



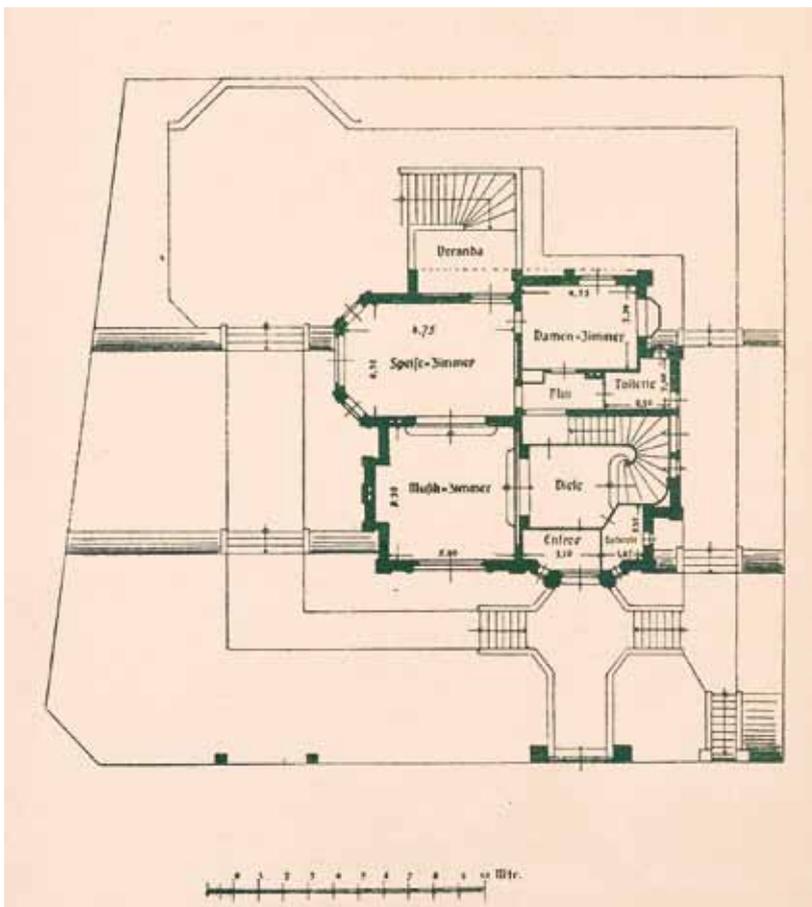
Die Halle

Ideen der Gemeinschaft um 1900 und ihre Umsetzung in räumlicher Form

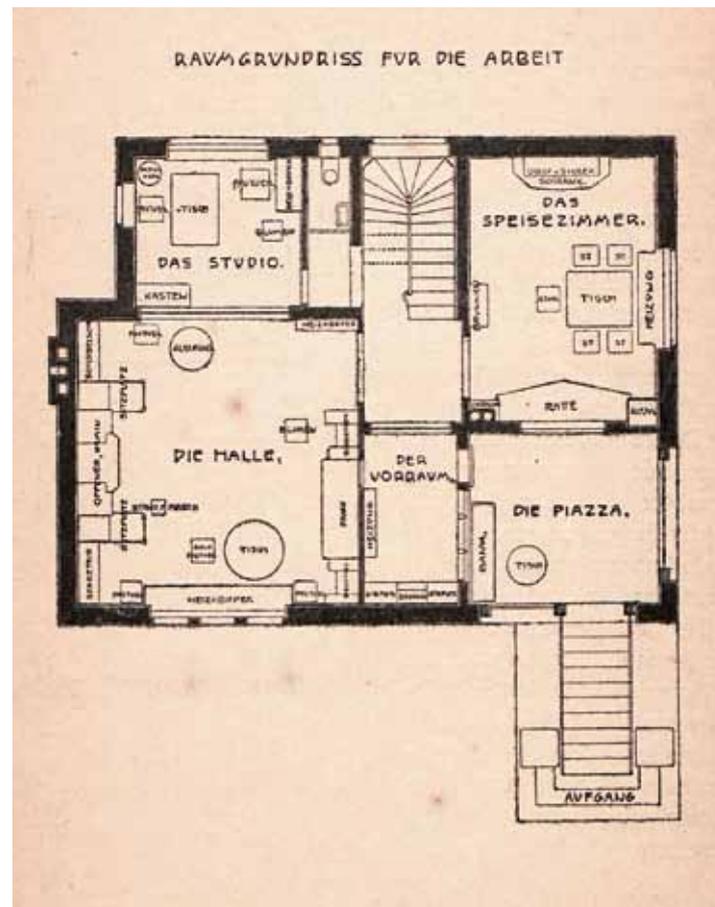
Michaela Braesel

Als Einleitung in das Thema sollen zwei Grundrisse nebeneinander gestellt werden: Derjenige für Peter Behrens' (1868-1940) Haus und derjenige von Joseph Maria Olbrichs (1867-1908) Haus, beide 1900/01 auf der Mathildenhöhe in Darmstadt erbaut.¹ (Abb. 1 und 2) Zeigt das erste eine konventionelle großbürger-

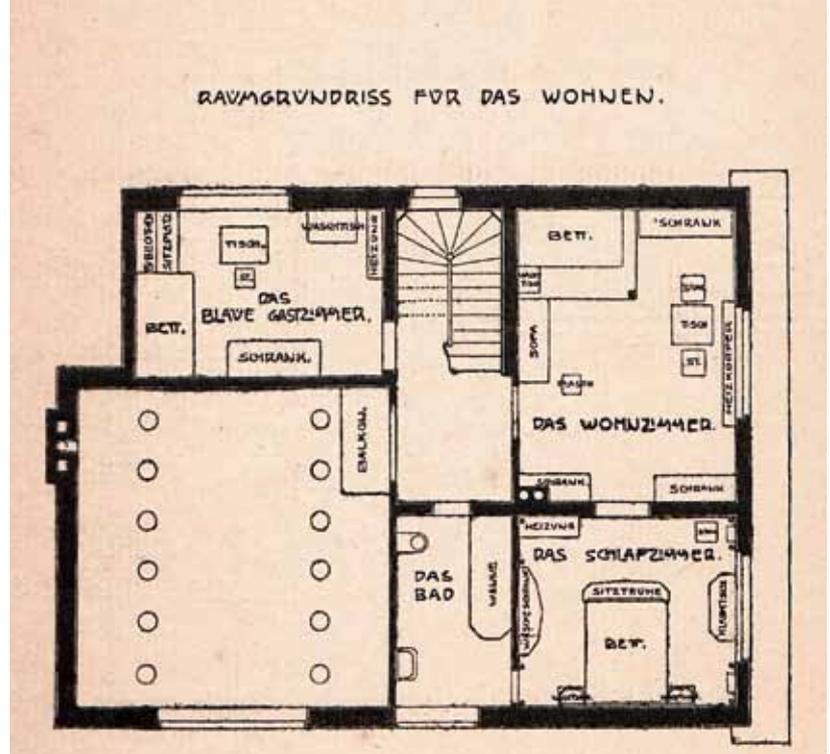
liche Aufteilung in Zimmer, die bestimmten Funktionen gewidmet sind wie Speisezimmer, Salon und Musikzimmer, so erscheint bei Olbrich ein neuer und zugleich doch alter Raum: die Halle. Sie ist über Türen mit dem Treppenhaus und dem Vorraum verbunden.



1 Peter Behrens, Haus Behrens, Grundriss: Erdgeschoss, Darmstadt, 1901



2 Joseph Maria Olbrich, Haus Olbrich, Grundriss: Erdgeschoss, Darmstadt, 1901



3 Joseph Maria Olbrich, Haus Olbrich, Halle, Darmstadt, 1901

4 Joseph Maria Olbrich, Haus Olbrich, Grundriss: 1. Stockwerk, Darmstadt, 1901

Die Halle im Haus Olbrich in Darmstadt

Bei Olbrich ist die Halle das Zentrum des Hauses. Der Architekt beschreibt sie im Katalog seines Hauses anlässlich der Ausstellung „Dokument Deutscher Kunst“ 1901 als „Raum des Lebens“ und charakterisiert sie als „ernst und gemüthvoll in dem Aufbau und der gesamten [sic!] Gliederung, spärlich mit fröhlichen Farben durchwirkt“, mit dem Kamin als „Stützpunkt aller Empfindungen“ und als Verkörperung des „Hauses Würde“.² Die Halle ist durch die Farbgebung aus bronzegrünem Eichenholz, Gold, Kupfer und Karneol bestimmt und mit Schnitzereien und Malereien von stilisierten Bäumen und Pflanzen verziert, die in der Art der linearen Abstraktion an Ornamente von Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) oder Mackay Hugh Baillie Scott (1865-1947) erinnern.³ (Abb. 3)

Die Halle reicht durch zwei Geschosse, erscheint somit als der Raum, um den sich alle anderen Räume gruppieren.⁴ Ihre Bedeutung ist auch daran ablesbar, dass sich das mit dunkelgrauem, poliertem Ahornholz und Moiré ausgekleidete Atelier des Architekten, das kreative Zentrum des Hauses, daran anschließt. Olbrich diente dieser Raum als „Arbeitsraum, um ungestört die ersten Ideen zu skizzieren“.⁵ Der Architekt konnte nach Belieben das Atelier durch einen bestickten Vorhang aus hellgrauer Seide von der Halle abtrennen.

Die Halle war als Raum für das gesellschaftliche und freundschaftliche Zusammensein, als Ort für Gespräche über Kunst mit Künstlerfreunden und idealiter mit den Künstlerkollegen in Darmstadt vorgesehen:

„Der grosse Raum (als Raum des Lebens) birgt alles Wohnliche. Dort soll Kunst in Fläche und Form vertreten sein, Musik gehört, Reden gewechselt, Gäste empfangen, schöne Stunden verlebt werden.“⁶

Der Grundriss des Hauses Olbrich überliefert die Verteilung der Möbel. (s. Abb. 2) Einbauten bekunden, dass Olbrich innerhalb des größeren Raums kleinere Raumeinheiten abspaltete: Es wurden Räume im Raum geschaffen, die nun wiederum bestimmten Funktionen zugeordnet wurden. Oberhalb der Tür, die die Halle mit dem Vorraum verband, ragte ein erkerartiger Vorsprung in den Raum hinein. Hierbei handelte es sich um ein Klavier, das über den Treppenabsatz im ersten Obergeschoss zugänglich war. Neben der Tür befand sich ein Sofa mit Tisch und seitlichen Bücherregalen, die zum Lesen einluden. Gegenüber der Tür wiederum entwarf Olbrich einen großen Kamin mit eingebauten Sitzen, die durch abtrennende Seitenwände und eine dachartige Bekrönung wie ein kleines Haus innerhalb des Raumes wirkten. Hier war der Ort für Gespräche und Geschichten. Ein etwas abgeschlossener Bereich mit Sekretär befand sich in der Ecke zwischen Kamin und einer weiteren Sitzgelegenheit beim Heizkörper. Der Raum verband somit mehrere Funktionen, die bisher auf unterschiedliche Räume verteilt waren: Musikzimmer, Bibliothek, Schreibzimmer und Salon/Wohnzimmer.⁷ (s. Abb. 3)

Als einziger, weiterer Raum des Erdgeschosses ist das Speisezimmer zu nennen. Zusätzlich befindet sich im Haus Olbrich im ersten Stockwerk ein als Wohnzimmer bezeichneter Raum. (Abb. 4) Hierbei



5 Joseph Maria Olbrich, Großes Haus Glückert, Halle, Darmstadt, 1901

handelt es sich um einen Raum mit Bett, das durch Vorhänge vom Sitzbereich des Zimmers abtrennbar war. Dieser Raum war als Rückzugsort für den Hausherrn gedacht: „Des Abends feierliche Stunden und die Heiligkeit der Einsamkeit sollten hier empfunden werden. Einem Vorhofe gleich, von dem aus man zur Ruhe geht.“⁸ Die eingezeichneten Möbel der weiteren Räume der beiden Obergeschosse belegen, dass Olbrich diese Zimmer ebenfalls nicht als reine Schlafräume, sondern vielmehr als Orte der Privatheit verstand. Er stattete sie mit Bücherregalen, Tischen, Sofas und Stühlen aus und ermöglichte durch Vorhänge eine Abgrenzung des Schlafbereichs. Dieses Zusammenlegen von Schlaf- und Privatraum ließ das Einfügen von weiteren, besonderen Tätigkeitsbereichen gewidmeten Räumen überflüssig erscheinen, sodass er sich im Erdgeschoss auf die Wohnhalle und das Speisezimmer beschränken konnte.

