

Fabian Peters

Vom Maler zum Architekten

**Das Darmstädter Haus Peter Behrens' im Kontext seiner Arbeiten als Maler,
Graphiker, Buchkünstler und Gestalter von Kunstgewerbe 1891-1901**

2014

Teil I: Textteil

Kunstgeschichte

Vom Maler zum Architekten
Das Darmstädter Haus Peter Behrens' im Kontext seiner Arbeiten als Maler,
Graphiker, Buchkünstler und Gestalter von Kunstgewerbe 1891-1901

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades „Dr. phil.“
an der
Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster (Westf.)
vorgelegt von
Fabian Peters
aus Bochum
2014

Teil I: Textteil

Erstgutachter: Prof. Dr. Werner Jacobsen

Zweitgutachter: Prof. Dr. Jörg Martin Merz

Tag der mündlichen Prüfung: 15. April 2015

Inhaltverzeichnis

	Seite
Einleitung	1
I. Arbeiten als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Gestalter von Kunsthandwerk in München und Darmstadt 1891-1901	12
1. <i>Malerei</i>	12
2. <i>Holzschnitte</i>	36
3. <i>Buchkunst</i>	64
4. <i>Kunsthandwerk</i>	127
5. <i>Drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon</i>	168
II. Das architektonische Erstlingswerk: Peter Behrens' Darmstädter Haus 1900-1901	179
1. <i>Bauchronologie</i>	179
2. <i>Lage und Bebauungsplan</i>	195
3. <i>Baubeschreibung und -analyse</i>	205
4. <i>Wiederaufbau und restauratorische Maßnahmen</i>	232
III. Einordnung des Darmstädter Hauses Behrens in den Familien- und Atelierwohnhausbau der Zeit	239
1. <i>Typologie des Familienwohnhauses um 1900 und das Darmstädter Haus Behrens in deren Spiegel</i>	239
2. <i>Das Haus Behrens als Atelierwohnhaus im Kontext der zeitgenössischen Bauliteratur</i>	277
3. <i>Das Haus Behrens im Kontext ausgewählter Atelierwohnhäuser an der Wende zum 20. Jahrhundert</i>	284
<i>Exkurs: Peter Behrens versucht, sein Haus zu verkaufen</i>	306
IV. Das Haus Behrens im Kontext des malerischen, graphischen und kunsthandwerklichen Frühwerkes	312
1. <i>Die Anlage des Hauses Behrens im Kontext der frühen Arbeiten</i>	312
2. <i>Das Ornament des Außenbaus und Behrens' Formensprache als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Kunsthandwerker</i>	321
3. <i>Die Innenausstattung und ihr Zusammenhang mit Behrens' Arbeiten als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Kunstgewerbler</i>	335

	Seite
V. Literarische Rezeption des Hauses Behrens in Darmstadt	357
1. <i>Der Künstler über sein Haus: Die „Einleitenden Bemerkungen“ im Katalog zum Haus Behrens von 1901</i>	357
2. <i>Kunstjournalistische und kunsthistorische Rezeption</i>	372
Ein kurzer Ausblick auf eine zukünftige Forschung: Peter Behrens' Frühwerk als bildender Künstler und seine ersten kunsttheoretischen Aufsätze 1900-1901	425
Quellenverzeichnis	440
Literaturverzeichnis	447

Einleitung

Als Peter Behrens im Mai 1901 sein auf der Darmstädter Mathildenhöhe nach eigenen Plänen neu errichtetes Haus – welches zugleich sein Erstlingswerk als Architekt war – im Rahmen der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ der Öffentlichkeit präsentierte, hielt er es für angebracht, seine alleinige Urheberschaft an diesem Entwurf ausdrücklich zu betonen. Unmissverständlich stellte er im Ausstellungskatalog klar:

„Sämtliche Pläne und Entwürfe sowohl der Gesamt-Architektur als der Innen-Räume und aller Einzelheiten der Ausstattung sind von mir persönlich gezeichnet worden. Die Detail- und Werkzeichnungen wurden sämtlich in meinem Atelier unter meiner Leitung ausgeführt.“¹

Damit unterstrich er, dass sein Haus im Gegensatz zu allen anderen Bauten, die für diese erste Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie errichtet worden waren, ohne die Mitwirkung Joseph Maria Olbrichs entstanden war. Olbrich, der Schöpfer des Gebäudes der Wiener Sezession, war vom Großherzog von Hessen-Darmstadt im Juni 1899 als einziger Architekt an die von ihm ins Leben gerufene und finanzierte Künstlerkolonie berufen worden. Deshalb besaß es eine gewisse Selbstverständlichkeit, dass er eine führende Rolle übernahm, nachdem die sieben Koloniekünstler beschlossen hatten, eine Ausstellung zu veranstalten, für welche sie als wichtigste Ausstellungsstücke Wohnhäuser erbauen und ausstatten wollten. Für alle errichteten Bauten dieser „Ein Dokument deutscher Kunst“ betitelten Schau im Frühjahr und Sommer 1901 zeichnete Olbrich als Architekt verantwortlich – mit Ausnahme eben jenes Wohnhauses von Peter Behrens.

Wir haben keinerlei Hinweis, dass Behrens' Behauptung der alleinigen Urheberschaft nicht der Wahrheit entspräche. An seinen Freund, den Schriftsteller Otto Julius Bierbaum, schrieb er am 24. Juli 1900:

„Du glaubst nicht, wie sehr ich zu arbeiten habe. Ein ganzes Haus, wenn man alles vom First bis zum Fundament außen und innen nach eigenen Zeichnungen macht, kostet eine große Arbeit.“²

Als völliger Autodidakt im Architektenberuf übernahm er zudem die Bauleitung offenbar ohne nennenswerte Unterstützung.³

¹ Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 10. Im Gesamtkatalog zur Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“, dem sogenannten Hauptkatalog, und in der zweiten, endgültigen Ausgabe des parallel erschienenen Einzelkataloges zum Haus Behrens ist die Formulierung leicht verändert: „Sämtliche Pläne und Entwürfe sowohl der Gesamt-Architektur als der Innen-Räume und aller Einzelheiten der Ausstattung sind von Professor Behrens persönlich gezeichnet worden. Die Detail- und Werkzeichnungen wurden sämtlich in seinem Atelier unter seiner Leitung ausgeführt.“ Hauptkatalog, S. 80; Kat. Haus Behrens, S. 13.

² Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, 24.7.1900).

Mit dem Bau seines Hauses erweiterte Behrens sein künstlerisches Tätigkeitsfeld innerhalb weniger Jahre für ein weiteres Mal. In den vorangegangenen etwa fünf Jahren hatte der zum Zeitpunkt der Ausstellungseröffnung gerade 33-jährige Behrens sich bereits der Holzschnittdruckgraphik, Entwürfen für Buchkunst und dem Entwurf für Kunstgewerbe zugewandt. Vermögend durch ein hohes väterliches Erbe, hatte der am 14. April 1868 in Hamburg geborene Peter Behrens zwischen 1896 und etwa 1891 zunächst einige Ausbildungsstationen zum Kunstmaler durchlaufen, die jedoch jeweils nicht von langer Dauer waren.⁴ Ob überhaupt von einer richtigen Ausbildung gesprochen werden kann, ist fraglich, und so zeigen die bekannten malerischen Arbeiten des Künstlers doch erhebliche Schwächen (vgl. das Kapitel „Malerei“).⁵ In seinen ersten Schaffensjahren fanden seine Bilder offenbar nur sehr begrenzt Beachtung. Im Frühjahr 1897 konnte er seine Arbeiten in einer Einzelausstellung im Züricher Künstlerhaus zeigen. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits begonnen, erste kunstgewerbliche Entwürfe zu fertigen – der Ausstellungskatalog führt drei Teppiche auf.⁶ Dass Behrens das neue künstlerische Tätigkeitsfeld des kunsthandwerklichen Entwurfs zunächst mit textilen Entwürfen betrat, hatte gewiss zur Ursache, dass seine Frau Lilli auf diesem Gebiet eine versierte Handwerkerin war und die frühen Werkstücke ausführte (vgl. das Kapitel „Kunsthandwerk“).⁷

Behrens' zunehmender Erfolg war, ebenso wie sein Schaffen in neuen Arbeitsbereichen, eng verknüpft mit verschiedenen Freundschaften, die ihm in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre zu Aufträgen, vor allem aber auch zu publizistischer Aufmerksamkeit verhalfen. So lernte er den Schriftsteller Otto Erich Hartleben 1896 auf einer Italienreise kennen, der ihm den Auftrag zur Gestaltung des Buchumschlagtitels für seine Komödie „Die Erziehung zur

³ Der Katalog zum Haus Behrens, der anlässlich der Ausstellung 1901 erschien, gibt keinerlei Hinweis, dass neben Behrens eine zweite übergewerkliche Bauleitung vorhanden war. Als Gegenbeispiel sei etwa auf den Maler Franz von Stuck verwiesen, der seine 1897-1898 errichtete Villa an der Prinzregentenstraße in München ebenfalls selbst entwarf, dem aber bei dem Bau seines Hauses die Münchner Baufirma Heilmann & Littmann zur Seite stand, deren Teilhaber der Architekt des Prinzregententheaters, Max Littmann, war (vgl. das Kapitel „Das Haus Behrens im Kontext ausgewählter Atelierwohnhäuser an der Wende zum 20. Jahrhundert“).

⁴ Hinsichtlich der bekannten biographischen Daten zu Peter Behrens' Jugend und Ausbildung ist insbesondere auf die Arbeiten von Hoeber, Windsor und Buddensieg zu verweisen. Hoeber 1913, S. 1; Windsor 1981, S. 4; Buddensieg 1987, S. 341. Zuletzt legte Udo Schröder 2013 seine Studie zu Behrens' Herkunft und Jugend vor. Darin konnte er nachweisen, dass Behrens mit dem Erreichen der Volljährigkeit 1889 ein Erbe von 287.702 Mark antrat. Schröder 2013, S. 112.

⁵ Behrens absolvierte an der Großherzoglich-Badischen Kunstschule in Karlsruhe wohl lediglich das Sommersemester 1886. Schröder 2013, S. 99. Nach dem Ableisten seines Militärdienstes in München vom Oktober 1887 bis zum Oktober 1888 nahm er privaten Unterricht bei dem Maler Ferdinand Brütt in Düsseldorf, kehrte aber schon 1889 nach München zurück, wo er wohl weiteren Unterricht von dem Maler Hugo Kotschenreiter erhielt. Hoeber 1913, S. 1; Windsor 1981, S. 4; Buddensieg 1987, S. 341; Schröder 2013, S. 112.

⁶ Ausst.-Kat. Zürich 1897.

⁷ Lilli Behrens wird im Künstlerlexikon von Thieme/Becker unter einem eigenen Eintrag von Josef August Beringer als Textilkünstlerin und Kunsthandwerkerin geführt. Beringer 1909/1910.

Ehe“ (Abb. 25 u. 26) verschaffte – Behrens’ erstem bekannten Entwurf als Buchkünstler (vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Gleichzeitig vermittelte er offenbar Behrens den Kontakt zu Cäsar Flaischlen, dem Redakteur der Zeitschrift „Pan“, die ihm den Auftrag für einen Farbholzschnitt als Heftbeilage erteilte. Der „Kuß“ (Abb. 17), den Behrens für diesen Zweck schuf, ist fraglos sein bekanntester Holzschnitt (vgl. das Kapitel „Holzschnitte“). Gleichzeitig mit dem Holzschnitt erschien in der Zeitschrift auch ein erster monographischer Aufsatz zu Behrens’ Werk.⁸

Der Schriftsteller Otto Julius Bierbaum förderte Behrens in mehrfacher Hinsicht: Er betraute ihn 1898 mit der Ausstattung des von ihm verfassten Kalenderbuchs „Der bunte Vogel“ (Abb. 35-56, vgl. das Kapitel „Buchkunst“), vor allem aber behandelten er und der Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe Behrens’ Werk in der 1897 gegründeten Zeitschrift „Dekorative Kunst“ ab deren erster Ausgabe und förderten dadurch sein Fortkommen in nicht zu unterschätzendem Ausmaß. Speziell für einen Artikel in der „Dekorativen Kunst“ schuf Behrens seinen ersten bekannten nicht-textilen kunsthandwerklichen Entwurf, nämlich für verschiedene Türbeschläge (Abb. 137, vgl. das Kapitel „Kunsth Handwerk“).⁹ Allein in den ersten drei Jahrgängen erschien etwa ein Dutzend Artikel, die Behrens’ Arbeiten behandelten – darunter mehrere monographische Aufsätze – und die insbesondere seine frühen kunsthandwerklichen Arbeiten umfänglich dokumentierten. Die Konkurrenzpublikation „Deutsche Kunst und Dekoration“ des Darmstädter Verlegers Alexander Koch widmete sich Behrens’ Arbeit zwar erst ab 1899, jedoch protegierten Koch und sein Redakteur Georg Fuchs den Künstler ab dann so energisch – nicht zuletzt durch eine von ihnen organisierte Einzelausstellung in Darmstadt im Juni 1899 –, dass ihnen wohl ein erheblicher Anteil an der Berufung Behrens’ durch Großherzog Ernst Ludwig an die von ihm begründete Künstlerkolonie zugestanden werden muss.

Ernst Ludwig, der 1892 im Alter von 23 Jahren Großherzog von Hessen-Darmstadt wurde, zeigte spätestens seit 1897 Interesse an der aktuellen Entwicklung des Kunstgewerbes. In diesem Jahr beauftragte er den englischen Architekten Mackay Hugh Baillie Scott mit dem Entwurf für die Einrichtung zweier Innenräume des Darmstädter Neuen Palais – eines Empfangszimmers und eines Frühstückszimmers.¹⁰ Baillie Scott entwarf seit dem Beginn des Jahrzehnts Einrichtungen, die den Prinzipien der „Arts-and-Crafts“-Bewegung folgten.¹¹ Ebenfalls 1897 erhielt Otto Eckmann den Auftrag für die Gestaltung eines Arbeitskabinetts

⁸ Carstanjen 1898.

⁹ Meier-Graefe 1897.

¹⁰ So die Raumbezeichnungen bei Ulmer 1997, S. 21.

¹¹ Zu Baillie Scott s. Kornwolf 1972.

des Großherzogs.¹² Ernst Ludwigs Interesse am modernen Kunstgewerbe könnte von dem bereits erwähnten Darmstädter Verleger Alexander Koch geweckt oder befördert worden sein, der zunächst 1890 die Zeitschrift „Innen-Dekoration“, 1897 dann die „Deutsche Kunst und Dekoration“ gründete, die er dem führenden Periodikum des modernen englischen Kunstgewerbes „The Studio“ nachformte.¹³ Kochs Redakteur, der Schriftsteller Georg Fuchs, der im Odenwald geboren wurde und in Darmstadt das Gymnasium besuchte, hatte bereits im Jahr 1892 versucht, auf die Kulturpolitik des neuen Großherzogs einzuwirken und anonym eine Denkschrift veröffentlicht, welche die Einrichtung einer Akademie der bildenden Künste in Darmstadt forderte.¹⁴ Wie sein Redakteur Fuchs versuchte auch Alexander Koch die Ausrichtung des künstlerischen Mäzenatentums Ernst Ludwigs durch eine Denkschrift zu beeinflussen. Wahrscheinlich im Herbst 1898 und damit in engem zeitlichen Zusammenhang zu einer Ausstellung modernen Kunstgewerbes, die der Verleger in Darmstadt organisierte, überreichte er dem Großherzog eine Petition, die den Regenten aufforderte, eine Künstlerinstitution zu schaffen, die sich insbesondere dem Kunstgewerbe widmen sollte, und für diese neue Einrichtung führende Kunstgewerber nach Darmstadt zu holen.¹⁵ Tatsächlich scheint Ernst Ludwig bereits kurz nach seinem Regierungsantritt den Plan zur Gründung einer Künstlerinstitution gefasst zu haben.¹⁶ Diese Überlegungen hatten sich bis 1898 dahingehend konkretisiert, eine Kunstgewerbeschule einzurichten. Zu diesem Zweck unterbreitete er dem Elsässer Bildhauer und Kunstgewerber Rupert Carabin ein Angebot, welches nicht nur das großzügige Jahresgehalt von 12.000 Mark, sondern auch ein von dem Künstler selbst einzurichtendes Haus umfasste.¹⁷ Nach der Ablehnung Carabins beschloss der Großherzog offenbar, eine Künstlerkolonie als Organisationsform für sein Projekt anzustreben.

Im Frühjahr 1899 erfolgten die ersten Berufungen für die neue Kolonie. Großherzog Ernst Ludwig erinnerte sich in seinen Memoiren, dass der Darmstädter Bildhauer Ludwig Habich der Erstberufene gewesen sei.¹⁸ Dagegen sprach die Darmstädter Tagespresse vom Maler Hans Christiansen als ersternanntem Kolonienmitglied.¹⁹ Dessen Frau berichtete später, dass dieser Ruf auf wesentliches Betreiben Alexander Kochs erfolgt sei.²⁰ Die Berufung

¹² Savigny 1993, S. 155-158.

¹³ Randa 1990, S. 172.

¹⁴ Fuchs 1892.

¹⁵ Zur „Ersten Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbe Ausstellung“ s. Fuchs 1898b. Zur Denkschrift Alexander Kochs s. Randa 1990, S. 211-212.

¹⁶ Ernst Ludwig 1983, S. 114.

¹⁷ Merklen-Carabin 1974, S. 35.

¹⁸ Ernst Ludwig 1983, S. 115.

¹⁹ N. N. 1899a, T. 2. Dies berichtet später auch Christiansens Ehefrau Claire. Christiansen 1977, S. 245.

²⁰ Christiansen 1977, S. 244.

