



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

Darmstädter Damenzimmer, zum Vergleiche heranzieht: Auch hier herrscht der Eindruck vor, als ob dem Künstler nicht genug Zeit zur inneren Vorbereitung gegeben worden wäre, sodaß er auf originelle «Einfälle» und «Motive» schnell hätte ausgehen müssen, um eine ebenso ephemere, wie laut wirkfame Ausstellungsarchitektur zu errichten.

Behrens hatte die Ausführung der Hamburger Vorhalle der Ausstellung des Deutschen Reiches, eines Verlagsraumes, der als Herrenarbeitszimmer eingerichtet war, und das hessische Zimmer, einen Salon, in Auftrag erhalten. — Die Hamburger Halle ist ein großes Rechteck, das, je in der Mitte seiner vier Seiten, in verschieden breiten Bogentoren sich öffnet. Die vier noch übrig bleibenden Ecken sind ebenfalls durch sehr gestelzte Bogenöffnungen ausgefüllt, sodaß gar keine feste Wandfläche mehr vorhanden ist. Ferner schwingen sich von den Pfeilern zu Seiten der großen Öffnungen mächtige Schwibbogen nach der Mitte, um ein mächtiges Gebälk, den Rahmen eines riesigen Oberlichtes, zu tragen, das als gelbe Sonne in Opaleszentverglasung erstrahlt. Die vier quadratischen Eckfelder sind ebenfalls in Oberlichtverglasung gedeckt. — Die Mitte der Halle nimmt ein in Stufen sich vertiefendes, längliches Brunnenbecken ein, dessen Schmalseiten je ein weiblicher Engel umrahmt von stark stilisierter Formgebung in Stein<sup>1)</sup>, der mit feinen großen, in Metall getriebenen Cherubsflügeln um die Steinpfosten des Brunnens herumgreift.

Mag man immerhin kunstgeschichtlich verstehen, daß ein solch extremer Funktionalismus, wie ihn in dieser Hamburger Halle der später so konsequente Raumkünstler Peter Behrens erfahren, für jene Zeit eine Erfüllung bedeutete,

<sup>1)</sup> Meier-Graefe erzählt, Behrens habe sich damals in Turin sehr für den «taktischen» Reliefstil altägyptischer Plastik begeistert.

nachdem man lange zuvor Architekturglieder nicht mehr in ihrem einzigartigen Ausdruck empfunden hatte, und daß er auch für die eigene organische Entwicklung von Behrens notwendig war, nachdem er in Darmstadt einmal schüchterne Keime dazu gezeigt hatte, so kann doch vor dem Richtstuhle einer höheren ästhetischen Kritik diese vergängliche architektonische Ausdruckskunst deshalb nicht bestehen bleiben, weil der einheitliche Wert, auf den das historische Urteil in der Architekturgeschichte immer zu beziehen ist, «Raum» heißt; ein baukünstlerisch höchstes Kriterium, das Behrens, als er den Kunstgewerbler ganz abgestreift hatte, um nur noch «Architekt» zu sein, später selbst anerkennt, indem er sagt: «Architektur ist Körpergestaltung und ihre Aufgabe ist nicht zu enthüllen, sondern Raum einzuschließen.» Das Herrenarbeitszimmer, der Ausstellungsraum einer Verlagsanstalt, war ringsum an den einfach mit einer Friestapete bekleideten Wänden von mancherlei Bücherschränken und Brettern umstellt. Die eine Ecke wies einen gepolsterten Sofasitz mit einem Tischchen davor auf, ein ebensolches mit einem Hocker befand sich auch in der Mitte des Raumes. Obwohl hier auch wieder das Funktionelle deutlich betont wird, z. B. in dem

Formenverhältnis der Füllungs- und Rahmenbretter, die sich regelmäßig in Bogenweise oben um jene schließen, waren diese Möbel doch in ihrer guten kaltenartigen Außenform soviel körperhaft Räumliches, wieviel immer von Innenarchitektur verlangt werden kann.

Gerade dieses tritt am stärksten hervor in dem darum wertvollsten der drei von Behrens geschaffenen Turiner Räume, dem großen Salon. Das geräumige Zimmer, ein gedrungenes Oblongum, das sich in einem tiefgeführten Fenster und einem ebenfalls durchbrochenen Rechteckerker mit seitlichen Sitzbänken nach dem Freien zu öffnet, wird durch eine



Abb. 16. Ausstellung moderner Wohnräume bei A. Wertheim in Berlin. Herbst 1902. Speisezimmer