Weitere Hallen Olbrichs auf der Mathildenhöhe

Auch die anderen von Olbrich für die Mathildenhöhe entworfenen Häuser wiesen in der Regel eine Halle auf, wenn auch die Grundidee stets ein wenig variiert wurde.⁹ Beim Großen Haus Glückert gelangte der Besucher direkt in die auf der Mittelachse des Hauses gelegene Halle, von der aus Speise- und Empfangszimmer zugänglich waren, während eine Treppe in das Obergeschoss mit Galerie führte.¹⁰ (Abb. 5 und 6) Bogen-

stellungen betonten die Raumeinheiten und teilten den Bereich der Treppe und des Kamins ab. Wie in Olbrichs eigenem Haus erhielt die Kaminwand eine besonders prachtvolle Dekoration.¹¹ Im Zwickel zwischen Treppenaufgang und Kamin fügte Olbrich einen Sessel ein, schuf eine Zone der Zurückgezogenheit, während er unterhalb der Treppe ein Sofa mit rahmenden Schränkchen sowie einen Tisch und Stühle positionierte, die durch zwei Schränke und eine Uhr ergänzt wurden.

Die Idee der Gemeinsamkeit wird im Vergleich mit Olbrichs Haus weniger in der Intimität als in der Definition als Zentrum des Hauses und in der leichten Zugänglichkeit umgesetzt. Die konventionellere Gliederung erklärt sich wohl durch den Auftraggeber, den Möbelfabrikanten Julius Glückert, dem das Haus als Showroom diente, sodass hier die Halle stärker bürgerlichen Repräsentationsanforderungen verbunden gewesen sein mag.

Auch das von Olbrich entworfene Haus für Hans Christiansen, das Haus Rosen, wies eine Halle auf, deren verschiedene Raumbereiche durch den Verlauf der Treppe gegliedert wurden.¹²

War in den von Olbrich konzipierten Wohnhäusern die Idee des Beisammenseins in Form der Halle artikuliert, so spiegelte sich die Vorstellung von der gemeinsamen Tätigkeit in der Anlage des Ernst Ludwig-Hauses, des Atelier- und Arbeitsgebäudes auf der Mathildenhöhe.¹³ Die acht Ateliers lagen in diesem Gebäude seitlich der Eingangshalle und waren durch einen Flur miteinander verbunden. Diese Anlage bot die Möglichkeit, dass die Künstler jeder für sich arbeiten oder aber auch miteinander in Kontakt treten konnten. Olbrich wiederholte somit in veränderter Form das Thema, das bereits die Anbindung von Atelier und Halle in seinem Haus präsentierte.

Es lässt sich festhalten, dass Olbrichs Gebäudekonzepte für die Mathildenhöhe von der Idee und dem Ideal eines gemeinsamen Lebens und eines gemeinschaftlichen Zusammenarbeitens bestimmt waren. Bei Behrens dagegen findet sich in der Konzeption seines Wohnhauses die Isolierung des ausgewählten Künstlers, eine tempelartige Auffassung des Künstlerhauses, eine bereits symbolisch aufgeladene Eingangszone, deren Motive im Inneren aufgegriffen wurden. (s. Abb. 1) Behrens, der auf eine Wohnhalle verzichtete, sprach sich explizit gegen diese Raumform aus.¹⁴ Stattdessen bevorzugte er das Prinzip der „Separierungs-Möglichkeit“ und eine Zuordnung der Räume nach ihren „Zweckbestimmungen“.¹⁵

Zwar sind auch Olbrichs Äußerungen zu seinem Haus durch einen feierlichen Tonfall, eine Betonung des Ernstes und Würdevollen geprägt, doch sind seine Entwürfe letztlich von der aus England übernommenen Idee der Gemeinschaft, von der Arbeit im Sinne

der Werkstatt-Idee mit dem Ziel nach einem harmonischen Ganzen sowie der Geschmacksverbesserung bestimmt.¹⁶ Diese Anliegen formuliert er in einem Aufsatz, der 1900 in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ erschien: „Endlich eine kleine begeisterte arbeitsfreudige Gesellschaft [...]. Da war es nun geboten, Erfahrung um Erfahrung auszutauschen, Gedanke an Gedanken zu bringen, eine enge Verbindung aller Einzel-Kräfte anzustreben. Dieser Summe von Arbeitsfreudigkeit, Können und Wollen musste eine Aufgabe von gewaltiger Art entgegengestellt werden.“¹⁷ Olbrich betont die Idee der gemeinschaftlichen Arbeit mit dem Ziel einer Designreform: „in der Schaffung solcher in sich abgeschlossener Kunstwerke, die mit grösster Empfindung und Einfachheit einem glücklichen Lebensprinzip zum Ausdruck verhelfen, mußte die Kolonie ihren Zweck und ihre Aufgabe finden“.¹⁸ Olbrich entwarf entsprechend zum einen in sich harmonische, auf die individuellen Bedürfnisse des Bewohners ausgerichtete Häuser, zum anderen mit dem Ernst Ludwig-Haus ein Zeichen für die gemeinsame künstlerische Tätigkeit.¹⁹ Olbrich unterschied zwischen der Arbeit des Künstlers im Ateliergebäude, dem „Haus der Arbeit“, als „heiliger Gottesdienst“ und dem Künstler als Menschen in seinem Künstlerhaus, doch handelte es sich, wie Peter Haiko betonte, eigentlich nur um das Austauschen von einer „Sphäre der Kunst mit einer anderen“.²⁰ Haiko verwies weiterhin darauf, dass für Olbrich die Verwirklichung seiner Entwürfe durch das Handwerk entscheidend war, da nur hierin eine Verbindung des Entwurfes mit Individualität, ein das Wesen des Kunstwerks definierender Aspekt, erfolgen könne.²¹

Vornehmliches Ziel bei der Gründung der Mathildenhöhe war die Reform des Kunsthandwerks/-gewerbes sowohl auf ästhetischer Ebene als auch im produktions-technischen Bereich. Die Wahl der Künstler durch Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, seine Aufträge an Charles Robert Ashbee (1863-1942) und Mackay Hugh Baillie Scott legen nahe, dass ihm in der Zeit um 1900 zunächst an einer werkstattartigen Kooperation der Künstler gelegen war, die dann mit Betrieben für die Realisierung der Entwürfe zusammenarbeiten sollten. Es galt zunächst, die Kooperation zwischen entwerfendem Künstler, ausführendem Handwerker bzw. den Herstellern zu unterstützen.

Mit seinen Darmstädter Entwürfen und der sich darin ablesbaren Verbindung von Leben und Kunst lässt sich Olbrich in den Kontext der englisch inspirierten Reformbestrebungen einordnen. Das Künstlerhaus als Gebäudetypus gestattet dabei eine ideale Umsetzung der künstlerischen Ziele und ästhetischen Auffassungen. Es dient als Treffpunkt Gleichgesinnter und zugleich als Werbung für neue Ideen und Produkte.

Im Folgenden sollen die Genese des Raumtypus der Halle vorgestellt und die Verbindung von Leben und künstlerischer Tätigkeit beleuchtet werden. Es soll weiterhin überlegt werden, inwiefern die Idee von der Zusammenarbeit der Künstler mit dem gemeinsamen Ziel einer Reform der Künste und dem Streben nach einer der eigenen Zeit entsprechenden Raum- und Produktgestaltung nicht in der Halle ihre räumliche Umsetzung erfahren haben mag, ob die Halle nicht als räumliche Formulierung von Olbrichs Ideal einer Künstlerkolonie aufzufassen ist.

Die englische Arts and Crafts-Bewegung und das Ideal der mittelalterlichen Werkstatt

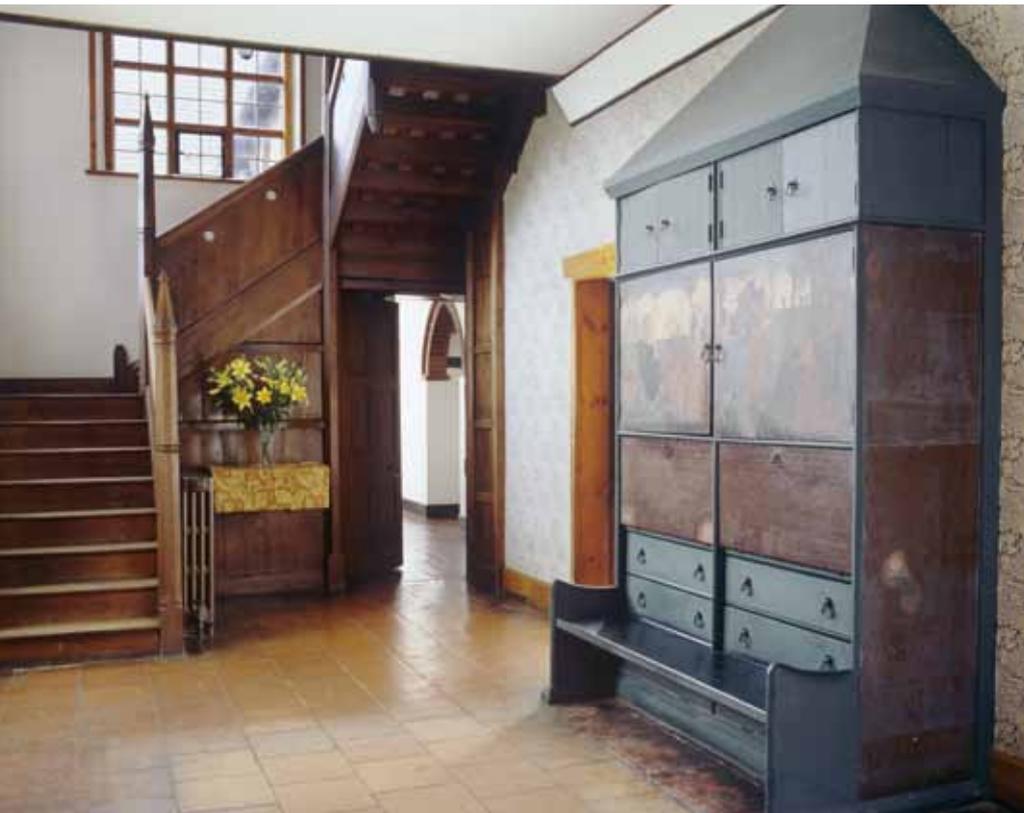
Die Grundlage für Olbrichs Konzepte geht zurück in die Zeit um 1860 und beruht auf englischen Anregungen. Die Arts and Crafts-Bewegung propagierte in Folge von John Ruskin (1818-1900) und William Morris (1834-96) die Zusammenarbeit von Künstlern und Handwerkern nach der Idee der mittelalterlichen Werkstatt oder der Florentiner bottega. So betonte auch der Prospekt der 1861 von Morris gegründeten *Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co.* das gestalterische Ziel eines harmonischen Ganzen, das nur durch die enge Gemeinschaftsarbeit verschiedener Künstler-Handwerker entstehen könne.²² Morris' Vorbild John Ruskin beschäftigte sich mit dieser Produktionsform in seiner „Nature of Gothic“, dem zweiten Band seines Werkes „The Stones of Venice“ (1851-53). Für Ruskin war die Architektur traditionell die Mutter der Künste, die unter sich alle anderen Künste vereinigte und unter der Handwerker beziehungsweise Künstler unterschiedlicher Gattungen zusammenarbeiteten, – Architektur war eine gemeinschaftliche Aufgabe. Morris übernahm die Idee Ruskins vom mittelalterlichen Handwerker, der mit Freude sein Werk in Zusammenarbeit mit anderen Handwerkern schuf.