Christiansens nebst dreier weiterer Künstler – dem „Ciseleur und Medailleur“ Rudolf Bosselt, dem Möbel- und Innenraumgestalter Patriz Huber und Paul Bürck, dessen Tätigkeitsfeld Buchschmuck sowie Weberei- und Stickereientwürfe umfassen sollte – zum 1. Juli 1899 meldete die Darmstädter Presse am 4. April 1899.²¹ Wie Christiansen waren auch diese Künstler zuvor von Kochs Zeitschriften gefördert worden.²² Dagegen war die Wahl Joseph Maria Olbrichs wohl eine weitgehend unbeeinflusste Entscheidung Ernst Ludwigs.²³ Die Berufung des Wiener Architekten wurde am 10. Juli 1899 bekanntgegeben.²⁴ Behrens war wahrscheinlich der Letztberufene unter den sieben Koloniekünstlern. Am 20. Juli 1899 vermeldete die „Darmstädter Zeitung“ seine Ernennung und berichtete, dass der Künstler im Laufe des Septembers in der Kolonie eintreffen werde.²⁵ Der Artikel erwähnte nun auch die Berufung Ludwig Habichs, die für den Großherzog jedoch wohl von Beginn an feststand. Behrens erhielt einen Vertrag, der ihn für drei Jahre an das Großherzogtum Hessen als Wohn- und Arbeitsort band, und empfing ein jährliches Salär von 3600 Mark.²⁶

Anfänglich bezogen die Künstler provisorische Ateliers im Darmstädter Prinz-Georg-Palais.²⁷ Jedoch war von Beginn an die Errichtung eines Atelierhauses auf der Mathildenhöhe, einem vormaligen Parkgelände am Rande der Stadt, vorgesehen. Dieses sogenannte Künstlerheim trug bereits der Darmstädter Architekt Karl Hofmann in seinen im Mai 1898 veröffentlichten Bebauungsplan für das Areal ein (Abb. 177, vgl. das Kapitel „Lage und Bebauungsplan“). Das Bauvorhaben erfuhr jedoch bereits kurz nach der Berufung der Koloniekünstler eine wesentliche Erweiterung. In einer Denkschrift, welche die sieben Koloniekünstler dem Großherzog anlässlich seines Geburtstages am 25. November 1899 überreichten, äußerten sie die Absicht, dem Künstlerheim auch Künstlerwohnhäuser beizuordnen.²⁸ Zugleich planten die Kolonisten, eine große Ausstellung „auf dem Gebiete der Raumkunst“ zu veranstalten. Diese Ausstellung sollte keinen temporären Charakter besitzen, sondern dauerhaft als ein „Dokument deutscher Kunst von bleibendem Werte“ auf der

²¹ N. N. 1899a, T. 1.

²² Ulmer stellte zu Recht fest, dass Huber und Bürck von Koch „regelrecht aufgebaut“ wurden. Ulmer 1997, S. 52.

²³ In seinen Erinnerungen berichtete der Großherzog, er habe zufällig von Olbrich eine Zeichnung für die Wiener Sezessionsausstellung und eine Skizze für einen Leuchter zu Gesicht bekommen, die ihm spontan sehr gefielen. Daraufhin habe er den Künstler zu sich bestellt. Bei dieser Begegnung habe sich Olbrich begeistert von den Plänen des Fürsten gezeigt, während dieser zu dem Schluss gekommen sei, in Olbrich ein ideales Kolonienmitglied gefunden zu haben. Ernst Ludwig 1983, S. 115.

²⁴ N. N. 1899b.

²⁵ N. N. 1899c.

²⁶ Wolde 1976, S. 49. Die Bezüge der übrigen Künstler betragen 4000 Mark für Olbrich, 3600 Mark für Christiansen, 1800 Mark für Habich, 1200 Mark für Bosselt, 900 Mark für Bürck und 900 Mark für Huber.

²⁷ N. N. 1899g, S. 46.

²⁸ Die Denkschrift ist in Auszügen wiedergegeben in N. N. 1900b, S. 354.

Mathildenhöhe bestehen bleiben. Im Einzelnen waren als feste Bauwerke eine Arbeitsstätte für die Künstler geplant sowie „die Errichtung einfacher und reicher ausgestatteter Familienhäuser, welche als geschlossenes individuelles Ganzes in überzeugender Weise die richtigen Grundsätze unserer Kunstempfindung zum Ausdrucke bringen.“ Ein ähnliches Projekt hatte Olbrich bereits in Wien vorgeschwebt.²⁹ Wann Peter Behrens beschloss, selbst Bauherr zu werden und dabei als sein eigener Architekt zu fungieren, ist nicht eindeutig feststellbar, gewiss jedoch vor der Grundsteinlegung für das gemeinsame Atelierhaus auf der Mathildenhöhe am 24. März 1900 (vgl. die Kapitel „Lage und Bebauungsplan“ sowie „Bauchronologie“). Sein ererbtes Vermögen machte diese Entscheidung gewiss leichter, denn im Gegensatz zu dem gemeinsamen Künstlerheim – dem späteren Ernst-Ludwig-Haus –, dessen Baukosten die Großherzogliche Kabinettskasse übernahm, und den Kosten der Ausstellung, welche Darmstädter Wirtschaftsbetriebe und die Stadtkasse vorfinanzierten, mussten die Künstler den Bau der eigenen Wohnhäuser selbst tragen.³⁰ So wurden von den Künstlern schließlich nur Olbrich, Christiansen, Habich und eben Behrens zu Bauherren. Des Weiteren ließen der Sekretär der Kolonie, Wilhelm Deiters, und der Privatier Georg Keller je ein Haus für sich auf dem Ausstellungsgelände der Kolonie durch Olbrich erbauen, und der Darmstädter Möbelfabrikant Julius Glückert wurde Bauherr gleich zweier durch Olbrich geplanter Häuser, da das Kolonienmitglied Rudolf Bosselt ein ursprünglich für ihn vorgesehenes Wohnhaus noch in der Planungsphase an Glückert abtrat.³¹

Der Mut, sein ursprüngliches Betätigungsfeld als Maler weitgehend zu verlassen und sich insbesondere dem Kunsthandwerk zuzuwenden, verhalf Behrens in kurzer Zeit zu dem Renommee, das seinen Weg an die Künstlerkolonie bahnte. Diese Erfahrung bestärkte ihn gewiss darin, das Wagnis einzugehen, ohne Vorerfahrung als Architekt oder Bauherr den Entwurf und Bau seines eigenen Hauses auf der Mathildenhöhe in Angriff zu nehmen und sich mit diesem Bau dem direkten Vergleich mit Olbrichs Arbeiten zu stellen. Dieses Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten wurde Behrens mit teils enthusiastischen Besprechungen des Hauses in der höchst umfangreichen Berichterstattung zur Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ gelohnt. Die „Dekorative Kunst“ und die „Deutsche Kunst und Dekoration“ überboten sich gegenseitig darin, in reichbebilderten Artikeln die künstlerische Leistung Behrens' zu feiern (vgl. das Kapitel „Kunstjournalistische

²⁹ Vgl. etwa Schreyll 1972, S. 59, 62.

³⁰ Wolde 1976, S. 49-51.

³¹ Schreyll 1972, S. 98.

und kunsthistorische Rezeption“).³² Diese Aufsätze in den führenden Zeitschriften des neuen Kunstgewerbes beeinflussten fraglos die gleichzeitige und spätere kunstjournalistische und kunsthistorische Wahrnehmung des Darmstädter Hauses Behrens maßgeblich. Zudem konnte Behrens auch konservativere Kritiker für seine Architektur einnehmen, welche die Außengestaltung von Olbrichs Bauten, die zumeist mit flacher Ornamentik ohne Rückbezug zur klassischen Architektursprache geschmückt waren, ebenso wie die neuartigen Grundrisse des Wiener Architekten ablehnten.

Nachdem die künstlerischen Erscheinungsformen, die wir heute als Jugendstil bezeichnen, bald unmodern geworden waren, kam in der Behrensrezeption eine Lesart auf, die das Darmstädter Haus als Vorboten aktuellerer Architekturen deutete. Fritz Hoebers 1913 erschienenes monographisches Buch zum Werk Peter Behrens' versucht bereits, die Merkmale des Zeitgeschmacks herunterzuspielen und stattdessen eine Disposition für das spätere architektonische Schaffen zu erkennen.³³ Seit den frühen 1930er Jahren wurde das Darmstädter Haus Behrens dann von verschiedenen Autoren als direkter Vorläufer des Neuen Bauens, sein Grundriss als Vorform offener Grundrisse gedeutet.³⁴ Das Erstlingswerk Behrens' trägt dieser Auffassung zufolge bereits den Keim dessen in sich, was die Schülergeneration des Künstlers – vor allem Gropius und Mies – zwei Jahrzehnte später zu voller Blüte führen werden. Diese Sichtweise teilt auch Tilmann Buddensiegs einflussreicher Aufsatz von 1980, der das Haus als Wegbereiter von offenen Grundrissen wie etwa jenen des Hauses Tugendhat begreift.³⁵ (Darüber hinaus schlug Buddensieg allerdings eine Lesart des Hauses vor, die vor allem ein von Nietzsche geprägtes Dekorationsprogramm als Hauptmerkmal des Baus erkennen will – eine Theorie, der in der Literatur bis heute weitgehend unwidersprochen gefolgt wird.)

In den zahlreichen Besprechungen des Hauses Behrens, die bis heute erschienen sind, wurde ein Aspekt fast nicht angesprochen: die Frage nach Behrens' Befähigung als architektonischem Entwerfer. Eine seltene Ausnahme stellt ein Leserbrief des Hamburger Architekten Hugo Groothoff dar, den die Kulturzeitschrift „Der Lotse“ im Oktober 1901

³² Die beiden bei Weitem umfangreichsten Aufsätze zum Haus Behrens, die anlässlich der Künstlerkoloniausstellung erschienen, waren derjenige Karl Schefflers in der „Dekorativen Kunst“ und jener Kurt Breysigs in der „Deutschen Kunst und Dekoration“. Breysig 1901, Scheffler 1901a. Die Artikel beider Zeitschriften entstanden durchaus in Konkurrenz, wie sich Karl Scheffler später erinnerte. Scheffler 1946, S. 36.

³³ Hoerber 1913, S. 12-19.

³⁴ So etwa Shand 1934, Pevsner 1936 und Hitchcock 1958. Shand 1934, S. 84; Pevsner 1949, S. 124-125; Hitchcock 1958, S. 338.

³⁵ Buddensieg 1980, S. 44.

veröffentlichte.³⁶ Der fachkundige Verfasser kommt nach dem Besuch der Koloniausstellung zu dem Urteil: „Behrens ist offiziell Maler und scheint mir (...) ein tüchtiger Maler zu sein. Als Architekt kann ich ihn nicht anerkennen.“ Groothoff stieß sich dabei besonders am Dekor des Außenbaus.³⁷ Auf den Grund- und Aufriss des Hauses sowie die Ausführung des Baus ging er dagegen nicht ein. Müssen wir also annehmen, dass Behrens diesbezüglich bei dem Entwurf seines Hauses die Anforderungen und Gepflogenheiten des zeitgenössischen Wohnhausbaus beachtete, weil Groothoff hieran keine Kritik äußerte? Entsprach das Darmstädter Haus zum Zeitpunkt seiner Erbauung den Ansprüchen, die an ein Familienhaus dieser Größe zu stellen waren? Diese Frage ist bis heute vollständig unbeantwortet, denn während die Literatur immer wieder das Vorausweisende des Baus erkennen wollte, fehlt bis heute jede Untersuchung, die einen Abgleich mit der zeitgenössischen Architekturlehre und Architekturpraxis vorgenommen hätte. Orientierte sich Behrens bei seiner selbstgewählten neuen Aufgabe an den Handreichungen und Beispielen der architektonischer Hand- und Lehrbücher, den Mappenwerken und Baukunden der Zeit und entwickelte er seine Raumdispositionen nach solchen Vorlagen? Bis heute fehlt nicht allein eine Einordnung in den zeitgenössischen Wohnbau – ja es liegt nicht einmal eine wissenschaftlich zuverlässige und ausführliche Baubeschreibung des Hauses zum Erbauungszeitpunkt in allen seinen Teilen sowie eine gründliche, quellengestützte Bauchronologie vor. Ohne diese Voraussetzungen muss aber an der Belastbarkeit aller bis heute vorgelegten Bauanalysen gezweifelt werden. Es bestehen gute Gründe, die fehlende Kritik in der kunstjournalistischen und kunsthistorischen Rezeption nicht dahingehend zu deuten, dass es sich bei dem Darmstädter Haus um ein zwar fortschrittliches und in besonderer Weise künstlerisch gestaltetes, aber eben doch funktionales Familienhaus handelte, wie es Behrens selbst in seinen „Einleitenden Bemerkungen“ im Ausstellungskatalog für den Bau in Anspruch nahm.³⁸ Dies lassen nicht zuletzt Behrens' vergebliche Bemühungen vermuten, das Haus direkt im Anschluss an die Ausstellung der Kolonie zu verkaufen. Denn bereits kurze Zeit nach dem Ende des „Dokumentes Deutscher Kunst“ im Oktober 1901 trug Behrens sich mit Abwanderungsgedanken. Schon im Februar 1902 berichtete er seinem Förderer Kurt Breysig von der Absicht, nach Berlin überzusiedeln.³⁹ Ungeachtet umfangreicher Berichterstattung in nationalen und auch internationalen Zeitschriften und Zeitungen und einem Besucherandrang, der die Erwartungen weit übertraf, hatte sich das „Dokument deutscher Kunst“ aufgrund von

³⁶ Groothoff 1901, S. 92.

³⁷ Ebd., S. 92-93.

³⁸ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 3-10; Kat. Haus Behrens, S. 3-13.

³⁹ Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Darmstadt, 16.2.1902).

Budgetüberschreitungen und falschen Kalkulationen zu einem finanziellen Debakel entwickelt. Der endgültige Rechnungsbericht wies ein Defizit von 252.288 Mark aus.⁴⁰ Als Reaktion auf diesen gewaltigen Verlust verfügte die Regierung des Großherzogtums bereits gegen Ende des Jahres 1901 tiefgreifende Einschnitte in den Etat der Kolonie. Unter anderem wurden die am 1. Juni 1902 auslaufenden Verträge Paul Bürcks und Patriz Hubers nicht verlängert. Hans Christiansen schied zum gleichen Zeitpunkt freiwillig aus der Kolonie aus.⁴¹ Behrens konnte dagegen den Erfolg seines Hauses dafür nutzen, neue Aufträge zu akquirieren. So leitete er im Herbst 1901 und zu Beginn des Jahres 1902 zwei kunstgewerbliche Meisterkurse am Nürnberger Gewerbemuseum.⁴² Um den Jahresbeginn 1902 wurde ihm zudem die Aufgabe übertragen, den Raum des Hamburger Kunst-Gewerbe-Vereins auf der „Ersten internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst“ zu entwerfen, die im Frühjahr und Sommer 1902 in Turin abgehalten wurde. Damit konnte Behrens mit Olbrich gleichziehen, den das Ausstellungspräsidium im August 1901 „zum einzigen offiziellen Delegierten von Hessen-Darmstadt“ benannt hatte.⁴³ Für seine Heimatstadt gestaltete er unter der Beteiligung führender kunsthandwerklicher Betriebe Hamburgs eine monumentale Vorhalle.⁴⁴ Behrens war auf der Ausstellung noch mit zwei weiteren Raumausstattungen vertreten, darunter ein Ausstellungsstand für den Alexander-Koch-Verlag.⁴⁵ Im Dezember 1902 wurde Behrens schließlich – zunächst kommissarisch – auf den Direktorenposten der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule berufen und kehrte Darmstadt endgültig den Rücken.⁴⁶

Sein neu erbautes Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe bezog der Künstler gar nicht erst (vgl. den Exkurs). Stattdessen versuchte er es bereits im Frühjahr 1902 über einen Makler zu verkaufen. Allerdings zeigte sich, dass das Lob, welches das Haus in den Besprechungen zahlreicher Autoren verbuchen konnte, die Verkäuflichkeit nicht befördert hatte. Obwohl Behrens selbst durchaus fragwürdige Anstrengungen unternahm, einen Käufer zu finden, blieb diese Suche bis zu seinem Weggang nach Düsseldorf ergebnislos. Dies wirft die Frage auf, ob das Haus Behrens deswegen so schwer verkäuflich war, weil es den Erfordernissen des zeitgenössischen Wohnhausbaus nicht entsprach. Muss das Haus Behrens für die ihm

⁴⁰ N. N. 1902a.

⁴¹ N. N. 1901e.

⁴² Vgl. hierzu auch den maßgeblichen Artikel Peter-Klaus Schusters. Schuster 1980.

⁴³ N. N. 1901d.

⁴⁴ Rüdiger Jupprien hat in seinem Aufsatz von 2005 die sogenannte Hamburger Vorhalle ausführlich behandelt. Jupprien 2005.

⁴⁵ Fuchs 1902, S. 45-46.

⁴⁶ Die Berufung Peter Behrens' auf die Düsseldorfer Direktorenstelle legt Moeller ausführlich dar. Moeller 1991, S. 17-22.

zugeschriebene Funktion, nämlich Wohnort einer bürgerlichen Familie zu sein, im Licht der zeitgenössischen Baupraxis als ungeeignet bezeichnet werden? Und lagen Behrens' Schwierigkeiten, das Haus zu veräußern, darin begründet, dass er sein Haus aus dem Erfahrungsschatz des Malers und Kunstgewerblers entwarf, dem das Verständnis für den Gebrauchswert beim Architekturentwurf noch fehlte? Die Arbeit will diese Fragen in die Neuuntersuchung des Darmstädter Hauses miteinbeziehen, indem sie, aufbauend auf einer Bauuntersuchung, welche aus einer Bauchronologie und einer umfassenden Baubeschreibung besteht, den Bau zunächst analysiert und anschließend mit den Positionen der zeitgenössischen Baulehre ebenso vergleicht wie mit den unterschiedlichen Strömungen der Baupraxis. Nur vor diesem Hintergrund ist es meines Erachtens überhaupt möglich, die spezifischen Eigenarten des Entwurfs und die persönliche Handschrift des Künstlers auch jenseits von Dekor und Bauschmuck auszumachen und zu belegen. Erst ein so gewonnener Befund ermöglicht es zu beurteilen, ob die in Teilen der Literatur behauptete Vorreiterstellung des Hauses überhaupt nachzuweisen ist.

Nicht nur das Verhältnis des Hauses zum zeitgenössischen Wohnbau ist bislang nicht untersucht. Eine weitere weitgehend unbearbeitete Fragestellung im Hinblick auf Behrens' ersten ausgeführten Architekturentwurf ist die eventuelle Kontinuität von Formen und Gestaltungskonzepten, die der Künstler in seinem vorherigen Schaffen als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Entwerfer für Kunstgewerbe entwickelte. Sogar einige Architekturdarstellungen finden sich unter den Arbeiten, die dem Entwurf des Hauses vorangehen. Auch sie wurden aber bis heute nicht auf Parallelen zum Darmstädter Bau untersucht. Obwohl etwa die Künstlermonographien Fritz Hoebers, Hans-Joachim Kadatz' und Alan Windsors natürlich auch auf Behrens' Anfänge als Maler, Graphiker und Entwerfer für Kunstgewerbe mehr oder minder kurz eingehen, haben sich weder diese noch andere Autoren bislang genauer dafür interessiert, wie sein Schaffen als Maler und später als Kunstgewerbler sein erstes Bauprojekt beeinflusste.⁴⁷ Hoebers Einschätzung, „wie wenig der Maler Behrens gerade als Maler sich in seinem Darmstädter Haus gezeigt“ habe, teilen offenbar weite Teile der Literatur.⁴⁸ Einzelne Stimmen in der Forschung, die auf einen Zusammenhang zwischen dem Architekturentwurf für die Mathildenhöhe und vorangehenden Schöpfungen hinweisen, tun dies sämtlich in knapper und allgemeiner Form und ohne dies konkret an den Objekten nachzuweisen.⁴⁹ Umgekehrt beziehen Gisela Moeller und Tilmann

⁴⁷ Hoerber 1913, S. 1-8; Kadatz 1977, S. 11-12; Windsor 1981, S. 4-13.

