

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 ein 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 Reise 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 Kunst Richtung, 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 Kunstwollen 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 verfluchten. 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 Kunstgewerbler, 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

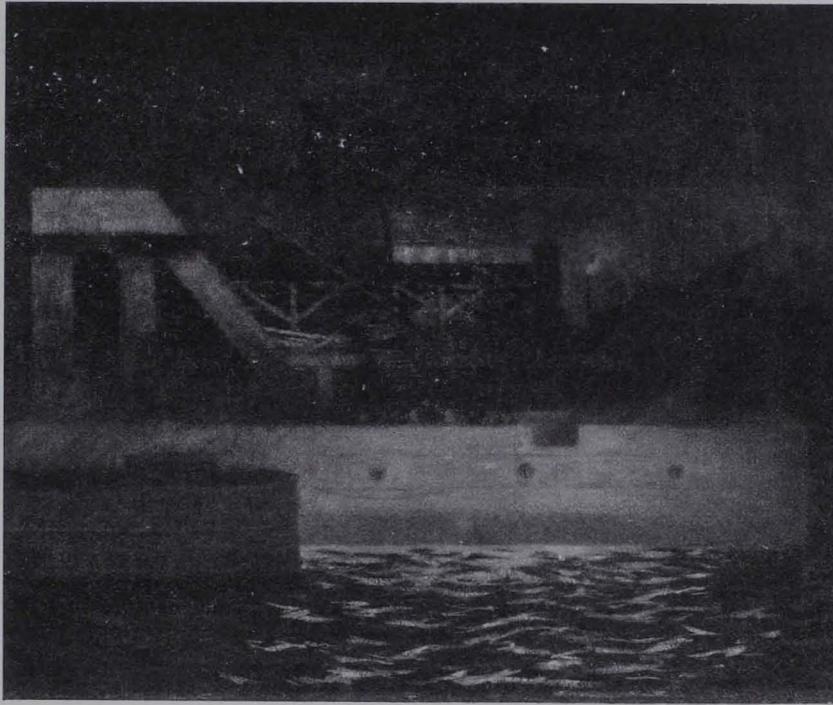


Abb. 1. Feierabend. Ölgemälde. 1893

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 Linie¹⁾ in ihren die Fläche architektonisierenden Möglichkeiten und als Begleitung

¹⁾ 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.

hierzu ein analog aus dem Sinne des Bildganzen abgeleitetes Detailornament: Das sogenannte Irisportrait von Frau Lilli Behrens zeigt als Kniestück, eine junge Frau in Dreiviertelansicht vor einem Grunde natürlich gemalter, hochaufgeschossener Irisblüten stehen. Der Mantel, der ihr von der Schulter herabfällt, hat einen Fond linear stilisierter Irisstengel, und auch der geschnitzte goldene Bildrahmen verwendet den Irisblütenkelch in schablonierter Reihung. Die raumrhythmische Komposition gibt ein nach rechts verschobenes, hohes Dreieck mit einer langsam aufstrebenden und einer schnell herabfallenden Seite. Bei dem Bilde «Mutterkuß» ist die senkrechte Symmetrieachse dadurch hervorgehoben, daß sich die Profilgestalten der Mutter und des Söhnchens ihr im Augenblicke des Kusses zuwenden. Das Motiv der beiden sich einander genäherten Köpfe, der zwei tangierenden Kreise, findet seine mannigfaltige Wiederholung, indem den Bildhintergrund das Laubwerk eines Apfelbaumes mit paarweise zusammenhängenden Früchten bildet, indem der in doppelter Rundung ausgeschnittene Rahmen die obere Silhouette der beiden Köpfe begleitet und außerdem noch in einem schön geschnitzten Bogenfries weiteres Laub und weitere Äpfelpaare aufweist, sachlich dieses dadurch motivierend, daß seine unteren seitlichen Stützen ganz frei als Baumstämme stilisiert sind, sodaß, wenn man jenes erste Bildnis als Irisportrait bezeichnet hat, dieses sicher auch seinen Namen «Apfelportrait» verdient. Im Gegensatz zu diesen beiden kleineren Bildnissen, bei denen die motivische Wiederholung eines Einzelornaments Hauptfaktor ist, erscheinen die beiden großen Stücke «Trauer» und «Traum» ganz auf Richtungsverhältnisse, auf ein, durch irgendwelche strenge Symmetrie gebundenes Gleichgewicht von Horizontalen und Vertikalen aufgebaut. Die «Trauer» stellt ein junges Weib in scharfer Profilansicht dar, das in weißem Linnengewande, mit auf die Knie aneinander gelegten Armen, dasitz, den Kopf stark niedergebeugt, sodaß die langen schwarzen Haarflechten, das Gesicht halb verhüllend, bis auf den Sitz herabfallen. Eine dichte Reihe kahler Baumstämme des Hintergrunds begleiten als nackte Senkrechten dieses Zusammengefunkensein der trauernden Gestalt. Und als Senkrechte wirken dann auch die seitlichen Rahmenleisten, Doppelpilaster, deren Kapitelle sich eigenartig untereinander verschlingen (Abb. 2). — Der «Traum» empfängt sein künstlerisches Leben aus der monumentalen Betonung der senk-