Das Red House als programmatische Gemeinschaftsarbeit befreundeter Künstler

Morris hatte mit seinem engen Freund Edward Burne-Jones (1833-98) nicht nur eine Zusammenarbeit im Rahmen von Morris, Marshall, Faulkner & Co. vorgesehen, sondern auch ein Leben in unmittelbarer Nachbarschaft im Rahmen seines eigenen, von seinem Freund, dem Architekten Philip Webb (1831-1915),

6 Joseph Maria Olbrich, Großes Haus Glückert, Halle, Darmstadt, 1901 (Zustand 2016)





7 Philipp Webb, Red House, Eingangshalle mit Eichenholzterasse und dem von William Morris bemalten Schrank, Bexleyheath, 1858–60 (Zustand nach 2003)

1858–60 erbauten Red House in Bexleyheath geplant. Nach dessen Vollendung sollte, den Garten mit seinem überdachten Brunnen wie einen Hof umschließend, ein zweites Gebäude für Burne-Jones und seine Familie entstehen – ein Plan, der aus finanziellen Gründen und praktischen Überlegungen letztlich nicht verwirklicht wurde, zumal auch Morris bereits 1865 das Haus verließ und nach London zog.

Das Red House selbst dokumentiert die Idee der Gemeinschaft und der durch gemeinsame künstlerische Vorstellungen verbundenen Tätigkeit in seiner Entstehung und seinem Ausstattungskonzept. Da Morris keine geeigneten Einrichtungsgegenstände für sein Red House fand, beschloss er die Ausstattung gemeinsam mit seinen Künstlerfreunden aus dem Umfeld der Prä-raffaeliten vorzunehmen.²³ Dieses bildete die Grundlage für die Gründung der *Firma*.

Das Red House erwies sich als Beispiel für ein harmonisch gestaltetes, auf lokalen Traditionen aufbauendes Ganzes aus Architektur und Ausstattung, als ein abgestimmtes Miteinander aller Künste, beruhend auf der Zusammenarbeit verschiedener Kunsthandwerker, wie es Morris noch 1889 in seinem Vortrag „The Arts and Crafts of To-Day“ empfahl.²⁴ Grundlegend hierbei war die von Ruskin übernommene Werkstatt-Idee, die sich auf die ideelle Einheit von Künstler und Handwerker, von Entwerfendem und Ausführendem bezog.

Im Red House erfolgte sowohl im Äußeren – durch die Verwendung der namensgebenden roten Ziegel, den Türmchen und Erkern, den unterschiedlichen Fenstern, die der Aufteilung des Inneren folgten – als auch im Inneren des Hauses selbst ein Rückgriff auf traditionelle Formen, wie bei der Treppe mit ihren hohen spindelbekrönten Pfosten oder bei den gemauerten Kaminen. (Abb. 7) Morris und seine Künstlerfreunde, darunter Rossetti und Burne-Jones, verzierten Wände, Decken, Kacheln und Möbel mit Stempelmustern und figürlichen Malereien, entwarfen Motive für Stickereien und Glasfenster, die in den meisten Fällen als Prototypen für die späteren Arbeiten der *Firma* dienten.

Die Themen für die figürlichen Malereien entstammten bevorzugten Texten des Künstlerkreises wie den Dichtungen Geoffrey Chaucers, der Arthur-Sage und spiegelten die Deutung der Antike im Sinne des Mittelalters. Das Red House bildete somit durch seine malerischen Dekorationen auf Wänden und Möbeln einen Rahmen, der die gemeinsamen Werte, Ideen und Interessen der Künstlergruppe um Rossetti und Morris demonstrierte.²⁵ Die Ausstattung des Hauses setzte auch die produktionstechnischen Vorstellungen der Künstlergruppe um: das Arbeiten in der Gemeinschaft, die Verbindung von freier und angewandter Kunst, die Anpassung der bestehenden Traditionen für die eigene Gegenwart. Das Red House lässt sich damit nicht nur

als ein Wohnhaus interpretieren, das zeigt, wie eine zeitgemäße Umsetzung von lokalen Traditionen erfolgen kann, sondern ist darüber hinaus als eine Art programmatisches Zeugnis des Hausherrn in Hinblick auf seine Wünsche für die zeitgenössische Kunst und Gesellschaft zu deuten. Die Dekoration ist als Ausdruck der künstlerischen Gemeinschaft zu verstehen, als eine Art visuelle Formulierung ihrer Vorstellungen und Ideale.

Die Halle und das Element des Vernacular

Diese Idee der Gemeinschaft wurde von der Arts and Crafts-Bewegung aufgegriffen und suchte sich neue Raumformen. Hierbei sind zum einen der Rückbezug auf das Mittelalter, zum anderen der Ansatz des Vernacular ausschlaggebend: der Rückgriff auf lokale, tradierte Formen, wie er schon bei Webb vorliegt und auch das Äußere von Olbrichs Darmstädter Häusern bestimmt. Bei Olbrichs eigenem Haus zeigt sich dieser Rückgriff auf ältere Bauformen in der Dachgestaltung, den Gauben, der unregelmäßigen, der Aufteilung im Inneren folgenden Verteilung der Fenster, der hölzernen Blumen-Galerie und der schachbrettartigen Fliesenzone.²⁶ Über die Idee des Vernacular findet auch die Raumform der Halle Einzug. Zwar gab es im Red House selbst noch keine Halle wie in den späteren Häusern der Architekten der Arts and Crafts-Bewegung und Olbrichs, doch wurde hier die Idee des Miteinanders über die spezifische Raumform hinaus in das ganze Haus getragen – die Idee der Gemeinschaft bestimmte alle Zimmer des Wohnbereichs.

William Morris und das Ideal der Halle als Gemeinschaftsraum

Morris beschreibt jedoch Idealformen der Halle in seinen in einer mittelalterlich inspirierten Welt angesiedelten Romanen. In „A Dream of John Ball“ (1888) bildet die Halle das Haus selbst.²⁷ Morris schildert diesen Hallenraum als mit einem Schrank, Esstisch, Stoffbehängen mit Mustern aus Vögeln und Bäumen ausgestattet, als bestimmt durch die überlegt angeordneten Fenster, die ihn zur Natur hin öffnen. Der Raum strahlt Behaglichkeit aus, wirkt freundlich, ist großzügig angelegt.

In „News from Nowhere“ (1890), in dem der Ich-Erzähler aus dem durch die Industrialisierung geprägten London in einem Traum in eine von mittelalterlichen Elementen durchsetzte Zukunft gelangt, wird diese Idee der Halle als Gemeinschaftsraum noch bekräftigt: Der Ich-Erzähler beschreibt die Halle des Guest House, die das Zentrum des Gebäudes bildet und auch als Spei-

seraum dient.²⁸ Dieser Raum befindet sich in Morris' Roman an der Stelle, an der in der Gegenwart des Erzählers der Vortragsraum der Hammersmith Socialists liegt. Er verkörpert somit die übergreifende Gemeinschaft aller Menschen – das Ziel des Sozialismus', wie ihn Morris verstand. Aus der Künstler- und Freundesgemeinschaft des Red House wird in der fiktiven Guest Hall von „News from Nowhere“ nun die Gemeinschaft aller Menschen.

Die mittelalterliche Halle als Gemeinschaftsraum

Die englischen Künstler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezogen sich in der Konzeption der Halle auf eine neue Informalität, die das Zusammenleben prägte und einen gewissen Kontrast zu bürgerlichen Vorstellungen und der daraus resultierenden Grundrissplanung bildete beziehungsweise sich mit diesen verband. Grundlage für das Konzept der Halle bildete das im Rahmen des Gothic Revival und bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwachte Interesse an der eigenen mittelalterlichen Geschichte, ihrer Architektur und ihren Artefakten. Über die historische Herleitung wurde die Halle zu einem Symbol der Gemeinschaft und des sozialen Miteinanders.

Erhaltene Beispiele gotischer Architektur wie Penschurst Place aus der Zeit um 1350 lassen sich nennen. Hier lag die Halle im Zentrum des Gebäudes, an die sich Wirtschaftsräume anschlossen. Die Halle wurde auf der einen Seite durch einen hölzernen Wandschirm von dem Flur, in den der Besucher durch den Eingang gelangte, abgegrenzt. Dieser Schirm schützte vor Zugluft und trug zugleich die Musikantengalerie; auf der anderen Seite des Raumes befand sich, höher gelegen, der Tisch für den Schlossherrn, seine Familie und Gäste.²⁹

Über die Entwicklung der Halle referiert bereits in den 1850er Jahren Thomas Wright in seiner mehrteiligen Serie „The Domestic Manners of the English during the Middle Ages“ in „The Art Journal“. Er berichtet von der angelsächsischen Halle als wichtigstem Teil des Hauses, der als Eingangsbereich und als Speiseraum diene, mit einem Feuer in der Mitte.³⁰ Weiterhin nennt er den Parlour – eine Kombination aus Wohn- und Speiseraum – in Häusern des Spätmittelalters. Dieser könne mit einem Kamin, der durch seitliche Fenster Licht erhalte, versehen und zudem von Sitzen eingefasst sein, wie es sich oftmals in der Gestaltung der Halle oder des Parlour in den Jahren um 1900 wiederhole. Dieser Bereich diene zur Aussicht, zum Gespräch, zur Handarbeit und sei der bevorzugte Ort der Frauen.³¹ Wright

resümiert, dass mit dem zunehmenden Wunsch nach Rückzugsmöglichkeiten und Privatheit der Parlour viele der Funktionen übernommen habe, für die ehemals die Halle diene. Dieses Changieren eines Wohnraumes zwischen Hall und Parlour lässt sich in den Entwürfen des späten 19. Jahrhunderts wiederfinden.

