

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 Andersgeartetsein 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

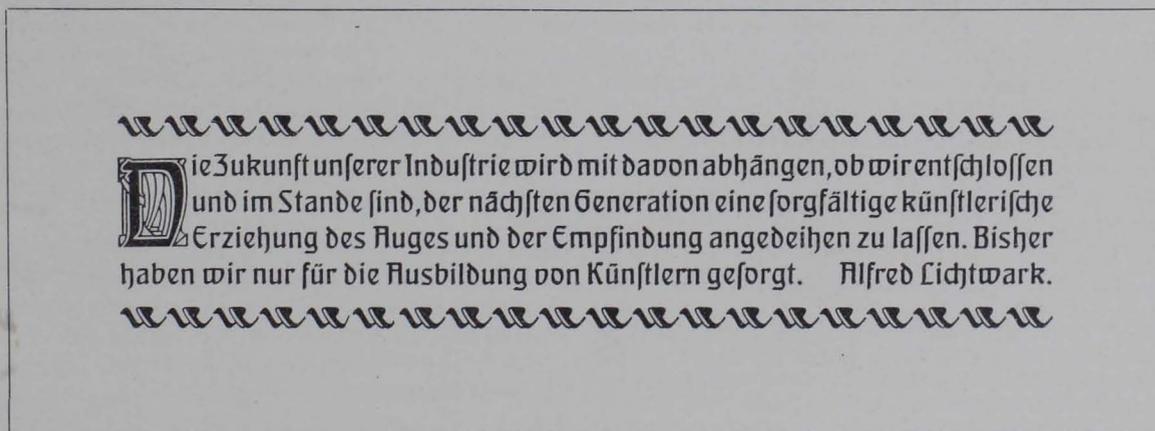


Abb. 14. Probe der Behrens-Schrift, herausgegeben 1902