

## DIE ENTWICKLUNG UND DAS WERK

Das Bedeutungsvolle der Entwicklung des Architekten Peter Behrens besteht in zweierlei, in ihrer geradezu vorbildlichen künstlerischen Konsequenz und in der Tatsache, daß sie, wie ein treffliches Musterbeispiel, im Individuellen alle die wichtigen psychologischen Momente aufweist, welche die Geschichte unserer modernen Baukunst und unseres modernen Kunstgewerbes auch im allgemeinen bilden mußten. **HERKUNFT UND JUGEND.** Behrens ist am 14. April 1868 zu Hamburg geboren. Die Familie stammt aus Schleswig-Holstein. Sein Stammescharakter als Niederdeutscher bestimmt das innere Wesen seines ganzen Werkes. Der Süddeutsche läßt sich gern in gemütlicher Liebenswürdigkeit gehen und ist von Natur zu launischem Fabulieren aufgelegt. Der Norddeutsche zeigt sich hingegen stets von fachlichem Ernst und im Verkehr von vornehmer Zurückhaltung; er ist streng funktionell gesinnt und allem überflüssigen Beiwerk abhold, Charaktergegensätze, die auch in den alten Architekturen der beiden Länder zutage treten, wenn man etwa die malerische Zierlichkeit

der Nürnberger Frauenkirche mit der ungeschmückten, abstrakten Herbheit des Domes von Stendal vergleicht, oder wenn man an die tiefchattigen, üppig gerahmten Fenster und an die weit vorspringenden, plastisch lebhaften Erkerbildungen zurückdenkt, mit denen sich das süddeutsche Bürgerhaus des 16. Jahrhunderts bereichert, während fein norddeutscher Verwandter Fensterscheibe und Hauswand in eine glatte bündige Flucht legt. Als dann ist dem Hanseaten Behrens, sehr erfreulicher Weise in unserer allzu vergeistigten Zeit, der solide Respekt vor dem Materiellen, eine gewisse konservative Beharrlichkeit eingeboren, die fest auf der wohlgegründeten Erde steht, der patrizierhafte Stolz an allem die Sinne erfreuenden Reichtum und aller konkreten Schönheit. — Nach Verlassen des Altonaer Realgymnasiums und kurzem Studienaufenthalt in den Jahren 1886 bis 1889 an der Kunstschule in Karlsruhe und bei Brütt in Düsseldorf, verheiratete er sich als junger Mann mit der Tochter des bayrischen Bezirksamtmanns in Rothenburg, Lilli Krämer, und ließ sich dann für dauernd in München als Maler nieder.

### I

## DIE ENTWICKLUNG DES KUNSTGEWERBLICHEN PROBLEMS AUS DER MALEREI MÜNCHEN 1890 BIS HERBST 1899

1. DIE PERIODE DES MALERISCHEN UND FARBIGEN. Damals herrschte in den Münchener Malerkreisen noch ziemlich allgemein das Genre, in eine höhere künstlerische Sphäre freilich gerückt durch das verehrens würdige Vorbild Wilhelm Leibl, dessen wundervollem, tonig malerischen Ausdruck man nachzustreben suchte. Von Behrens soll aus dieser ersten Zeit noch ein Bild «Bauern im Wirtshaus» existieren. Bald aber ergriff das für diese Zeit eigentümliche Lichtproblem auch von seiner malerischen Existenz Besitz. Zur Bestärkung darin wurde ihm eine Reife nach Holland, die er im Jahre 1890 unternahm: Er sah die Bilder des modernen holländischen Clair-obscur, machte die Bekanntschaft des Hauptes dieser Schule, Jozef Israels, und arbeitete vor allem viel mit einem Maler

dieser holländischen Kunsttrichtung, Albert Neuhuis, zusammen. Allein die hier geübte stimmungsvolle Verschwommenheit konnte in seinem Empfinden nur künstlerischen Widerspruch auslösen, da Behrens' Bestreben gerade darauf ausging, immer nur farbig und hell, ohne die dunklen modellierenden Töne, zu malen. Und so war Behrens von einer anderen, viel fortgeschrittenen Richtung als die holländischen Luministen. Er war Impressionist, ohne es zu wissen, ohne jemals zuvor Bilder von Monet oder aus dessen Kreise gesehen zu haben: Seine malerische Entwicklung hatte sich ganz unabhängig, in einem selbstbestimmten, dem französischen Pleinair parallelen Kunstwillen vollzogen. Als Behrens nach München zurückkehrte, fand er sich im offenen Gegensatz zur dortigen aka-