rechten Mitte, die ihm eine besondere raumherrschende Kraft verleiht¹⁾. Ein nackter Jüngling, ein Künstler, wie seine Geige in der Rechten zeigt, ist in sanften Schlaf gesunken. Aus seinem Schoße scheint ein jungfräuliches Weib mit emporgewandtem Antlitz gen Himmel zu steigen, in einer von dünnem Schleiergespinste kaum verhüllten Schönheit. — Die ästhetische Wirkungsrechnung ist äußerst durchsichtig: der Kontrast der in lebhafter Krümmung daliegenden Profilfigur zu der von ihr über-schnittenen, in ungetrübter, einfacher Senkrechten aufschwebenden Facegestalt, die ihre architektonische Folie nach beiden Richtungen hin findet, in den lang gezogenen, sanft horizontalen Wellen des Meerhintergrundes und in den genau symmetrisch gebildeten Gruppen von Baumstämmen rechts und links, deren weniges Laub oben das Haupt der Jungfrau kreisförmig umgibt, ein nach unten sich öffnendes Rund, dem die aus Blumen bestehende Halskette der Frau als nach oben offene Ergänzung antwortet²⁾. Zu diesen Bildern traten dann gleichzeitig noch große Dekorationsstücke in der Malerei nicht angehörigem Material von derselben monumentalen Tendenz hinzu: zwei mehrfarbige gravierte Bronzepaneele «Frühling und Herbst», eine aufblickende und eine herabblickende Frau, als aufeinander zu beziehende Pendants, vor Baumstämmen mit einzelnen Blättern, ein Wandteppich, der ein stilisiertes Bild in Stickerei trug, und ein keramisches rundes Relief, in einer Art Adikula als Rahmen, «Duftende Rosen», ein junges Weib, das sich zu einer Rose herabbeugt, die ihr aus dem mit Rosenblüten und -Blättern bedeckten Reliefgrunde entgegenwächst, ein Bewegungs-

¹⁾ Im Darmstädter Haus Behrens erhielt deshalb das Bild als Platz den Zielpunkt der tiefen Achse des festlichen Musikzimmers, und auch in der jetzigen Villa des Künstlers, in Neubabelsberg, bildet es den optischen Abschluß der Längsachse, die sich durch die ganzen Wohnräume hinzieht.