1888 schildert Richard Dohme in seinem dreiteiligen Bericht „Das englische Haus“ ausführlich die Genese der englischen Halle. Er charakterisiert sie als „das gemeinsame Wohnzimmer für alle“, als den „Hauptraum der Anlage, auf deren künstlerische Durchbildung die Architekten ihre allmählich wachsende Kraft konzentrieren“, und er verweist darauf, dass die Halle immer noch „eine wichtige Rolle im englischen Privatbau“ spiele.³²

Hermann Muthesius' Erläuterungen zur Halle in der englischen Architektur

Der preußische Baubeamte und Architekt Hermann Muthesius (1861–1927), der 1896–1903 als Kultur-Attaché an der deutschen Botschaft in London arbeitete und sich im Auftrag des preußischen Handelsministeriums über die kunstgewerbliche Produktion in England informieren sollte, publizierte seine Beobachtungen zu Architektur und Kunsthandwerk in einer Reihe von Aufsätzen und schließlich in der dreibändigen Publikation „Das englische Haus“ (1904). Im ersten Band dieses einflussreichen Werks beschrieb er die alte englische Halle als „täglichen Zusammenkunftsort für Herrn und Gefolge zu den Mahlzeiten“.³³ Muthesius erläuterte die Funktion der Halle als Speiseraum, Festort, Gerichtsstätte – also den Ort, an dem alle wichtigen, gemeinschaftsdefinierenden Aktivitäten stattfanden. Zudem diene die Halle auch als Schlafort des Gefolges. Muthesius stellte fest: „Die mittelalterliche Halle ist in England ein Lieblingsbaugedanke der Architekten bis auf den heutigen Tag geblieben“.³⁴

Für Muthesius nahm die Halle eine Funktion zwischen Wohn- und Verbindungsraum ein. Im Sinne der mittelalterlichen Halle diene auch die moderne Halle als Hauptaufenthaltsort der Familienmitglieder, als Treffpunkt, als Ort zum Lesen, Spielen und Gespräch.³⁵ Muthesius berichtete weiter, dass auch in kleineren Häusern „neuerdings der Versuch gemacht [werde], der Halle den Charakter des Hauptwohnraumes des Hauses zu geben. Es geht eben der Prozess vor sich, dem vorwiegend aus romantischer Liebhaberei wieder aufgenommenen Raume eine tatsächliche Bedeutung zu geben. So schwankt der Begriff der Halle, des Raumes, der im Mittelalter fast den ganzen Inhalt des Hauses bedeutete, noch jetzt hin und her; seine

Bedeutung ist durch die erwähnten neueren Versuche heute wieder unbestimmter denn je geworden. Hier ist die Halle ein würdiger Repräsentationsraum, der dem Eintretenden den ersten Willkommensgruß erteilt, dort ein ziemlich unbenutztes Anhängsel, in einem dritten Haus der Brennpunkt des ganzen Familienlebens.“³⁶

Die Halle und ihre Variationen in der englischen Architektur des späten 19. Jahrhunderts

Wie sich die Idee der Halle und andere Formen von Aufenthalts- und Empfangsräumen, letztlich inspiriert durch das Mittelalter in der englischen Architektur seit dem späten 19. Jahrhundert, weiter entwickeln, lässt sich in den Arbeiten von Philipp Webb (1831–1915), Charles Francis Annesley Voysey (1857–1941) und Mackay Hugh Baillie Scott exemplarisch nachvollziehen. Die Halle wird zum idealen Ort des zwanglosen Miteinanders im Gegensatz zu dem formelleren Miteinander im Salon. Sie entwickelt sich von einem Eingangsbereich, von dem die Wege in das Haus hinein- und hinausgehen, zu einem Multifunktionsraum mit abgegrenzten, doch offenen Raumeinheiten, die jeweils bestimmten Funktionen gewidmet sind.

So findet sich die Halle in späteren Entwürfen Webbs wie in *Clouds* (1886/nach Feuer 1889–1891), wo die Halle als Wohnraum eher die anderen traditionellen Räume wie Salon, Speisesaal und Bibliothek ergänzt, als dass diese Raumfunktionen in ihr vereinigt und damit die anderen Räume überflüssig gemacht würden.³⁷ Dass Webb die Idee des Raumes im Raum aufgreift, belegt in der zentral gelegenen, zwei Stockwerke umfassenden Living Hall von *Clouds* die große Kaminnische.³⁸

C. F. A. Voysey war spezialisiert auf kleinere Häuser für Familien auf dem Land, jedoch in Stadtnähe und mit Anbindung durch die Bahn. Entsprechend entwarf er kleinere Landhäuser, die sich an lokalen *Cottage*-Bauten orientierten. Es handelt sich um Gebäude, die modernen Komfort und zeitgenössische Bedürfnisse mit dem Streben nach Einfachheit und dem Bezug auf lokale Traditionen verbinden.³⁹ Ein klassisches Beispiel für diesen Typus bildet *The Orchard* in Chorley Wood, Hertfordshire, 1899. Der Besucher betrat das Haus über einen geschützten Eingangsbereich, wie er sich im *Red House* und dann auch bei Olbrichs Haus auf der Mathildenhöhe (die *Piazza*) findet, und gelangt direkt in die Halle.⁴⁰ Zur Halle hin mündeten Garderobe, Arbeitszimmer, Speiseraum, Küche und Schulzimmer. Eine Treppe führte von der Halle in das Obergeschoss mit den Schlafzimmern. Ruhe und Harmonie entstanden durch die für Voysey typische Betonung der Horizontalen. Das Treppenhaus



8 Mackay Hugh Baillie Scott, White Nights,
Entwurf: Halle mit Speisebereich, 1906

wurde durch Leisten-Schirme am Treppenaufgang als eigenständige Raumeinheit definiert – auch hierbei handelte es sich um ein gerne von Voysey verwendetes Motiv, das Abgrenzung mit gleichzeitiger Transparenz verband.⁴¹ Der Kritiker der Zeitschrift „The Studio“ erwähnte 1897 Voyseys besondere Vorliebe für grün bemalte Holzelemente oder grüne Möbel – auch hierin besteht eine Parallele zu Olbrichs Hallengestaltung.⁴²

Das Problem der Halle und ihrer Funktion in Abhängigkeit von der Größe des Hauses wurde dann von Mackay Hugh Baillie Scott in seinem Buch „Houses and Gardens“ (1906) thematisiert. Er definierte, sich Morris' Ideal in „A Dream of John Ball“ anschließend, dass die Halle eigentlich das ganze Haus bilde, da sie ursprünglich alle Funktionen in einem Raum vereine. Als die Räume nach Funktionen getrennt wurden, wurde die Halle eigentlich überflüssig: Sie diene nur noch als Treppenhalle und Verbindungsraum. Baillie Scott selbst zeigte ein eher ambivalentes Verhältnis zur Halle und gab zu bedenken, ob sie tatsächlich sinnvoll sei, wenn, wie zum Beispiel in großen Gebäuden, die gewohnten Räume beibehalten würden. Er schätzte die Halle als Familienraum, der zugleich als Wohn-, Arbeits- und Speiseraum dienen könne, der einen großen Kamin aufweise. Bei Baillie Scott kam es zu einer Fülle von Zwitterformen, bei denen er versuchte, die Halle mit einzelnen traditionellen Raumformen zu verbinden, und letztere damit

überflüssig zu machen, so zum Beispiel die Dining Hall, mit der der Architekt auf die Funktion der mittelalterlichen Halle als gemeinsamem Speiseort verwies wie in Findon oder White House, Helensburgh (1899, hier mit Inglenook).⁴³ Die Dining Hall lässt sich nun kaum mehr vom Parlour, der Wohn- und Speiseraum kombiniert, unterscheiden – allein durch die Lage des Raumes, da der Parlour nur selten direkt vom Hauseingang her zu betreten ist – und durch die Raumhöhe.

In Entwürfen für kleinere Häuser findet sich der Typus der Living Hall, die Wohn- und Speiseraum verbindet, wobei der Speisebereich gerne in einer Nische untergebracht ist, die durch einen Vorhang abgetrennt werden kann.⁴⁴ (Abb. 8) Den größeren Bereich bestimmt in der Regel ein Kamin. Bei kleineren Häusern ersetzt die Halle Speiseraum und Salon, die dann nicht mehr erscheinen.

Am Wettbewerb „Haus eines Kunstfreundes“, der 1900 durch den Darmstädter Verleger Alexander Koch initiiert und dessen Ergebnis in einem Mappenwerk 1902 publiziert wurde, nahm auch Baillie Scott teil. Er entwarf ein Haus von burgartig anmutendem Charakter mit zentraler zweigeschossiger Halle, die zwischen Hof und Garten vermittelte. Baillie Scott konzipierte hier die Halle als Durchgangs- und Aufenthaltsraum zugleich. Zum Verweilen luden die Fensterbank und die Kaminische mit seitlichen Sitzbänken ein.⁴⁵

Besonders Baillie Scott und Muthesius verbreiteten die Idee der Halle nach Deutschland, wo sie zu einem beliebten Raumtypus wurde. Baillie Scotts Arbeiten waren gerade in Darmstadt bekannt, denn hier hatte er 1897/98 gemeinsam mit Charles Robert Ashbee und der Guild of Handicraft das Empfangs- und Frühstückszimmer für Großherzogin Viktoria Melita, der Frau des Großherzogs Ernst Ludwig, im Neuen Schloss ausgestattet.⁴⁶ Elemente dieser Entwürfe wie die Betonung des Kaminbereichs durch einen besonderen Reichtum an Mustern und durch seitlich angefügte Sitzmöglichkeiten, die Stilisierung des Naturvorbilds sowie das Ausbilden von nischen- oder alkovenartigen Bereichen durch zierliche Stützen wiederholten sich in Olbrichs Darmstädter Entwürfen.

Regelmäßig wurde auch über die englische Innenausstattung in deutschen Kunstzeitschriften⁴⁷ und in dem 1893 gegründeten Magazin „The Studio“ berichtet, dessen Einfluss auf deutsche Künstler auch jenseits Darmstadts immer wieder deutlich wird.⁴⁸ Hier wurde besonders auf Entwürfe von Voysey, Bailley Scott, Richard Norman Shaw und Charles Rennie Mackintosh eingegangen.⁴⁹ Auch deutsche und österreichische Zeitschriften berichteten in den Jahren um 1900 vor allem über Voysey, Ashbee und Baillie Scott, oftmals vor dem Hintergrund der Reformbestrebungen der durch Ruskin und Morris angeregten Arts and Crafts-Bewegung.⁵⁰ Fred zum Beispiel schilderte in seinem ausführlichen Artikel über Baillie Scott in der Wiener Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ 1901 dessen Auffassung von der Halle als Familienraum und als „Grundton eines Hauses, nach dem alles Andere, in Einrichtung und Decoration abgestimmt sein muss“.⁵¹ Er definierte die Halle aufgrund ihrer Lage als Konzentrationspunkt des Hauses; ihre Einrichtung sah er durch „Einfachheit und Wohnlichkeit“ geprägt.⁵² Gerade in dieser Zeitschrift fällt die Vielzahl an Beiträgen zu englischen Künstlern und Kunsthandwerkern auf.⁵³

Gestaltungen der Halle in Wien um 1900

Dass zu dieser Zeit die Idee der Halle längst nach Wien vermittelt war, belegen die Entwürfe Leopold Bauers (1872–1938) für den Wettbewerb „Haus eines Kunstfreundes“. Sein Entwurf verfügt über eine zweigeschossige Halle mit großem Kamin, Bänken und Sitzbereichen, die die Halle als Gemeinschaftsraum ausweisen.

In Wien waren die Arbeiten der Engländer gut bekannt, besonders diejenigen von Charles Rennie Mackintosh und dem Glasgower Künstlerkreis, wie übrigens auch an der Linien Sprache von Bauers Entwürfen erkennbar ist, und von Charles Robert Ashbee.⁵⁴

Sie waren 1900 und 1901 eingeladen, ihre Arbeiten auf der 7. und 8. Secessionsausstellung in Wien zu zeigen. 1900 besuchte Josef Hoffmann (1870–1956) mit Fritz Waerndorfer (1868–1939) Ashbee und seine Guild of Handicraft, um sich Anregungen für eine eigene Werkstatt-Gründung zu holen, die dann 1903 erfolgte.⁵⁵

Dass auch Hoffmann die englische Idee der Halle interpretierte, ist am eindrucksvollsten am Beispiel der Villa Stoclet in Brüssel zu zeigen, die von Hoffmann und seinen Wiener Kollegen 1904–11 erbaut und ausgestattet wurde. (Abb. 9) Die zweistöckige Halle befindet sich parallel zur Achse von Diele/Garderobe sowie Speisesaal und leitet über die Terrasse in den Garten. Auf der Seite zur Straße weist sie ein Bay Window, einen Erkervorsprung, auf. Wie in allen Räumen des Hauses ist die Ausstattung der Halle durch die Verwendung erlesener Materialien gekennzeichnet. Auch sie ist dabei als Gemeinschaftsraum charakterisiert: Es finden sich hier verschiedene bequeme Sitzmöbel und Tische – Sofas zum Gespräch oder gemütlichen Lesen, Stühle und höhere Tische sowie ein Sekretär für Korrespondenz.