demischen Malerei, und so gehörte er natürlich auch zu den Jungen und Unzufriedenen, die im Jahre 1893 die Münchener Sezession gründeten. — Die Vorfreude scheint größer gewesen zu sein als das Ereignis, ein selbständiger Zusammenschluß der modernen Künstler, da es nun wirklich zustande kam, zu halten versprach. In der Tat hatte sich schon damals in der Münchener Künstlerchaft eine wichtigere Scheidung vollzogen als die in alte Genremaler des bräunlichen Tons und junge Pleinairisten, wie sie sich in Akademie und Sezession verkörperte, eine Scheidung, welche die Maler trennte, die nichts anderes wollten, als was die französischen Impressionisten schon zehn und zwanzig Jahre vorher erreicht hatten, von jenen, für die überhaupt das «Bilderchen» malen nur etwas Vorläufiges bedeutete und die auf etwas Größeres, Umfassenderes ausgingen, auf die Bildung eines Stils. Behrens gehörte zu den Gründern dieser neuen Künstlergruppe, der «Freien Vereinigung Münchener Künstler», in der sich auch noch, unter anderen, Otto Eckmann, Wilhelm Trübner, Max Slevogt, Lovis Corinth, Hermann Schlittgen, befanden. Hier handelte es sich noch durchaus um Malerei, wie ja außer Behrens nur noch sein Freund und Landsmann Eckmann der dekorativen Synthese zustrebte. In Wirklichkeit nämlich bilden sich Künstlergruppen viel öfters auf Grund einer Übereinstimmung der Temperamente als aus einem Gleichgerichtetsein des Stilwollens, und der freien Vereinigung Münchener Künstler dünkte einfach das Tempo zu lahm, mit dem die Sezession der Pigheins und Stucks auf dem modernen Marsche war.

Die malerische Entwicklung von Peter Behrens ging individuell weiter: Jener impressionistische Stil, dessen Eigenart auf der holländischen Reise erstarkt war, löste zwar den Kontur des Gegenstandes auf, konnte aber zugleich auch als Mittel verwandt werden, die Figuren in der räumlichen Komposition durch das Licht und, was ihm damals wesentlich erschien, durch die Farbe tektonisch bestimmt zu binden, wozu natürlich die am Einzelobjekt klebende Braunmalerei keine Handhabe bot. Sein Freund und Altersgenosse Meier-Graefe berichtet aus dieser Schaffensperiode des Künstlers: «In demselben Jahre (1893), wo Klinger in der Großen Berliner Kunstausstellung sein Bild «l'heure bleue» ausgestellt hatte, sah man von Behrens einen Zeher, der beim gelben Lampenlicht vom blauen Morgenlicht überrascht wird.» Immer stärker erwies sich nun die Expansions-

kraft der Farbe, der Farbe, die von aller gegenständlichen Ausdrucksfunktion abstrahierte, um nur noch dekorativ, nur noch als schöne Sinnenarchitektur zu wirken. So entstanden eine «grüne Wiese», deren Name sich mit dem Kunstwillen insofern deckte, als sie sich wirklich nur als grün gab, ein Sonnenuntergang mit einem ganz roten Feuerball und der «Feierabend», dessen Totalstimmung aus den Differenzierungen von Rot aufgebaut ist (Abb. 1). Noch interessanter erscheint, wenn man die Entwicklung im Auge behält, welche eigentümlichen Wirkungsverhältnisse diese rein auf die Farbe gestellten Werke untereinander einzugehen versuchten. Bereits 1893 hatte Peter Behrens im Münchener Kunstverein eine Kollektivausstellung seiner Gemälde veranstaltet, die sich vor den bisherigen Unternehmungen dadurch auszeichnete, daß sie nach räumlich dekorativen Gesichtspunkten ihre Werke an den Wänden verteilte. Behrens erzählt, wie er damals die Auswahl der Gemälde nicht nach ihrem Einzelwerte getroffen, sondern lediglich nach ihrer Gesamtwirkung im Bildkonzert, wie er an sich ausstellenswürdige Stücke wieder entfernt hätte, um die größere, über das für sich gerahmte Einzelbild hinausstrebende, in Farbe und Ton zusammenstimmende Harmonie der Gesamtwirkung nicht zu stören.

Daß Behrens bald nach Gründung der Sezession wieder ausgetreten war, um in der «Freien Vereinigung Münchener Künstler» mitzumachen, bedeutete für ihn nur eine Äußerlichkeit. Später hat er dann gelegentlich als älterer mit einer Anzahl gleichstrebender jüngerer Kunstgewerber, Franz A. O. Krüger, Hans E. von Berlepsch, Bruno Paul, dem Architekten Martin Dülfer u. a., in den «Münchener Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk» ausgestellt, die ihre Rolle in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre spielten. Bedeutungsvoller für ihn war die Gründung des «Pan» 1895, jener exquisiten Zeitschrift, die sich der modernen Bewegung jeder Art und jedes Strebens mit dem Feuereifer annahm, den ihr erster Redakteur, Behrens' Freund, Julius Meier-Graefe, verbürgte, und die Freundschaft mit Dichterfeelen wie Otto Julius Bierbaum, Otto Erich Hartleben, mit welchem letzterem er im Frühjahr 1896 eine für seine Entwicklung höchst wichtige Reise nach Italien unternahm.

