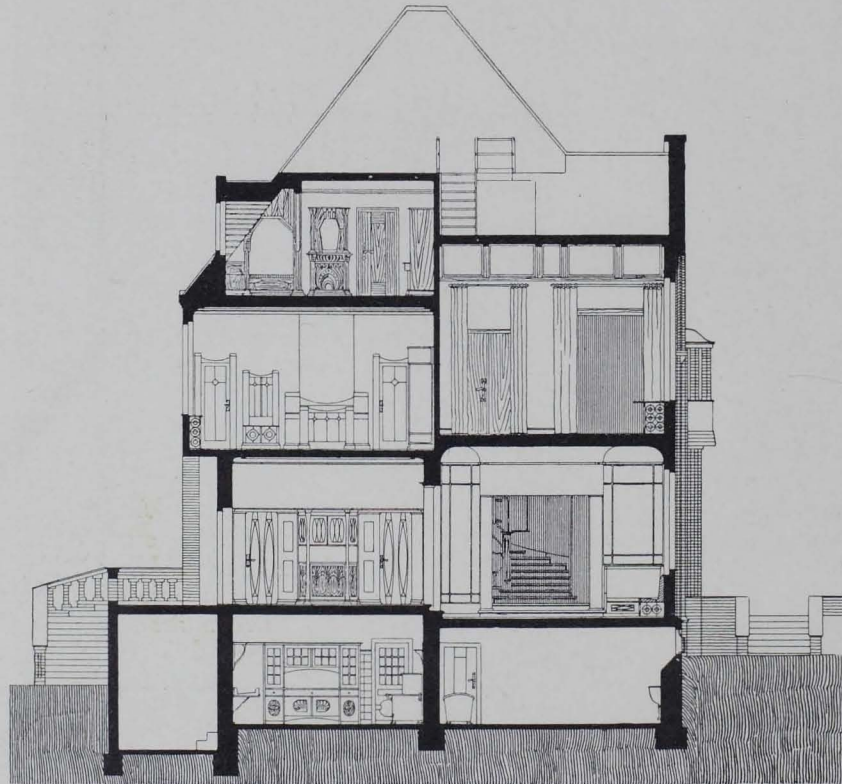


Abb. 8. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901. Querschnitt von Süden nach Norden

schien:¹⁾ «Behrens schafft aus dem Prinzip, jeder Aufgabe von dem Standpunkte aus gerecht zu werden, der Einblick in ihren innersten Wesenskern gewährt . . . Durch und durch ein neuzeitlicher Mensch, hat Behrens, in dem er sich gab, ein echtes neues Kunstwerk gegeben, ein Werk aus einem Guß. Es besteht nicht aus Formen, es ist eine Form vom Sockel bis zum First . . . Den Schmuck, sei er plastischer, malerischer oder anderer Natur, diese sekundäre Erscheinung, die unseren Architekten zur Hauptache wurde, verbannt er völlig und gestattet sich von diesem als richtig

¹⁾ Siehe Nr. 36 der Literatur über Peter Behrens.

hat. Im bloß Dekorativ-Malerischen übertrumpft ihn Olbrich bei weitem, während Behrens sich sofort über das Wesentliche in der Architektur klar ist, die Raumbeziehungen und den funktionellen statischen Ausdruck. Andererseits ist es für ihn günstig, daß er bis jetzt noch keine architektonisch belastete Vergangenheit besitzt, da er so aus seiner frei schaffenden, zeichnerischen und malerischen und kunstgewerblichen Tätigkeit heraus jede Form, Stütze und Gebälk, Wand und Decke, Öffnung und Rahmen, für sich neu erfinden muß und deshalb der Gefahr entgeht, an Stelle lebensvoll belebter Formen, die tektonischen

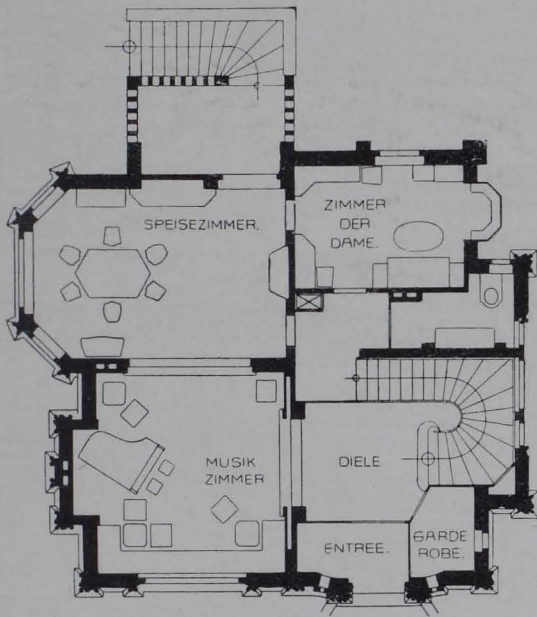


Abb.9. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901.
Grundriß des Erdgeschosses. Maßstab 1:200

Schemata der historischen Tradition anzuwenden. Gewiß erscheint uns heute, nach nunmehr zehn Jahren, die naturalistische Betonung des Funktionellen übertrieben und in der Wirkung nicht immer ruhig genug: Aber daß dieses für den Anfang der einzige entwicklungsmögliche Weg war, um die Seylla des äußerlich Dekorativen und die Charybdis der in modernem Sinne nichtsagenden Stilkonvention zu vermeiden, davon belehren uns die Beispiele eines Olbrich einerseits, und der bald nach Darmstadts Ausstellung einsetzenden Biedermeierei andererseits.

3. DAS HAUS PETER BEHRENS. DER AUSSENBAU. Das Haus Behrens steht am Alexanderweg auf der Mathildenhöhe (Abb. 6), ein kraftvoller Kubus, an allen Kanten durch mehrfach profilierte Lisenen aus grün glasierten Verblendern gefaßt, die sich an dem selten Hauptgesims totlaufen. Ihren Vertikalismus nimmt die knapp aufliegende Pyramide des Daches mit feinen einschneidenden Zwerchgiebeln auf, das rotbraune Falzziegel, von besonders straffer Form, decken. Weiterhin wirken als senkrechte Elemente die Kamine, die stabähnliche Verlängerung nach oben des großen Efelsrückfensters der Hauptfront und die, während der Tage der Ausstellung am Garteneingang aufgepflanzt, mächtigen, reich gemulterten Banner. Die nach