Die Halle lässt sich bereits in einigen der Häuser nachweisen, so im Haus Henneberg für Dr. Hugo Henneberg, die Josef Hoffmann ab 1900 auf der Hohen Warte in Wien (19. Bezirk) entwarf. Auch Hoffmann folgte hier der Auffassung der Halle als Wohnraum mit einzelnen Raumeinheiten und stattete sie mit einem prominenten Kamin mit seitlichen Regalpfeilern und Sesseln sowie mit Buchschränken, Sofa, Stühlen, Tischen und einer Sitznische am Fenster aus.⁵⁶

Als Architekt der Hohen Warte war zunächst Olbrich vorgesehen gewesen, der die Kolonie „Freundort“ und „Ort der Freundschaft“ nannte.⁵⁷ Hermann Bahr erinnert sich an Olbrichs Konzeption dieser Wiener Künstlerkolonie, die erstaunliche Parallelen zur Mathildenhöhe aufweist: „[...] oder auf der Hohen Warte ein Feld verlangen, [...] um hier unsere Welt zu schaffen, mit einem Tempel der Arbeit in einem Haine, für Kunst und Handwerk, und rings den Hütten für unser Leben, in welchem dann unser Geist die ganze Anlage wie jeden Stuhl und Topf beherrsche.“⁵⁸ Durch den Wechsel nach Darmstadt stand Olbrich in Wien nicht mehr zur Verfügung, sodass sich die Beteiligten entschlossen, den Auftrag an Josef Hoffmann zu geben. Die ersten vier Villen, die noch unter Olbrichs Ägide angedacht wurden, entstanden bis 1902 für Mitglieder der Secession beziehungsweise für deren Mäzene.

Die Idee der Künstlersiedlung mit gemeinsamem Werkstattgebäude sah Olbrich nun unter der Ägide des Großherzogs Ernst Ludwig in Darmstadt verwirklicht. Aufgrund der kurzen Zeitspanne zwischen der Berufung nach Darmstadt und dem Beginn der Bauarbeiten, wurde vermutet, dass Olbrich in Darmstadt auf Entwürfe



9 Josef Hoffmann, Palais Stoclet, Halle, Brüssel, 1904 – 11

zurückgriff, die er bereits für die Hohe Warte angefertigt hatte.⁵⁹ Dieses würde vielleicht auch die blau-weiße Kachelzone an der Fassade seines eigenen Hauses in Darmstadt erklären. Blau-Weiß durchzieht als Farbton die Entwürfe seines Nachfolgers Josef Hoffmann auf der Hohen Warte, da sich hier ein Restaurant mit Meierei befand, das diesen Farbklang aufwies.⁶⁰ Vielleicht hatte schon Olbrich beschlossen, sich darauf zu beziehen.

Fazit

Olbrich kam somit wenigstens über zwei Verbindungen mit den Ideen der Halle in Kontakt: zum einen über Wien und die Künstler der Wiener Secession, zu deren Gründungsmitgliedern er 1897 zählte und deren Gebäude er 1898/99 entworfen hatte, bevor er nach Darmstadt berufen wurde, und zum anderen über den Großherzog selbst, dessen Verbindungen nach England – war er doch ein Enkel von Königin Victoria – und durch die von ihm initiierten, am englischen Beispiel inspirierten Bestrebungen in Darmstadt. Als deren erste Äußerung kann der Wettbewerb zum „Haus eines Kunstfreundes“ gelten, hinter dem gerne der Großherzog selbst vermu-

tet wurde. Die drei Preise gingen bezeichnenderweise an einen englischen, einen schottischen und einen Wiener Teilnehmer. Die Gründung der Mathildenhöhe ist als der nächste Schritt des ambitionierten Vorhabens zu einem Zusammenschluss von Architektur und Kunsthandwerk/-gewerbe mit all seinen Möglichkeiten zu erachten.

Im Kontext der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe wird die englische Idee der Halle aufgegriffen und variiert. In Olbrichs Häusern wird sie zum Zentrum des Hauses und formuliert eine zeitgemäße Form des Miteinanders. Dabei kommt es zu einer Kombination der informellen Form des Beisammenseins, wie es die am Cottage orientierten Entwürfe von Voysey und Baillie Scott propagierten, und dem Ideal der künstlerischen Gemeinschaft sowie der Vorstellung von einer Verbindung von Kunst und Leben, wie es die Arts and Crafts-Bewegung einflussreich auf dem Kontinent vermittelte. Wie wichtig diese Vorstellungen für Olbrich waren, lässt sich nicht nur daran ablesen, dass er 1907 auch zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbunds zählte, dessen Ziel – wie dasjenige des Großherzogs – der Zusammenschluss von Künstlern und Herstellern bildete mit dem Anliegen, gute Ent-

würfe in der Zusammenarbeit von Kunst, Industrie und Handwerk zu verbreiten.

Ernst Ludwig und die Künstler der Mathildenhöhe stehen, wie es auch Krufft darlegt, an einem entscheidenden Punkt: So sind sie auf der einen Seite dem englischen Vorbild verpflichtet, das eine Reform zunächst weitgehend von Seiten des Kunsthandwerks oder des Kunstgewerbes ausgehend erachtete, doch ist der historisch nächste Schritt die Zusammenarbeit der Künstler mit der Industrie, wie es dann vom Werkbund angestrebt wurde.⁶¹ Dabei sollte bedacht werden, dass die Grenzen der Produktionsweise noch relativ fließend waren. Dem Großherzog kam es insgesamt auf eine Belebung der hessischen Wirtschaft an. Hierfür mussten im Rahmen der Mathildenhöhe zunächst Prototypen geschaffen werden, die in kunsthandwerklicher/-gewerblicher Weise entstanden. Es ging um eine Verbesserung des Geschmacks durch das Präsentieren vorbildlicher Arbeiten in einem harmonischen Raumkontext, die hessische Betriebe produzierten. Auch Zeitgenossen wiesen daraufhin, dass das erste Ziel die Zusammenarbeit zwischen entwerfendem Künstler und ausführendem Handwerker bilden müsse.⁶²

Olbrichs Hallen-Konzept für sein Haus in Darmstadt ist – und darin unterscheidet es sich von

den englischen Hallen um 1900 – als räumliche Formulierung dieser Anliegen und Ideale von einem Arbeiten und Leben in künstlerischer Gemeinschaft zu verstehen mit dem Ziel, zu einer Reform der Innengestaltung und der Alltagsgegenstände beizutragen. Olbrich verleiht der englischen Idee der Wohnhalle mit ihren verschiedenen Raumkompartimenten durch das Hinzufügen seines Ateliers und durch die Entstehung im Rahmen einer Künstlerkolonie mit gemeinsamem Werkstattgebäude eine zusätzliche Dimension. Die Halle erscheint vor diesem Hintergrund als Verwirklichung des Anspruchs der gemeinsamen Arbeit an einer Reform der angewandten Künste in räumlicher Form.

Kennzeichnend für Olbrichs eigenes Haus ist diese einzigartige Kombination von Atelier und Halle, welche als Gemeinschaftsraum bei gleichzeitigem Verzicht auf andere Aufenthaltsräume fungiert und dadurch zum Zentrum des Lebens und Arbeitens im Haus wird. Im Kontext der Mathildenhöhe wird die Atelier-Halle zum zweiten Zentrum neben dem Ernst Ludwig-Haus, zumal sich diese Verbindung nicht wiederholt und sich auch nicht in den Entwürfen anderer Künstler finden lässt. In dem Gemeinschaftsraum mit kreativem Annex besitzt das Olbrich-Haus eine ebenso programmatische Aussage wie Morris' Red House.

Summary

The Hall – Ideas of Community around 1900 and their Implementation in Spatial Form

In the wake of John Ruskin and William Morris, the Arts and Crafts movement advocated the cooperation of artists and craftsmen in the way of the medieval workshop or the Florentine Bottega. Accordingly, Morris's Red House was built in cooperation with his artist-friends and therewith documented a pronounced idea of community that was even visible in the furnishing concept. These new ideals were adopted by the Arts and Crafts movement and its artists strived to express them in new spatial ideas. In doing so, they turned to the "vernacular", the use of local, traditional forms, and this approach lead to architecture designs frequently featuring halls. How the hall and, in this context, other living and reception quarters developed, can be exemplified by works by Webb, Voysey and Baillie Scott. Via various architects, among them Baillie Scott and Muthesius, the new hall concepts also became popular in Germany. Already during his time in Vienna, Joseph Maria Olbrich was well aware of English architecture and the

Arts and Crafts movement. He was invited to come to Darmstadt by Großherzog Ernst Ludwig who himself was deeply inspired by the Arts and Crafts movement. In Darmstadt, Olbrich developed for his house on the Mathildenhöhe a highly original plan with the hall as the centre of the house uniting several functions and even leading to a "studio" titled workroom. Olbrich's hall embodied the ideal of working and living in artistic fellowship with the aim of reforming the interior and the decorative arts at the same time. Olbrich expanded the concept of the English hall with its several functional units by adding his "studio" and by locating the main studio building close by, thus emphasizing the notion of the artists' community. The hall became the implementation of the ideal of living and working together in an artistic community. In Olbrich's house, the hall turned into the central living and working area especially as Olbrich offered no further living room or salon. This concept remained singular in the context of the Mathildenhöhe and was not repeated in the other houses. Olbrich's hall is an outstanding programmatic expression of the ideal of communal artistic creativity and living on a par with Morris's Red House.