²⁾ Für den heutigen Betrachter liegt es nahe, an irgend welche Einflüsse von Marées in diesen Monumentalbildern von Peter Behrens zu denken. Aber tatsächlich war der Name, der heute in unser aller Herzen oder vielleicht mehr noch in aller Munde lebt, noch unentdeckt in dem Münchener Künstlerkreis, dem Behrens angehörte. Außerdem erscheint bei eingehender Analyse das Kunstwollen von Marées so unähnlich dem von Behrens, daß irgend welche reale Verwandtschaft doch ausgeschlossen sein muß: Jene einfachen Richtungsgegenlässe und Überschneidungen der Gestalten dienen Marées bekanntlich dazu, den Raum «linearperspektivisch» nach der Tiefe hin zu erklären, wie er es denn liebte, ähnliche Figuren in verschiedenen Plänen seiner Bilder als drittdimensionale Maßstäbe aufzustellen, während gerade die Behrensche Malerei dieser Periode, jede Auflösung der Fläche zugunsten irgend eines Tiefeneindrucks perhorreszierte.

motiv, das, kompositionell, durch feine auseinandergehenden Richtungslinien die Kreisfläche überwindet.

3. DER NEUE LINIENSTIL. Für diese Entwicklungsjahre von Behrens, 1896 und 1897 in der Hauptfache, ist ebenso das Drängen aus der malerischen Materie in die kunstgewerbliche typisch, wie die Sehnsucht nach einer mit formalen Mitteln bewirkten Architektur der Fläche: Mehr

noch als bei den mattfarbigen Bildern, die doch immerhin noch Malerei waren und bei den genannten dekorativen Stücken konnte sich der neue Linienstil, der aus der inneren Entwicklung des Künstlers folglich hervorgegangen war, in einer Anzahl von sehr grossen Farbenholzschnitten entfalten, die chronologisch den betrachteten Bildern parallel gehen und deren wichtigste sind: «Tannenwald», «Sturm» (Abbildung 3), «Trockene Blumen», «Sieg», «Der Kuß», «Schmetterlinge».

Japan hatte den modernen Künstlern aller Länder das neue Mittel des linearen Ausdrucks an die Hand gegeben und hatte den ungeheuersten Beifall gefunden. Aber was Behrens mit seinen Holzschnittblättern von übergroßem Format anstrebte, war das Gegenteil von allem Japanischen. An Stelle jener impressionistischen Flüchtigkeit und geistreichen Momentanität, die jede reale Illusion durch einen unendlich raffinierten Vortrag künstlerisch möglich macht, suchte er die monumentale, dauernde Wirkung des ruhigen Mosaiks, des stillen Fresko, des koloristisch gedämpften Gobelins in diesen Blättern. Die Farbe als funkelnder Selbstzweck ist zurückgetreten und beschränkt sich völlig auf die Angabe der Tonwerte der Flächen, welche

die dekorative Linie, die Dominante in diesen sämtlichen Holzschnitten, abgrenzt. Und der dekorativen Linie wird auch alle Wirklichkeit, die sachlichen Zustände wie die Bewegungsvorgänge, untergeordnet: In dem Holzschnitte «Sturm» schwebt schräg im Vordergrund ein riesiger Adler mit gewaltig ausgebreiteten Fittichen. Unter ihm rollen die Meereswellen in derselben Richtung, die auch von den großen runden

Sturmwolken, von den vom Winde gepeitschten Kiefern am Strande aufgenommen wird, ein dynamisches Motiv, das so, gleichsam in der ganzen Orchestrierung, durchgeführt erscheint. Ähnliche Bewegungslinien herrschen in dem nur im Ton gehaltenen Blatte «Sieg» vor, wo ein muskulöser Jüngling eine weit züngelnde Fackel durch das Gebrause mächtig sich überstürzender Wellen mit hoch erhobenem Arme vorwärts trägt. — Eine Algraphie «Waldstrom» veranschaulicht in ähnlichen Linienrhyth-