dem gotischen Prinzip von struktiven Gliedern und entlasteten Füllungen aufgelösten Wände sind in weißlichem Putz gehalten und kontrastieren geschmackvoll mit dem sonoren Grün der Bündelpfeiler, dem Rotbraun der Dachziegel, dem Violett der Eisenklinker des Haussockels. An der Straßenseite öffnet sich ein Portal von feierlicher Pracht, das Gewände in Rundstäben aus grünen Verblendsteinen reich gegliedert, die dunkle Holz-türe selbst von einem kristallartigen Licht überstrahlt und von schmiedeeisernen, bronzierten Bändern geschmückt, die in phantastischen Linien ein kostbares Strahlenmotiv bilden. Über der Türe wölbt sich das flache Erkerchen der Bibliothek mit der Reihe feiner fünf pfeilergerahmten Fenster vor. Sehr bemerkenswert ist auch die Gartenfront des Hauses (Abb. 7): Eine Veranda mit absteigender Treppe, das Fenster des Damen-zimmers, geben das Laltende des Erdgeschosses. Vier große Fenster im Obergeschoß darüber, rhythmisiert durch viele breite Backsteinpfeiler, wirken als vertikale Auflösung nach oben, die dann das Gesims, in feiner kräftigen Horizontalen durch die beiden schweren Dachgauben verstärkt, wieder zusammenhält. – Und endlich zeigen auch die beiden Seitenfronten architektonisch vollendete Ausführungen, die sie nicht zu etwas Nebenächlichem, wie bei den Häufern der Bauunternehmer, stempeln: Die durchaus symmetrische Westfassade bildet den Nebeneingang mit den gereihten Treppenfenslern darüber zu einem in sich geschlossenen zentralen Rechteckfelde aus, dessen Form das ganze, von Lisenen

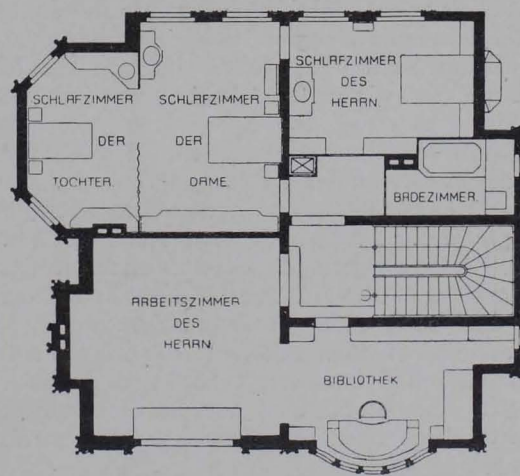


Abb.10. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901.
Grundriß des Obergeschosses. Maßstab 1:200

gerahmte Mittelrisalit ähnlich wiederholt. Das Symmetrische wird noch durch den in der Mitte aufstehenden Efelsrückengiebel der Dachgaube betont, wie durch die beiden gleich schmalen Wandstreifen, die hinter der Flucht des Risalits zurücktreten.

Die von lauter Vertikalen durchschnitene Ostfassade zerfällt in zwei gleiche Hälften, links den polygonalen Abschluß des Speisezimmers unten und des Schlafzimmers der Tochter oben, rechts die flach heraustretende Klaviernische des Musikzimmers, deren Ecken außen wieder durch Bündelpilaster in grün glasierten Verblendern verstärkt sind, und deren Mitte ein, fast in englischer Weise stark hervorgehobener, hoher Schornstein vorgelegt ist.

Gerade diese Front legt mit Deutlichkeit das leitende Prinzip strenger Architektur dar, die diesen Bau in allen seinen Teilen «notwendig» erscheinen läßt, wie nichts anderes auf der Darmstädter Ausstellung: Man kann nicht, wie doch so häufig bei Olbrich, irgend etwas als überflüssiges Beiwerk, als nur dekorative Zutat, eliminieren. Alles besitzt hier seine in der Wirkungsrelativität begründete, innere Notwendigkeit: diese senkrechten Pfeiler der Wandgliederung stellen Fragen dar, auf die die richtige Antwort des horizontalen Dachgefalles und des kraftvoll ruhenden Daches erfolgt, ein harmonisch ausgebildetes Spiel sichtbarer statischer Kräfte.

GRUNDRISS UND RAUMBEZIEHUNGEN. Wie sich das Haus als ein in sich geschlossener Kubus für die Ansicht nach außen darstellt, so zeigt sich die gleiche räumlich funktionelle Konzentration auch in der Gestaltung des Grundrisses, in der Einzelanordnung und Zueinanderbeziehung der Räume, der Planteile des inneren Hauses: Behrens war, wie er selbst in dem von ihm verfaßten Katalog seines Hauses berichtet¹⁾, durch die örtlichen Verhältnisse gezwungen, «den Flächeninhalt des Grundrisses auf das möglichst geringste Maß zu beschränken, und andererseits doch genötigt, die für das Leben einer Familie von mittlerer Angehörigenzahl erforderlichen Räume darin einzufassen.» Er mußte also alle Zimmer eng aneinander rücken, zusammenschachteln, und für räumliche Nebenbedürfnisse, die sich vielleicht noch einstellen konnten, erkerartige Ausbuchtungen annehmen. Daß aber dieser Grundriß nun trotzdem nicht in verwickelter Anlage alle

¹⁾ Haus Peter Behrens. Die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1901. Siehe Nr. 4 der literarischen Arbeiten des Künstlers.

kleinlichen materiellen Launen der Hausbewohner auch zu äußerem Ausdruck brachte, wie es die damals zeitgemäße, schöne Forderung des naturalistischen «von innen nach außen Bauens» verlangte, davor bewahrte den Künstler sein wahrhaft architektonisches Gefühl, das sowohl in der strengen Rhythmik der verschiedenen Fassadenbildungen lebt, wie auch allenthalben in der Raumebene monarchisch beherrschende Achsen durchführt²⁾ (Abb. 8, 9, 10).

Solche monumentale Achsen, die, nach des Künstlers Ausspruch, «eine zwar scheinbare, aber dem psychischen Effekt nach wesentliche Vergrößerung der Räume bewirken», ziehen sich im Erdgeschoß durch die vorderen Repräsentationsräume, von dem großen Straßenfenster des Musikzimmers durch die breite Schiebetüre auf das Büfett des Speisezimmers hin; dann im rechten Winkel hierzu eine Achse, die, von der Mitte des Treppenbeginns ausgehend, die Diele und das Musikzimmer halbiert und in der mit dem «Traum des Jünglings» als idealem Blickpunkt geschmückten Klaviernische endigt; endlich eine dieser parallele Nebenachse, welche die Längsrichtung des Damenzimmers mit dem anschließenden Blumenerker beherrscht. Im Obergeschoß ist auf diese Weise die Bibliothek dem Arbeitszimmer des Herrn angeschlossen, wodurch beide gemeinschaftlich eine sehr zweckmäßige «Wandelbahn» bilden und ebenso die große Ausbuchtung des Schlafzimmers der Tochter, dem Hauptraum, dem Schlafzimmer der Dame, was besonders in der gleichgerichteten Aufstellung der Betten zum Ausdruck kommt. Überhaupt wird allen Möbelstücken ihr raumgliedernder Platz im ganzen Hause durch solche dominierenden Achsen angewiesen.