⁴⁸ Hoerber 1913, S. 12.

⁴⁹ Weber wollte die Kontinuität in der Verwendung von Farbe durch den Künstler erkennen. Weber 1966, S. 13. Anderson sah das Verbindende zur Graphik des Künstlers in „Behrens' faith in the formal power of line“.

Buddensieg in ihren grundlegenden Bestandsaufnahmen des Frühwerks Peter Behrens' als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Entwerfer kunstgewerblicher Arbeiten den architektonischen Erstling des Künstlers nicht ein.⁵⁰ Ihre Untersuchungen können schon deshalb der Frage nach eventuellen Kontinuitäten nicht nachgehen. Zudem richten diese Beiträge den Blick hauptsächlich auf das Einzelobjekt und fragen kaum nach Zusammenhängen und Übernahmen zwischen den einzelnen Arbeiten und Tätigkeitsfeldern. Eine ausführliche Gesamtdarstellung der Stilentwicklung Peter Behrens' in den Jahren bis zur Errichtung seines Hauses in Darmstadt ist deshalb bis heute nicht umfassend geleistet worden. Diese Arbeit will also nicht allein danach fragen, ob Behrens einzelne Formen oder Kompositionen seiner Architektur aus anderen Arbeitsfeldern übernahm; vielmehr soll untersucht werden, ob er für jede Aufgabe eine eigenständige Formensprache entwickelte oder ob er in jedem Bereich seines Schaffens auf denselben Fundus an künstlerischen Erfindungen zurückgriff und diesen an die jeweilige Anforderung anpasste. Zur Klärung dieser Frage soll hier zunächst Behrens' Schaffen als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Kunstgewerbler in den Blick genommen werden, um mit den bei dieser Untersuchung erzielten Ergebnissen an das Darmstädter Haus heranzutreten und so zu einem Gesamtbild zu gelangen.

Anderson 1968, S. 73. Simon erkannte am Außenornament „ein Rahmensystem“, dessen Herkunft aus früheren Arbeiten er behauptete, ohne hierin präziser zu werden. Simon 1976, S. 148. Werner führte ohne genaueren Beleg das Dekorative und Tektonische am Außenbaudekor als verbindendes Element zu den Arbeiten als bildender Künstler an. In der Gestaltung der Innenräume erkannte er dagegen organische Zusammenhänge und rhythmische Bewegungen, die er als Fortsetzung früheren Schaffens betrachtete. Werner 1990, S. 36.

⁵⁰ Buddensieg/Moeller 1980, Moeller 1983, Moeller 1988.

I. Arbeiten als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Gestalter von Kunsthandwerk in München und Darmstadt 1891-1901

1. Malerei

Von allen Tätigkeitsfeldern Peter Behrens' ist sein frühestes, die Malerei, das am schlechtesten dokumentierte. Aus den ersten Jahren seines Schaffens berichten uns nur wenige zeitgleiche Quellen. Die späteren Schilderungen erscheinen nicht in allen Punkten zuverlässig. Der Verbleib des malerischen Œuvres ist in weiten Teilen unbekannt.

Nur ein Ölgemälde und ein Konvolut impressionistischer Skizzen befinden sich heute in öffentlichen Sammlungen: Das große Ölgemälde „Sonnenuntergang“ (Abb. 2) besitzt die Kunsthalle Kiel.⁵¹ Ein Konvolut von Öl- und Temperabildern liegt im Jahr 2013 als Dauerleihgabe aus Privatbesitz im Historischen Archiv des Deutschen Technikmuseums Berlin.⁵² Dabei handelt es sich um impressionistisch aufgefasste, teils kaum ausgearbeitete Werke, die zum weit überwiegenden Teil Landschaftsdarstellungen zeigen. Darüber hinaus berichtete Weber 1966, dass das großformatige Gemälde „Ein Traum“ (Abb. 9), welches der Künstler sehr prominent im Musikzimmer des Hauses in Darmstadt aufgehängt hatte, noch existiere.⁵³ Pese wiederholte 2013 diese Behauptung, die er jedoch, abgesehen von dem Verweis auf Weber, ohne Beleg beließ.⁵⁴

Von dem Kieler Bild und den Arbeiten des Berliner Konvoluts abgesehen, sind alle malerischen Werke entweder nur als Schwarzweißphotographie oder allein dem Titel nach bekannt.⁵⁵ Die als Photographien publizierten verschollenen Arbeiten sind – in der Veröffentlichungsreihenfolge der Reproduktion – die folgenden Werke: 1898 wurden in der „Dekorativen Kunst“ die drei Gemälde „Mutterkuß“ (Abb. 3), „Portrait mit Irisornament“

⁵¹ Öl auf Leinwand, 72 x 92 cm, Kiel, Kunsthalle, Inv.-Nr. 281.

⁵² Berlin, Deutsches Technikmuseum, Inv.-Nr. V.-Bildersammlung Gem. B 1-4 und V.-Bildersammlung Gem. C 11-60. Dieses Konvolut erwähnt erstmals der Kaiserslauterner Katalog von 1966, der für diese 55 Arbeiten Titel nennt. Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 39-40. Weber führt dazu an gleicher Stelle aus, dass es sich zu diesem Zeitpunkt in den Staatlichen Sammlungen Weimar befand. Weber 1966, S. 15-16. Werner spricht 1990 von über 60 Gemälden Behrens', welche sich in Weimar befanden, berichtet aber, dass diese Arbeiten dort zum Zeitpunkt der Textabfassung nicht länger aufbewahrt würden. Werner 1990, S. 28. Pese spricht 2013 von 54 Gemälden als zum Konvolut gehörig.

⁵³ Weber 1966, S. 15. Auch dieses Gemälde befand sich zu diesem Zeitpunkt wie das o. g. Konvolut offenbar im Besitz der Staatlichen Sammlungen Weimar.

⁵⁴ Pese 2013, S. 49.

⁵⁵ Der Kaiserslauterner Katalog von 1966 bildet zwei Skizzen aus dem Konvolut mit den Titeln „Hütte mit Strohdach im Walde“ und „Herbstliche Parklandschaft“ ab. Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, Abb. Kat.-Nr. 7, 8. 2013 erschienen im Katalog zur Erfurter Ausstellung acht Skizzen aus dem Konvolut in Abbildung mit den Titeln „Regenlandschaft“, „Mutter und Kind unter Kastanie“, „Kornfeld“, „Frau in Laube“, „Flache Landschaft“, „Kleiner Busch“, „Hügellandschaft mit Schloß“ und „Seestück“. Ausst.-Kat. Erfurt 2013, S. 62-65, Kat.-Nr. 15.1-15.8.

(Abb. 4) und „Ein Traum“ (Abb. 9) abgebildet.⁵⁶ 1899 erschienen ebenfalls in der „Dekorativen Kunst“ Wiedergaben des Gemäldes „Die Trauer“ (Abb. 8) und zweier aufeinander bezogener Profilportraits ohne weitere Bezeichnung (Abb. 6 u. 7).⁵⁷ Ein Portrait des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (Abb. 10) war in Reproduktion auf dem Frontispiz der anlässlich der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ 1901 erschienenen und von Behrens buch künstlerisch ausgestatteten Festschrift abgebildet.⁵⁸ Ein Portrait des Schriftstellers Otto Erich Hartleben (Abb. 5) ist auf zwei anlässlich der Ausstellung veröffentlichten zeitgenössischen Abbildungen des Hauses Behrens im dortigen Arbeitszimmer des Herrn zu erkennen.⁵⁹ Eine Reproduktion des Gemäldes wurde auch den 1909 erschienenen „Ausgewählten Werken“ Hartlebens vorangestellt.⁶⁰ 1913 enthält die Peter-Behrens-Monographie von Fritz Hoerber eine Abbildung des Ölgemäldes „Feierabend“ (Abb. 1), versehen mit dem Datum 1893.⁶¹ 1990 wird in einem Beitrag Norbert Werners zu Behrens’ frühen Arbeiten das Ölgemälde „Frühlingsabend“ abgebildet.⁶² Dieses sei auf der Vorderseite signiert, jedoch nicht datiert. Ob eine Angabe an anderer Stelle die in der Bildunterschrift genannte Jahreszahl 1892 nennt, ist nicht ersichtlich.⁶³ Auch zum Aufbewahrungsort des Bildes macht Werner keine Angaben. Alle übrigen im Folgenden genannten Bilder sind nur aus schriftlicher Erwähnung bekannt, sei es durch Nennung in Ausstellungskatalogen oder in der Literatur. Die Benennung einiger in Abbildung bekannter Bilder erfolgt in den Quellen uneinheitlich. Hier wird derjenige Werktitel verwendet, der mit der frühesten Abbildung erschien.

Die impressionistischen Skizzen des vormals in Weimar und heute in Berlin aufbewahrten Konvoluts sollen in dieser Arbeit nicht im Einzelnen besprochen werden – zum einen da sie in ihrer Ausarbeitung nicht den Grad der hier besprochenen Gemälde erreichen, zum anderen weil die zusätzliche Behandlung dieses Konvoluts mit über 50 Arbeiten den Rahmen dieses Kapitels sprengen würden. Auch der bei Werner in schwarz-weiß abgebildete „Frühlingsabend“ soll hier nicht ausführlicher behandelt werden. Die impressionistische Werkphase in Behrens’ Malerei soll stattdessen anhand des „Feierabends“ als frühestem in

⁵⁶ Meier-Graefe 1898b, Abb. S. 67, 68.

⁵⁷ Meier-Graefe 1899b, Abb. S. 16, 17.

⁵⁸ Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“, o. S. (Frontispiz). Das Bild zeigt Behrens’ Signet. Zudem findet sich unterhalb der Abbildung der Vermerk „P. Behrens pinx.“.

⁵⁹ Scheffler 1901a, Abb. S. 32; Breysig 1901, Abb. S. 379.

⁶⁰ Hartleben 1909, vor S. 1.

⁶¹ Hoerber 1913, S. 3, Abb. 1.

⁶² Werner 1990, S. 25, Abb. 2.

⁶³ Dresdner berichtet, dass Behrens im Sommer 1893 ein Bild namens „Frühlingsabend“ auf der Berliner Kunstausstellung zeigte. Dresdner 1893, S. 299.

Abbildung bekannten Gemälde und dem in einer öffentlichen Sammlung aufbewahrten „Sonnenuntergang“ besprochen werden.

Chronologie

Erstmals als Künstler greifbar wird Peter Behrens, der sich 1889 dauerhaft in München als Maler niederließ, durch den Ausstellungskatalog der Münchner Jahresausstellung von 1891.⁶⁴ Hier zeigte er zwei Bilder. Die Titel der heute nicht mehr auffindbaren Kunstwerke lauteten „Entlassen“ und „Gedanken“. Beide Bilder standen zum Verkauf.⁶⁵ Da die Bilder im Illustrationsteil des Kataloges nicht wiedergegeben sind, ist lediglich durch eine kurze Beschreibung bei Carstanjen 1898 ihr Motiv bekannt.⁶⁶ Auf der „6. Internationalen Kunst-Ausstellung im Münchner Glaspalast“ 1892 zeigte Behrens ein Bild mit dem Titel „Feierabend“ (Abb. 1), eine Hafenszene, die er ebenfalls zum Verkauf anbot.⁶⁷ Wie oben erwähnt, ist das Bild in einer Schwarz-Weiß-Reproduktion 1913 bei Hoeber wiedergegeben.⁶⁸ Dort ist das Entstehungsjahr allerdings fälschlich mit 1893 angegeben.

Im Herbst 1893 zählte Behrens zu den 130 Münchner Künstlern, die als ordentliche Mitglieder der „Secession“ im ersten Ausstellungskatalog dieser Gruppierung erscheinen.⁶⁹ 1892 hatte sich diese Abspaltung der Münchner Künstlergenossenschaft gebildet.⁷⁰ Auf der Sonderschau der „Secession“ im Rahmen der Berliner Kunstausstellung von 1893 zeigte Behrens sechs Bilder mit den Titeln „Frühlingsabend“, „Abend im Walde“, „Regenwetter“, „Gegen Morgen“, „Haideweg“ [sic] und „April“.⁷¹ Wie oben erwähnt, ist ein Bild mit dem Titel „Frühlingsabend“ bei Werner 1990 in Abbildung publiziert worden. Behrens muss die „Secession“ bereits wieder vor dem Juni 1894 verlassen haben, da er in diesem Jahr in deren Mitgliederliste nicht mehr erscheint.⁷²

Auf der Münchner Jahresausstellung 1894 zeigte Behrens drei Bilder mit den Titeln „Mutterliebe“, „Herbstlied“ und „Bildnis“.⁷³ Wohl 1896 entstand das Portrait des Dichters Otto Erich Hartleben (Abb. 5). Dies belegt ein – allerdings erst später verfasster – Brief des Portraitierten an Behrens. Im Oktober 1901 schrieb Hartleben: „Ich übersende Dir heute ein

⁶⁴ Zur Übersiedlung nach München s. Schröder 2013, S. 112.

⁶⁵ Ausst.-Kat. München 1891, S. 7.

⁶⁶ Carstanjen 1898, S. 117.

⁶⁷ Ausst.-Kat. München 1892, S. 8.

⁶⁸ Hoeber 1913, S. 3.

⁶⁹ Ausst.-Kat. München 1893, S. 50.

⁷⁰ Zur Entstehung der Münchner Sezession s. Hummel 1989, insbesondere S. 20-27.

⁷¹ Dresdner 1893, S. 299.

⁷² Ausst.-Kat. München 1894a.

⁷³ Ausst.-Kat. München 1894b, S. 3.

Bild von mir, das ich absichtlich in der Kopfhaltung habe anfertigen lassen, in der Du mich vor nunmehr fünf Jahren gemalt hast.“⁷⁴

Eine Sonderausstellung der Werke Behrens' fand im Frühjahr 1897 im Züricher Künstlerhaus statt.⁷⁵ Der bislang in der Literatur unbekannt Katalog dieser Einzelausstellung dokumentiert 18 ausgestellte Objekte. Er ist eine wichtige Quelle zur Datierung zahlreicher Arbeiten, für welche diese Quelle der früheste Beleg ihrer Fertigstellung ist. Nur eines der in Zürich gezeigten Gemälde ist zweifelsfrei bereits zuvor ausgestellt worden. Es ist dies das auf der Münchner Jahresausstellung 1894 gezeigte „Herbstlied“. Meines Erachtens stellte Behrens auch die beiden anderen Bilder abermals aus, die er in München 1894 bereits präsentiert hatte, jedoch unter geänderten Titeln: das Bild „Mutterliebe“ unter dem neuen Namen „Mutterkuß“ (Abb. 3) und das „Bildnis“ unter dem erweiterten Titel „Bildnis meiner Frau“. Letzteres ist meiner Meinung nach zudem identisch mit dem „Portrait mit Irisornament“ (Abb. 4), das wie der „Mutterkuß“ 1898 in der „Dekorativen Kunst“ abgebildet wurde.⁷⁶ Ebenfalls identisch ist es demnach mit dem 1898 von Carstanjen erwähnten „Irisporträt“, von dem der Autor berichtet, dass es die Gattin des Malers zeigt.⁷⁷ Für alle übrigen in Zürich gezeigten Arbeiten ist der Ausstellungskatalog der früheste sicher zu datierende Beleg.

Der in Zürich ebenfalls gezeigte „Sonnenuntergang“ (Abb. 2) entstand gewiss vor dem „Mutterkuß“ und dem „Portrait mit Irisornament“, auch wenn Quellen, die eine genauere Datierung erlauben, fehlen. Diese Arbeit trägt noch klar die impressionistischen Züge einer früheren Werkphase, während „Mutterkuß“ und „Portrait mit Irisornament“ bereits jenen von der italienischen Renaissancemalerei beeinflussten dekorativ-symbolistischen Stil zeigen, der die nachfolgenden Gemälde kennzeichnet. Carstanjens Aufsatz von 1898 berichtet, dass der „Sonnenuntergang“ ebenso wie die ebenfalls in Zürich gezeigten, jedoch nicht in Abbildung bekannten Gemälde „Dämmerung“ und „Auf dem alten Kirchhof“ etwa 1893 oder 1894 entstanden und den dekorativ-symbolistischen Arbeiten unmittelbar vorausgingen.⁷⁸ Das in

⁷⁴ Brief Otto Erich Hartleben an Peter Behrens (Berlin, 11.10.1901). Zit. nach Hartleben 1912, S. 296.

⁷⁵ Ausst.-Kat. Zürich 1897, o. S.

⁷⁶ Meier-Graefe 1898b, Abb. S. 68.

⁷⁷ Die Arbeit Carstanjens von 1898 legt nahe, dass das „Irisporträt“ dem „Mutterkuß“ voranging. Carstanjen 1898, S. 119. Meier-Graefe bestätigt 1898 diese Abfolge, datiert das „Portrait mit Irisornament“ jedoch gewiss falsch auf die „achtziger Jahre“. Meier-Graefe 1898b, S. 46. Auch Hoeber behandelt die Bilder 1913 in dieser Abfolge und stellt die beiden Arbeiten an den Beginn von Behrens' „Periode des Dekorativen und Architektonischen“, datiert sie aber erst auf das Jahr 1895. Hoebers Datierungen sind jedoch nicht zuverlässig, wie das Beispiel des „Feierabends“ belegt. Hoeber 1913, S. 3-4.

⁷⁸ Carstanjen 1898, S. 117.

seinen Datierungen allerdings nicht zuverlässige Buch Hoebers von 1913 lässt auf den gleichen Entstehungszeitraum schließen.⁷⁹

Das im Züricher Katalog unter den Titeln „Bildnis“ und „Bildnis eines älteren Herrn“ aufgeführte Gemäldepaar ist unzweifelhaft mit den in Abbildung bekannten aufeinander bezogenen Profilportraits (Abb. 6 u. 7) identisch, die, wie aus dem Artikel von Carstanjens von 1898 bekannt ist, Behrens' Frau Lilli und ihren Vater zeigen.⁸⁰ Sowohl Carstanjen als auch Meier-Graefe ordneten das Portraitpaar in der zeitlichen Entstehungsabfolge nach dem „Portrait mit Irisornament“ und dem „Mutterkuß“ ein.⁸¹

Auch das Portrait Otto Erich Hartlebens (Abb. 5), das vermutlich im Vorjahr entstand, war in Zürich ausgestellt.

