

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 dreifarbige 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-Prikker, 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