Und diese Achsen müssen dann natürlich auch die Gartenanlage ordnen helfen: Eine führt längs der Ostfront auf eine gemauerte Nische hin; eine, an der Straßenseite, halbiert den kleinen achteckigen Portalvorplatz und endet an einer von hohem Baum überschatteten Rundbank usw. — Raumdynamisch wirken alsdann die verschiedentlich die geraden Wege unterbrechenden, das

²⁾ Katalog S. 5: «Ein Haus, dessen Räume nur auf eine äußerliche und materielle Zweckmäßigkeit verteilt sind, muß notwendig in seiner Fassade die kleine Behaglichkeit der sich im Äußerlichen erschöpfenden Lebensweisen abspiegeln. Dagegen müssen sich mit gleicher Notwendigkeit aus einer Grundrißanlage, die von einer geistigen und verfeinerten Lebensanordnung diktiert ist, Fassaden ergeben, die einen solchen edleren und tieferen Genuß des Lebens in künstlerischen Gestaltungen der Verhältnisse nach außen kehren.»



Abb. 11. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901. Speisezimmer im Erdgeschoß

etwas abhüßige Gelände gliedernden Treppentufen, die dem im Garten Wandelnden einen gewissen anmutigen Rhythmus im Schreiten suggerieren.

Auch im Erdgeschoß ist ein durch Stufen überwundener Niveauunterschied zwischen dem etwas niedriger, auf gleicher Höhe mit der Diele gelegenen Musikzimmer, dem Raum geistiger Darbietungen, und dem höher gelegenen Speisezimmer, dem Raum edler Geselligkeit, vorhanden: Der vergeistigte Zweck dieser Stufen besteht darin, «dem Verkehr zwischen beiden Räumen eine rhythmische Bewegung zu verleihen.» Den gehobenen sakralen Ton, der sich in solchen Stellen des Katalogs ausdrückt und der auch des öfteren noch in Behrens damaligen literarischen Äußerungen wie z. B. in seinem Büchlein über das künstlerische Problem des

Theaters «Feste des Lebens und der Kunst»¹⁾ wiederkehrt, können wir heute nicht mehr recht verstehen²⁾, wenn wir uns auch davon überzeugen müssen, daß diese Feierlichkeit nichts anderes darstellte, als die individuelle Form des heiligen Ernstes, mit dem Behrens seinen architektonischen Problemen nachging, sich niemals von äußerlichen, bloß dekorativen und billigen Effekten blenden ließ, und auf diese Weise etwas an solidester Gediegenheit und schöner Kostbarkeit so Einzigartiges erreichte, dem sonst nichts, wie alle geschmackvollen Kenner versicherten,

¹⁾ Siehe Nr. 2 der literarischen Arbeiten des Künstlers.

²⁾ Übrigens stand Behrens mit dieser enthusiastischen Rhetorik in der damaligen Kunstschriftstellerei nicht allein: Daß ihn die Herren Kurt Breyfig und Georg Fuchs darin beträchtlich überboten, wundert uns natürlich nicht. Aber selbst ein heute so realer Schriftsteller wie Karl Scheffler kennt damals nur eine Ästhetik von lauter metaphysischen Superlativen.

auf der Darmstädter Ausstellung an die Seite zu stellen war. Das ist vor allem der Eindruck der Innenräume.

DIE INNENRÄUME. Das Musikzimmer ist der feierlichste Feltraum: Eine kostbare Schiebetüre, von in goldener Bronze getriebenen Zierblechen verkleidet, deren Ornamente vier große, diagonal sich ordnende Strahlenbündel darstellen, und von marmornem Gewände umrahmt, öffnet den Raum von der Diele aus. Die gegenüber liegende Hauptwand wird durch die zentrale Klaviernische gegliedert, die in der schmückenden Individualität des mythischen Bildes «Der Traum» prangt. Marmorpeiler umschließen das Gemälde und steigen zu der, den ganzen quadratischen Raum umziehenden Hohlkehle empor. Sonst bedecken die Wände blaues Glas, und dieselbe Stimmung halten wertvolle Vorhänge fest, die vor das große Fenster der Straßenfront gezogen werden. Unter diesem Fenster zieht sich eine lange, ledergepolsterte Sitzbank hin. — Die ganz einheitlich, nur den Ton des schönen Holzmaterials zeigende Schiebetüre nach dem Speisezimmer ist, kontrastierend, von desto reichem Schmucke gerahmt: ein moderner Metopenfries von bunten musivischen Ornamenten bekrönt sie; rechts und links stehen feierlich stilisierte Gestalten, ägyptischen Königinnen gleich, die je einen großen Kristall in ihren Händen erheben, von dem lange Strahlen ausgehen. Und in reichen Strahlen breiten sich auch die Muster der goldenen Decke dieses Saales und des in kostbaren Hölzern eingelegten Fußbodens aus. Ebenso zeigt das Mobiliar des Musikzimmers, der große reich intarsierte Flügel mit dem Notenpult und den beiden feierlichen Kerzenleuchtern zur linken und rechten des Wandgemäldes, wie auch der Klavierstuhl, das Tabourettschchen, die Holzessel, analoge Strahlenmotive als Dekoration. Man steigt die Stufen hinauf zu dem Speisezimmer: War in dem Musiksaal die Stimmung feierlich, ernst gehalten, so herrscht hier die kristallklare Anmut galfreundlicher Heiterkeit. Der mit einem Erker herausgebauter Raum ist ganz in Weiß und Weinrot gehalten. Weinrot ist die Musterung der Tapete, weiß die verschiedenen Schränke und die Holzverkleidung der Wand, weiß der schön gedeckte Tisch, auf dem aparte Gläser stehen mit dunkelrot leuchtenden Füßen, weiß die Decke, aber dunkelrot wieder die in großen Falten gerafften schweren Fenstervorhänge. Dieser koloristischen Eleganz entspricht dann auch die durchgehende Linienführung:

Ovale Kurvenparallelen in plastischem Stuck teilen die Decke ein, umziehen lanzettförmige Felder aus Glas, von denen die analog gezeichneten Beleuchtungskörper herabhängen. Der Gläserschrank und die Türe zum Balkon weisen in denselben runden Formen ausgeschnittene Scheibenrahmen auf. Die Stühle, der Esstisch, Porzellan und Leuchter auf ihm, — alles bewegt sich in diesen bequemen, sich überschneidenden, langgezogenen Kurven, deren leichtes Wellenspiel auch den Mosaikfußboden aus Holz beherrscht (Abb. 11, 12).

