

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 Materialien<sup>1)</sup>.

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.

<sup>1)</sup> 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

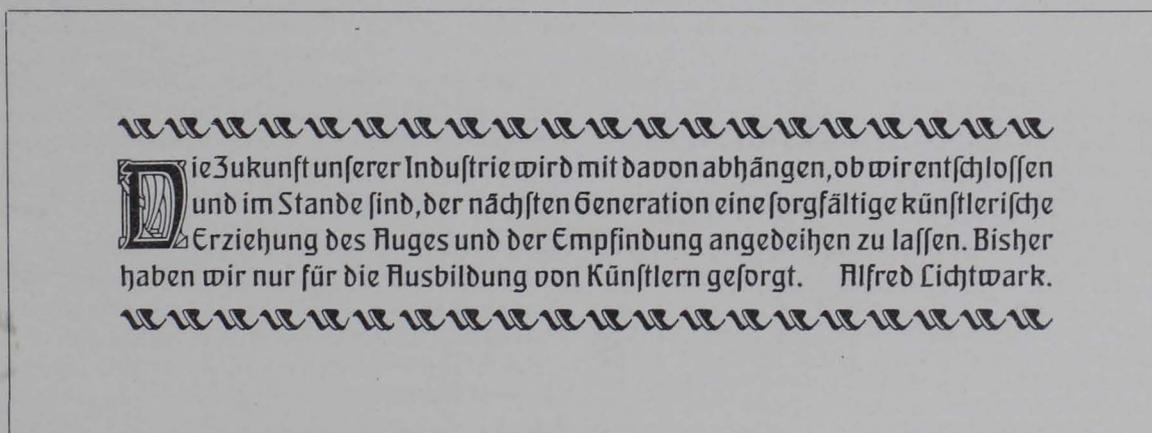


Abb. 14. Probe der Behrens-Schrift, herausgegeben 1902



Abb. 15 Weltausstellung in Turin 1902. Empfangszimmer (Heffisches Zimmer).  
Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift «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 dar<sup>1)</sup>. [Abb. 14].

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

<sup>1)</sup> 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