

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 auf gepflanzten, 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 seiner 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 seiner 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 Treppenfensern darüber zu einem in sich geschlossenen zentralen Rechteckfelde aus, dessen Form das ganze, von Lisenen

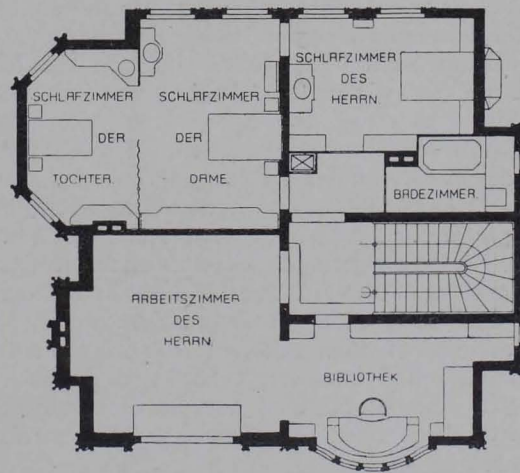


Abb.10. Haus Behrens in Darmstadt. 1900/1901.
Grundriß des Obergeschosses. Maßstab 1:200

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

Die von lauter Vertikalen durchschnitene Ostfassade zerfällt in zwei gleiche Hälften, links den polygonalen Abfchluß des Speizeimmers unten und des Schlafzimmers der Tochter oben, rechts die flach heraufstehende 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 vorgesetzt 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 Dachgefimmes 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 Speizeimmers 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 Hauptraume, 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 Außerlichen 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. Marmor Pfeiler 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 gälfreundlicher Heiterkeit. Der mit einem Erker herausgebauete 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 Waschtische, der große Schrank und die kleinen Glaschränke, die Stühle bald in Intarsia, bald in erhabener Schnitzerei, aus köstlichem polierten Zitronenholz, das immer dasselbe 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 unstillen 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

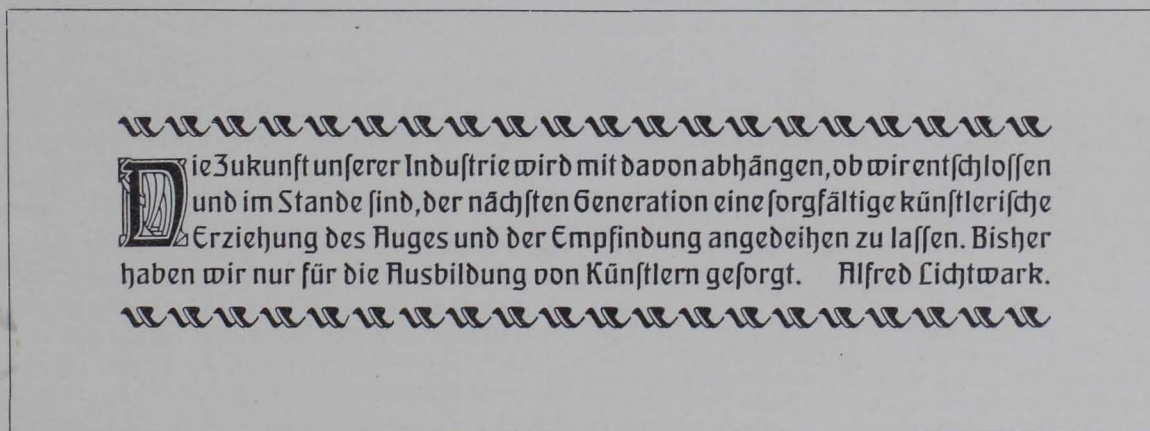


Abb. 14. Probe der Behrens-Schrift, herausgegeben 1902