Das Zimmer der Dame ist der Raum des Darmstädter Hauses Behrens, der in seinem strengen Formausdruck am meisten auf das hinweist, was die zukünftige Entwicklung von Behrens bringen sollte: Alles ist auf den rechten Winkel, genauer auf das Oblongum, architektonisch aufgebaut, Grundriß, Aufriß wie Schnitt, und wiederholt so die individuelle Planform des nur mäßig großen Zimmers. Auf seiner einen Seite ist ein von niederen Schränkchen umbautes Sofa aufgestellt, vor dem ein runder Tisch mit zwei Stühlen steht. Gegenüber sieht man einen breiten Zierschrank, der sich schräg gegen die schmale Türe fortsetzt, auf deren anderer Seite ein kleiner Schrank als Pendant zur Verkleidung des Heizkörpers dient. Die Schubladen dieser verschiedenen Schränke geben in ihren Rechtecken den gleichen Höhenabchnitt. Über ihnen zieht sich unter der Decke ein von geraden Leisten umfümter Fries, wie Leisten überhaupt die japanischen Matten der Wände tektonisch festhalten. Der bereits ganz geometrische Teppich endlich bringt dieselben Durchdringungen von Rechteckvariationen, mit einem fast einem Edelsteine gleichenden Oval in der Mitte; eine eigentümliche Form, die auch sonst noch in dem damaligen Werk Behrens wiederkehrt, hier im Damenzimmer z. B. in dem Heizkörpergitter und dem kostbar schmückenden Mittelstück der Türe. — So zerlegt sich dieser ganze Raum für das ästhetische Gefühl in präzise kubische Kompartimente, eine Wirkung, die für das spätere Werk von Behrens, wie wir sehen werden, die Regel bedeutet. Um nun unsern Eindruck dieses, in seiner Vornehmheit am wenigsten gewollten Raumes des Darmstädter Hauses zu vervollständigen, stelle man sich die köstliche Tonharmonie vor, die zwischen dem gelb gebeizten, polierten Birnbaumholz der Möbel, der Türe, der Wandhölzer und den stillen Gobelinfarben des Teppichs und des Sofastoffes herrschte (Abb. 13).



Abb. 12. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901. Porzellan aus dem Speisezimmer

Geht man über die von einem schönen Mosaikboden geschmückte Diele die in behaglicher Rundung emporsteigende Treppe hinauf, so gelangt man in den über dem Musikzimmer gelegenen Atelierraum des Künstlers, hell getüncht, wie es sich zur Arbeit schickt, und mit den fertigen Kunstwerken als einzigem Schmuck an den Wänden. Das Zimmer greift hoch in den Dachraum hinein und erhält so eine durch Holzstreifen betonte, stereometrisch interessante Deckenform. Auf dem Boden streckt sich ein mit langstreifigen Ornamentmotiven geschmückter Läufer hin und gibt dadurch die Verbindung mit dem nebenan gelegenen, niedrigen und schmalen Bibliotheksraum. Dieser findet sein geistiges und ästhetisches Zentrum in der ganz in Fensterchen aufgelösten Schreibtischnische. Die Rückwand ist vollständig mit den strebeartig vorspringenden Bücherbrettern verbaut, deren einzelne senkrecht durchgehende Teile in den Querkompartimenten der holzgeschnitzten Decke ihre Fortsetzung finden, sodaß ein stimmungsvolles Gehäuse entsteht, das die behagliche Sammlung angestrebter Geistesarbeit ausdrückt.

Das Schlafzimmer der Dame ist natürlich ganz hell gehalten: durch Leisten gestraffte Wandbespannung, die Möbel, das große Damenbett, die Nacht- und Wafeltische, der große Schrank und die kleinen Glaschränke, die Stühle bald in Intarsia, bald in erhabener Schnitzerei, aus köstlichem polierten Zitronenholz, das immer daselbe Muster zeigt, einen quadratischen Rhombus mit rundlich geschweiften Seiten. Räumlich gewinnt, wie schon

angedeutet, das Damenschlafzimmer seinen Reichtum durch die als selbständiger Raum nur durch einen Vorhang getrennte Erkernische des Kinderschlafzimmers, deren beide Betten in derselben Längsachse einander zugekehrt erscheinen.

Das ebenfalls in der Stimmung sehr helle Schlafzimmer des Herrn weist in seinen Möbeln zumeist Dreiecksmotive auf, die bald auf der Spitze, bald auf der Basis stehend, sich dynamisch die Wage halten. Entsprechend wirken die Möbel- und Türbeschläge aus dünnen Nickelbronzeblechen. Das Obergeschoß besitzt außerdem noch ein mit Fliesen ausgelegtes Badezimmer, während im Dach sich noch ein Gästezimmer mit einem kleinen Balkon und das Knabenzimmer befinden. Von ersterem schreibt Behrens¹⁾: «Bei der Anlage des Gästezimmers im Dachgeschoße war dem Prinzip der Separierungsmöglichkeit in erhöhtem Maße Rechnung zu tragen. Hier sollte dem Gaste gleichsam im Kleinen alle Wohnungsbequemlichkeit geboten werden. Indem die Dachstuhlfläulen zur Einteilung des Gemaches ausgenutzt wurden, gliederte sich dieses in einen Wohn- und einen Schlafrum und der anschließende Balkon bietet dem Gast einen Aufenthalt im Freien, ohne ihn mit den Hausgenossen in Berührung zu bringen.»

SEINE KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG. Die Ausführlichkeit, mit der wir uns der Beschreibung des Darmstädter Hauses hingegen haben, wird durch die zentrale Stellung gerechtfertigt, die dieses Werk im Anfang des

¹⁾ Katalog S. 12, 13.



Abb. 13. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901. Zimmer der Dame im Erdgeschloß

architektonischen Schaffens von Peter Behrens einnimmt, durch seine entwicklungsgehistorische Bedeutung, die es als erste, sehr vielseitige baukünstlerische Aufgabe für den bisherigen Maler oder höchstens ornamentalen Flächenkünstler Behrens besetzt. Bei aller bewunderungswürdigen Reife und inneren Vertiefung, die das Darmstädter Haus zweifellos im Ganzen beweist, finden sich ebenso zweifellos ästhetische Unstimmigkeiten, die teilweise im Zeitstil, teilweise aber auch in dem damaligen Individuellen des Künstlers begründet sind. Die naturalistische Vorkehrung jener Tage des strukturell funktionellen um seiner selbst willen wurde bereits oben allgemein konstatiert, und auch das

Haus Behrens erscheint nicht frei davon, wenn man sich der «gotischen» Pfeiler und Lisenen seiner Außenseite erinnert, die sich wieder zu Bündelorganismen zergliedern, an das Herrenschlafzimmer mit seinen vertikal nachgiebigen, nicht ruhenden Dreiecks- und Trapezformen. Trotz aller «Gemütlichkeit» wird man sich auch nicht mit der Bibliothek im ersten Stock ganz einverstanden erklären, die in ihrer holzumbauten Enge, mit ihren gleich Schiffskielen scharf vortretenden Bücherbrettspfosten den unbeteten Eindruck einer kleinen Kajüte hervorruft¹⁾.