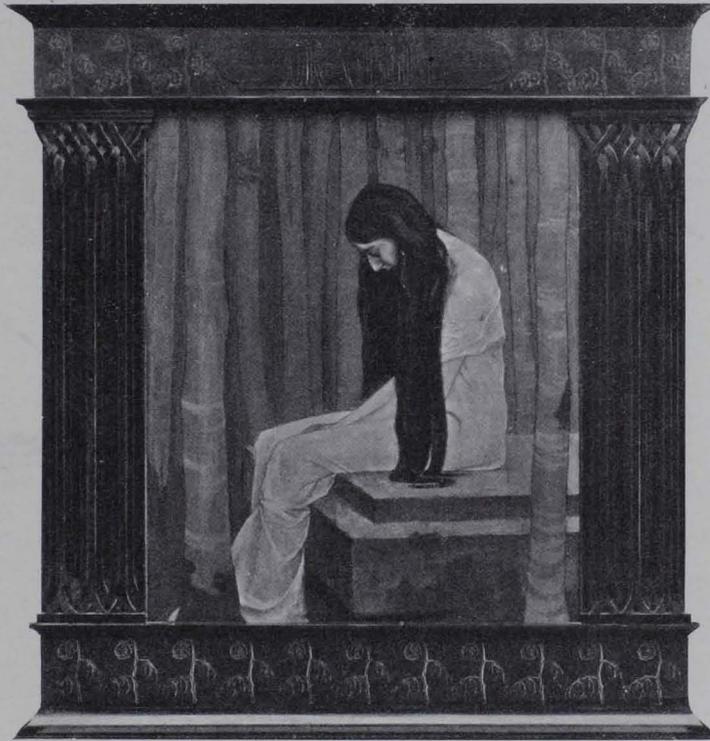


Abb. 2. Trauer. Dekoratives Gemälde in Silikatpastellfarben. 1897

men die Symphonie des schäumenden Wassers und der sich darüber neigenden, rauschenden Bäume. Andere Blätter ziehen wieder ihre Wirkung aus der beherrschenden Symmetrieachse. Auf einem der innigsten «Trockene Blumen» beugt sich ein ganz von vorne gesehenes altes Mütterchen, mit fürsorglich gelpreizten Händen Erinnerung suchend, über eine Lade mit herausquellenden Blumen, und Blumenblätter füllen auch in flächiger Stilisierung die oberen Zwickel des Grundes aus. Auf dem Blatt «Schmetterlinge» ordnen sich in konzentrischen Ellipsen große Seerosenblätter um eine weiße Seerosenblüte; zwei in die Diagonale gestellte schöne Falter schweben über diesem kleinen Teich, den, in

nochmaliger, freierer Wiederholung der auch in den lang gezogenen Wellen erscheinenden Ellipsenparallelen, ein

Kranz schmaler Schilfblätter umgrenzt. Der «Kuß» endlich zeigt, in dreierlei braunen und einer grünen Farbe, zwei einander zugeneigte Gesichter, deren Haare, zu flatternden Bändern stilisiert, sich im Fond ausbreiten, die

Komposition bereits von jener rein ornamentalen Linie, welche die zweite Hälfte der neunziger Jahre beherrschte. Sprach sich gerade in den letzten Blättern ein höchst intensives künstlerisches Interesse für die abstrakte Dekorationslinie aus, so kann es nicht Wunder nehmen, daß sich Behrens schon bald mit bemerkenswertem Eifer den damals in Deutschland neu erwachten, eigentlichen buch-künstlerischen Bestrebungen zuwandte. Eines seiner frühesten Vorsetzpapiere, in Holzschnitt, zeigt ein großes, mit der Natur immerhin noch verwandtes Blumenmotiv, von unten emporwachsend, in Silber, Gold und Blau auf gefächtigtem Dunkelgrün. Aber bald herrscht auch hier die weiche und breite großzügige Ornamentkurve in ihrer realistischen Schönheit, wie wir sie als Buchschmuck zu einem den Künstler behandelnden Aufsätze Friedrich Carstajens im Pan¹⁾ sehen. Sie kehrt wieder in einer Anzahl von rahmenden Außentitelblättern für die Verleger S. Fischer, Werke von Hartleben, und A. Bruckmann, *Dekorative Kunst, Aufgaben*, für die sich Behrens ebenso sehr wie sein Freund und Landsmann Otto Eckmann produktiv interessierte. Schließlich ist es diese neue schöne Linie auch, die die folgerecht neuzeitliche buch-künstlerische Ausstattung von Otto Julius Bierbaums «*Buntem Vogel*» (gezeichnet 1898, erschienen 1899) bewerkstelligte²⁾ (Abb. 4), ja, die weiterhin auch

¹⁾ September 1898. IV. Jahrgang. Heft 2. Seite 117 bis 120.