Anmerkungen

- 1 Zu Olbrichs Haus: Hans-Christoph HOFFMANN, Joseph M. Olbrichs architektonisches Werk für die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt 1901, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, 7. Jg. (1967), S. 7–25; Ian LATHAM, Joseph Maria Olbrich, (London 1980), München 1981, S. 58–68. Eine Aufstellung der Pläne und Entwürfe bei: STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Hrsg.), Joseph Maria Olbrich. Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog, bearbeitet von Karl Heinz Schreyll unter Mithilfe von Dorothea Neumeister, Berlin 1972, Nr. 10.422–10.511, S. 87–97.
- 2 Joseph Maria OLBRICH, Das Haus Olbrich, Darmstadt 1901, S. 14.
- 3 Ebd., S. 14/15; Bernd KRIMMEL/Sabine MICHAELIS (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908, Mathildenhöhe, Darmstadt 1983, S. 165; STAATLICHE MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ (Anm. 1), S. 95/96. Zur Farbe s. auch W. FRED, The Work of Prof. J. M. Olbrich at the Darmstadt Artists' Colony, in: The Studio, Bd. 24 (1902), S. 91–100, hier S. 96/97; DERS., Die Darmstädter Künstlerkolonie, in: Kunst und Kunsthandwerk, 4. Jg. (1901), H. 10, S. 430–452, hier S. 448.
- 4 Olbrich publizierte zwei Entwürfe für die Ausstattung einer Halle, von denen einer als „Studie für den Thürüberbau Halle Olbrich“ bezeichnet ist, s. Joseph Maria OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914 mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen 1988, S. 13. Hier ist die Sitzbank noch nicht als Lesebereich ausgewiesen. Der zweite Entwurf entstammt vielleicht einem anderen Zusammenhang und zeigt eine Nische mit Ofen und seitlichen Sitzen, welche von Schränken gerahmt ist. Einzelne Elemente wie die einfassenden Schrankelemente, die häuserartige Kontur des Kaminbereichs und die Sitzbänke wiederholen sich auch in Olbrichs Haus auf der Mathildenhöhe, doch fällt hier die reichere Ornamentik und die Zurücknahme der ländlichen Elemente mit Kachelofen und ausgefließter Nische auf.
- 5 Ebd., S. 19.
- 6 Joseph Maria OLBRICH, Unsere nächste Arbeit, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 6 (1900), S. 366–369, hier S. 369; vgl. auch die Äußerungen in Ludwig Hevesis Einleitung, in: Joseph Maria OLBRICH, Ideen von Olbrich, (2. Aufl.), Leipzig 1904, S. v–xii, abgedruckt in: Ezio GODOLI (Hrsg.), Joseph Maria Olbrich, Idee Architettura e interni viennesi, Florenz 1991, S. 37–44.
- 7 Zur Bewertung von Olbrichs Hallenkonzepten durch seine Zeitgenossen: Die Kritiker folgen zum Teil wie Fred 1902 in seinem Artikel für „The Studio“ der durch Olbrich im Katalog seines Hauses anlässlich der Darmstädter Ausstellung von 1901 angegebenen Auffassung von der Halle als „living room of the house“, als Ort des „social intercourse of the house“, FRED 1902 (Anm. 3), S. 91–100, hier S. 96. Es wurde zumeist, entweder sachlich feststellend oder eher kritisch-bedauernd, auf die englischen Wurzeln der Hallen-Idee verwiesen, FRED 1901 (Anm. 3), S. 438; Fritz SCHUCHMACHER, Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, in: Dekorative Kunst, Bd. 8 (1901), S. 417–431, hier S. 423. Mit eher negativem Beiklang Hans Dietrich LEIPHEIMER, Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, in: Kunst und Handwerk, 51. Jg. (1900/01), H. 9 u. 10, S. 249–256 u. S. 289–293, hier S. 292. Zudem wurde die mangelnde Aufmerksamkeit bedauert, die Olbrich der Gestaltung der Treppe widmete, sodass der Eindruck von „Vornehmheit und Wohnlichkeit“ leide, SCHUCHMACHER, S. 423. Die Halle wurde als unpraktischer und unbequemer Ort kritisiert, der durch die Öffnung und die Verbindung mehrerer Funktionen unruhig und laut sei, und dadurch Gespräche oder konzentriertes Arbeiten im Atelier nahezu unmöglich mache, vgl. Ernst POLACZEK, Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie, in: Kunstchronik, N.F. 12. Jg. (1901), Nr. 30, 27. Juni 1901, S. 465–472, hier S. 468. Kritisiert wurde entsprechend auch das Fehlen von privateren Räumlichkeiten und einem kleineren Wohnraum. Fred beklagte, dass die Halle als Wohnraum für wenige Personen und als Empfangsraum viel zu groß dimensioniert sei: „Die Halle ist für zwei Menschen zu weit“, FRED 1901 (Anm. 3), S. 439. Er wunderte sich weiterhin über die Möblierung der Zimmer: „[...] und sonst steht – das Speisezimmer ausgenommen – in jedem Raum ein Bett; wo sollen also intime Gespräche in diesem Hause stattfinden?“, ebd.; Felix Commichau wiederum betonte in Hinblick auf die Ausstattung der Halle des Großen Hauses Glückert durch Patriz Huber, dass dieser nun, wenn auch unausgesprochen, so doch deutlich im
- positiv zu bewertenden Gegensatz zu Olbrich, auf den längst durch moderne Heizkörper überflüssig gewordenen Kamin verzichtete, Felix COMMICHAU, Patriz Huber, in: Alexander KOCH/Georg FUCHS (Hrsg.), Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901, Darmstadt 1901, S. 149–180, hier S. 152/156, 157/158, vgl. DERS., Innen-Kunst von Olbrich und Behrens, in: ebd., S. 325–328, hier S. 327. Nicht nur bezogen auf die Halle, sondern auch auf die Möblierung der anderen Räume wurde kritisch darauf hingewiesen, dass sich die Verwendung der zahlreichen Einbaumöbel nicht an modernen Lebensweisen orientieren würde, LEIPHEIMER, S. 252.
- 8 OLBRICH (Anm. 2), S. 22.
- 9 Im Haus Deiters findet sich allerdings anstelle der Halle ein Zentralraum, der die Funktionen der Wohnhalle übernimmt.
- 10 Die Halle wurde 1908 neben anderen Teilen des Hauses durch Olbrich umgestaltet.
- 11 Bereits Sabine Michaelis betonte bei der Gestaltung der Halle im Großen Haus Glückert die Anregungen durch englische Vorbilder der Arts and Crafts-Bewegung wie Voysey, vgl. Sabine MICHAELIS, Stilpluralismus bei Olbrich, in: Bernd KRIMMEL/DIES. (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908, Mathildenhöhe, Darmstadt 1983, S. 83–92, hier S. 85.
- 12 Vgl. Benno RÜTTENAUER, Hans Christiansen und sein Haus, in: Alexander KOCH/Georg FUCHS (Hrsg.), Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901, Darmstadt 1901, S. 241–264; Margret ZIMMERMANN-DEGEN, Hans Christiansen. Leben und Werk eines Jugendstil-Künstlers, Teil I: Einführung und Werkanalyse, Teil II: Werkverzeichnis, Königstein im Taunus 1981, Abb. 162 auf S. 72, Kat.-Nr. MB 10.1 auf S. 253/254. Durch die große Treppe mit ihren Läufen und die strengere geometrische Gestaltung der einzelnen Elemente vermittelte diese Halle einen schwereren, monumentaleren und damit zugleich strengeren Charakter. Fachwerkbereiche und Malereien von Christiansen bildeten dekorative Elemente. Eichenmöbel und Treppe waren grün bzw. grau gebeizt, die Wände blau gefärbt, vgl. RÜTTENAUER, S. 252: Er beschreibt den Raumeindruck als „zugleich gross und heimelig“, „stimmungsvoll“, ruhig und still.
- 13 S. zum Ernst Ludwig-Haus: STADT DARMSTADT (Hrsg.), Mathildenhöhe Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899–1999, 3 Bde., Darmstadt 1999–2004, hier Bd. 2: Christiane GEELHAAR, Ernst-Ludwig-Haus: vom Atelierhaus zum Museum Künstlerkolonie, Darmstadt 2000, S. 6; Bärbel HERBIG, „Alles künstlerisch durchdacht, neuzeitlich durchgeführt“. Bauten und Gestaltungen für die Darmstädter Künstlerkolonie, in: Rolf BEIL/Regina STEPHAN (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 159–169, hier S. 160/161.
- 14 „Der Engländer nennt seine Diele ‚hall‘ und bildet sie als einen bewohnbaren Ort aus. Dieses Wohnlichmachen der Diele ist von verständlichem Vorteil, darf aber unter keinen Umständen dahin führen, aus dem Treppenraume den Ort ständigen Aufenthaltes zu machen oder einen vielleicht gar prunkvollen Repräsentations-Saal vorzusehen, wo die familiären und sozialen Verhältnisse durchaus keinen Zwang zu ausgedehnteren repräsentativen Verpflichtungen erkennen lassen“, Peter BEHRENS, Haus Peter Behrens. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901, Darmstadt 1901, S. 7/8.
- 15 Ebd., S. 8.
- 16 Vgl. Klaus WOLBERT, „... Wie ein Tempel in einem heiligen Haine.“ Olbrichs semantische Architektur und die Utopie eines ästhetisch überhöhten Lebens in Schönheit und Feierlichkeit, in: Bernd KRIMMEL/Sabine MICHAELIS (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908, Mathildenhöhe, Darmstadt 1983, S. 57–81.
- 17 OLBRICH (Anm. 6), S. 366. Dieses wurde auch von der zeitgenössischen Presse gesehen: „Bei aller Freiheit, mit welcher die jüngeren wie die älteren Mitglieder der Kolonie ihre Individualität rückhaltlos entfalten, fühlen sie sich doch eng verbunden in ihren letzten Zielen und die gemeinsamen grösseren Aufgaben, die sie sich stellen, tragen wesentlich dazu bei, das Gefühl innerer Gemeinschaft zu verstärken“, N. N., Die Darmstädter Künstlerkolonie, in: Kunstgewerbeblatt, N.F. 12. Jg. (1901), H. 2, S. 21–33, hier S. 28. S. auch: „Der Endzweck aller ihrer Arbeit, sei dieser durch die Leistungen einzelner Mitglieder oder im entsprechenden Zusammenwirken mehrerer zu erreichen, erblickt die Künstlerkolonie in der Aufgabe, im Zeitraume des kommenden Jahres auf dem Gebiete der angewandten Kunst ein Ereignis zu schaffen“, LEIPHEIMER (Anm. 7), hier S. 254/255.