¹⁾ Bedenkt man freilich die Zeit, in der das Darmstädter Haus Behrens entstand, so verringert sich sein von uns getadelter

Prüft man unter demselben Gesichtspunkt des raumklärenden Wertes das Ornament, das Behrens in seinem Darmstädter Haus, im Ganzen nur an tektonisch-funktionell indifferenten Stellen und viel sparsamer als der hierin wenig taktvolle und überladene Olbrich, verwandt hat, so stellt sich doch auch der Eindruck ein, als ob es trotzdem nicht immer genügend zurücktrete und sein eigentlich ornamentales, dem ästhetischen Sinne nach nur akzessorisch «schmückendes» Wesen zum Selbstzweck erhebe: Das trifft besonders für die großen konzentrischen Ornamente des Musikzimmers zu, die mit ihren feierlichen, in allen Farben schimmernden Sonnen den Fußboden und den Plafond, den Flügeldeckel und das Brett des Notenständers und die Füße des bronzegeschmiedeten Kandelabers überziehen, ohne viel Rücklicht zu nehmen auf das architektonisch Andersgeartete aller dieser Gegenstände und auf die so eigentümlichen Formbedürfnisse der verschiedenen Materialien¹⁾.

4. BUCHKÜNSTLERISCHE ARBEITEN. Das selbe Gefühl wie bei diesen funktionellen Architekturgliedern und den linear zu lebhaft sprechenden Ornamenten des Darmstädter Hauses hat

Funktionalismus auf ein Geringes: Relativ genommen, im Vergleich zu der sonstigen, so sehr naturalistischen, damaligen baukünstlerischen Moderne, stellt das Haus Behrens ein frühes und reines Beispiel körperhaft architektonischer Gesetzmäßigkeit dar.

¹⁾ Vgl. Georg Simmel: «Die Souveränität der Kunst über die Wirklichkeit bedeutet keineswegs, wie der Materialismus und viele Theorien des Idealismus meinen, die Fähigkeit, alle Inhalte des Daseins gleichmäßig in ihren Bereich zu ziehen. Keine der Formungen, mit denen der menschliche Geist den Stoff des Daseins meistert und zu seinen Zwecken bildet, ist so allgemein und neutral, daß alle jene Inhalte, gleichgültig gegen ihre eigene Struktur, sich ihr gleichmäßig fügten.»

man auch bei vielem, was damals von Behrens als Buchschmuck entworfen wurde, z. B. bei dem Titelblatt zu seinem Sonderhefte der deutschen Kunst und Dekoration, Januar 1902, das, gleichsam aus schweren Metallbändern zusammengenietet, wenig unseren heutigen Ansprüchen auf klare Flächenschönheit entspricht. Andere Ornamente aber sind wieder ganz aus dem Sinne der Druckumrahmung heraus empfunden als großzügige freie Kurvenparallelen, die sich, entwicklungs-geschichtlich, dem individuellen Holzschnittstil von Peter Behrens anschließen.

Es ist bekannt, daß Behrens sich damals nicht auf den Buchschmuck beschränkte, daß er vielmehr für die Rudhardsche Gießerei in Offenbach, später Gebrüder Klingspor, eine ganze Drucktype, die erste Behrens-Schrift, zeichnete. Bei Rudhard hatte zwei Jahre vorher Behrens' Freund, Otto Eckmann, seine berühmte neue Schrift erscheinen lassen, «eine Type von wohl durchgearbeiteter und doch einfacher Form, die ein fattes, volles Druckbild lieferte, in dem sie dem Wort- und Satzbilde eine größere Geschlossenheit zu verleihen suchte, als es die lateinische Schrift mit ihren bei einzelnen Versalien entstehenden Lücken zu geben vermag. Auch in der starken Hervorhebung von Kopf- und Fußlinie folgte Eckmann einem dekorativen Bedürfnis. Die Schrift war nicht mit der Feder entworfen, sondern mit dem Pinsel gemalt.»

Die Behrens-Schrift, für deren gute Ausführung die Gießerei unserem Künstler somit eine gewisse traditionelle Gewähr bot, ist durchgehends nach dem Vorbilde der gotischen Fraktur mit der stets schräg gehaltenen Kielfeder gezeichnet. Ebenso war die gotische Fraktur noch maßgebend für die

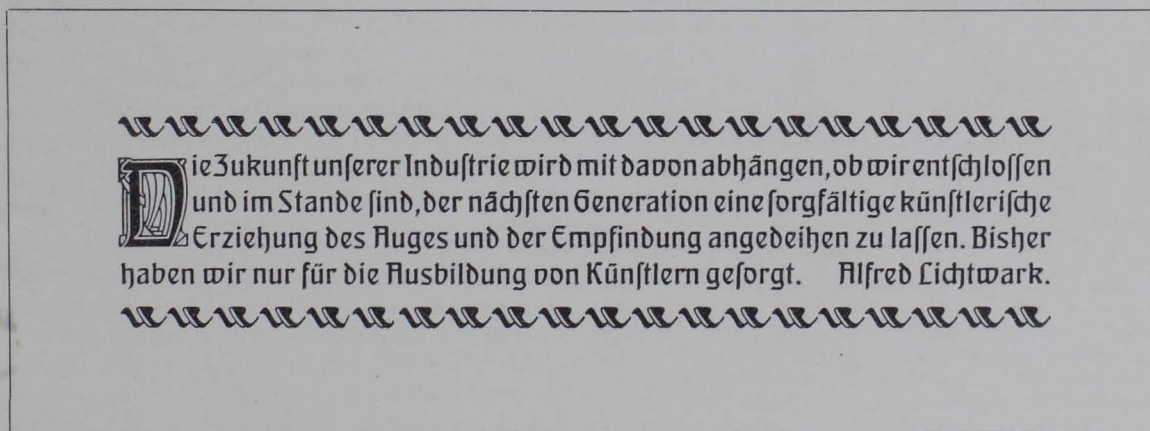


Abb. 14. Probe der Behrens-Schrift, herausgegeben 1902



Abb. 15 Weltausstellung in Turin 1902. Empfangszimmer (Heffisches Zimmer).
Aus der Darmstädter Kunstzeitchrift «Deutsche Kunst und Dekoration»

Größenverhältnisse der Buchstaben, die häufige Oberlängen besitzen und sich so damit als deutsche Schrift erweisen, obgleich sie auch eine Anzahl von Antiquabestandteilen enthalten. Die Type ist energisch nach Senkrechten und Wagrechten stilisiert, sodaß sie sich durch ihre innere Tektonik vorteilhaft von der strukturlosen rundlichen Weichlichkeit der damals massenhaft auftretenden «Jugendstil»-Schriften unterscheidet. Daher bietet sie stets einen strengen, in den größeren Graden nahezu feierlichen Rhythmus dem lesenden Auge dar¹⁾. [Abb. 14].