Die ebenfalls in Abbildung bekannten Bilder „Ein Traum“ (Abb. 8) und „Die Trauer“ (Abb. 9) sind auf der Züricher Schau erstmals greifbar. Der „Traum“ ist fraglos das Letztentstandene der gezeigten Bilder.⁸² Die „Trauer“ folgte wohl dem Portraitpaar und ging dem „Traum“ voraus.⁸³

Mit einer Ausnahme ist Peter Behrens' Schaffensphase als Maler mit der Züricher Ausstellung abgeschlossen. Die dekorativ-symbolistischen Gemälde, die uns heute in Abbildung bekannt sind, also „Portrait mit Irisornament“, Mutterkuß“, das Portraitpaar mit den Bildnissen Lilli Behrens' und ihres Vaters, „Die Trauer“ und „Ein Traum“ besitzen also mit dem Frühjahr 1897 einen terminus ante quem und entstanden nach der hier vorgeschlagenen Chronologie etwa zwischen 1894 und 1896. Ausstellungsstücke aus den Tätigkeitsfeldern, denen in den folgenden Jahren Behrens' hauptsächliche Aufmerksamkeit galt, waren in Form von Holzschnitten, Teppichen und Bronzereliefs bereits ebenfalls zu sehen. Hierauf wird in den folgenden Kapiteln eingegangen werden. Der Künstler zeigte seine Gemälde jedoch auch in den folgenden Jahren in verschiedenen Ausstellungen. So stellte er das Gemälde „Die Trauer“ auf der von Juni bis Oktober 1897 veranstalteten „7. Internationalen Kunst-Ausstellung im Münchner Glaspalast“ aus.⁸⁴ 1898 zeigte er auf der Münchner Jahresausstellung noch einmal das Gemälde „Ein Traum“.⁸⁵ Aus den Autographen Behrens' erfahren wir, dass eine Gesamtausstellung seiner Arbeiten am 20. November 1898

⁷⁹ Hoerber 1913, S. 2.

⁸⁰ Carstanjen 1898, S. 119. Erstmals Abgebildet als „Porträts“ bei Meier-Graefe 1899b, Abb. S. 17.

⁸¹ Carstanjen 1898, S. 119; Meier-Graefe 1898b, S. 46.

⁸² Carstanjen 1898, S. 120; Meier-Graefe 1898b, S. 46; Hoerber 1913, S. 4.

⁸³ Carstanjen 1898, S. 119.

⁸⁴ Ausst.-Kat. München 1897, S. 40.

⁸⁵ Ausst.-Kat. München 1898, S. 183.

im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe eröffnet wurde.⁸⁶ Diese Ausstellung wurde anschließend erst in Dresden und dann in Berlin gezeigt.⁸⁷ Im März 1899 gastierte sie in den Räumen der Kunsthandlung Arnold in Dresden.⁸⁸ Im September 1899 war sie dann in Berlin in der Kunsthandlung Keller & Reiner zu sehen.⁸⁹ Zumindest in Teilen zeigte der Künstler die Gemälde auch auf der Darmstädter Einzelausstellung im Juni 1899.⁹⁰

Während der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ der Darmstädter Künstlerkolonie im Sommer 1901 zeigte Behrens im Arbeitszimmer seines Hauses neben den älteren Arbeiten auch ein neues Portrait des Mäzens der Kolonie, des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (Abb. 10).⁹¹ Es ist dies das späteste bekannte Gemälde Behrens’.

Dokumente, die eine Datierung der über fünfzig Öl- und Temperabilder erlauben, welche jenes Konvolut bilden, das vormals in Weimar aufbewahrt wurde und sich heute in Berlin befindet, fehlen. Die Jahresangabe 1894/1895 des Kaiserslauterner Kataloges von 1966 für die vom Künstler nicht mit einer Datumsangabe versehenen Bilder soll weiter unten diskutiert werden.

Analyse

Wie oben dargelegt, werden von Behrens’ malerischem Werk allein der „Sonnenuntergang“ und das Berliner Konvolut impressionistischer Studien in öffentlichen Sammlungen aufbewahrt. Alle übrigen Werke sind entweder nur in Schwarzweiß-Reproduktion oder allein durch textliche Erwähnung bekannt. Aufgrund dieser Ausgangslage ist eine stilkritische Untersuchung der Gemälde Peter Behrens’ nur in eingeschränktem Maße möglich. Dennoch soll im Folgenden versucht werden, die Entwicklung des Künstlers nachzuvollziehen und dabei gestalterische Vorlieben und charakteristische Eigenarten herauszuarbeiten sowie eine Einschätzung der technischen und kompositorischen Qualität der Gemälde vorzunehmen.

⁸⁶ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 16.11.1898). Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 17.11.1898).

⁸⁷ Ursprünglich war offenbar vorgesehen, die Ausstellung von Hamburg erst nach Berlin und dann nach Dresden weiterzuschicken. Vgl. Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 10.11.1898).

⁸⁸ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wangen, 10.3.1899).

⁸⁹ Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Werneuchen, 17.9.1899).

⁹⁰ Fuchs 1899a, T. 1.

⁹¹ Scheffler 1901a, Abb. S. 32; Breysig 1901, Abb. S. 379.

„Feierabend“

Behrens' erstmals 1892 nachgewiesenes Gemälde „Feierabend“ (Abb. 1) ist die älteste in Abbildung bekannte Arbeit des Künstlers. Sie ist allein durch die Reproduktion bei Hoeber bekannt.⁹² Das Bild zeigt eine Werftanlage im Lichte eines weit fortgeschrittenen Sonnenunterganges. Das bildbestimmende Element des Gemäldes ist der Rumpf eines Schiffes, auf den der Blick des Betrachter über eine Wasserfläche im Vordergrund fällt. Die Schlichtheit im Aufbau wird in ihrer monotonen Anmutung noch dadurch verstärkt, dass die den Bildmittelpunkt beherrschende Fläche des Rumpfes kaum Gliederung erfährt. Licht und Schatten erscheinen willkürlich gesetzt. Über die Farbigkeit des Bildes schrieb Carstanjen, dass es sich „um eine Hafenszene in roter Abendbeleuchtung mit einem großen mennigrot gestrichenen Dampfer im Vordergrund“ handelt.⁹³ Hoeber berichtete, dass sich „die Totalstimmung [des Bildes, F.P.] aus den Differenzierungen von Rot“ aufbaue.⁹⁴

„Sonnenuntergang“

Der erhaltene „Sonnenuntergang“ (Abb. 2) aus dem Besitz der Kieler Kunsthalle gehört zu den stark impressionistisch beeinflussten Arbeiten Behrens'. Das Gemälde zeigt ebenfalls eine Landschaft im Lichte der Dämmerung. Dargestellt ist eine Wiese mit hochstehendem Gras, aus der sich sechs dürre Birken erheben. Diese Wiese wird umstanden von Bäumen oder hohem Strauchwerk. Eine tiefrote Sonne steht dicht über den Wipfeln des Gehölzes. Im Vergleich zum „Feierabend“ wirkt die Bildkomposition deutlich bewegter und weiter entwickelt. Zudem löste Behrens die Konturen nun wesentlich stärker auf. Dabei versuchte er eine illusionistische Täuschung zu erzeugen, indem er nahe dem Sonnenball die Konturen weiter verschwimmen ließ und so die Blendung des Betrachters imitierte. Nicht überzeugend lösen konnte der Künstler die Farbstimmung des Bildes. Zu hart wirkt der Kontrast zwischen der fast monochrom-roten Sonne und ihrem Hof im Zentrum des Bildes und der Farbigkeit der Peripherie, die kaum noch Rottöne aufweist. Die Lichtstimmung wirkt deshalb uneinheitlich.

„Portrait mit Irisornament“

Gemäß der oben vorgeschlagenen Werkchronologie ist das „Portrait mit Irisornament“ (Abb. 4) unter dem schlichten Titel „Bildnis“ 1894 erstmals nachweisbar. Eine Wiedergabe erschien 1898 in der „Dekorativen Kunst“.⁹⁵ Das Bild zeigt die Gattin des Malers als

⁹² Hoeber 1913, S. 3, Abb. 1.

⁹³ Carstanjen 1898, S. 117.

⁹⁴ Hoeber 1913, S. 2.

⁹⁵ Meier-Graefe 1898b, Abb. S. 68.

Halbfigur vor einem schulterhohen Spalier aus langstieligen Irisblumen.⁹⁶ Den Rahmen zierte eine umlaufende Girlande stilisierter Irisblüten. Die stehende Frauenfigur, auf die der Betrachterblick von der Seite fällt, wendet sich diesem im Dreiviertelprofil zu. Bekleidet ist sie mit einem Umhang, der den gesamten Körper weit umfängt. Wie schon beim „Sonnenuntergang“ bestimmt ein optisches Kabinettstück den Bildeindruck: Auf der großen Außenfläche des Umhanges zeigt der Künstler ein Irispflanzenmotiv als Stoffmuster, wobei die Blumen auf dem Stoff in ihrer Größe mit jenen des Blumenspaliers im Hintergrund korrespondieren. Dadurch scheint dieses Spalier über den plastischen Körper in der Bildmitte hinwegzulaufen. Gegenüber dem „Sonnenuntergang“ ist eine völlig veränderte Malweise zu beobachten: So griff Behrens nun auf einen klassischen, in die Renaissancemalerei verweisenden Portraittyp zurück und gab den Kopf und die Hände der Figur in fast akademischer Manier wieder. Gleiches gilt für den Kragen des Umhanges. Dagegen werden die Blumen auf dem Umhang wie jene im Hintergrund deutlich stilisierter dargestellt. Ungeachtet der geänderten Malweise zeigt auch dieses Bild deutliche Schwächen in der Komposition. So wirken die Proportionen zwischen Kopf und den vorn aus dem Mantel schauenden Händen sowie dem rechten Unterarm unnatürlich, da der Oberkörper und insbesondere die Arme deutlich überlängelt sind. Die Schilderung des Mantelstoffes ist uneinheitlich und widersprüchlich: Scheint er in der Schulterpartie weich zu fallen, so erweckt er im Bereich hinter den Händen den Eindruck, so steif wie Leinwand zu sein.

„Mutterkuß“

Ebenfalls 1894 erstmals ausgestellt wurde der hier vertretenen Datierung zufolge der „Mutterkuß“ (Abb. 3). Das Bild zeigt zwei Figuren, eine Frauengestalt – wohl erneut Lilli Behrens – und einen Knaben im Kleinkindalter, welchen die Mutter auf den Mund küsst. Beide Figuren sind als Profilportraits wiedergegeben, wobei sich die Köpfe auf einer Höhe befinden. Dadurch ist die Mutterfigur als Halbfigur, der Knabe aber beinahe als Ganzkörperfigur wiedergegeben. Wodurch der erhöhte Standpunkt des Kindes zustande kommt, zeigt das Bild nicht. Der Hintergrund zeigt Laubwerk und Früchte eines Apfelbaumes – ein Motiv, das der geschnitzte Rahmen aufgreift.⁹⁷ Einige Gestaltungsmerkmale des

⁹⁶ Carstanjen 1898, S. 119. In Carstanjens Aufsatz wird das Bild als „Irisporträt“ bezeichnet. Meines Erachtens ist die Darstellung der Iris emblematisch zu verstehen: Da der deutsche Name der Pflanze Schwertlilie lautet, ist die Blume wohl eine Anspielung auf den Namen von Behrens' Ehefrau Lilli.

⁹⁷ Weit aufwendiger als beim „Portrait mit Irisornament“ ist der Rahmen in Form und Dekoration gestaltet. Der obere Bildabschluss besteht aus zwei Segmentbögen, die sich 45 Grad unterhalb ihres Scheitelpunktes auf der Bildmittelachse schneiden, wobei der Rahmen des Bildes die Segmentbögen an den Außenseiten wieder zu Halbkreisen vervollständigt, indem er dort in die Bildfläche einschneidet. Im Bereich der sich durchdringenden Segmentbögen zierte die breite Leiste eine Schnitzgirlande, die Äpfel und Blattwerk darstellt.

„Irisportraits“ erscheinen ebenfalls im „Mutterkuß“: Auch hier schuf Behrens zwei eher akademische Portraits vor einem Hintergrund mit pflanzlichem Dekor, aber ohne Tiefenstaffelung. Das Profildoppelportrait verweist erneut auf die Renaissance und hier besonders auf das italienische Quattrocento. Wie im „Irisportrait“ ordnete Behrens das Bildthema der Formidee unter und nahm dabei Ungereimtheiten und fehlende Natürlichkeit in Kauf. Dies zeigt sich besonders an der Figur des Kindes: Da er diese als gleichgewichtetes Pendant der Mutter gegenüberstellt, muss er es in der Größe anpassen. So ist der Kopf des Knaben fast so groß wie jener der Mutter, was zum dargestellten Alter nicht passen will. Auch der gezeigte rechte Oberarm hat annähernd den Umfang des Mutterarmes, während der Unterarm in seltsamer Verkürzung erscheint. Das voluminöse Kindergewand versucht diese Disproportionen zu verschleiern. Die Darstellung eines Kusses bei gleichzeitiger Profilwiedergabe der Gesichter wirkt unnatürlich, ein Problem, mit dem sich Behrens 1898 im Holzschnitt „Kuß“ erneut konfrontiert sah, wie noch gezeigt werden wird.

Portraitpaar mit den Bildnissen Lilli Behrens' und ihres Vaters, Portrait Hartlebens

Zwei weitere strenge Profilportraits schuf Behrens mit dem aufeinander bezogenen Bilderpaar, das seine Frau und ihren Vater zeigt (Abb. 6 u. 7). Behrens bildete beide Dargestellte als Büste ab, die Gesichter einander zugewandt.⁹⁸ Klassische Vorbilder für diesen Typus des Doppelportraits – auch hier ist auf die Quattrocentomalerei zu verweisen – variierte Behrens, indem er die Köpfe aus dem Zentrum an die äußeren Bildränder verschob.

Diesen Bildern im Typus nahestehend ist das Portrait Otto Erich Hartlebens (Abb. 5). Auch der Dichter wird als Profilbüste gezeigt. Jedoch umrahmt die Büste ein Kranz, sodass das Portrait als Medaillon auf der hochrechteckigen Bildfläche erscheint. Unmittelbar abhängig von diesem Bild sind ein Farbholzschnitt des Dichters (Abb. 22) und ein Medaillon auf einem für mehrere Werke Hartlebens verwendeten Umschlagtitel des S. Fischer Verlages (Abb. 25 u. 26, vgl. das Kapitel „Buchkunst“).

„Die Trauer“

Das Bild „Die Trauer“ (Abb. 8) zeigt eine Frauengestalt, die in vage antikisierendem Gewand auf einem gestuften Steinkörper sitzt, der möglicherweise eine Begräbnisstätte darstellen soll.⁹⁹ Erneut malte Behrens eine Figur in strenger Profilansicht, hier nun mit demonstrativ gesenktem Haupt und die Kinnpartie hinter dem langen, herabfallenden Haar verborgen. Der Hintergrund zeigt dicht zusammenstehende Baumstämme, die einen

Der untere rechtwinklige Rahmenteil zeigt zwei geschnitzte, mit einem Band umwickelte Halbsäulen, welche die Bögen zu tragen scheinen.

⁹⁸ Das Frauenbild wendet das Gesicht nach rechts, das Männerbild nach links.

⁹⁹ Auch für dieses Bild saß offenbar Behrens' Ehefrau Lilli Modell.

stilisierten Wald andeuten, jedoch kaum Raumtiefe erzeugen. Dieser Eindruck wird durch einen einzelnen im Vordergrund stehenden Stamm etwas abgemildert. Anders als bei dem „Irisportrait“ und dem „Mutterkuß“ greift in der „Trauer“ die stilisierende Malweise auch auf die Figur selbst über und zeigt sich insbesondere in den Haarsträhnen, von denen eine bis auf den Steinkörper fällt und dort wie ein körperloses Zierstück, ein flaches Ornament, aufliegt. Wie schon im „Mutterkuß“ fehlt dem Gesicht der Figur jeder emotionale Ausdruck. Die titelgebende Trauer zeigte Behrens ausschließlich in der Haltung. Wie schon bei einigen zuvor besprochenen Arbeiten bereitete dem Maler die Darstellung der Körperproportionen auch bei diesem Werk Schwierigkeiten. Dies zeigt sich deutlich in der Überlängung des linken Oberschenkels der Figur. Hatten beim „Irisportrait“ noch der optische Effekt und beim „Mutterkuß“ die Bildkomposition im Vordergrund gestanden, erscheint die Anlage der „Trauer“ verhältnismäßig konventionell. Hier legte Behrens den Schwerpunkt rein auf die Stimmungsvermittlung, die symbolische Darstellung von Trauer durch die Bildfigur, die wohl als eine Art Personifikation anzusehen ist. Dennoch ist erneut festzuhalten, dass auch bei diesem Bild nicht der technische Qualitätsanspruch an seine Malerei für Behrens maßgeblich ist, sondern die Umsetzung einer Bildidee.

„Ein Traum“

In dem Gemälde „Ein Traum“ (Abb. 9) setzte Behrens die Entwicklungen, die sich in der „Trauer“ zeigten, fort. Er wandte sich nun weitgehend von der Wirklichkeitswiedergabe zugunsten eines phantastischen Bildgeschehens ab. Die Komposition folgt nicht mehr dem Inhalt, sondern die Bildelemente sind ohne erkennbare thematische Bezüge zueinander angeordnet. Über einer schlafenden Knabengestalt in Seitenansicht erhebt sich eine kaum bekleidete Frauengestalt in Frontaldarstellung. Deren Körper ist exakt auf der vertikalen Mittelachse des Bildes angeordnet. Der obere Teil des Bildes ist fast achsensymmetrisch, denn die vor einer großen Wasser- und Himmelsfläche dargestellten Bäume rechts und links der Frauengestalt sind annähernd spiegelbildlich positioniert. Die Proportionierung der Figuren ist bei diesem Gemälde deutlich besser gelöst als bei den zuvor geschaffenen Arbeiten. Dieses letzte große Gemälde, das Behrens schuf, hängt er an der wohl ausgezeichnetsten Stelle seines Darmstädter Wohnhauses auf: in der großen Wandnische des prächtigen Musikzimmers. Dies ist durchaus symbolträchtig, denn das Kompositionsschema des Bildes findet eine Fortführung in der Architektur des Hauses, wie noch gezeigt werden wird.

Portrait des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein

Das Portrait des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (Abb. 10), des Begründers und Mäzens der Darmstädter Künstlerkolonie, steht kaum in der Tradition der vorher entstandenen Gemälde. Auch unter den Holzschnittarbeiten findet sich kein Anknüpfungspunkt. Die Arbeit ist meines Erachtens nach einer Photographie entstanden, über welche das gemalte Portrait nur wenig hinausgeht. Anders als bei den älteren Portraitdarstellungen tritt hier das Streben nach künstlerischer Originalität hinter den Wunsch nach Erzielung eines gefälligen Gesamteindrucks zurück. In der Ausführung ist die Arbeit solide. Allerdings sind die Augenpartie und die beringte Hand in ihrer Darstellung nicht völlig befriedigend gelungen.