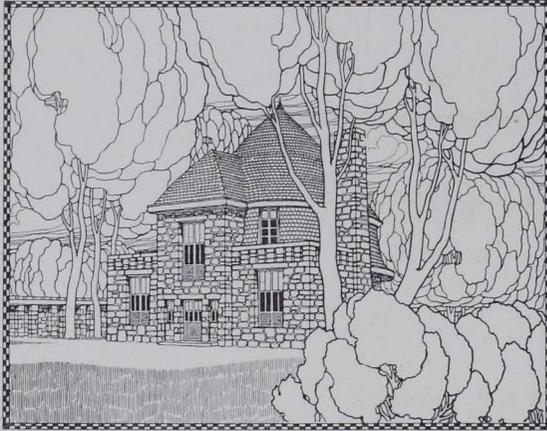


Abb. 17. Entwurf einer kleinen Sommervilla. 1904. Ansicht der Eingangsseite

Querachse beherrscht, die von der großen, vorgehängten Tür der einen Längsseite nach dem breiten Steinkamin der andern geht. Links und rechts der Türe, sowie an der dem Fenster gegenüber liegenden Seite, stehen große, aus kostbarem Holz gearbeitete Schränke von schwerer Kaltenform. Die eine Ecke füllt eine streng gebaute Polsterbank aus, während die Mitte des Zimmers ein von hochlehnten Stühlen und Sesseln umstellter Rundtisch einnimmt. Dieser bewußt räumliche Sinn, der sich in der Formgebung wie in der Aufstellung des Mobiliars des Salons kundtut, findet aber seinen stärksten rhythmischen Ausdruck in der Aufteilung der raumschließenden Wandflächen: Die Decke hat ein Kreismotiv im Zentrum, das mit dem darunter befindlichen großen Rundtisch korrespondiert, der seinerseits wieder auf einen Teppich mit einem größeren Strahlenkreise in der Mitte und vier kleinen Kreisen in den Ecken zu stehen kommt. Unter der Decke läuft ein sehr breiter Ornamentfries, ein in unendlicher Kurve sich wiederholendes Motiv, den eine starke Leiste von der unteren Wandzone trennt, die durch ebenfolche Vertikalleisten in rhythmisch wechselnde Felder gegliedert wird, — man sieht, es ist daselbe Prinzip räumlich klarer Zonenschichtung, das in dem Darmstädter Damenzimmer zum ersten Male in dem Behrenschen Werk erscheint, um in seinem späteren innenarchitektonischen Schaffen das Vorherrschende zu werden (Abb. 15).

#### 6. INNENEINRICHTUNGEN FÜR EINE VILLA IN SCHACHEN UND BEI A. WERTHEIM.

Mit Turin gleichzeitig und stilistisch im engen  
<sup>1)</sup> Siehe Nr. 42 der Literatur über Peter Behrens.

Zusammenhang stehen noch einige Zimmer von Behrens, eine Inneneinrichtung für eine Villa in Schachen am Bodensee und ein Speisezimmer, das man im Herbst 1902 in der von A. Wertheim in Berlin veranstalteten Ausstellung moderner Wohnräume, in dem von Messel soeben fertiggestellten Warenhausneubau, sehen konnte. Das Damenzimmer, das wir aus der ersten Inneneinrichtung beispielsweise herausgreifen, ist künstlerisch geringwertiger, das Zimmer bei Wertheim wertvoller: Denn dort herrscht noch durchaus die expressive Kraftlinie, verkörpert in vielfältig gezeichneten und geschnitzten Konfolen, die das Gefims tragen und aus Pilasterorganismen wachsen, die sich ihrerseits wieder nach aufstrebenden und bloß füllenden Teilen zergliedern. Spitze Ovale lösen die Schrankfronten von Hochformat auf, kleinteilige unsymmetrisch orientierte Quadrate die breitgelagerten usw.

Von diesem Bewegungsdrang ist das meiste zu einer höheren Ruhe und Klarheit in dem Wertheimschen Speisezimmer gelangt: Max Osborn hat richtig die maßgebenden räumlichen Beziehungen herausgestellt, auf die es dem Künstler hier ankam<sup>1)</sup>, auf die ästhetisch sinnvolle Wiederholung einer linear einheitlichen Grundform, hier des mehrfach parallel geteilten Rechteckes, in verschiedener körper- oder flächenhafter Ausführung. — Dieses Prinzip ist so alt, wie alt überhaupt Architektur, d. h. sinnliche Körperlichkeit in abstrakter Sprache, ist. «Wir finden

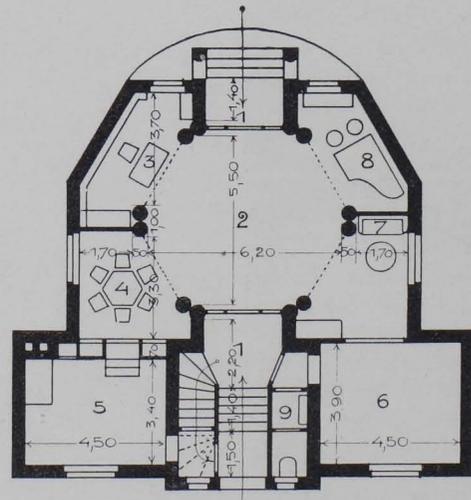


Abb. 18. Entwurf einer kleinen Sommervilla. 1904. Grundriß des Erdgeschosses

1. Vorplatz. 2. Wohnraum. 3. Schreibtisch. 4. Speisetisch. 5. Kochküche. 6. Kinderzimmer. 7. Damenfofo. 8. Flügel. 9. Toilette.