

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 geschnitzten 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 raumbherrschende 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-

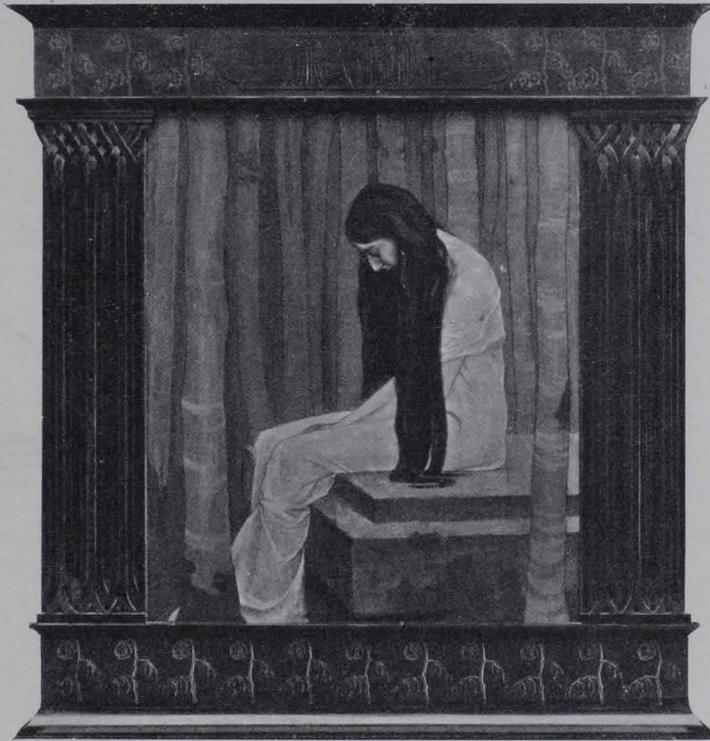


Abb. 2. Trauer. Dekoratives Gemälde in Silikatpastellfarben. 1897

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