Rezeption

In der frühen Schaffensperiode bis zum Frühjahr 1897, in der Behrens hauptsächlich als Maler arbeitete, erfuhr er nur eine geringe Rezeption in der Presse. Nachgewiesen sind mehrere Artikel anlässlich Behrens' Teilnahme an der „Großen Berliner Kunstausstellung“ 1893 mit der Münchner „Secession“: Während das „Berliner Tageblatt“ seine Arbeiten kritisch beurteilt¹⁰⁰, lobt der Rezensent der Zeitschrift „Kunst für Alle“ die Arbeiten der Sezessions-Maler pauschal, wobei er allerdings einige Künstler, darunter Behrens, besonders hervorhebt.¹⁰¹ Dort erfahren wir auch, dass Behrens auf dieser Ausstellung ein Landschaftsbild zeigte, welches der Autor als „kühngefärbt“ charakterisiert. Auch der Kritiker der „Königsberger Hartungschen Zeitung“ lobt die ausgestellten Gemälde Behrens', die er ebenso wie die gleichfalls gezeigten Arbeiten Otto Eckmanns und Otto Reiningers als „Frühlingsdichtungen in Farben“ empfindet.¹⁰² Ihre „neuen, zum Teil befremdlichen“ malerischen Methoden dienten dem Zweck, in Naturstimmungen „entsprechende menschliche Empfindungen ausdrücken“ zu wollen. Und „eine neue Kunst verlangt nun einmal gebieterisch eine neue Technik.“ Geradezu enthusiastisch nimmt Albert Dresdner die von Behrens in Berlin gezeigten Arbeiten in seiner Rezension im „Kunstwart“ auf. Behrens sei der Reifste einer Gruppe von Malern, denen eine „Verinnerlichung, Verdichtung“, eine „selbstständige(n), phantasievolle(n) Verarbeitung der Natureindrücke“ gelinge.¹⁰³ „Bei Behrens zumeist erscheint die äußere Natürlichkeit der Darstellung durch Macht der

¹⁰⁰ Diese Rezension wird wiedergegeben bei Weber 1966, S. 15. Sie ist wohl einem Artikel entnommen, der im Literaturverzeichnis des Kataloges als Beitrag aus dem Berliner Tageblatt vom 16. Mai 1903 geführt wird. An dieser Stelle lässt sich zwar der erste Teil des Artikels, aber nicht die Erwähnung Behrens' nachweisen.

¹⁰¹ Relling 1893, S. 292.

¹⁰² Malkowsky 1893, o. S. [Titelblatt].

¹⁰³ Dresdner 1893, S. 298.

Naturempfindung überwunden, weil er es in jedem Falle so ausgezeichnet versteht, das mit dem höchsten Nachdruck und völliger Einheitlichkeit zu sagen, was ihn an dem besonderen Stücke Natur innerlich berührt und bewegt.“¹⁰⁴ Gerade die beiden letzten Besprechungen geben einen interessanten Einblick in die zeitgenössische Rezeption der impressionistisch beeinflussten frühen Bilder Behrens'. Schon in diesen Landschaftsdarstellungen wird Behrens als Schilderer von Stimmungen, von Gemütszuständen wahrgenommen – ein Eindruck, der sich heute, wie gezeigt, nur sehr eingeschränkt nachvollziehen lässt. In den späteren Bildern der nach-impressionistischen Phase tritt diese Ausdrucksabsicht weitaus deutlicher zum Vorschein und bediente sich nun völlig veränderter künstlerischer Mittel.

Zwei Artikel aus dem Frühjahr 1897 widmen sich erstmals diesen nach-impressionistischen Gemälden Behrens'. Otto Julius Bierbaum geht in einem Korrespondentenbericht zur Münchner Kunst für die Wiener Wochenschrift „Die Zeit“ ausführlich auf Behrens' Arbeit ein.¹⁰⁵ Beginnend mit diesem ersten Aufsatz Bierbaums nennt die Literatur immer wiederkehrend dieselben Charakteristika der nachimpressionistischen Malerei Behrens': das dekorative Element, die Bedeutung der Linie und den Einfluss der Renaissancemalerei. Bierbaum spricht von „einer Reihe eigenartiger und wertvoller Schöpfungen (...), die als Äußerungen einer neuen decorativen Kunst allen Anspruch haben, bemerkt zu werden, wenn sie einmal vor die Öffentlichkeit treten. Es sei „eine Kunst der betonten, einfachen aber überaus ausdruckskräftigen Linie, ohne dass die Farbe vernachlässigt erscheint, und dabei eine Kunst von großem ästhetischen Zweckverständnis.“ Die Bilder seien „ganz symphonisch wirkende Gemälde“ und erweckten „sogleich den Gedanken an eine rein künstlerische architektonische Umgebung“, als deren Bestandteil sie gewissermaßen zu verstehen seien. Sie seien „im Sinne eines Renaissanceideals“ als „farbige(r) Flächenbelebung an Gebäuden“ – Bierbaum standen hier „Hallen, Treppenräume, Säle“ vor Augen – zu verstehen.

Weit ausführlicher als die kurzen Ausführungen Bierbaums beschäftigt sich ein Vortrag Franz Bleis mit Behrens' Malerei, den der Schriftsteller anlässlich der Ausstellung Behrens' im Züricher Künstlerhaus im Frühjahr 1897 hielt. Am 10. April 1897 erschien ein Artikel in der „Neuen Zürcher Zeitung“, der die Rede offenbar fast vollständig paraphrasiert.¹⁰⁶ Viele der bereits bei Bierbaum schlagwortartig verwendeten Begriffe erscheinen bei Blei erneut, werden hier aber weiter ausgeführt. Der Vortrag stellt Behrens als Überwinder einer Kunst dar, deren einziges Ziel das Abmalen der Natur sei. Damit grenzt er die Malerei Behrens'

¹⁰⁴ Ebd., S. 299.

¹⁰⁵ Bierbaum 1897a, S. 90.

¹⁰⁶ N. N. 1897, o. S.

scharf gegenüber den impressionistischen Strömungen ab und hebt dessen völligen Neuanfang hervor. Deshalb übergeht Blei Behrens' vorangegangene impressionistische Arbeiten, obwohl noch einige dieser Bilder in Zürich zu sehen waren. Mit dem Aufkommen der Photographie habe sich, so Blei, die Malerei nun auf das Innenleben zu verlegen, trete die „künstlerische Persönlichkeit“ in den Mittelpunkt. „Persönlichkeit war die Kunst der alten Griechen, Persönlichkeit die Kunst des Quattro- und Cinquecento, Persönlichkeit ist auch die neu auflebende Kunst unserer Zeit.“¹⁰⁷ Diese Persönlichkeit finde ihren Ausdruck in einer Malerei, die sich einer Beurteilung des Betrachters anhand hergebrachter Maßstäbe entziehe, weil der Künstler anders male, „als er [der Betrachter, F.P.] es will oder als es wirklich aussieht.“¹⁰⁸ Bleis These einer im Werden begriffenen Kunst, in deren Zentrum die künstlerische Persönlichkeit stehe, stellt dagegen den Künstler und seinen Genius in den Mittelpunkt. Dabei verweist Blei wohl nicht zuletzt deshalb auf die italienische Renaissance-Malerei, weil Behrens auf Renaissancemotive in seinen Bildern plakativ und für das Publikum ersichtlich Bezug nahm. Diese Tatsache deutet Blei dem Betrachter – gewiss in Behrens' Sinne – nicht als Rückgriff des Malers, sondern als Ausdruck einer geistigen Verwandtschaft. Mit dem Begriff der künstlerischen Persönlichkeit führt Blei ein Qualitätskriterium ein, das er gegen das „Abmalen“ und damit gegen eine handwerkliche Ausrichtung der Malerei zugunsten einer geistigen setzt. Einem Betrachter, dessen Maßstäbe hergebrachten Vorstellungen folgen, spricht Blei die Fähigkeit zur Beurteilung der neuen Kunst Behrens' ab.¹⁰⁹ Nach dieser Einordnung der Bilder nähert sich Blei im Folgenden dem Malstil des Künstlers. Als zentrales Merkmal benennt er die Linie in Behrens' Kunst. „Die Linie entzückt sein Auge; in ihrer reichen Mannigfaltigkeit und in ihrer Betonung sieht er den stärksten Ausdruck seines Erlebens“. Blei vermischt in seiner Analyse stilistisches Merkmal mit emotionalem Ausdruck: Nicht als zentrales Gestaltungsmerkmal oder künstlerisches Mittel erachtet er die Linie bei Behrens, sondern als unmittelbare Gefühlsäußerung, deren Verwendung die tiefe Innerlichkeit dieser Kunst unterstreiche.

Nach Bleis Ansicht ist ein zweites Element untrennbarer Bestandteil dieses Malstils: „Dieser Stil der Linien, den Behrens als einen künstlerischen Ausdruck sich geschaffen hat, schließt in sich das Symbol.“ Blei bleibt jedoch vage, was das symbolische Element genau

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Diese Behauptung muss meines Erachtens vor dem Hintergrund der oben beschriebenen weitreichenden technischen Schwächen der Bilder gesehen werden. Mir scheint es offensichtlich, dass Blei den Begriff der künstlerischen Persönlichkeit gerade deshalb einführt, weil eine Beurteilung der Bilder nach handwerklichen Kriterien möglicherweise kaum Anerkennung erzielt hätte. Ebenso bleibt die Einreihung des Malers zwischen die Meister der Renaissance und Antike Phrase und Anmaßung, die der Redner gar nicht erst weiter auszuführen versucht.

ausmache. Die emotionale Qualität der Linie transformiere das Dargestellte zum Symbol. Das Symbolische sei „das Betonen und Hervorheben der einfachen und darum großen Empfindungen.“ Bildet das Symbolische einen ersten Wesensbestandteil des Stils der Linien, so ist gemäß Blei ein zweiter das Dekorative. Ähnlich ungenau wie schon bei der Beschreibung des Symbolischen bleibt Blei jedoch auch hier. Lediglich erwähnt er, dass die teilweise vorhandenen Bildinschriften als dekorative Elemente zu verstehen seien. Darüber hinaus sei das Dekorative ein zweiter „Wesensteil von Peter Behrens' linearem Stil“. Die Linearität bringe nicht nur den Symbolgehalt des Dargestellten hervor, sie betone auch den „Zweck jenes Kunstwerkes (...), seine Zusammengehörigkeit mit, seine Abhängigkeit vom Raum, in dem es stehen soll.“ Umgekehrt könne man sich aber von dieser Bildkunst, die sich als Teil der Einrichtung begreife, jene Änderungen erwarten, „die wieder einen Stil der Wohnung und des Hauses, den wir so lange entbehren mussten, geben werden.“

Im Septemberheft 1898 des „Pan“ erschien gemeinsam mit Behrens' Holzschnitt „Der Kuß“, der dem Heft beilag, ein ausführlicher Aufsatz über die künstlerische Entwicklung Behrens' von Friedrich Carstanjen, einem Bekannten des Künstlers.¹¹⁰ Darin beschreibt dieser Behrens' künstlerischen Werdegang in München. Carstanjen behauptet, Behrens sei nach der Secessionsausstellung 1893 für längere Zeit von der Liste der ausstellenden Künstler verschwunden, was der Katalog der Münchner Jahresausstellung von 1894 jedoch, wie gezeigt, klar widerlegt.¹¹¹ Carstanjens Behauptung, man habe von Behrens „vier volle Jahre nichts mehr“ gehört, ist also nachweislich falsch, da nach der Jahresausstellung im Herbst 1894 die – bei Carstanjen sogar erwähnte – Ausstellung im Züricher Künstlerhaus im Frühjahr 1897 dokumentiert ist.¹¹² Die Klausur des Künstlers kann also längstensfalls zweieinhalb Jahre gedauert haben. Carstanjen berichtet, Behrens habe schon in den Jahren vor 1893 die Niederlande besucht und sei hier auf die Künstlergruppe um die Maler Jozef Israëls und Albert Neuhuys getroffen, mit denen er „engen Verkehr“ pflegte.¹¹³ Auch wenn aus Carstanjens Text die Chronologie der Ereignisse nicht einwandfrei hervorgeht, so scheint er doch ausdrücken zu wollen, dass sich Behrens im Anschluss an seinen angeblichen Rückzug aus dem Ausstellungsbetrieb 1893 nach Hamburg begab, um dort in der Manier der Holländer zu malen. In diese Zeit datiert er die Gemälde „Sonnenuntergang“, „Alter Kirchhof“ und „Dämmerung“, die, wie gezeigt, in der Züricher Ausstellung 1897 zu sehen waren. Laut

¹¹⁰ Carstanjen 1898, S. 117-120. Behrens' Korrespondenz belegt, dass er mit Friedrich Carstanjen gut bekannt war. Vgl. Brief Peter Behrens an Georg Fuchs (31.8.1898). Brief Peter Behrens an Unbekannt (Düsseldorf, 2.3.1905).

¹¹¹ Carstanjen 1898, S. 117.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

Carstanjen verlor Behrens bereits während der Entstehung dieser Arbeiten das Interesse an der impressionistischen Malweise. Stattdessen habe er sich zunehmend einer von Linie und Fläche dominierten Malweise zuzuwenden begonnen. Ebenso sei nun die italienische Quattrocento-Malerei in den Mittelpunkt seines Interesses gerückt. Der Übergangszeit zwischen dem alten, impressionistisch beeinflussten und dem neuen Stil rechnet er die Bilder „Herbstlied“ und das „Portrait mit Irisornament“ zu. Diesen sei der „Mutterkuß“ gefolgt. In diese Periode fallen offenbar auch die „Bildnisse der Gattin und ihres Vaters“. ¹¹⁴ Abschluss und Höhepunkt der Entwicklung hätten die Gemälde „Die Trauer“ und „Der Traum“ dargestellt. ¹¹⁵ Auch wenn Carstanjen die Ausstellung von 1894 nicht erwähnt, so decken sich seine Angaben doch mit den oben dargestellten Fakten: Zwischen 1893 und 1894 gab Behrens die impressionistische Malweise zugunsten eines linearen und flächigen Stils auf. Die drei in Zürich gezeigten Bilder „Sonnenuntergang“, „Auf dem alten Kirchhof/Alter Kirchhof“ und „Dämmerung“ sind also wahrscheinlich in ihrer Entstehung der Zeit zwischen Sommer 1893 und Sommer 1894 zuzuordnen, da das auf der Münchner Jahresausstellung 1894 gezeigte „Herbstlied“ nach den Angaben von Carstanjen bereits den Stilwechsel vollzogen hatte.

Carstanjen greift zwar auf beinahe dieselben Schlagworte wie Blei zurück, um die Gemälde Behrens' zu beschreiben, liefert jedoch teilweise geradezu gegensätzliche Deutungen. Blei hatte gleich zu Beginn seiner Erläuterungen als zentrales Unterscheidungsmerkmal der Kunst Behrens' den Blick nach innen herausgestellt, der diese von den impressionistischen Strömungen abhebe. Gerade hierin zeige sich die künstlerische Persönlichkeit, in der sich die Verwandtschaft mit den Malern der italienischen Renaissance manifestiere. Carstanjen dagegen verweist zwar ebenfalls auf die Kunst des Quattrocento als Bezugspunkt der Gemälde Behrens', nicht aber im Hinblick auf die angeblich gemeinsame Innerlichkeit, sondern auf die Linie. „Nicht der Quattrocentisten Farbe zog ihn mehr an, sondern ihre Linien; nicht der Quattrocentisten Inhalt zog ihn an, sondern das was sie allein bezweckten: eine Fläche mit ihren Gestalten, mit ihren Farben und Linien zu schmücken, also ihr dekorativer Charakter.“ ¹¹⁶ Carstanjens Aufsatz schlägt also eine andere Betrachtungsweise der Arbeit des Künstlers vor, von der er behauptet, dass sie rein dekorativ sein wolle: „Der dekorativen Kunst ist der Inhalt und Stoff etwas Sekundäres – sie will in erster Linie nicht berichten, sondern schmücken“. ¹¹⁷

¹¹⁴ Ebd., S. 119.

¹¹⁵ Ebd., S. 119-120.

¹¹⁶ Ebd., S. 117.

¹¹⁷ Ebd.

Ein kurzer Artikel Julius Meier-Graefes, der Ende 1898 in der „Dekorativen Kunst“ erschien, bespricht ausgewählte Gemälde noch stärker als der wenig zuvor erschienene Aufsatz Carstanjens unter dem Aspekt eines abgeschlossenen Frühwerkes.¹¹⁸ Bereits in den vorausgegangenen Ausgaben der Zeitschrift war der Künstler mit druckgraphischen und insbesondere mit kunstgewerblichen und buchkünstlerischen Arbeiten vertreten gewesen (vgl. die Kapitel „Holzschnitte“, „Buchkunst“, „Kunsth Handwerk“). Während diese Arbeiten das aktuelle Schaffen Behrens’ darstellten, waren die Gemälde zu diesem Zeitpunkt bereits älter. Meier-Graefes Auseinandersetzung mit den drei Gemälden „Irisportrait“, Mutterkuß“ und „Traum“ ist wohl auch deshalb weit kritischer als die oben genannten Besprechungen, weil seine Kritik an den Arbeiten des Malers Behrens den Ruf des – von der „Dekorativen Kunst“ protegierten – Gewerkekünstlers Behrens nicht beschädigten. So widerspricht Meier-Graefe entschieden Blei und Carstanjen, welche die Linie als zentrales Gestaltungselement aller nach-impressionistischen Gemälde Behrens’ benennen. Meier-Graefe weist zu Recht auf die konventionellen Elemente der Bilder „Mutterkuß“ und „Bildnis mit Irisornament“ hin.¹¹⁹ Wohl in dem Bestreben, eine Steigerung in der Qualität der Arbeiten zu dokumentieren, nimmt Meier-Graefe den „Traum“, das zu diesem Zeitpunkt letztendlich standene Bild, von seiner Kritik aus. Dessen Komposition nennt er glücklich und kühn, lobt das „kaum merkbare ornamentale Element“ und wiederholt die bereits bei Bierbaum, Blei und Carstanjen vorgetragene Behauptung, dass das Bild besonders auf eine passende architektonische Umgebung zugeschnitten sei. Nicht einmal ein Jahr später fällt Meier-Graefe an gleicher Stelle ein wenig schmeichelhaftes Gesamturteil über die Malerei Behrens’.¹²⁰ Im Hinblick auf dessen Wendung von der Malerei zum Kunstgewerbe schreibt Meier-Graefe dort: „Behrens mag die Zukunft beschenken was sie will, er wird für unsere Zeit zählen. Und er wird gleichzeitig zu denen gehören, denen es am sauersten geworden ist, die eigene Form zu finden. (...) Er strebte aus dem Bilde heraus, das seiner Begabung nicht gelegen war, (...)“¹²¹ 1904 relativiert Meier-Graefe die Kritik an Behrens’ malerischen Arbeiten, denen er nun zugesteht, dass sie „mit großem Ernst eine feierliche Würde versuchten, ohne sich in Gemeinplätzen zu verlieren.“¹²² Dennoch lastet er ihnen an, zuweilen die Form zu

¹¹⁸ Meier-Graefe 1898b.

