

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 Stein¹⁾, 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,

¹⁾ 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