5. DIE WELTAUSSTELLUNG IN TURIN VON 1902. Die internationale Ausstellung für

¹⁾ Vgl. den historisch gut unterrichtenden Aufsatz von Hermann von Trenkwald: Schriften der Gießerei Gebrüder Klingspor in Offenbach a. M. Nr. 81 unseres Verzeichnisses der über Behrens erschienenen Literatur. Ferner Peter Behrens eigene Einführung: Nr. 6 unseres Verzeichnisses der literarischen Arbeiten des Künstlers.

moderne dekorative Kunst in Turin 1902 stand offenbar unter einem ungünstigen Stern: Das Phrasenhafte und bloß äußerlich Dekorative, das, im Grunde genommen, Unarchitektonische, das der zwischen einem theatralischen «Naturalismo» und einem banal sentimentalen «Divisionismo», der geschmacklosen, national italienischen Form des Impressionismus, schwankenden italienischen Moderne zu eigen ist, schien auch, mit der Gewalt des genius loci, auf die Aussteller der andern, nicht romanischen Nationen eingewirkt zu haben, sodaß jene schwarzleherischen Kritiker scheinbar Recht behielten, die mit der Turiner Ausstellung das Ende des «Jugendstils» herangekommen glaubten. Auch für Behrens bedeutet sie keinen Fortschritt in dem Sinne, der für seine Entwicklung allein als solcher gelten konnte, Vereinfachung und Klärung im raumästhetischen Ausdruck, sondern besten Falls einen Stillstand, wenn man so reife, ganz architektonische Leistungen, wie etwa das

Darmstädter Damenzimmer, zum Vergleiche heranzieht: Auch hier herrscht der Eindruck vor, als ob dem Künstler nicht genug Zeit zur inneren Vorbereitung gegeben worden wäre, sodaß er auf originelle «Einfälle» und «Motive» schnell hätte ausgehen müssen, um eine ebenso ephemere, wie laut wirkfame Ausstellungsarchitektur zu errichten.

Behrens hatte die Ausführung der Hamburger Vorhalle der Ausstellung des Deutschen Reiches, eines Verlagsraumes, der als Herrenarbeitszimmer eingerichtet war, und das hessische Zimmer, einen Salon, in Auftrag erhalten. — Die Hamburger Halle ist ein großes Rechteck, das, je in der Mitte seiner vier Seiten, in verschieden breiten Bogentoren sich öffnet. Die vier noch übrig bleibenden Ecken sind ebenfalls durch sehr gestelzte Bogenöffnungen ausgefüllt, sodaß gar keine feste Wandfläche mehr vorhanden ist. Ferner schwingen sich von den Pfeilern zu Seiten der großen Öffnungen mächtige Schwibbogen nach der Mitte, um ein mächtiges Gebälk, den Rahmen eines riesigen Oberlichtes, zu tragen, das als gelbe Sonne in Opaleszentverglasung erstrahlt. Die vier quadratischen Eckfelder sind ebenfalls in Oberlichtverglasung gedeckt. — Die Mitte der Halle nimmt ein in Stufen sich vertiefendes, längliches Brunnenbecken ein, dessen Schmalseiten je ein weiblicher Engel umrahmt von stark stilisierter Formgebung in Stein¹⁾, der mit feinen großen, in Metall getriebenen Cherubsflügeln um die Steinpfosten des Brunnens herumgreift.

Mag man immerhin kunstgeschichtlich verstehen, daß ein solch extremer Funktionalismus, wie ihn in dieser Hamburger Halle der später so konsequente Raumkünstler Peter Behrens erfahren, für jene Zeit eine Erfüllung bedeutete,

¹⁾ Meier-Graefe erzählt, Behrens habe sich damals in Turin sehr für den «taktischen» Reliefstil altägyptischer Plastik begeistert.

nachdem man lange zuvor Architekturglieder nicht mehr in ihrem einzigartigen Ausdruck empfunden hatte, und daß er auch für die eigene organische Entwicklung von Behrens notwendig war, nachdem er in Darmstadt einmal schüchterne Keime dazu gezeigt hatte, so kann doch vor dem Richtstuhle einer höheren ästhetischen Kritik diese vergängliche architektonische Ausdruckskunst deshalb nicht bestehen bleiben, weil der einheitliche Wert, auf den das historische Urteil in der Architekturgeschichte immer zu beziehen ist, «Raum» heißt; ein baukünstlerisch höchstes Kriterium, das Behrens, als er den Kunstgewerbler ganz abgestreift hatte, um nur noch «Architekt» zu sein, später selbst anerkennt, indem er sagt: «Architektur ist Körpergestaltung und ihre Aufgabe ist nicht zu enthüllen, sondern Raum einzuschließen.» Das Herrenarbeitszimmer, der Ausstellungsraum einer Verlagsanstalt, war ringsum an den einfach mit einer Friestapete bekleideten Wänden von mancherlei Bücherschränken und Brettern umstellt. Die eine Ecke wies einen gepolsterten Sofasitz mit einem Tischchen davor auf, ein ebensolches mit einem Hocker befand sich auch in der Mitte des Raumes. Obwohl hier auch wieder das Funktionelle deutlich betont wird, z. B. in dem

Formenverhältnis der Füllungs- und Rahmenbretter, die sich regelmäßig in Bogenweise oben um jene schließen, waren diese Möbel doch in ihrer guten kaltenartigen Außenform soviel körperhaft Räumliches, wieviel immer von Innenarchitektur verlangt werden kann.

Gerade dieses tritt am stärksten hervor in dem darum wertvollsten der drei von Behrens geschaffenen Turiner Räume, dem großen Salon. Das geräumige Zimmer, ein gedrungenes Oblongum, das sich in einem tiefgeführten Fenster und einem ebenfalls durchbrochenen Rechteckerker mit seitlichen Sitzbänken nach dem Freien zu öffnet, wird durch eine



Abb. 16. Ausstellung moderner Wohnräume bei A. Wertheim in Berlin. Herbst 1902. Speisezimmer