- 18 OLBRICH (Anm. 6), S. 368. Allerdings ließ sich das Ideal der freundschaftlichen Zusammenarbeit der Künstler nicht verwirklichen, vgl. HERBIG (Anm. 13), S. 165.
- 19 Vgl. Bernd KRIMMEL, Der Fall Olbrich, in: Joseph Maria OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901 - 1914 mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen 1988, S. 11 - 16, hier S. 14.
- 20 OLBRICH (Anm. 6), S. 369. Vgl. Peter HAIKO, Das Experiment der Realisierung einer Utopie des Lebens als Gesamtkunstwerk in der Architektur von Joseph Maria Olbrich, in: Joseph Maria OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901 - 1914 mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen 1988, S. 17 - 22, hier S. 18.
- 21 Ebd., S. 19; WOLBERT (Anm. 16), S. 75.
- 22 „[...] in those days all handicraftsmen were artists“, William MORRIS, The Lesser Arts (4. Dezember 1877), in: May MORRIS (Hrsg.), William Morris, Collected Works of William Morris, 24 Bde. (1910 - 15), Bd. 22 (1914), (Reprint) London 1992, S. 3 - 27, hier S. 9; William MORRIS, Work in a factory as it might be II, in: May MORRIS (Hrsg.), William Morris. Artist, Writer, Socialist, 2 Bde., London 1966, Bd. 2, S. 133 - 136, hier S. 135; William MORRIS, Art under Plutocracy, in: MORRIS 1992 (Anm. 22), Bd. 23 (1915), S. 164 - 191, hier S. 178.
- 23 Vgl. hierzu: Mr. William Morris on Art Matters, in: Manchester Guardian vom 21. Oktober 1882: Rede zur Eröffnung der Fine Arts and Industrial Exhibition (St. James's Hall, Manchester), abgedruckt in: Christine POULSON (Hrsg.), William Morris on Art & Design, Sheffield 1996, S. 27.
- 24 Vgl. William MORRIS, The Arts and Crafts of To-day (Oktober 1889), in: MORRIS 1992 (Anm. 22), Bd. 22 (1914), S. 356 - 374, hier S. 360 - 365.
- 25 Michaela BRAESEL, Bilderzählung und englische Möbel um 1860, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 58 (2007), S. 209 - 238.
- 26 In der Literatur finden sich widersprüchliche Angaben: Der Bereich wird zum einen als Fliesenzone, zum anderen als Putzornament beschrieben, vgl. HERBIG (Anm. 13), S. 161; MICHAELIS (Anm. 11), S. 164; dagegen: HESSISCHES LANDESMUSEUM (Hrsg.), Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867 - 1908. Das Werk des Architekten anlässlich der 100. Wiederkehr des Geburtstages, Darmstadt u. a. 1962, S. 63.
- 27 „The room we came into was indeed the house, for there was nothing on the ground floor but a stair in the corner went up to chamber or loft above“, William MORRIS, A Dream of John Ball, in: MORRIS 1992 (Anm. 22), Bd. 16 (1912), S. 258.
- 28 William MORRIS, News from Nowhere, in: MORRIS 1992 (Anm. 22), Bd. 6 (1911), S. 15. Der Roman erschien 1892/93 in deutscher Übersetzung.
- 29 Entsprechende Grundrisslösungen weisen die mittelalterlichen Anlagen Ightam Mote (Kent), Malvern (Worcestershire) oder Hever (Kent) aus dem 14. Jahrhundert auf. Die Idee der Speisehalle mit erhöhtem Bereich für die Würdenträger und längs angeordneten Tischen für die anderen Speisenden findet sich noch heute in der Architektur der Colleges von Oxford und Cambridge.
- 30 Thomas WRIGHT, The Domestic Manners of the English during the Middle Ages with Illustrations by F. W. Fairholt, F. S. A., in: The Art Journal, Februar 1851, S. 49 - 52, hier S. 49. Vgl. auch ebd., Oktober 1852, S. 310 - 312, hier S. 310; ebd., Oktober 1853, S. 245 - 247, hier S. 245.
- 31 The Art Journal, Januar 1854, S. 17 - 19, hier S. 17. Wright definierte den Parlour übrigens in der Zuordnung an die Bewohnerinnen des Hauses als Vorform des Salons.
- 32 Richard DOHME, Das englische Haus, in: Westermanns Illustrierte Deutsche Monats-Hefte für das gesamte geistige Leben der Gegenwart, 32. Jg. (1888), S. 3 - 79, 242 - 262, 380 - 410, hier S. 115, s. auch S. 394/395. In diesem Zusammenhang verweist Dohme auch auf die Wiedereinführung des Inglenook - „zwei bankartige Sitze zu Seiten der eigentlichen Feuerstelle“, ebd., S. 395.
- 33 Hermann MUTHESIUS, Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum, 3 Bde., Bd. 1, (nach der überarbeiteten Aufl. Berlin 1908), Berlin 1999, S. 21.
- 34 Ebd., S. 24.
- 35 MUTHESIUS (Anm. 33), Bd. 2, S. 51. Eine entsprechende Definition bei Ernest NEWTON, Die Architektur und das englische Home, in: Kunst und Kunsthandwerk, 1. Jg. (1898), H. 4 u. 5, S. 164 - 176, hier S. 174.
- 36 MUTHESIUS (Anm. 33), Bd. 2, S. 51/52, s. auch ebd., Bd. 3, S. 169. Muthesius erkannte trotz aller Zweifel die Vorzüge der Halle, ebd., Bd. 3, S. 170; s. auch DERS., Über unsere häusliche Bau-Kunst, (Fortsetzung), in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 6 (1900), S. 377 - 384, hier S. 380. S. hier auch Muthesius' kritische Haltung gegenüber der Halle. Er spricht ihr die „Gebrauchsfähigkeit“ ab und sieht in ihr einen rein ästhetischen Zweck erfüllt, ebd., S. 381. Muthesius fasst zusammen: „[...] sie [die Halle] ist heute vorzugsweise ein Raum, der Auge und Herz erfreuen soll. Sie bietet jedem, der sie durchschreite, einen Schönheitseindruck, dem Eintretenden einen Willkommenesgruß, dem in ihr Weilenden ein Gefühl des Weiten und als Allgemeinraum zugleich des Freien und Ungenierten. Hierin liegt die Erklärung dafür, daß die Halle in vielen Landhäusern noch heute der beliebteste Raum im ganzen Hause ist“, DERS. (Anm. 33), Bd. 3, S. 176.
- 37 Allerdings findet sich bei Webb diese Art der Wohnhalle in Landhäusern, bei deren Planung es keine räumliche Begrenzung oder finanzielle Einschränkungen gab, sodass die moderne Idee der Halle mit den angestammten Räumen verbunden werden konnte und dabei die gesellschaftlichen Erwartungen der Familie und ihrer Gäste Berücksichtigung fanden. Das Festhalten an der Halle war darüber hinaus im Landhaus ein speziell gelagertes Problem, da sie durch ältere elisabethanische oder jakobitische Landhäuser einen festen, tradierten Bestandteil bildete, auch wenn sie in diesen Häusern ursprünglich eher als Speise- denn als Aufenthaltsraum genutzt wurde.
- 38 Verbunden mit der Mode für abgesonderte Kaminbereiche, wurden hochlehnige Sitzbänke modern, die zur Abgrenzung der Raumeinheiten beitrugen, einen Raum im Raum bildeten und zugleich vor Zugluft schützten. Aus diesem Grund konnten sie oben leicht baldachinartig nach vorne geneigt sein. Maureen Harper zeigt das Revival dieser Sitzbänke seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts auf, DIES., Here's to the Ingle where True Hearts Mingle: The Revival of the Settle and Inglenook by Nineteenth-Century English Architects, in: The Journal of The Decorative Arts Society, Bd. 12 (1988), S. 10 - 17. Der Kaminbereich konnte, im Gegensatz zu Wrights Würdigung der Kaminecke als Bereich der Frau, gerade durch die schweren hölzernen Sitzbänke einen eher männlich assoziierten Charakter erhalten und auch als Ort fungieren, wo Zigarren geraucht wurden, um so eher Elemente des Speiseraumes zu übernehmen. Es überrascht deswegen auch nicht, die Kaminecke als durch eine Bogenstellung markierte Raumeinheit an den Speiseraum angeschlossen vorzufinden wie in Richard Norman Shaws Cragside (1870 - 72). An sich ist jedoch gerade das Moderne der Halle, dass dieser Raum, bedingt durch die beiden Geschlechtern zugeordneten Funktionsbereiche, eben keine klare Geschlechtszuordnung besitzt wie der Speisesaal, die Bibliothek oder der Salon in den tradierten Vorstellungen des Interieurs. So verbindet sie auch bei Olbrich dunklere Holzelemente, die der männlichen Sphäre zugerechnet werden könnten, mit eher weiblichen Elementen wie den reichen, bunten Mustern für Wanddekorationen und Stoffe. Muthesius ordnet übrigens die Kaminnische (Inglenook) auch dem Ess-Wohnzimmer (Dining Parlour) zu, vgl. DERS. (Anm. 33), Bd. 2, S. 45. Die gemütliche Kaminnische beruhe auf der alten Form des Hausherdes der englischen Bauernstube, in der man zugleich kochte und wohnte, vgl. ebd., Bd. 3, S. 140. Im englischen Barock unter Queen Anne habe es solche Kaminplätze mit direktem Fensterlicht bereits gegeben, ebd., Bd. 1, S. 103. Diese Nische ist nach Muthesius als eigener kleiner Raum konzipiert, der auf unterschiedliche Weise an den Hauptraum angeschlossen werden kann und wegen des Lichts bevorzugt an der Außenwand liegt.
- 39 Voyseys Ziel war „a living natural and true expression of modern needs and ideals: not an insincere imitation of other nations or other times“, Charles Francis Annesley VOYSEY, Individuality, London 1915, (Reprint London 1986), S. 62.
- 40 Die Halle war ausgestattet mit einem Ziegelkamin, grauen Schieferfliesen, auf denen ein pfauenblauer Teppich lag, roten Vorhängen, weiß verputzten Wänden mit Bildleiste, Tischen und bequemen Sitzmöbeln. Alles war einfach gehalten; Dekoration wurde durch die ausgesuchten Farben und die ornamentalen großen Beschläge vermittelt.
- 41 Eine ähnliche Aufteilung weist auch Hollybank auf, das 1903/04 von Voysey für Rev. Edmeads in unmittelbarer Nachbarschaft zu The Orchards entstand. Die Halle war durch offene Bogenstellungen mit dem Treppenhaus verbunden und mit Sofas zu Seiten des Kamins, mit Tischen und Regalen ausgestattet. Bei Voysey kommt oft noch der Parlour als Wohn- und Gemeinschaftsraum hinzu. Hier finden sich dann der in einer Nische gelegene Kamin mit seitlichen Bänken, ein Klavier, Bücherregale und manchmal sogar ein Billardtisch. Die Halle ist dann als ein wohnlicher Raum konzipiert, dessen Vermittlungs- und Weiterleitungsfunktion aber