¹¹⁹ „(...) man begreift kaum, warum die Stilisierung plötzlich vor dem Portrait selbst haltmacht, warum hier [beim „Irisportrait“, F.P.] und in dem Bilde „Mutterkuß“ plötzlich, freilich in denkbar angenehmster Form, der Wunsch realistisch zu sein, die Stillinie zurückdrängt.“ Ebd.

¹²⁰ Meier-Graefe 1899b. Den Artikel illustrierten das Gemälde „Die Trauer“ und das Profilportraitpaar mit den Bildnissen seiner Frau und seines Schwiegervaters.

¹²¹ Ebd., S. 3.

¹²² Meier-Graefe 1904, Bd. 2, S. 725.

überschätzen. Die „Hingebung des Künstlers“ bleibe hinter der „Sorgfalt des Arbeiters“ zurück.¹²³

Anlässlich der im Juni 1899 in der Darmstädter Kunsthalle abgehaltenen Peter-Behrens-Ausstellung nimmt Georg Fuchs eine kurze Besprechung einiger Gemälde vor.¹²⁴ Frappierend an Fuchs' Ausführungen zum „Traum“ ist, dass der Rezensent das spätere Arrangement des Bildes im Haus Behrens auf der Mathildenhöhe vorwegnimmt, bevor der Künstler überhaupt nach Darmstadt berufen war und die Pläne zu dem Bauprojekt der Künstlerkolonie entstanden: „Dieses monumentale Gemälde ‚Ein Traum‘, das uns zuerst ins Auge fällt, denken wir uns in einer Musik-Halle, durch Vermittlung des entsprechend gestalteten Rahmens unmittelbar aus der Struktur der Wand hervorgehend.“¹²⁵ Ob Fuchs hier den Maler paraphrasiert oder durch Zufall die spätere Ausstellungssituation imaginiert, bleibt spekulativ. Meines Erachtens ist keineswegs auszuschließen, dass Behrens bereits zu diesem Zeitpunkt präzise Vorstellungen von einem eigenen Künstlerheim hatte, die er dann in seinem Haus auf der Mathildenhöhe in die Wirklichkeit überführte. Wenn man sogar davon ausgehen will, dass das Bild bereits für einen solchen Raum entstand, datieren erste Pläne für ein solches repräsentatives Musikzimmer bereits vor dem Frühjahr 1897.

Die neben Carstanjen ausführlichste Schilderung der Münchner Jahre findet sich in der 1913 erschienenen Peter-Behrens-Monographie von Fritz Hoerber.¹²⁶ Hoerber berichtet, Behrens habe zu Beginn seiner Münchner Jahre zuerst in der Manier Leibls gemalt. Auf das Jahr 1890 datiert Hoerber eine Hollandreise Behrens', die seinen Stil ins Impressionistische verändert habe. Nach seiner Rückkehr nach München sei er in Gegensatz zur akademischen Malerei geraten und habe deshalb die „Secession“ mitbegründet.¹²⁷ Diese Gründung datierte Hoerber allerdings fälschlich ein Jahr zu spät auf 1893, wahrscheinlich da erst in diesem Jahr die Sonderschau der Münchner Sezession im Rahmen der „Großen Berliner Kunstausstellung“ und die Sezessionsausstellung in München stattfanden.¹²⁸ Von Hoerber erfahren wir, dass Behrens an der Sezessionsschau der „Großen Berliner Kunstausstellung“ mit einem Gemälde teilnahm, welches einen Zecher im Lampenschein zeigte.¹²⁹ Der Autor schildert die „Secession“ als Fehlschlag. Behrens habe deshalb zusammen mit anderen

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Fuchs 1899a, T. 1.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Hoerber 1913,

¹²⁷ Ebd., S. 1-2.

¹²⁸ Hummel, S. 8.

¹²⁹ Hoerber 1913, S. 2. Es handelt sich um das Bild „Gegen Morgen“, wie eine im Anhang zur Monographie Hoebers abgedruckte Passage einer Zeitungskritik erkennen lässt. Ebd., S. 229, Nr. 1. Allerdings konnte der zitierte Aufsatz unter der Quellenangabe „Berliner Tageblatt. 18 Mai 1893“ nicht aufgefunden werden.

fortschrittlich gesinnten Künstlern die „Freie Vereinigung Münchner Künstler“ gegründet.¹³⁰ Auf die Schaffensphase kurz nach der Ausstellung 1893 datiert Hoerber fälschlich den „Feierabend“. In Übereinstimmung mit Carstanjen dagegen datiert er ebenfalls in diese Zeit den „Sonnenuntergang“. Hoerber berichtet von einer Einzelausstellung der Gemälde Behrens’, die der Künstler 1893 im Münchner Kunstverein veranstaltet habe. Diese Ausstellung wird bei Carstanjen nicht erwähnt, ebenso fehlen bisher andere Belege. Von dieser Schau berichtet Hoerber, Behrens habe die Hängung ganz auf die Gesamtwirkung abgestimmt und zugunsten dieser auf ausstellungswürdige, aber nicht in dieses Konzept passende Werke verzichtet.¹³¹ Im Frühjahr 1896 habe Behrens mit dem Schriftsteller Otto Erich Hartleben eine Italienreise unternommen, die Behrens nachhaltig beeinflusst habe und ihn bewog, nun konsequent den Weg „zur definitiven Form“ zu gehen. Dieser neue Stil finde seinen Ausdruck in einer zwischen 1895 und 1897 entstandenen Bildserie, deren wichtigste Stücke die Gemälde „Iris“, „Mutterkuß“, „Trauer“ und „Der Traum“ seien.¹³²

Einige von Hoebers Datierungen lassen sich nicht weiter überprüfen, so etwa die des Hollandaufenthaltes, oder sind, wie gezeigt, nachweislich falsch, wie etwa das Entstehungsjahr des in seinem Buch abgebildeten Gemäldes „Feierabend“, das in der Bildunterschrift mit 1893 angegeben wird, jedoch bereits 1892 ausgestellt wurde. Das Gemälde „Die Trauer“ wird bei Hoerber auf 1897 datiert, eine sehr späte Datierung, da das Bild bereits im Frühjahr 1897 in Zürich gezeigt wurde und sowohl Carstanjen wie auch Hoerber selbst die Vermutung nahelegen, dass es vor dem ebenfalls im Frühjahr 1897 gezeigten Bild „Der Traum“ entstand. Möglicherweise erklären sich diese Ungenauigkeiten durch den Abstand von über fünfzehn Jahren, mit dem Hoerber berichtet. Seine Zeitangaben sind jedenfalls nicht als sichere Fakten anzusehen.

Hoebers Monographie von 1913 interpretiert Behrens’ malerisches Werk bereits im Wissen um dessen spätere Arbeit als Architekt. So habe sich der Einfluss der italienischen Malerei in der Hervorbringung einer „rhythmischen Form und des plastisch-architektonischen Ausdrucks“ in der Arbeit des Künstlers niedergeschlagen.¹³³ Unter diesen Begriffen versteht Hoerber vor allen Dingen symmetrische oder geometrische Bildkompositionen, wie sie im „Mutterkuß“, der „Trauer“ und dem „Traum“ sofort auszumachen sind, die Hoerber aber auch schon im früheren „Portrait mit Irisornament“ erkennen will.¹³⁴ Der plastisch-architektonische

¹³⁰ Ebd., S. 2.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd., S. 2-3. Hoerber bezeichnet die nach-impressionistische Phase der Münchner Zeit Behrens’ als „Die Periode des Dekorativen und Architektonischen“.

¹³⁴ Ebd., S. 4.

Ausdruck kann allerdings nirgendwo gesehen werden und ist offensichtlich ein Versuch Hoebers, Behrens' Vorherbestimmung zum Architekten bereits in den malerischen Arbeiten zu erkennen – ein Topos, der sich in der Literatur zu Behrens' Frühwerk weiter fortsetzt, wie noch an verschiedenen Stellen gezeigt werden wird.

Schmalenbach bezeichnet die nachimpressionistischen Gemälde 1935 als „dekorativ-symbolistisch“.¹³⁵ Karl Scheffler behauptet, Behrens „schwankte (...) zwischen dekorativer Stilisierung und atmosphärischem Realismus“.¹³⁶

Die aus Anlaß einer Peter-Behrens-Retrospektive 1966/1967 entstandene Gedenkschrift versucht erst- und bisher auch letztmals, ein chronologisches und datiertes Gesamtverzeichnis der Gemälde Behrens' zu erstellen.¹³⁷ Dabei ist leider die Quellengrundlage, anhand derer diese Datierung vorgenommen wurde, nicht immer ersichtlich. Im Grundsatz stützt das Verzeichnis sich auf die Aufsätze von Carstanjen und Hoerber. Jedoch arbeitet es offenbar bei einigen Bildern, die in Abbildung bekannt, für die jedoch keine Datierungshinweise in den Texten zu finden sind, auch rein stilkritisch, ohne dass dies eigens erwähnt wird. Die eingeschränkte Quellengrundlage führt zu Fehldatierungen des Verzeichnisses, dem dennoch bis in die jüngste Literatur gefolgt wird.

So sind etwa die drei nachgewiesenermaßen 1894 auf der Münchner Jahresausstellung gezeigten Arbeiten „Herbstlied“, „Bildnis“ und „Mutterliebe“ falsch datiert oder gar nicht aufgelistet. Das „Bildnis“ und die „Mutterliebe“ erscheinen in dem Gemäldeverzeichnis gar nicht. Für das „Herbstlied“ wird wie für alle nach-impressionistischen Gemälde das Entstehungsjahr 1897 angenommen. Das Portrait Otto Erich Hartlebens wird sogar erst auf das Jahr 1898 datiert. In allen Fällen ist unklar, welche Gründe zu dieser Datierung geführt haben. Da aber für alle nach-impressionistischen Bilder mit der Züricher Ausstellung ein terminus ante quem besteht, waren sie alle spätestens im April 1897 fertiggestellt. Eine Datierung aller dieser Gemälde in das Jahr 1897 ist also nicht plausibel.

Höchstwahrscheinlich stammen sie aus den Jahren 1894 bis 1896. Das oben bereits erwähnte mehr als 50 Arbeiten umfassende Konvolut impressionistisch aufgefasster Öl- und Temperabilder, welches heute im Historischen Archiv des Deutschen Technikmuseums Berlin aufbewahrt wird, datiert das Gemäldeverzeichnis auf die Jahre 1894 und 1895.¹³⁸ Diese Datierung erfolgt wahrscheinlich aus stilkritischen Erwägungen. Da das Verzeichnis die nach-impressionistische Phase in der Malerei Peter Behrens' fälschlich erst ab 1897 ansetzt, scheint

¹³⁵ Schmalenbach 1935, S. 84.

¹³⁶ Scheffler 1946, S. 35.

¹³⁷ Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 39-41.

¹³⁸ Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 39-41; Weber 1966, S. 15-16.

diese Datierung aber fraglich. Den Datierungen des Verzeichnisses ist bis heute unwidersprochen gefolgt worden. So stützt sich etwa Kadatz in seiner Monographie von 1977 ausschließlich auf die Datierungen aus dem Kaiserslauterner Katalog, allerdings ohne Kenntlichmachung seiner Quelle.¹³⁹ Der Autor trägt dabei lebhaft Beschreibungen der frühen, in Abbildung größtenteils nicht bekannten Bilder vor, die er offensichtlich selbst nur durch die Texte Carstans und Hoebers kennt.

Tilman Buddensiegs kurzer Einlassung von 1980 ist gewiss zuzustimmen, in welcher er von Behrens' „nicht überragenden Ölgemälden“ spricht.¹⁴⁰ Die Skepsis des Autors hinsichtlich der Möglichkeit einer wissenschaftlichen Annäherung an das malerische Werk Behrens' kann allerdings nicht geteilt werden. So schickt Buddensieg seinem Aufsatz über das Darmstädter Haus Behrens voran, dass „der Einblick in die Entwicklung von Behrens, dem Bildermaler, zu Behrens, dem Kunstgewerbler und zum Baumeister seines Darmstädter Hauses (...) uns weitgehend versagt“ sei, „nicht nur weil das malerische Frühwerk unzugänglich ist. Selbstzeugnisse fehlen und die Kunstkritik beginnt sich erst seit der Darmstädter Ausstellung 1901 ausführlicher mit ihm zu beschäftigen.“ Zweifelsohne hat Buddensieg recht, wenn er auf die begrenzten Quellen hinweist. Dennoch muss der Behauptung entschieden widersprochen werden, die Quellenlage lasse keine soliden wissenschaftlichen Aussagen zu – ist doch immerhin ein Gutteil des malerischen Œuvres in Abbildung bekannt, eine Werkchronologie rekonstruierbar und auch frühe Rezeption vorhanden. Vielmehr zeigen die hier bereits im Bezug auf die Malerei gewonnenen Erkenntnisse, dass der Versuch einer Beschreibung des Werdens Peter Behrens' vom Maler zum Architekten durchaus lohnend ist.

Wie schon die Behrens-Monographie von Kadatz von 1977 lässt auch Alan Windsors monographische Arbeit von 1981 zahlreiche Belege für Datierungen und Behauptungen vermissen.¹⁴¹ Auch hier übernimmt der Autor die – zum Teil unbewiesenen, zum Teil falschen – Datierungen des Kaiserslauterner Kataloges von 1966 ohne dies zu hinterfragen oder transparent zu machen.¹⁴² Darüber hinaus behauptet der Autor, den Einfluss Otto Eckmanns und Hans Oldes in Behrens' frühem Schaffen zu erkennen, ohne dies genauer nachzuweisen.¹⁴³ Das Bild „Die Trauer“ empfindet der Autor dagegen „rather in the manner of Hodler“, ohne dass er dies näher ausführt.¹⁴⁴ Völlig zuzustimmen ist Windsor in der auf

¹³⁹ Kadatz 1977, S. 11-12.

¹⁴⁰ Buddensieg 1980, S. 37.

¹⁴¹ Windsor 1981.

¹⁴² Ebd., S. 4-11.

¹⁴³ Ebd., S. 5, 6.

¹⁴⁴ Ebd., S. 11.

den „Traum“ bezogenen Feststellung, dass sich an diesem Bild bereits einige wesentliche Züge finden lassen, die Behrens' weiteres Schaffen maßgeblich bestimmten: „he favoured closed, static forms, centralized and symmetrically placed, with an underlying geometrical basis for their composition.“¹⁴⁵ Mit dieser richtigen Erkenntnis widerlegt Windsor bereits Buddensiegs Einschätzung, dass es nicht möglich sei, Behrens' Arbeiten als Maler im Hinblick auf sein späteres Werk auszuwerten.

Moeller datiert 1983 den „Mutterkuß“ und das „Portrait mit Irisornament“ auf die Jahre 1896/1897, ein Entstehungsdatum, das hier, wie gezeigt, für zu spät angesetzt gehalten wird.¹⁴⁶ Buddensieg übernimmt 1987 diese Datierung und weitet sie auf alle nachimpressionistischen Arbeiten aus.¹⁴⁷

Norbert Werner weist in seinem Aufsatz von 1990 zu Recht darauf hin, dass für die Gemälde Behrens' „eine zusammenhängende wissenschaftliche Bearbeitung (...) bis heute nicht ansatzweise erfolgt“ sei, sehe „man von den kontextualen Anmerkungen bzw. marginalen Feststellungen zu den einzelnen Gemälden und deren Verhältnis zu den gängigen ‚Stilrichtungen‘ Realismus, Impressionismus usf. ab.“¹⁴⁸ Allerdings muss sich der Autor vorwerfen lassen, dass auch er selbst diesen Pfad nicht verlässt. So macht auch Werner subjektive und weitgehend unbelegbare Aussagen zu dem malerischen Werk, während er primäre Quellen völlig ununtersucht lässt und ebenso kritik- wie beleglos die Jahresangaben des Kaiserslauterner Kataloges von 1966 übernimmt. Werner will die Arbeiten Behrens' nicht allein als Ergebnis verschiedener künstlerischer Einflüsse verstanden wissen. Vielmehr versteht er sie als Konsequenz der „Fülle der Impulse“, welche der Maler in München aufgenommen habe. Diese Anregungen habe er prozesshaft zu einem eigenen Stil umgeformt, „der sich letztendlich für die eigenen künstlerischen Fähigkeiten als adäquat erweisen sollte.“ Offenbar sieht der Autor diesen individuellen Stil erst in den späten, der impressionistischen Phase nachfolgenden Bildern erreicht.¹⁴⁹ Dieser neugefundene eigene Stil habe, so glaubt der Autor, seinen Ursprung in der Hinwendung zum Holzschnitt. Da Werner die nachimpressionistischen Gemälde allesamt mit dem Kaiserslauterner Katalog von 1966 auf das Jahr 1897 datiert und den Holzschnitt „Schmetterlinge“ auf der gleichen Grundlage für das Jahr 1896 annimmt, geht er von einem Einfluss des Holzschnittes auf die Bilder aus. Da der Holzschnitt nachweislich aber erst Anfang 1898 entstand, wie noch gezeigt werden wird,

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Moeller 1983, S. 259.

¹⁴⁷ Buddensieg 1987, S. 357.

¹⁴⁸ Werner 1990, S. 28.

¹⁴⁹ Ebd., S. 30.

ist eine Beeinflussung in diese Richtung ausgeschlossen. Tatsächlich entstehen wohl nur die ersten beiden Holzschnitte parallel zu den Gemälden, über die sie stilistisch nicht hinausgehen. Hierzu mehr im folgenden Kapitel. Es bleibt also festzuhalten, dass dem Desiderat einer wissenschaftlichen Aufarbeitung von Behrens' Werk als Maler, auf welches Werner zurecht hinweist, durch seinen eigenen Text nicht in Ansätzen abgeholfen werden kann. Stattdessen perpetuiert der Autor leider selbst die zu Recht der älteren Literatur vorgeworfene Vorgehensweise, indem er ebenso willkürlich wie unzusammenhängend Anmerkungen zu einzelnen Bildern macht und zudem eine seriöse Quellenarbeit vermissen lässt.

