

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 Ruskinkreise. 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

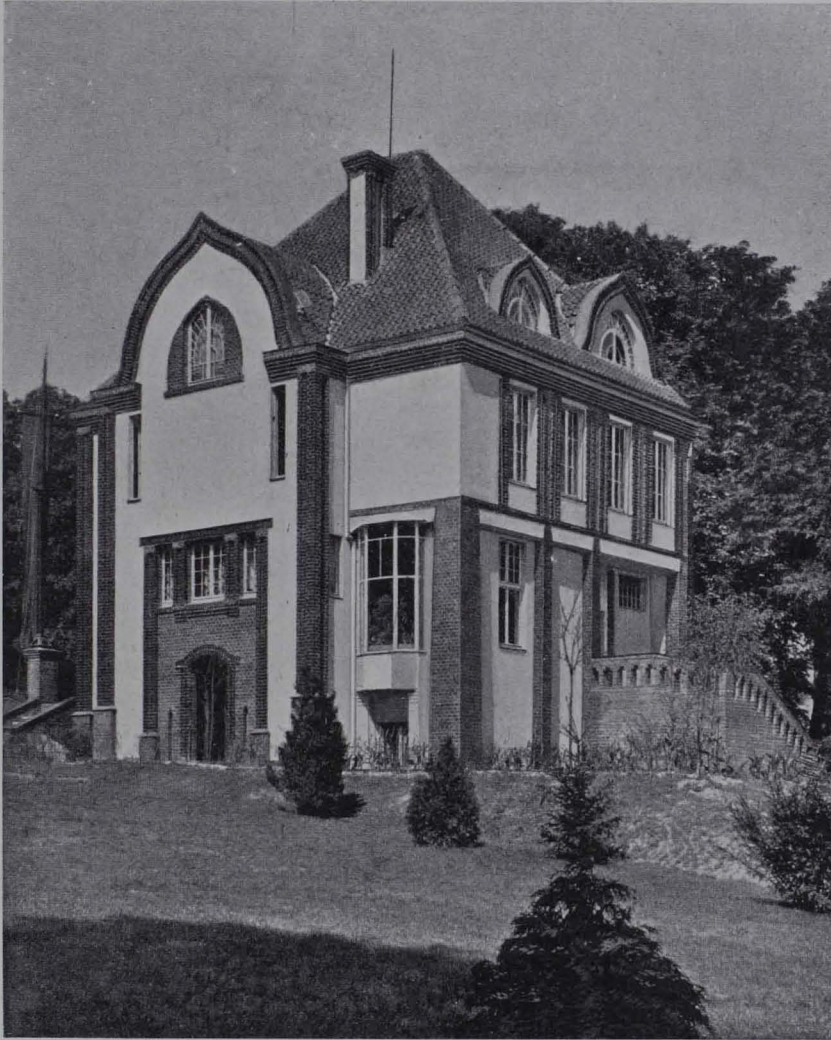


Abb. 7. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901. Ansicht vom Garten aus

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 gezeigt

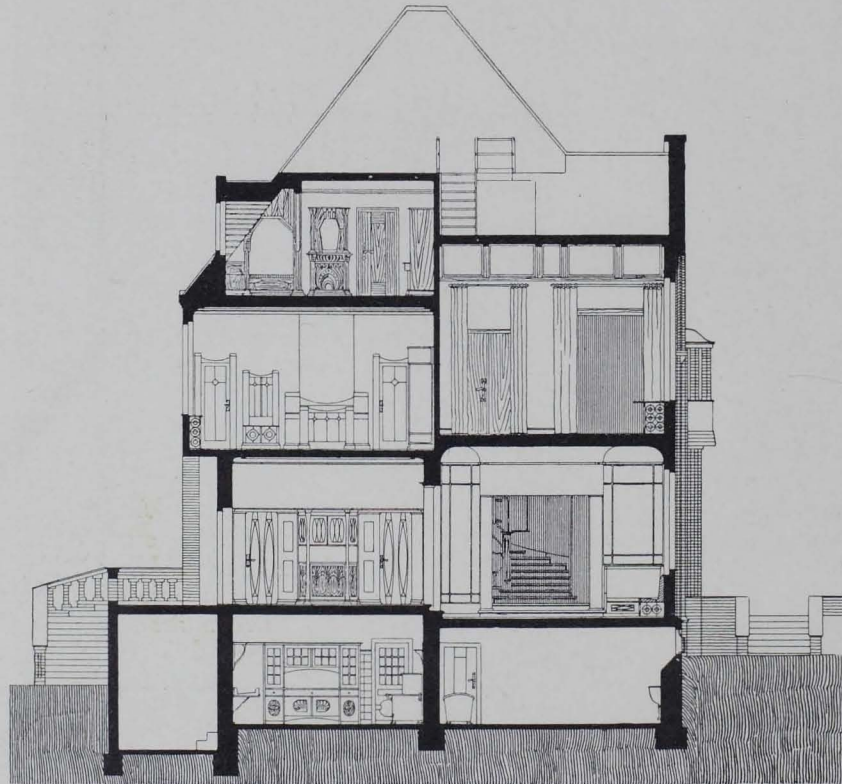


Abb. 8. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901. Querschnitt von Süden nach Norden

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

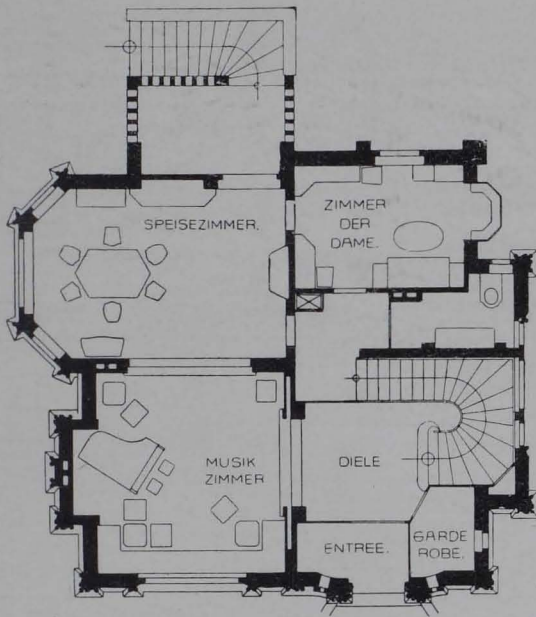


Abb.9. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901.
Grundriß des Erdgeschosses. Maßstab 1:200

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 Häusern 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

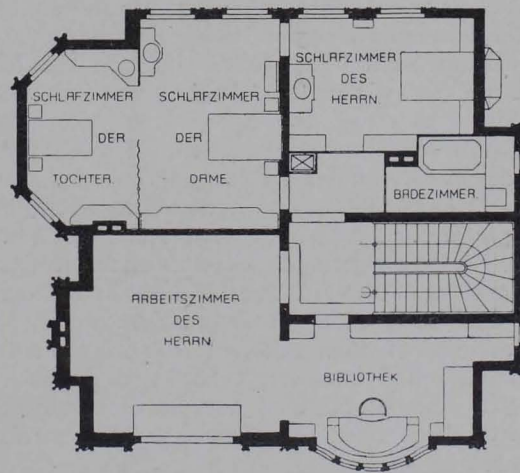


Abb.10. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901.
Grundriß des Obergeschosses. Maßstab 1:200