Wie Holland vielen die Hinweise zu einer Malerei der farbigen Luftstimmungen darbietet, so wird Italien in jeder Entwicklung sich als das immer spendende Land der rhythmischen Form und des

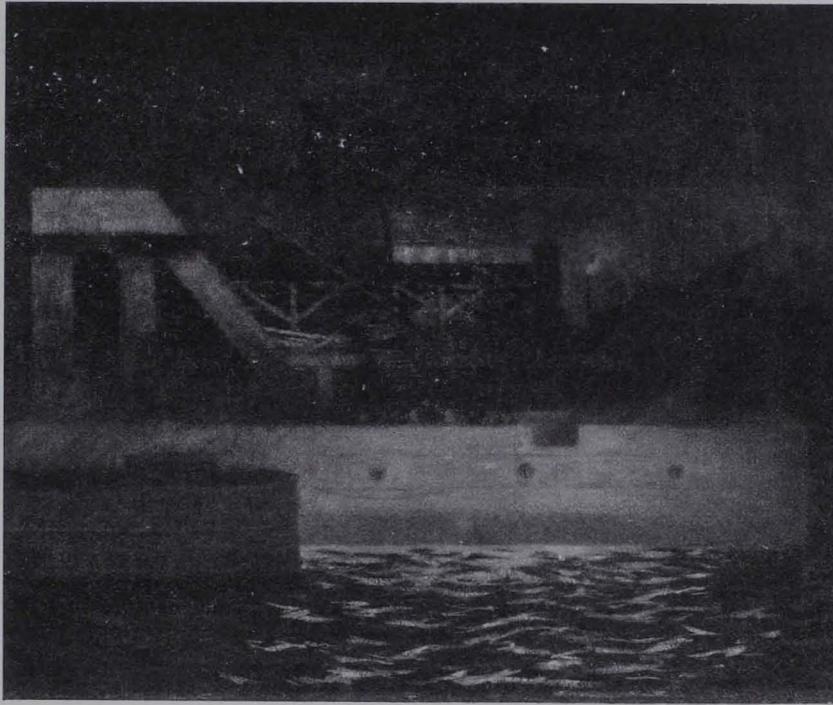


Abb. 1. Feierabend. Ölgemälde. 1893

plastisch-architektonischen Ausdrucks erweisen, vorausgesetzt natürlich, daß der Boden zur Aufnahme dieser besonderen Saat reif ist. Behrens' Entwicklung war nämlich unterdessen in ein neues Stadium großer Malerei eingetreten, deren eigentlichsten Sinn Symmetrie, monumentaler Flächenrhythmus, vor allem ausgedrückt in der schönen Linie, bildete. Zu diesem kam noch eine künstlerische Reifegesellschaft wie die Hartlebens, eines Dichters, der, mitten in einer allgemeinen Auflösung im Naturalismus, seine Begeisterung für die edle Formschönheit bewahrt hatte. Die teleologische Reihe, die bei Behrens vom tonigen Genre zum Licht und von dort zur Farbe, hier schon mit einer mehr dekorativen Absicht, geführt hatte, wird auf dieser italienischen Reise von 1896 in ihrem neuen, architektonischen Streben bestätigt: Behrens faßte Mut, unter Ablehnung jedes weiteren malerischen Kompromisses, sich zur definitiven Form klar und eindeutig zu bekennen.

2. DIE PERIODE DES DEKORATIVEN UND ARCHITEKTONISCHEN. Dieses Bekenntnis erfüllt die Bilderferie aller dieser Jahre, schon des vorausgehenden und des folgenden Jahres (1895 bis 1897): «Iris», «Mutterkuß», «Trauer», «Der Traum» seien als die hauptfächlichsten dieser

Gemälde genannt. Die künstlerische Neuerung besteht darin, daß der Rahmen in feinen geschnittenen Ornamenten stimmungshafter oder sachliche Motive des von ihm umgebenen Bildes aufnimmt und so, sehr im Gegenlatze zu allem Impressionismus, nicht das Bild, «diese kleine in sich geschlossene Welt für sich», gegen das Draußen abgrenzt, sondern es mit architektonischen Mitteln über den Raum der ganzen Wand ausbreitet, wie das einst die Retabelgemälde der italienischen Renaissance auch getan hatten. Diesen flächigen Expansionscharakter unterstützt auch eine spezifische Farbentechnik: Tempera bei den beiden Portraits «Iris» und «Mutterkuß» und die freskoartigen, matten Silikatfarben der beiden größeren Bilder «Trauer» und «Traum». Alles Anstreben eines Tiefeneindrucks ist jetzt aus der Malerei von Behrens verschwunden, aber ebenso der Effekt der starken Spektralfarben um ihrer selbst willen. Als Alleinherrscher erscheint die rhythmische, durch keine malerische Nebenabsicht mehr gebrochene Linie<sup>1)</sup> in ihren die Fläche architektonisierenden Möglichkeiten und als Begleitung

<sup>1)</sup> Daß die Silhouette in allen diesen Bildern wie auch schon in manchen vorhergehenden eine wichtige Rolle spielt, liegt an ihrem Superlativ von linearer Expressionskraft die sie vor allen anderen Ansichten auszeichnet.