²⁾ «*Der bunte Vogel*» von 1899. Ein Kalenderbuch von Otto Julius Bierbaum. Mit Buchschmuck von Peter Behrens. Im



Abb. 3. Sturm. Farbenholzschnitt. 1896

sich die heraldische Phantasie als konkretes Naturtier vorstellt, nichts mehr zu tun hat, sondern das die Idee des Phönix rein als Ornament ausbeutet: ein langgestrecktes Etwas mit fächerförmigem Schwanz und fächerförmigen, sich einrollenden Flügeln, in der beherrschenden senkrechten Achse, um das obere Ende, wo der Kopf zu sitzen käme, eine sich konzentrisch verbreitende Leuchtkraft, indessen den ganzen unteren Teil bewegte Wellen oder züngelnde Flammen einnehmen. Auch seine Knüpfteppiche konnten eigentlich in nichts mehr den Maler von Gegenständlichkeiten verraten. Ihr Stil ist wie der des Glasfensters mit ästhetischem Scharfzinn als reine Fläche erkannt, und diese Fläche wird nun mit farbig abgestuften, unregelmäßigen Motiven geschmückt, zumeist in Systemen von einem Kern umlaufenden, gleich breiten Streifen, Formen, die allgemein in dem Stil jener

Verlage von Schuster und Loeffler in Berlin und Leipzig. Im Einzelnen ist der Buchschmuck von Behrens sehr schön, großzügige Bandornamente von einer Saftigkeit und einer stilistischen Typik, die geradezu an japanische Wappen gemahnt. Eigentümlich eindrucksvoll erscheint auch der graziose dreifarbig Pfau des Außentitels, der mit seinem schön kurvierten langen Schweif den Schriftsatz umrahmt. Daß freilich dem Seitenbilde häufig etwas Disharmonisches eignet, ein Mangel an Zusammenstimmung von Satz und Zierat, ein Außerachtlassen des relativen wie des absoluten Maßstabs, Häufung von in ihrer Größe und ihrem Formcharakter divergenten Schmuckformen usw., zeigt uns heute, daß damals unfer gefamtes buch-künstlerisches Bestreben wie das hierauf gerichtete Können eines später so eminenten Buchkünstlers wie Peter Behrens sich durchaus noch in den Anfangsstadien der Entwicklung befand.

noch auf Gebiete anderer, schon ganz kunstgewerblicher Flächendekorationen übergriff, des Glasfensters und des Knüpfteppichs. In den verschiedenen Ausstellungen, die Behrens damals für sich allein oder mit anderen Künstlern gemeinsam veranstaltete, sah man z. B. ein großes Fenster in Opaleszenzglas «Phönix», das freilich mit dem Vogel, so wie ihn

Jahre wiederkehren¹⁾, wovon man sich durch eine Betrachtung der Werke Otto Eckmanns überzeugen kann, dessen leider viel zu rasch abgebrochene Entwicklung nur diese eine Kunstperiode aufweist.

4. DAS NEUE KUNSTGEWERBE. Die Anfänge des modernen Kunstgewerbes haben sich tatsächlich doch unabhängiger von einander abgepielt, als das eine von den «Beziehungen» und den «Einflüssen» vegetierende «Kunstgeschichte von oben» heute annehmen will. Was John Ruskin und William Morris, was die Arts and Crafts-Bewegung in dem stets konservativen England bereits in den siebziger und achtziger Jahren getan hatte, kam den Münchener Gewerbekünstlern als eine gut gemeinte Romantik vor. Höher im Kurs stand Paris mit seinem damals noch als Dogma geltenden Renommee, einzige Schöpferin läntlicher moderner Kunst zu sein, und mit den immerhin respektablen Leistungen, die S. Bings «Art nouveau» ausstellte, ein Salon, der auch das bemerkenswerteste Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung 1900 darbot. Freilich konnte die Einsicht nicht lange ausbleiben, daß das romanische Genie zur Formung der eigentlich tektonischen Aufgaben doch nicht ausreichte. Weiterhin traten noch Belgien mit den radikalen Neuerern Victor Horta und Henry Van de Velde, Holland mit ganzen Künstlergruppen um H.P. Berlage und um Joan Thorn-Priker, die Dänen, die Skandinavier, die Finnen und vor allem Wien mit seiner neuen Schule Otto Wagners auf den kunstgewerblichen Spielplan. Wie sich an allen diesen Punkten, selbständig und parallel als kunstgeschichtliche Erscheinung, geboren nur aus einem ge-