2013 befasst sich Claus Pese im Rahmen seines Aufsatzes zu Behrens' Münchner Zeit mit dessen Arbeiten als Maler.¹⁵⁰ Auch Pese untersucht die Werkchronologie nicht, sondern greift unhinterfragt auf die problematischen Datierungen des Kaiserslauterner Kataloges von 1966 zurück. Pese berichtet wie schon Weber 1966, dass das Gemälde „Ein Traum“ noch existiere, allerdings ohne dass der Autor einen Hinweis auf den Aufbewahrungsort gibt. Zudem ergänzt er diese Information um den Hinweis, dass der Rahmen des Gemäldes untergegangen sei.¹⁵¹ Peses Urteil über Behrens' impressionistische Arbeiten fällt geteilt aus: Einerseits habe Behrens „die Begabung (...), eine Naturstimmung auf die Leinwand zu übertragen“ besessen, andererseits wäre „allein mit dieser Fähigkeit (...) eine erfolgreiche künstlerische Zukunft nur schwer zu erreichen gewesen.“¹⁵² Hierin ist dem Autor zuzustimmen, nicht jedoch in der Bewertung der nach-impressionistischen Arbeiten, bei denen er eine gekonnte Menschendarstellung und eine „handwerklich hohe Qualität“ erkennt.¹⁵³ Dieser Einschätzung ist vor dem Hintergrund der oben aufgezeigten Schwächen in der Figurendarstellung entschieden zu widersprechen.

Fazit

Resümierend bleibt festzuhalten, dass wir kein erschöpfendes Bild des Malers Peter Behrens erlangen können, da seine künstlerischen Anfänge oftmals nur in Schriftquellen greifbar sind. Die erhaltenen oder in Abbildung bekannten Arbeiten der frühen Jahre vermitteln uns jedoch Eindrücke, die uns helfen, seine Anfänge nachzuvollziehen.

Ab 1894 ist annähernd das gesamte malerische Œuvre in Abbildung bekannt, auch wenn allein schwarz-weiße Reproduktionen vorliegen. Für diese Zeit lässt sich zudem eine – wenn

¹⁵⁰ Pese 2013, S. 48-50.

¹⁵¹ Ebd., S. 49-50.

¹⁵² Ebd., S. 49.

¹⁵³ Ebd.

auch teilweise nur relative – Werkchronologie erstellen, für die die Ausstellung in Zürich vom Frühjahr 1897 ein terminus ante quem darstellt. Allein ein einziges bekanntes Bild, jenes des Darmstädter Großherzogs, entstand später. Die schwarz-weißen Abbildungen erlauben selbstredend keine Aussagen über das Kolorit der Bilder – ein Wermutstropfen, der aber im Hinblick auf unsere Fragestellung nach der Kontinuität zwischen Behrens' ersten Arbeiten als Maler und seiner frühen Architektur kaum ins Gewicht fällt.

Die Literatur pflegt zu Behrens' Malerei ein etwas widersprüchliches Verhältnis: Hoebers 1913 erschienene Monographie zu Peter Behrens behandelt die Malerei als Ausgangspunkt jenes Entwicklungsweges des Künstlers, den sie als „treffliches Musterbeispiel“ für die Erreichung „unserer modernen Baukunst und unseres modernen Kunstgewerbes“ postuliert.¹⁵⁴ Auch in den beiden Monographien von Kadatz und Windsor wird auf Behrens' Malerei eingegangen. Werners Kritik von 1990, dass sich diese Arbeiten zu sehr auf die architektonischen Werke beschränken, ist also nicht völlig zutreffend.¹⁵⁵ Allerdings fällt auf, dass in der Literatur bisher trotz der Betonung der künstlerischen Anfänge Behrens' als Maler kaum nach einem Zusammenhang zwischen der Malerei und seinen späteren Arbeiten gefragt, geschweige denn dieser im Hinblick auf gemeinsame Formen und Konzepte genauer untersucht wurde. Denn auch Buddensiegs Behauptung, dass es aufgrund der Quellenlage nicht möglich sei, Aussagen über Behrens' Malerei zu treffen, konnte hier widerlegt werden. In den folgenden Kapiteln soll deshalb versucht werden, die Entwicklung Behrens' vom Maler zum Architekten in ihren Kontinuitäten zu beschreiben.

Wenn von Behrens als Maler gesprochen werden soll, so kann die Beschränktheit in seinen Fähigkeiten zur Darstellung insbesondere der menschlichen Figur nicht übersehen werden. Dies ist in Einzelfällen in der Literatur in Halbsätzen angesprochen worden, nicht ohne dass im selben Atemzug die Qualität späterer Arbeiten in anderen Tätigkeitsfeldern herausgestellt wurde. Es muss aber meines Erachtens die defizitäre Beherrschung der Figurendarstellung mit Behrens' Kompositionskonzept in der nach-impressionistischen Phase seiner Malerei im Zusammenhang gesehen werden. Diese Werkgruppe zeichnet sich dadurch aus, dass der Maler bei der Mehrzahl dieser Arbeiten die Idee einer symmetrischen Komposition in unterschiedlichen Facetten zu verwirklichen sucht. Im Falle des „Mutterkuß“ etwa opferte er die Natürlichkeit des Dargestellten vollständig der Formidee. Offenbar war der Künstler dermaßen von der ästhetischen Macht eines symmetrischen Bildaufbaus überzeugt, dass er die zwangsläufigen Schwächen einer solchen Darstellung – welche durch die malerische

¹⁵⁴ Hoeber 1913, S. 1.

¹⁵⁵ Werner 1990, S. 28-29, Anm. 8.

Beschränktheit noch gesteigert wurden – dafür in Kauf zu nehmen bereit war. Insbesondere im „Traum“, der wahrscheinlich letzten Arbeit dieser Phase, versuchte Behrens das Ideal einer annähernd vollkommen symmetrischen Bildanlage erneut zu verwirklichen.

Es wird in den folgenden Kapiteln zu beobachten sein, wie dieses dominante Kompositionsprinzip in Behrens' anderen künstlerischen Betätigungsfeldern zur Anwendung gelangte. Ist vielleicht gerade in diesem besonderen und eigenwilligen Zug der letzten Arbeiten als Maler die Kontinuität zwischen Maler, Kunsthandwerker und Architekten zu suchen? Und wie verhält es sich dort mit der Bereitschaft des Künstlers, seinem Hang zur Symmetrie die Folgerichtigkeit des Objekts nachzuordnen, wie es am „Mutterkuß“ deutlich zu erkennen ist? Dies soll in der weiteren Untersuchung geklärt werden.

Nach der hier vertretenen Auffassung liegen Behrens' Anfänge als Ornamentkünstler bereits in der ersten Hälfte des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts. Das „Portrait mit Irisornament“ stellt einen frühen Versuch dar, große Teile der Bildfläche mit Ornament zu bedecken. Hierbei überwog – darin eine deutliche Entsprechung zum „Mutterkuß“ – der Eindruck eines optischen Kabinettstückes. Noch ist die Absicht nicht klar erkennbar, das Bild selbst, zumindest in Teilen, Ornament werden zu lassen, wie das in den späteren Holzschnitten der Fall ist. In den folgenden malerischen Arbeiten trat das Ornament wieder deutlich zurück, um erst um 1897 erneut – nun in den Holzschnitten – in weit abstrakterer Form dominant zu werden.

2. *Holzschnitte*

Weit größere Bekanntheit als Behrens' Malerei erlangte seine Druckgraphik, wobei insbesondere die ungezählten Reproduktionen des Farbholzschnittes „Der Kuß“ (Abb. 17 u. 18) dazu beitrugen, dass sein bildkünstlerisches Schaffen präsent blieb. Die Voraussetzungen für die wissenschaftliche Erforschung der Druckgraphik des Künstlers sind im Vergleich zu seiner Malerei, die bislang nur in Teilen erschlossen werden kann, weitaus besser. Von den insgesamt dreizehn verschiedenen Holzschnittmotiven von Behrens' Hand sind alle in einem oder mehreren Drucken auf uns gekommen.¹⁵⁶

Chronologie

Verschiedene Quellen dokumentieren die Entstehungsumstände einzelner Entwürfe. Die Datierung der Holzschnitte erfolgte allerdings in der Literatur bislang uneinheitlich, ohne dass diese Widersprüche bislang in der Forschung diskutiert wurden. Auch eine umfassende Darlegung der bekannten Quellen ist Desiderat. Der Versuch, anhand des vorhandenen Quellenmaterials eine Datierung der Arbeiten zu versuchen, soll deshalb am Anfang stehen, um stilistische Entwicklungen des Künstlers in diesem Schaffensgebiet erkennen und beschreiben zu können.

Die Benennung der Holzschnitte ist in der Literatur ebenfalls nicht einheitlich. Folgende mit Titeln und Preisen versehene Aufstellung seiner Holzschnitte fügte Peter Behrens einem Schreiben an den Direktor des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums, Friedrich Deneken, im Mai 1898 an:

- „No I ‚Sieg‘ M. 160
- No II ‚Sturm‘ M. 88
- No III ‚Schmetterlinge‘ (unverkäuflich)
- No IV ‚Trockne Blumen‘ M. 65
- No V ‚Tannenwald‘ M. 35“¹⁵⁷

Für zwei weitere in der Liste nicht geführte Holzschnitte ist eine auf Behrens zurückgehende Bezeichnung greifbar. Den Titel „Der Kuß“ nennt der Artikel Friedrich Carstanjens, welcher gleichzeitig mit diesem Farbholzschnitt im „Pan“ erschien.¹⁵⁸ Seinen zweiten im „Pan“ erschienenen Holzschnitt bezeichnete Behrens selbst in einem Schreiben an den „Pan“-

¹⁵⁶ Es sind dies „Tannenwald“, „Sieg“, „Sturm“, „Trockne Blumen“, „Der Kuß“, „Winterlandschaft“, „Schmetterlinge“, „Waldbach“, „Tulpen“, ein Bismarckportrait, ein Profilportraitholzschnitt Otto Erich Hartlebens sowie zwei Portraitholzschnitte Richard Dehmels.

¹⁵⁷ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 12.5.1898). Die „Schmetterlinge“ seien „unverkäuflich“, da die Platten für eine demnächst durch Herrn Meier-Graefe erscheinende Mappe reserviert sind.“

¹⁵⁸ Carstanjen 1898, S. 118.

Redakteur Cäsar Flaischlen vom 25. Mai 1900 als „Winterlandschaft“ (Abb. 20).¹⁵⁹ Der Holzschnitt „Waldbach“ wird unter dieser Benennung in der besitzenden Sammlung geführt.¹⁶⁰ Der Name wird hier verwendet, weil ein ursprünglicher Titel nicht zu belegen ist. Gleiches gilt für den Holzschnitt „Tulpen“.¹⁶¹

Die Entstehungsabfolge der Arbeiten lässt sich aufgrund der hier ausgewerteten Quellen mit unterschiedlicher Genauigkeit eingrenzen. Die Schlüsse hinsichtlich einer Chronologie sollen darauf aufbauend mit aller Vorsicht formuliert werden. Die Holzschnitte „Sturm“ (Abb. 13)¹⁶², „Tannenwald“ (Abb. 11)¹⁶³ und „Trockne Blumen“ (Abb. 12)¹⁶⁴ zeigte Behrens auf seiner Werkschau im Züricher Künstlerhaus im Frühjahr 1897.¹⁶⁵ Diese Arbeiten sind also nachweisbar vor dem April 1897 entstanden.¹⁶⁶ Gleichzeitig gibt es keinerlei Grund zu der Annahme, dass er einen oder mehrere bereits fertige Holzschnitte dort nicht gezeigt habe, da er in Zürich offenbar sein gesamtes Schaffen der vorangegangenen Jahre präsentierte (vgl. das Kapitel „Malerei“). Alle übrigen Holzschnitte müssen demzufolge nach dem April 1897 vollendet worden sein. Lässt sich der Entstehungsablauf dieser drei frühesten Holzschnitte weiter präzisieren? Leider erfolgt die zuvor zitierte Aufzählung der Arbeiten von Behrens' eigener Hand in keiner vollständig chronologischen Reihenfolge, da sie die „Schmetterlinge“ zwischen zwei der in Zürich gezeigten Arbeiten einreicht. Stattdessen ist die Auflistung absteigend nach Preis und Größe sortiert. Hier soll trotzdem die Vermutung geäußert werden, dass abgesehen von den „Schmetterlingen“ die Aufzählung in umgekehrter Chronologie korrekt ist. Behrens begann mit einem kleinen Format und steigerte dieses später immer weiter. Gleichzeitig spiegelt der steigende Preis meines Erachtens die gewachsenen Fertigkeiten des Künstlers in der künstlerischen Technik wider. Somit wäre der „Tannenwald“ die älteste Arbeit, es folgen die „Trocknen Blumen“ und der „Sturm“. Anhand des stilistischen Befundes soll diese Hypothese unten überprüft werden.

¹⁵⁹ Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (Darm-Athen [Darmstadt, F.P.], 25.5.1900).

¹⁶⁰ Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. 1901,214. In der Literatur auch der alternative Titel „Bach“. Moeller 1988, S. 33, Nr. 9.

¹⁶¹ Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. 1901,215. In der Literatur auch der alternative Titel „Lotosblüten“. Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 41, Nr. 7.

¹⁶² „Sturm“, siebenfarbiger Holzschnitt, Bildgröße 50x65cm, nachgewiesen: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr.: E 1975.338. Spielmann 1979, S. 60, Nr. 78 als „Der Sturm“.

¹⁶³ „Tannenwald“, sechsfarbiger Holzschnitt, Bildgröße 27x15cm, nachgewiesen: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. E 1906 456. Spielmann 1979, S. 59, Nr. 77.

¹⁶⁴ „Trockne Blumen“, achtfarbiger Holzschnitt, Bildgröße 37x24cm, nachgewiesen: Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. E 1974.115. Spielmann 1979, S. 61, Nr. 81 als „Welke Erinnerungen“.

¹⁶⁵ Ausst.-Kat. Zürich 1897.

¹⁶⁶ Vgl. das Datum des Artikels N. N. 1897. Das Werkverzeichnis von 1966 datiert alle drei Arbeiten auf das Jahr 1896. Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 41. Dem folgt der Bestandskatalog der Jugendstilsammlung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg und nennt den Holzschnitt „Tannenwald“ ohne weitere Begründung als den Erstenstandenen. Spielmann 1979, S. 59-61, Kat.-Nr. 77, 78, 81.

Nach der Einzelausstellung in Zürich im April 1897 zeigte Behrens die Holzschnitte an verschiedenen Orten, so etwa in der Berliner Kunsthandlung Keller & Reiner, der Dresdner Kunsthandlung Arnold und auf der Deutschen Kunstausstellung 1899 in Dresden.¹⁶⁷ Behrens schrieb in einem Brief an Josef August Beringer am 23. Februar 1898, er „habe vor kurzer Zeit begonnen, die Blätter in verschiedenen Städten auszustellen“.¹⁶⁸ Dabei konnte der Künstler offenbar auch Verkäufe erzielen, denn auf Beringers Bitte, ihm Exemplare zur Ansicht zu übersenden, teilte er diesem mit, dass er „zur Zeit noch beim Nachdrucken einiger Blätter“ sei.¹⁶⁹

Die Arbeit „Tulpen“ (Abb. 15)¹⁷⁰ nimmt eine Sonderstellung unter den Farbholzschnitten ein, da Behrens diesen Holzschnitt ursprünglich zur Verwendung in der Buchkunst entwarf. Die Figur der stilisierten Blumen in drei Stadien des Erblühens verwendete Behrens nämlich als Motiv eines Vorsatzpapiers, welches im dritten Heft des ersten Jahrganges der „Dekorativen Kunst“ vom Dezember 1897 abgebildet wurde. Es illustrierte den Artikel „Künstlerische Vorsatzpapiere“ Otto Julius Bierbaums.¹⁷¹ Das Vorsatzpapier entstand für eine – nicht realisierte – Ausgabe von Bierbaums Märchenstück „Die vernarrte Prinzess“.¹⁷² Behrens stellte diese Holzschnittarbeit jedoch 1898 auch ohne buch künstlerischen Zusammenhang aus.¹⁷³

Für eine Mappe mit Originalgraphiken, die Julius Meier-Graefe Ende 1899 unter dem Namen „Germinal“ herausgab,¹⁷⁴ schuf Behrens den Holzschnitt „Schmetterlinge“ (Abb. 16).¹⁷⁵ Der Holzschnitt muss bereits vor Mitte Februar 1898 entstanden sein, denn am 14. 2.

¹⁶⁷ Osborn 1898, S. 3; Lier 1899, S. 2.

¹⁶⁸ Brief Peter Behrens an Josef August Beringer (München, 23.2.1898).

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ „Tulpen“, vierfarbiger Holzschnitt, Bildgröße 18x22cm, nachgewiesen: Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. 1901,215.

¹⁷¹ Bierbaum 1897b, S. 111-129. Eine gedruckte Reproduktion des Farbholzschnittes Behrens' war dem Heft beigelegt und war deshalb nicht in die Seitennummerierung eingereiht.

¹⁷² Meier-Graefe 1898a, S. 73. Die Tondichtung, deren Musik Oskar Fried komponierte, erschien in dieser Form nie. Den Text veröffentlichte Bierbaum erstmalig 1899 in der Zeitschrift „Die Insel“. Bierbaum 1899a. Das Stück erschien als Neuvertonung durch Oscar von Chelius 1904. Bierbaum 1904a. Wie ein Brief Behrens' an Bierbaum vom Oktober 1898 zeigt, hatte Bierbaum zu diesem Zeitpunkt offenbar vor, die von Fried komponierte Dichtung mit buch künstlerischer Ausstattung durch Behrens zu veröffentlichen, konnte dieses Projekt jedoch nicht finanzieren. Behrens bekundete zwar, dass er sich freue, „ebenso das Decorative, wie den Buchschmuck dafür einst machen zu können“, sah sich aber außer Stande, dieses Projekt auch durch „Mäcenatenthum“ zu fördern. Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 3.10.1898). Die von Paul Stefan 1911 geäußerte Behauptung, dass Behrens den Buchschmuck zur „Vernarrten Prinzess“ komplett vollendete, scheint deshalb wenig glaubwürdig. Stefan 1911, S. 19.

¹⁷³ Meier-Graefe 1898a, S. 73.

¹⁷⁴ Meier-Graefe 2001, Anhang, S. 338. Die Datierung des Werkverzeichnisses im Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 41 für die „Schmetterlinge“ auf das Jahr 1896 ist deshalb falsch. Richtig datiert dagegen Gisela Moeller auf das Jahr 1897. Moeller 1988, S. 33.

¹⁷⁵ „Schmetterlinge“, sechsfarbiger Holzschnitt, Bildgröße 50x64cm, nachgewiesen: Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. SG 3140.