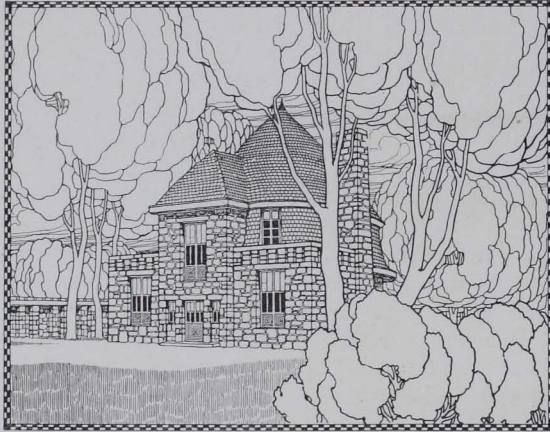


Abb. 17. Entwurf einer kleinen Sommervilla. 1904. Ansicht der Eingangsseite

Querachse beherrscht, die von der großen, vorgehängten Tür der einen Längsseite nach dem breiten Steinkamin der andern geht. Links und rechts der Türe, sowie an der dem Fenster gegenüber liegenden Seite, stehen große, aus kostbarem Holz gearbeitete Schränke von schwerer Kaltenform. Die eine Ecke füllt eine streng gebaute Polsterbank aus, während die Mitte des Zimmers ein von hochlehnten Stühlen und Sesseln umstellter Rundtisch einnimmt. Dieser bewußt räumliche Sinn, der sich in der Formgebung wie in der Aufstellung des Mobiliars des Salons kundtut, findet aber seinen stärksten rhythmischen Ausdruck in der Aufteilung der raumschließenden Wandflächen: Die Decke hat ein Kreismotiv im Zentrum, das mit dem darunter befindlichen großen Rundtisch korrespondiert, der seinerseits wieder auf einen Teppich mit einem größeren Strahlenkreise in der Mitte und vier kleinen Kreisen in den Ecken zu stehen kommt. Unter der Decke läuft ein sehr breiter Ornamentfries, ein in unendlicher Kurve sich wiederholendes Motiv, den eine starke Leiste von der unteren Wandzone trennt, die durch ebenfolche Vertikalleisten in rhythmisch wechselnde Felder gegliedert wird, — man sieht, es ist daselbe Prinzip räumlich klarer Zonenschichtung, das in dem Darmstädter Damenzimmer zum ersten Male in dem Behrenschen Werk erscheint, um in seinem späteren innenarchitektonischen Schaffen das Vorherrschende zu werden (Abb. 15).

6. INNENEINRICHTUNGEN FÜR EINE VILLA IN SCHACHEN UND BEI A. WERTHEIM.

Mit Turin gleichzeitig und stilistisch im engen

¹⁾ Siehe Nr. 42 der Literatur über Peter Behrens.

Zusammenhang stehen noch einige Zimmer von Behrens, eine Inneneinrichtung für eine Villa in Schachen am Bodensee und ein Speisezimmer, das man im Herbst 1902 in der von A. Wertheim in Berlin veranstalteten Ausstellung moderner Wohnräume, in dem von Messel soeben fertiggestellten Warenhausneubau, sehen konnte. Das Damenzimmer, das wir aus der ersten Inneneinrichtung beispielsweise herausgreifen, ist künstlerisch geringwertiger, das Zimmer bei Wertheim wertvoller: Denn dort herrscht noch durchaus die expressive Kraftlinie, verkörpert in vielfältig gezeichneten und geschnitzten Konfolen, die das Gefims tragen und aus Pilasterorganismen wachsen, die sich ihrerseits wieder nach aufstrebenden und bloß füllenden Teilen zergliedern. Spitze Ovale lösen die Schrankfronten von Hochformat auf, kleinteilige unsymmetrisch orientierte Quadrate die breitgelagerten usw.

Von diesem Bewegungsdrang ist das meiste zu einer höheren Ruhe und Klarheit in dem Wertheimschen Speisezimmer gelangt: Max Osborn hat richtig die maßgebenden räumlichen Beziehungen herausgestellt, auf die es dem Künstler hier ankam¹⁾, auf die ästhetisch sinnvolle Wiederholung einer linear einheitlichen Grundform, hier des mehrfach parallel geteilten Rechteckes, in verschiedener körper- oder flächenhafter Ausführung. — Dieses Prinzip ist so alt, wie alt überhaupt Architektur, d. h. sinnliche Körperlichkeit in abstrakter Sprache, ist. «Wir finden

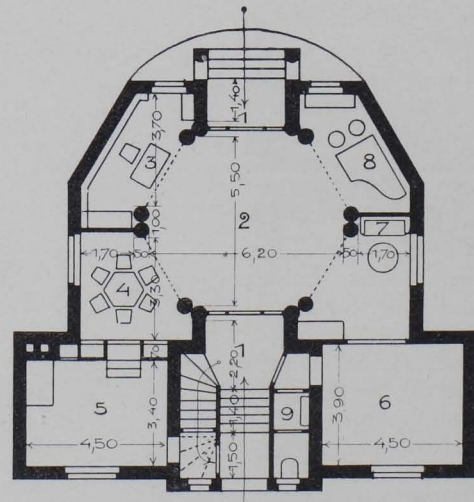


Abb. 18. Entwurf einer kleinen Sommervilla. 1904. Grundriß des Erdgeschosses

1. Vorplatz. 2. Wohnraum. 3. Schreibtisch. 4. Speisetisch. 5. Kochküche. 6. Kinderzimmer. 7. Damenfofo. 8. Flügel. 9. Toilette.

durch Betrachtung der gelungensten Werke aller Zeiten, daß in jedem Bauwerk eine Grundform sich wiederholt, daß die einzelnen Teile durch ihre Anordnung und Form stets einander ähnliche Figuren bilden. Es gibt unendlich viele verschiedene Figuren, die an und für sich weder schön noch häßlich genannt werden können. Das Harmonische entsteht erst durch Wiederholung der Hauptfigur des Werkes in seinen «Unterabteilungen», sagt der Entdecker dieses «Gesetzes der geometrischen Ähnlichkeit», Professor August Thiersch in München, der daraufhin die ganze Kunstgeschichte ästhetisch untersucht hat. – Auch im Behrenschen Werke sollte es während der ganzen Düsseldorfer Zeit eine große Rolle spielen: Seine schönste Frucht ist der für Osthaus ausgebaute Vortragsaal im Museum Folkwang in Hagen in Westfalen¹⁾, wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß mehrere sachliche Analogien bereits bei dem Maler Behrens, die merkwürdigen Wiederholungen von Blumen- aber auch Formmotiven in Bildern und Bilderrahmen, oft und mit bewußter Wirkungsabsicht vorkommen. – In diesem Speisezimmer nun bei Wertheim befindet sich die normative Figur mehrfach als Fries hintereinander schabloniert an der Wand. Dasselbe Rechteck, unten zu kleinen Quadraten abgeteilt, kehrt dann in der streng kubischen Hängelampe körperlich wieder, in der Fronteinteilung des Büfets und des Serviertisches, in den Gehäusen der beiden Wandleuchten, etwas umgeändert auch noch in Stühlen, Gläsern, und endlich wieder rein flächenhaft in der Um-



Abb. 20. Entwurf einer kleinen Sommervilla. 1904.
Anficht der Gartenseite

randung des großen Fußteppichs, sodaß sich der Eindruck klarer stereometrischer Aufgeräumtheit und eines formverwandten Zusammenhangs notwendig einstellt (Abb. 16).