¹⁾ Das naturalistische Substrat hierfür waren die damals sehr beliebten Studien eines ruhigen Wasserpiegels, in dem fahrende Schiffe ein leicht bewegtes Wellenspiel hervorrufen. Otto Eckmann und Behrens beobachteten dies zum erstenmale gemeinschaftlich am Alsterbecken in Hamburg, Beobachtungen, die übrigens von vornherein von

meinfamen modernen Geist, die neue Bewegung regte, mag man in Meier-Craefes «Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst» nachlesen.²⁾ Kurz, die Münchener standen auf eigenen Füßen. Für die noch Überlebenden muß es in der Erinnerung wie ein weltgeschichtlicher Augenblick erscheinen, da damals, fast plötzlich, ein produktives Verlangen nach einer neuen Nutzkunst entstand, als Behrens eines Tages auf die ebenso unzweckmäßigen wie unschönen Möbel zu schimpfen anfang und die phantastische Absicht äußerte, einen mächtigen Tonklumpen zu kaufen, in den er sich wie in einen Sessel hineinsetzen wollte, um eine zugleich reale und ästhetische Sigform zu erfinden, zwei heterogene Eigenschaften, die man in jenen Tagen bekanntlich noch nicht logisch auseinander halten konnte. Frühe nutzkünstlerische Arbeiten von Behrens sind Möbel, Stühle, ein geschmücktes Kinderbett für Dr. Walter Harlan, Porzellane und Gläser, die er 1898 für die Polchingersche Fabrik im Bayerischen Wald entwarf, und die sich durch eine in gleichmäßiger Kurve verlaufende Silhouette von wirkungsvoller Kraft auszeichnen, eine Kelchform, die ganz auf die üblichen scharfkantigen Verdickungen am Fuß verzichtet (Abb. 5). Ihren Erfolg bestätigte eine Reihe geringwertiger Imitationen. Es ist merkwürdig, wie weit entrückt diese kaum

anderthalb Jahrzehnte zurückliegenden kunstgewerblichen Anfänge unserem heutigen Geschmack erscheinen. Sucht man nach einem Vergleich zu der außerordentlichen Schnelligkeit der Stilentwicklung, so läßt sich nur an die Hochrenaissance um 1500, an die Zeit, die in ihren Anfängen einen Botticelli, an ihrem Ende einen Michelangelo

aller Naturwirklichkeit abstrahierten, um die reine Linien-schönheit herauszulösen.

²⁾ Es kommen hauptsächlich in Betracht die Kapitel des fünften Buches «Der Kampf um den Stil»: Die Reaktion Englands. Morris und sein Kreis. Die Stilbewegung auf dem Kontinent. Ornamentik. Das neue Wien. Die Stilbewegung in Deutschland.