- stärker artikuliert ist. Bei größeren Häusern ergänzt auch Voysey die Halle durch Speisezimmer und Salon. Sie dient als informelles Wohnzimmer und als Ort, an dem Konzerte oder Theateraufführungen stattfinden konnten wie in Broadleys (Cumbria, 1898).
- 42 The Revival of English Domestic Architecture, VI: The Work of Mr. C. F. A. Voysey, in: *The Studio*, Bd. 11 (1897), S. 16–25, hier S. 18. Dieser Artikel ist Teil einer Serie mit dem Titel „The Revival of English Domestic Architecture“, in der u. a. über Richard Norman Shaw, ebd., Bd. 7 (1896), S. 21–30, 98–109; Ernest George, ebd., (1896), S. 147–158; ebd., Bd. 8 (1896), S. 27–33 und George & Peto berichtet wurde, ebd., S. 204–215. Richard Dohme verweist ebenfalls auf die aktuelle Vorliebe in England für grün gestrichene Wände und Möbel, s. DOHME (Anm. 32), S. 246.
- 43 Im White House gibt es neben der Dining Hall noch eine Halle mit Kaminsitzecke, in die Bücherregale eingefügt sind, und abgetrenntem Treppengang zu einer Galerie im Obergeschoss, die oberhalb des Kamins verläuft.
- 44 Eine ähnliche Kombination von einem größeren Raum und einem in einer Nische gelegenen Sitzbereich findet sich in Olbrichs Entwurf für das Hessische Zimmer (oder Blaue Zimmer) im Rahmen der Ersten Internationalen Ausstellung für Moderne Dekorative Kunst in Turin 1902 – allerdings ohne den für Baillie Scott charakteristischen Vorhang, vgl. HESSISCHES LANDESMUSEUM (Anm. 26), Kat.-Nr. 235, S. 240. Stattdessen wird die Sitznische bei Olbrich von Vitrinenschränken gerahmt. Ein großer Schrank ist – wie sonst der Kamin – durch eine flache Bogennische eingefasst. In dem gegenüberliegenden Raumteil schafft Olbrich wieder verschiedene Sitzgelegenheiten – ein Sofa mit Tisch und eine Bank am Ofen –, die durch einen Bibliotheksschrank mit Lesepult getrennt werden. So greift Olbrich in diesem Raum seine nach Funktionen gegliederte Möblierung, die Unterteilung des Raumes in verschiedene Funktionsbereiche auf und überträgt sie nun von der großen Halle in einen Wohnraum, den englischen Parlour. Die Möbel wurden von der Darmstädter Firma Glückert produziert. Für das Ensemble aus insgesamt drei Räumen wurde Olbrich der erste Preis zugesprochen, s. hierzu den Beitrag in dieser Publikation von Paul SIGEL, „Most charming examples“. Beiträge der Darmstädter Künstlerkolonie auf internationalen Ausstellungen um 1900, S. 69–80. Auch in Patriz Hubers Entwürfen finden sich verschiedentlich solche Sitznischen, entweder als Teil des Wohnzimmers oder als Kaminbereich in der Halle. Huber stattete die Halle, den „grossen Wohn-Raum“, in dem von Olbrich entworfenen Haus für den Bildhauer Ludwig Habich auf der Mathildenhöhe aus, vgl. hierzu FELIX COMMICHAU, Das Haus Ludwig Habich, in: Alexander KOCH/Georg FUCHS (Hrsg.), Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901, Darmstadt 1901, S. 196–211, hier S. 203. Auch diese Halle war zweigeschossig mit einer Galerie. Der Kamin war seitlich durch Sitzbänke eingefasst. Als besondere Lösungen im Haus Habich sind die Großzügigkeit des Entwurfs und die Kontinuität der Raumfolge zu vermerken. Huber war auch für die Ausstattung des Großen Hauses Glückert verantwortlich. Hier wählte er eine ähnliche Anbindung bzw. Abgrenzung des an die Halle stoßenden Raumes durch Vorhänge. In den Dimensionen ist alles intimer und zurückhaltender, wobei in der Möblierung mit Nische und Buchschränken wieder die verschiedenen Funktionsbereiche angedeutet werden.
- 45 Als weiteres Beispiel für die Hallengestaltung bei größeren Landhäusern, s. Baillie Scotts Blackwell. Hier ergänzt die zwei Geschosse umfassende Halle mit Galerie als informeller Bereich Speiseraum und Salon. Durch Stützen wird der Kaminbereich abgetrennt. Fotos zeigen, dass der Raum so ausgestattet war, dass er zum Gespräch, Lesen und Musizieren diente. Die Halle vermittelte den Zugang zum Garten, leitete zum Treppenhaus und enthielt einen Billardtisch.
- 46 N. N., Moderne Gemächer im Neuen Palais zu Darmstadt, in: *Illustrierte [sic!] kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration*, Bd. 10 (1899), H. 1, S. 1–8. Weitere Möbel von Ashbee waren auch im Februar-Heft der Zeitschrift abgebildet; N. N., Englische Gewerbe-Künstler neuesten Stils, III: C. R. Ashbee, ebd., H. 2, S. 17–19; W. FRED, C. R. Ashbee. Ein Reformeur englischen Kunstgewerbes, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 3. Jg. (1900), H. 4, S. 167–176. Mackay Hugh BAILLIE SCOTT selbst berichtete über seine und Ashbees Arbeit in Darmstadt in den Aufsätzen „Some Furniture for the New Palace, Darmstadt“ sowie „Decoration and furniture for the New Palace, Darmstadt“, in: *The Studio*, Bd. 14 (1898), S. 91–97 u. Bd. 16 (1899), S. 107–115. S. weiterhin W. FRED, Der Architekt M. H. Baillie-Scott, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 4. Jg. (1901), H. 2, S. 53–73, hier S. 54, 61, 64, 67 mit Abbildungen von Hallen. Renate ULMER, Die Darmstädter Künstlerkolonie, in: INSTITUT MATHILDENHÖHE DARMSTADT (Hrsg.), *Museum Künstlerkolonie Darmstadt*, Darmstadt o. J., S. xiii–ix, hier S. xv–xvi; Hanno-Walter KRUFF, Die Arts-and-Crafts-Bewegung und der deutsche Jugendstil, in: Gerhard BOTT (Hrsg.), *Von Morris zum Bauhaus*, Hanau 1977, S. 25–39, hier S. 28–31; Regina STEPHAN, Raumkunst voller „Leichtigkeit und Frische der Phantasie“. Der Gestalter Joseph Maria Olbrich, in: Rolf BEIL/DIES. (Hrsg.), *Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867–1908*. Architekt und Gestalter der frühen Moderne, Ostfildern 2010, S. 277–285, hier S. 280.
- 47 S. zum Beispiel Peter JESSEN, Der kunstgewerbliche Geschmack in England, I: Die moderne Reform; die Wohnung, in: *Kunstgewerbeblatt*, N.F. 3. Jg. (1892), H. 9, S. 95–103, s. weiterhin Hans VON POELLNITZ, *Moderne. – Englisch*, in: *Illustrierte [sic!] kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration*, Bd. 9 (1898), H. 12, S. 186/187; Frhr. E. VON BODENHAUSEN, *Englische Kunst im Hause*, in: *Pan*, 2. Jg. (1896), H. 4, S. 329–336; Hermann MUTHESIUS, *Englische Innenkunst auf der Pariser Weltausstellung*, in: *Dekorative Kunst*, Bd. 7 (1901), S. 17–30.
- 48 J. S. GIBSON, *Artistic Houses*, in: *The Studio*, Bd. 1 (1893), S. 215–225. Zur Architektur in den frühen Ausgaben der Zeitschrift „The Studio“: Clive ASHWIN, *Artistic Homes for „upper-middle-classes“*. *Architecture in Early Studio*, in: *The Studio. High Art and Low Life: The Studio and the fin de siècle incorporating the Catalogue to the exhibition High Art and Low Life: The Studio and the Arts of the 1890s*, Victoria & Albert Museum London 1993, *Studio International Special Centenary Number*, Bd. 201, Nr. 1022/1023, London 1993, S. 85–88.
- 49 N. N., An Interview with Mr. Charles F. Annesley Voysey, Architect and Designer, in: *The Studio*, Bd. 1 (1893), S. 231–237 (mit Schwerpunkt auf Tapeten); M. H. BAILLIE SCOTT, *The Decoration of the Suburban House*, in: *The Studio*, Bd. 5 (1895), S. 15–21; DERS., *An Artist's House*, in: *The Studio*, Bd. 9 (1897), S. 28–37; M. H. BAILLIE SCOTT, *A Small Country House*, in: *The Studio*, Bd. 12 (1898), S. 167–172, S. 177.
- 50 Über Voysey wurde zum Beispiel berichtet in dem Aufsatz „Englische Gewerbe-Künstler neuesten Stiles: C. J. A. Voysey – C. R. Ashbee – M. H. Baillie Scott, I“, in: *Illustrierte [sic!] kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration*, Bd. 9 (1898), H. 12, S. 177–184, wobei hier ein Schwerpunkt auf den textilen Entwürfen lag. Zu Mackintosh s. zum Beispiel Hermann MUTHESIUS, *Die Glasgower Kunstbewegung: Charles R. Mackintosh und Margaret Macdonald-Mackintosh*, in: *Dekorative Kunst*, Bd. 9 (1902), S. 193–217; N. N., *Die VIII. Ausstellung der Wiener ‚Secession‘ in: Dekorative Kunst*, Bd. 7 (1901), S. 171–183, mit einer Gegenüberstellung der Möbel der schottischen und Wiener Künstler; *Die schottischen Künstler: Margaret MacDonald, Frances MacDonald, Chas. R. Mackintosh, T. Morris und Herbert McNair*, in: *Dekorative Kunst*, Bd. 3 (1899), S. 48/49.
- 51 FRED (Anm. 46), S. 68.
- 52 Ebd., s. auch Hermann MUTHESIUS, *Englische Architektur: M. H. Baillie Scott*, in: *Dekorative Kunst*, Bd. 5 (1900), S. 5–7, hier S. 6.
- 53 So wurde in dem Heft von 1901 auch über eine Walter Crane-Ausstellung in Wien, Gerald Moira, zeitgenössische englische Buchkunst, über die Maler Dante Gabriel Rossetti, Marianne und Adrian Stokes sowie über die Kunst- und Industrie-Ausstellung in Glasgow berichtet.
- 54 Vgl. Peter VERGO, *Art in Vienna 1898–1918*. Klimt, Kokoschka and Their Contemporaries, (3. Aufl.), London 1993, S. 130/131.
- 55 Bereits auf der ersten Ausstellung der Secession von 1898 waren Arbeiten des Malers und „Designers“ Walter Crane zu sehen, und die Zeitschrift der Secession „Ver sacrum“, deren erstes Heft am 1. Januar 1898 erschien, orientierte sich an der englischen Publikation „The Studio“. In „Ver sacrum“ wurde auch die künstlerische Einstellung der Secessions-Künstler formuliert: „Wir kennen keine Unterscheidung zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚Kleinkunst‘“, in: *Ver sacrum*, 1. Jg. (1898), H. 1, S. 6, zitiert nach: LATHAM (Anm. 1), S. 15; der Künstler arbeite zugleich als *Designer* von Gebrauchsgegenständen – eine Auffassung, die dann im Rahmen der Wiener Werkstätte verwirklicht werden sollte. Über die Gründung der Wiener Werkstätte korrespondierte Hoffmann auch mit Mackintosh, der ihm begeistert zusprach.
- 56 Auch im Wohnhaus für Victor Spitzner auf der Hohen Warte (1901/02) findet sich eine Halle mit Kaminbereich, Sekretär seitlich des Treppenaufgangs und verschiedenen Sitzbereichen. Übrigens lebten Adolphe und Suzanne Stoclet 1903/04 in Wien und hatten Josef Hoffmann mit dem Bau einer Villa an der Hohen Warte beauftragt, bevor das Ehepaar durch den Tod von Adolphe Stoclets Vater nach Brüssel zurückkehren musste. 1905

erhielt Hoffmann den Auftrag, ihnen nun dort ein Haus zu bauen – das Palais Stoclet. S. den Beitrag in dieser Publikation von Anette FREYTAG, Das Palais Stoclet in Brüssel vom Garten aus betrachtet, S. 221–234. Dass für Hoffmann die Halle ein Thema blieb, macht noch sein Entwurf für das in Fassadengestaltung und Turmbekrönung nahezu mittelalterlich anmutende Landhaus Ast in Velden am Wörthersee von 1923/24 deutlich, der eine große Wohnhalle mit Treppe, Kamin mit Sitzbereich sowie Anschluss an einen Wintergarten zeigt. Vgl. Peter NOEVER (Hrsg.), Josef Hoffmann Designs, MAK Austrian Museum of Applied Arts Vienna, München 1992, Abb. 459–460 auf S. 266/267.

- 57 Brief Joseph Maria Olbrichs an Carl Moll vom 26. Mai 1900, Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Inv.-Nr. 154.770, zitiert nach: Markus KRISTAN, Josef Hoffmann. Villenkolonie Hohe Warte, Wien 2004, S. 18. S. ebenfalls den Beitrag in dieser Publikation von Gerd PICHLER, Joseph Olbrichs nie gebaute Künstlerkolonie in Wien und Josef Hoffmanns Künstlerkolonie auf der Hohen Warte, S. 83–88.
- 58 Hermann BAHR, Ein Brief an die Secession, in: Ver sacrum, 4. Jg. (1901), H. 14, S. 227–238, hier S. 228; vgl. Ludwig HEVESI, Acht Jahre Secession, Wien 1906, S. 154.
- 59 Markus KRISTAN, Die Villenkolonie Hohe Warte von Josef Hoffmann, in: Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst, 10. Jg. (2004), H. 1, S. 24–41, hier S. 35.
- 60 Ebd., S. 25, 37.
- 61 KRUF (Anm. 46), S. 27, 39.
- 62 V. S., ohne Titel, in: Ver sacrum, 2. Jg. (1899), H. 7, S. 31f., hier S. 32. Bahr wiederum forderte: „der Künstler soll zum Handwerker werden“, Hermann BAHR, Erste Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs in der Gartenbauergesellschaft am Parkring, März/April 1898, in: DERS., Secession, hrsg. v. Claus PIAS, (Hermann Bahr, Kritische Schriften, Bd. 6), Weimar 2007, S. 24–40, hier S. 39; vgl. auch DERS., Der englische Stil. Zur Winterausstellung im Österreichischen Museum, November 1899, in: ebd., S. 149–153, hier S. 153. Auch Ernst Ludwig betont in seinen

Memoiren, dass ihm an den Arbeiten der einzelnen Künstler gelegen war, dass aber bei größeren Projekten eine Zusammenarbeit nötig war, und dass Olbrich selbst immer auf das kollegiale Miteinander achtete, Eckhart G. FRANZ (Hrsg.), Erinnertes. Aufzeichnungen des letzten Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, Darmstadt 1983, S. 115.

Bildnachweis

- 1 Aus: Peter BEHRENS, Haus Peter Behrens. Die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt 1901, Darmstadt 1901, S. 36, Foto: Archiv der Verfasserin
- 2 Aus: Joseph Maria OLBRICH, Das Haus Olbrich, Darmstadt 1901, S. 9, Foto: Archiv der Verfasserin
- 3 Aus: Joseph Maria OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914 mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen 1988, Tafel 14: Die Halle aus dem Hause Olbrich, Foto: Archiv der Verfasserin
- 4 Joseph Maria OLBRICH, Das Haus Olbrich, Darmstadt 1901, S. 20, Foto: Archiv der Verfasserin
- 5 Joseph Maria OLBRICH, Architektur. Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901–1914 mit Textbeiträgen von Peter Haiko und Bernd Krimmel und einem Werkkatalog von Renate Ulmer, Tübingen 1988, Tafel 39: Die Halle aus dem Hause Glückert, Foto: Archiv der Verfasserin
- 6 © Nikolaus Heiss, Darmstadt
- 7 © National Trust Images/Nadia Mackenzie; National Trust Images, Reference 119777
- 8 Aus: M. H. BAILLIE SCOTT, Houses and Gardens. Arts and Crafts Interiors, (Reprint 1995), 3. Aufl., Woodbridge 2004, S. 22, Foto: Archiv der Verfasserin
- 9 © Bildarchiv Foto Marburg / Paula Deetjen, fm606448