7. ENTWURF ZU EINEM KLEINEN SOMMERHAUS. Zum Schluß ist hier noch der Entwurf zu einem Landhaus zu erwähnen, der, obwohl erst im Jahr 1903 entstanden, in dem Behrens bereits in Düsseldorf weilte, doch noch künstlerisch ganz der Darmstädter Schaffensperiode angehört, sowohl in seiner räumlichen Komposition wie in der besonderen Formgebung²⁾. Da dieses Projekt nur mit den geringsten Baukosten rechnen durfte, mußte, wie der Künstler selbst ausführt, «jegliche unnütze Raumverschwendung vermieden werden. Andererseits aber war, bei aller Knappheit, trotzdem für besondere Gelegenheiten eine größere Raumwirkung zu ermöglichen, weshalb die Räume so gelegt wurden, daß jederzeit leicht eine Erweiterung und gegenseitige Entlastung stattfinden konnte». Hier waltet offensichtlich das gleiche Prinzip des engen Zusammendrängens der Raunteile wie im Grundriß des Darmstädter Hauses ob, nur daß seine Lösung viel origineller und lozulagen nur aus einem einzigen räumlich fixierten Punkte systematisch entwickelt erscheint.

«Ausgehend von der Tatfache, daß ein Polygon, je mehr es sich der Kreisform nähert, mit desto geringerem Umfange den größten Flächeninhalt umschließt, ist die Grundrißlösung des Erdgeschosses eine polygonale, die des Dachgeschosses eine elliptische.» – Links und rechts vom Eingangsraum (Abb. 17–20), der den Windfang, die

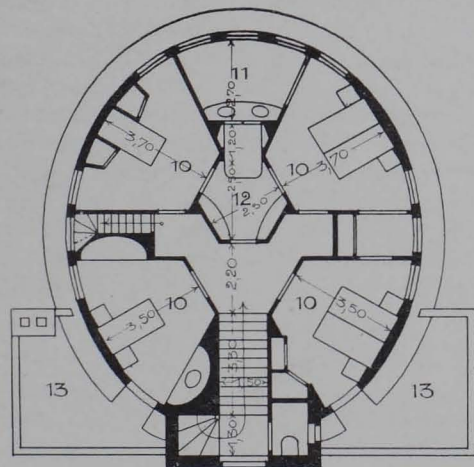


Abb. 19. Entwurf einer kleinen Sommervilla. 1904.
Grundriß des Obergeschosses
10. Schlafraum. 11. Toilette. 12. Baderaum. 13. Terraffe

¹⁾ Siehe Nr. 70 der Literatur über Peter Behrens.

²⁾ Siehe Nr. 54 der Literatur über Peter Behrens.

Treppen, die Garderobe und einen auf wenigen Stufen zu erreichenden kleinen Vorplatz enthält, liegen die Küche und das Kinderzimmer, Räume, für die natürlich eine größere Abgeschlossenheit gegen die übrige Hausgemeinschaft geboten war. Man tritt in den großen zentralen Wohnraum ein, den Hauptaufenthaltort der Familie, um den herum vier bequeme Nischen für gesonderte Bedürfnisse angeordnet sind, mit der Küche kommunizierend der sechseckige Speisetisch, in der Nische dahinter der Schreibtisch des Herrn mit eingebauter Hausbibliothek; auf der andern Seite die Nischen als ein kleines Musikzimmer mit Flügel und als Boudoir der Dame ausgebildet, alle durch Vorhänge als kleine selbständige Gemächer gegen den großen Mittelraum ohne weiteres verschließbar. Dem Eingang gegenüber führt eine kleine Freitreppe in den Garten hinunter.

Der obere, im Plan ovale Stock, der fast völlig schon in dem tief herabgezogenen Mansardendach liegt, ordnet radial vier Schlafzimmer an. Überdies ist in seine Längsachse noch zwischen zwei Schlafzimmer ein Toilette- und ein Badezimmer gelegt. — Dadurch, daß die Küche und das Kinderzimmer des Erdgeschosses nur teilweise hochgeführt wurden, entstehen an den Ecken der Vorderfront des Hauses geräumige Terrassen. Das Äußere des Hauses gewährt, dank seines zentralen Grundplanes, nach allen Seiten einen fest umrissenen Anblick. Die schweren Bruchsteine des Erdgeschosses mit dem wuchtigen Terrassenvorbau und dem hier hineinstoßenden zweistöckigen Treppenhaus wirken äußerst solid, lockelhaft, und darüber stülpt sich dann in einheimelnder Gemütlichkeit die zeltförmige Mansardendachhaube, in Ziegeln gedeckt, seitlich überschnitten von dem hochragenden Schornstein der Küche. — Viel Formendetail ist an diesem einfachen Landhaus nicht vorhanden. Das Haupteingangstor ist durch kleine flankierende Fensterchen in Nischen betont. Dem Portal nach dem Garten wurde eine kleine Treppe mit schlichten Stützläulen auf den Wangen, das Ganze auf

einer breiten runden Plinthe stehend, vorgelegt. Das Terrassengeländer besteht aus schlichten, wuchtigen Quaderpfeilern.

Diese Natürlichkeit im materiellen Ausdruck schließt sich noch ganz dem Gefühl der eigentlichen Darmstädter Baukunst von Behrens an. In der nun beginnenden Düsseldorfener Zeit abstrahiert er, zum mindesten in den ersten Jahren, sehr von der funktionsstarken Lebendigkeit zugunsten eines reinen stereometrischen Ideals, dem, was sein Nachteil bedeutet, die Assoziation des durchsichtigen Glaswürfels oder des unsoliden Pappmodells anhaftet. Die volle Natürlichkeit im Häuserbau kehrt eigentlich erst in der Hager Villenkolonie, vier Jahre nach dem eben beschriebenen Ovalhausentwurf, wieder, und wirklich verbindet den ersten jener Bauten, das Haus Schröder, mit diesem eine gewisse innere Verwandtschaft, nicht nur die große materielle Lebendigkeit, sondern auch die Gestaltung aus einem zentralen architektonischen Gedanken heraus, hier die Entwicklung des Raumganzen aus einem zentripetalen Oval, dort aus der Symmetrie rechteckiger Gemächer mit folgerichtig durchgeführter Achsenbeziehung.

Blicken wir auf die Darmstädter Schaffenszeit von Behrens zurück, so sehen wir eine deutliche Entwicklung sich vollziehen von der naturalistischen Funktionsarchitektur des Zeitstils zur abstrakten Raumarchitektur, die die charakteristische Individualität unseres Künstlers auf seiner reiferen Stufe ausmacht: Für jenen waren die sich in Pfeiler auflösende Außenarchitektur des Darmstädter Hauses, wenn man das Beste nennt, das dortige Herrenschlafzimmer und die Hamburger Halle in Turin, wenn man das mißglücklichste nennt, typisch, für diese das Darmstädter Damenzimmer und das Speisezimmer bei A. Wertheim. An die beiden letzteren Innenstimmungen knüpft die Ausbildung des stereometrischen Raumstiles an, der den Schaffensinhalt der Behrenschen Düsseldorfener Periode bildet.