Abb. 4. Außentitel zum «Bunten Vogel», gezeichnet 1898

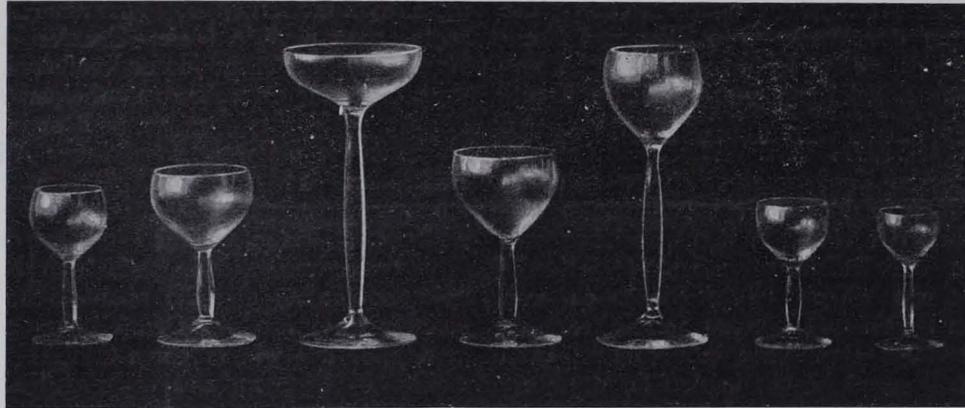


Abb. 5. Trinkgläser. 1898

gesehen, denken. – Wenig genug freilich ist es, was sich als wirklich dauerhaft aus diesem «Jugendstil», ein Schimpfwort, das die Philister zur Diskreditierung der Bewegung brauchten, bis auf uns gerettet hat, die Gläser von Behrens, die wundervolle Schrift und die verschiedenen Vignetten für Scherls «Woche» von Otto Eckmann und die meistens für Teppiche stilisierten Landschaften und Vögel des allzu früh verstorbenen Leistikow. Viele haben aber enttäuscht, vor allem diejenigen, welche, in einem fälschlich für organisch gehaltenen Stil der Pflanzenimitation und des Knorpel- und Fischgrätencharakters das Heil suchend, darin bis heute stecken geblieben sind. Sie führte nicht ein als entwicklungsnotwendig erkanntes Ziel auf das absolut Architektonische hin, ein ernstes und strenges Ziel, das gerade Behrens auf seinem ganzen Künstlerwege immer vor Augen stand, von den ersten farbigdekorativen Arbeiten der Münchener Malerzeit an über ein räumlich erfaßtes Kunstgewerbe zu dem in raumästhetischem Sinne ersten modernen Hause, der Darmstädter Villa.

Und doch, wenn man heute die ersten Hefte der Kochschen «Deutschen Kunst und Dekoration» und der «Dekorativen Kunst», die 1897 Meier-Graefe bei A. Bruckmann herauszugeben begann, durchblättert, gerät man, trotz aller Abneigung gegen die häufig nur äußerlich angewandten

schlängelnden Zierlinien und trotz unserer heutigen Verständnislosigkeit für die damalige materialistische Zweckästhetik – man denke nur an Van de Velde's Evangelium von der Schönheit der statisch-funktionellen Linie, der sogenannten «Zwecklinie» –, in Erstaunen über die Masse zukunftsverheißender Talente und das vielfache Sichregen jugendfrischer Genies, ein Besitz an zeugender Kraft, dem wir heute, bei aller stilistischen Reife und künstlerischen Abklärung, wohl schwerlich noch gleich viel an die Seite setzen können. Freilich bedurfte dies massenhafte Talent der Organisation und eines konkreten Wirkungsfeldes, auf dem sich sein begeisterter Idealismus realisieren konnte, um sich kräftig weiter zu entwickeln, und zu diesem Felde war zuerst die Künstlerkolonie in Darmstadt ausersehen, deren Ausstellung im Jahre 1901 eine wichtige Etappe in der deutschen Geschichte der modernen angewandten Kunst bildet¹⁾.

¹⁾ Unter deutsch sind hier die ganzen deutschsprachlichen Länder, also Österreich und die Schweiz einbegriffen, verstanden: Nach der Pariser Weltausstellung 1900 scheidet Frankreich für die Bewegung in der modernen angewandten Kunst so gut wie völlig aus. Englands gepriesene tektonische Künste sind eigentlich weniger modern als lokal traditionell, so daß sich, zum mindesten wesentlich, mit der deutschen Kunstgewerbe- und Architekturgegeschichte des 20. Jahrhunderts die betreffende Weltkunstgeschichte identifizieren läßt.