1898 schrieb Meier-Graefe an den ebenfalls zur Mitarbeit an dem Mappenwerk aufgeforderten Edvard Munch: „(...) die meisten Platten sind bereits fertig: Vallotton, Lautrec, Maurice Denis, P. Behrens, Minne, van Gogh, Lemmen, Renoir, nur Du fehlst noch und ich kann nicht mehr lange warten.“¹⁷⁶ Umgekehrt muss mit hoher Wahrscheinlichkeit vermutet werden, dass die Arbeit nach der Züricher Schau, also nach dem April 1897, entstand, da sie ansonsten sicherlich dort gezeigt worden wäre.

Durch Vermittlung Julius Meier-Graefes konnte Behrens fünf Holzschnitte auf der von Friedrich Deneken, dem Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld, in seinem Museum veranstalteten „Ausstellung künstlerischer Möbel und Geräte“ zeigen, die am 15. Mai 1898 eröffnete.¹⁷⁷ Neben Arbeiten von Otto Eckmann und Henriette Hahn sollten die Holzschnitte „zur Dekoration der Arrangements“ die Wände schmücken.¹⁷⁸ Behrens übersandte Deneken auf dessen Anfrage „dankbar auf eigene Kosten“ Exemplare der Holzschnitte „Sieg“, „Sturm“, „Trockne Blumen“, „Schmetterlinge“, und „Tannenwald“.¹⁷⁹ Es ist dies die früheste Quellenerwähnung des Farbholzschnittes „Sieg“ (Abb. 14).¹⁸⁰ Dieser ist somit vor dem 12. Mai 1898 entstanden. Auch hier wie bei den „Schmetterlingen“ muss meines Erachtens davon ausgegangen werden, dass der Holzschnitt zum Zeitpunkt der Züricher Ausstellung im April 1897 noch nicht fertiggestellt war.¹⁸¹

Im Zusammenhang mit der Krefelder Ausstellung verfasste Behrens die zu Beginn des Kapitels wiedergegebene Liste, die er mit den Verkaufspreisen der Arbeiten versah.¹⁸² Die relativ hohen Preise rechtfertigte Behrens gegenüber Deneken durch das aufwendige Herstellungsverfahren: „Wenn die Preise meiner Holzschnitte etwas höher sind wie die von Originallithographien, so ist der Grund der, dass es Handdrucke mit Wasserfarben sind, also ohne Presse gedruckt sind. Ich lege darauf Gewicht wegen des viel höheren Reizes dieser Technik im Vergleich mit dem Druck durch die Presse, die die Struktur des Papiers zerstört und nicht eine Abwechslung der Stärke des Druckes bei verschiedenen Teilen des Blattes zulässt. Allerdings habe ich den Nachteil, dass ich an einem Tage nur einige meinem Wunsche vollkommen entsprechende Drucke erzielen kann, sodass die Gesamtsumme [sic]

¹⁷⁶ Brief Julius Meier-Graefe an Edvard Munch (14.2.1898). Zit. nach: Meier-Graefe 2001, S. 21.

¹⁷⁷ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 4.5.1898).

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 12.5.1898).

¹⁸⁰ „Sieg“, sechsfarbiger Holzschnitt, Bildgröße 86x62cm, nachgewiesen: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. E 1975.337. Spielmann 1979, S.60, Nr. 79.

¹⁸¹ Sowohl der Kaiserslauterner Katalog als auch der Bestandskatalog der Jugendstilsammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg datieren den „Sieg“ meines Erachtens fälschlich auf das Jahr 1896. Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 41; Spielmann 1979, S. 60, Nr. 79. Diese Fehldatierung findet sich noch in neuester Zeit: Ausst.-Kat. Münster 2007, S. 101, Kat.-Nr. 59.

¹⁸² Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 12.5.1898).

eines Blattes die Zahl 20 nie überschreiten wird.“¹⁸³ Im Anschluss an die Ausstellung erwarb Deneken ein Exemplar des „Sturmes“ für das Krefelder Museum.¹⁸⁴

Im Sommer 1898 stellte Behrens mindestens drei Motive seiner „Handdrucke von Original-Holzschnitten“ auf der Münchner Jahresausstellung aus, nämlich „Sieg“, „Sturm“ und „Schmetterlinge“.¹⁸⁵ Je ein Blatt der genannten Arbeiten hing in der Abteilung für Kunstgewerbe.¹⁸⁶ Zwei Holzschnittblätter Behrens' mit unbekanntem Motiv hingen im Raum des bayerischen Kunstgewerbevereins.¹⁸⁷ Schließlich hing ein weiteres Exemplar des „Sturmes“ im Ausstellungszimmer des „Ausschusses für Kunst im Handwerk“.¹⁸⁸ Vom 20. November 1898 an zeigte Behrens auf Einladung Justus Brinckmanns, des Direktors des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, dort eine Gesamtschau seiner Arbeiten.¹⁸⁹

Im Februar 1898 wurde Behrens von Cäsar Flaischlen, dem Redakteur des „Pan“, gebeten, als Kunstbeilage für die Zeitschrift einen neuen Farbholzschnitt zu schaffen. Dieses ehrenvolle Angebot verdankte Behrens dem Einsatz seines Freundes, des Schriftstellers Otto Erich Hartleben. Behrens gestaltete Ende 1897 oder Anfang 1898 für Hartleben den Einband für die zweite Auflage der Komödie „Die Erziehung zur Ehe“ (Abb. 25 u. 26), die 1898 erschien.¹⁹⁰ In seinem Antwortschreiben an Flaischlen vom 22. Februar 1898 dankte Behrens „für die beehrende Aufforderung“ und versprach, „das Beste zu geben, was ich kann“.¹⁹¹ Hartleben hatte Behrens zuvor offenbar Hoffnung gemacht, über den Holzschnitt hinaus noch buchünstlerische Leisten und Schlusstücke sowie das von ihm entworfene Titelblatt der „Erziehung zur Ehe“ im „Pan“ veröffentlichen zu können. Jedoch ist davon in den nächsten Briefen nicht mehr die Rede. Hatte Behrens ursprünglich wohl noch vor, den Druck dem Maiheft beizugeben, verzögerte sich die Fertigstellung des Schnittes und dessen Vervielfältigung noch bis in den September. So teilte er Flaischlen am 15. August 1898 mit, dass dieser den Druck rechtzeitig, das heisst offenbar für den Redaktionsschluß des September-Heftes, erhalte.¹⁹² Gleichzeitig bat er darum, den Druck des Schnittes in München im Kunstdruckverlag Bruckmann selbst besorgen zu lassen zu können. Die Redaktion möge ihm Auflage und letzten Abgabetermin mitteilen. Am 28. August 1898 war der Holzschnitt

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 19.8.1898).

¹⁸⁵ Ausst.-Kat. München 1898, S. 164, Nr. 1933-1935.

¹⁸⁶ Vgl. auch die Abbildung in Gmelin 1898, S. 414, Abb. 596.

¹⁸⁷ Ausst.-Kat. München 1898, S. 174, Nr. 2259-2260. Vgl. auch Gmelin 1898, S. 370.

¹⁸⁸ Vgl. die Abb. in Ausst.-Kat. München 1898, S. 128; Gmelin 1898, S. 373.

¹⁸⁹ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 16.11.1898). Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 10.11.1898).

¹⁹⁰ Hartleben 1898.

¹⁹¹ Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (München, 22.2.1898).

¹⁹² Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (München, 15.8.1898).

immer noch nicht fertiggestellt. Behrens schreibt Flaischlen, er arbeite ausschließlich an dem Holzschnitt und hoffe auf einen Probedruck Anfang September. Der Druck der Gesamtauflage sei dann „leicht in 10-14 Tagen“ möglich.¹⁹³ Den Probedruck übersandte Behrens allerdings dann erst am 15. September 1898. Im Begleitschreiben versprach er dabei sogleich, dass die nachfolgenden Drucke „nach nochmaligem Durchgehen noch exacter werden“.¹⁹⁴ Gleichzeitig bat er Flaischlen nun, geeignetes Druckpapier zu besorgen, dessen wichtigste Eigenschaft sein müsse, „dass es stark aufsauge“. Offenbar unaufgefordert übersandte Behrens zudem zwei buchkünstlerische Zierstücke, „für die Sie vielleicht eine Verwendung haben“ (vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Der Septemбераusgabe 1898, die offenbar nicht vor November 1898 erschien, war dann der Holzschnitt „Der Kuß“ (Abb. 17)¹⁹⁵ von Peter Behrens beigegeben.¹⁹⁶ In demselben Heft erschien der Artikel Friedrich Carstanjens über Behrens' Arbeit.¹⁹⁷

1899 erfuhr Behrens' Kontakt mit Flaischlen und die Zusammenarbeit mit dem „Pan“ eine Fortsetzung. Im Juli 1899 erhielt Behrens den Auftrag für einen weiteren Holzschnitt, geriet jedoch bei der Fertigstellung erneut in Terminschwierigkeiten. Am 28. Juli 1899 musste er Flaischlen mitteilen, dass er die Arbeit bis zum vereinbarten Zeitpunkt, dem 3. August, nicht fertig stellen könne.¹⁹⁸ Jedoch versprach er, umgehend nach Fertigstellung einen Abzug zu übersenden. Die Lässigkeit, mit der Behrens hier die Vereinbarung brach, ohne sich überhaupt bezüglich eines neuen Abgabetermins für die Arbeit zu äußern, scheint zum zeitweiligen Zerwürfnis mit den „Pan“-Herausgebern geführt zu haben. Jedenfalls sah er sich genötigt, Flaischlen einen Besuch in Berlin mit dem Hinweis anzukündigen, dass er ihn als Freund und nicht „in Redactionsangelegenheiten“ aufsuche, „und als solchen [sic] hast Du keine Veranlassung mir zu zürnen“¹⁹⁹ [sic]. Den zweiten Holzschnitt „Winterlandschaft“ (Abb. 20) übersandte Behrens dann erst am 25. Mai 1900 nach der Übersiedlung nach Darmstadt.²⁰⁰ Im Begleitschreiben erläuterte der Künstler, er habe „einmal die breite und naturgemäße

¹⁹³ Postkarte Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (Wolfratshausen, 28.8.1898).

¹⁹⁴ Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (München, 15.9.1898).

¹⁹⁵ „Der Kuß“ sechsfarbiger Holzschnitt, Bildgröße 27x22cm, nachgewiesen: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1974.111. Spielmann 1979, S.61, Nr. 80. Ein Nachdruck in kleinerem Format (Bildgröße 19x15cm) war der Zeitschrift „Dekorative Kunst“ (DK), 3. Jg., 1. Halbband (Hb.) (1899-1900), H. 1 (Oktober 1899), nach Seite 4 eingehftet. Vgl. Buddensieg/Moeller 1980, S. 49, Nr. 36a/b.

¹⁹⁶ Vgl. einen Brief Peter Behrens' an Otto Julius Bierbaum vom 10. November 1898, in dem Behrens erwähnt, dass die Zeitschrift mit dem Holzschnitt noch nicht veröffentlicht sei. Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 10.11.1898). Die Drucke waren allerdings nur den 75 Vorzugsauflagen beigegeben. Vgl. Spielmann 1979, S. 61. Kat. Nr. 80. Ob das reguläre Heft eher erschien, kann hier nicht geklärt werden.

¹⁹⁷ Carstanjens 1898.

¹⁹⁸ Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (München, 28.7.1899).

¹⁹⁹ Postkarte Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (München, 14.9.1899).

²⁰⁰ „Winterlandschaft“, Holzschnitt, Bildgröße 27x21cm, nachgewiesen: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. E 1906.906. Spielmann 1979, S. 62, Nr. 82.

Behandlung des Holzes für den Buchdruck versucht“, da er „nicht einsehe weshalb die Engländer diese Art für sich alleine abonniert haben“ sollten.²⁰¹ Behrens bat Flaischlen um die Zusendung von Japanpapier für den Druck von zehn Vorzugsexemplaren, „da die Abzüge auf diesem Papier die ersten sein müssen“. Anschließend sollte der Holzschnitt auf preiswertem Papier für die „allgemeine Auflage“ gedruckt werden. Die „Winterlandschaft“ erschien mit der letzten veröffentlichten „Pan“-Ausgabe im vierten Heft des fünften Jahrganges.²⁰²

Der Entstehungszeitpunkt des Farbholzschnittes „Waldbach“ (Abb. 19) muss nach dem 6. Juli 1898 angesetzt werden.²⁰³ An diesem Tag bedankte sich Behrens bei Otto Julius Bierbaum für die „liebenswürdige Erwähnung meines Namens in Ihrem Holzschnitt-Aufsatz“, welcher allerdings erst verfasst und noch nicht veröffentlicht war.²⁰⁴ Dieser Artikel erschien im Oktoberheft des Jahrganges 1898 der Zeitschrift „ver sacrum“ und berichtet von sechs bisher entstandenen Arbeiten, nämlich „Tannenwald“, „Sturm“, „Trockne Blumen“, „Sieg“, dem Vorsatzblatt und „Schmetterlinge“.²⁰⁵ Carstanjen erwähnt den Farbholzschnitt in seinem Artikel über Behrens in der Septemбераusgabe des „Pan“ ebenfalls nicht, wohl aber den der Ausgabe beiliegenden Holzschnitt „Der Kuß“, weshalb der Farbholzschnitt „Waldbach“ vermutlich erst nach dem September 1898 entstand.²⁰⁶ Ein genauerer Datierungsvorschlag soll weiter unten auf stilkritischer Grundlage gemacht werden.

Die vier Portraitholzschnitte, die Behrens schuf, sollen hier nur kurz genannt und im Hinblick auf ihre Datierung besprochen werden, weil die stilistische Entwicklung Behrens', welche in den weiter unten besprochenen kunstgewerblichen und architektonischen Arbeiten auf Parallelen untersucht werden soll, in diesen Arbeiten kaum greifbar ist. Darüber hinaus ist das Portrait Hartlebens (Abb. 22) annähernd eine Kopie des im vorigen Abschnitt behandelten Gemäldes, während die zwei Portraits Richard Dehmels (Abb. 23 u. 24) vermutlich beide nach dem hier betrachteten Schaffensabschnitt entstanden.

Für eine Datierung der Portraitholzschnitte Otto von Bismarcks und Otto Erich Hartlebens fehlt in den Primärquellen ein Hinweis. Das Holzschnittportrait Hartlebens²⁰⁷ wurde sowohl in die Münchner als auch in die frühe Düsseldorfer Zeit Behrens', nämlich auf die Jahre 1897

²⁰¹ Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (Darm-Athen [Darmstadt, F.P.] 25.5.1900).

²⁰² Der offizielle Erscheinungstermin Mai 1900 kann auch hier nicht eingehalten worden sein.

²⁰³ „Waldbach“, achtfarbiger Holzschnitt, Bildgröße 39x52cm, nachgewiesen: Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. 1901,214.

²⁰⁴ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 6.7.1898).

²⁰⁵ Bierbaum 1898a, S. 7-8.

²⁰⁶ Carstanjen 1898, S. 118.

²⁰⁷ Portrait Otto Erich Hartleben, fünffarbiger Holzschnitt, Bildgröße 54x40cm, nachgewiesen: Kunsthalle Bremen, Inv.-Nr. 2007/19.

und 1903, datiert.²⁰⁸ Es ist direkt abhängig von dem gemalten Profilportrait Hartlebens (Abb. 5), welches Behrens wahrscheinlich 1896 schuf, wie ein Brief des Porträtierten an den Künstler nahelegt.²⁰⁹ Das Bismarckportrait (Abb. 21)²¹⁰ weist dagegen in der Holzschnitttechnik große Ähnlichkeit mit der „Winterlandschaft“ (Abb. 20) auf, wie schon Windsor 1981 feststellte.²¹¹ Eine zeitliche Nähe der Entstehung, also etwa im Jahre 1900, muss daher vermutet werden. Von den beiden Portraitholzschnitten, die Behrens von Richard Dehmel anfertigte, ist nur einer eindeutig datierbar (Abb. 23). Dieser entstand für einen Lyrikband Dehmels.²¹² Die Korrespondenz zwischen Behrens und Dehmel legt nahe, dass der Schnitt im Juni oder Juli 1901 entstand.²¹³ Spätestens im September 1901 war er vollendet, wie ein Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers vom 5. September 1901 beweist.²¹⁴ Dessen Urteil über Werk und Künstler war gleichermaßen vernichtend: „Dehmel zeigte mir sein Portrait von Behrens. (...) Ich finde es sehr schlecht. Dehmel ist ganz ins Unbedeutende, Leere, wie Behrens selbst, gezogen.“²¹⁵

Den zweiten Schnitt (Abb. 24) datieren sowohl der Kaiserslauterner Ausstellungskatalog von 1966 als auch Windsor 1981 ohne Angabe von Belegen auf das Jahr 1903.²¹⁶

Analyse

In der Abfolge der zuvor erstellten Chronologie soll im Folgenden versucht werden, die jeweiligen Veränderungen in den Arbeiten knapp zu beschreiben. Trotz aller Einschränkungen, welche die in manchen Fällen nur sehr groben Datierungen der Arbeiten auferlegen, soll dabei auch versucht werden, eine Entwicklung in Behrens' bildkünstlerischen Gestaltungsvorlieben zu beschreiben. Dass die Beschreibung einer solchen Entwicklung nur Annäherung sein kann, sei jedoch deutlich herausgestellt. Auch soll der Begriff der Entwicklung die Veränderung der Bildsprache im Zeitverlauf verdeutlichen, nicht aber zwangsläufig künstlerische Steigerung oder stringentes Fortschreiten unterstellen. Darüber hinaus muss hier wie auch schon in den Ausführungen zu Behrens' Gemälden die Frage nach

²⁰⁸ Auf das Jahr 1898 datieren Buddensieg/Moeller 1980, S. 48, Nr. 35 und Kadatz 1977, S. 12, Abb. S. 15. Auf das Jahr 1903 datieren Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 41, Nr. 12 und Windsor 1981, S. 6, Abb. S. 7.

²⁰⁹ Brief Otto Erich Hartleben an Peter Behrens (Berlin, 11.10.1901). Zit. nach Hartleben 1912, S. 296.

²¹⁰ Portrait Otto von Bismarck, Holzschnitt, Bildgröße 35x25cm, nachgewiesen 1966 in Privatbesitz in Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 41, Nr. 10. Abb. ohne Besitznachweis bei Windsor 1981, S. 7.

²¹¹ Windsor 1981, S. 11.

²¹² Portrait Richard Dehmel, Holzschnitt, Blattgröße 14x10cm, in: Dehmel 1902, S. 3.

²¹³ Postkarte Peter Behrens an Richard Dehmel (o. O., 12.6.1901). Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 27.6.1901).

²¹⁴ Kessler 2004, S. 434-435, Eintrag vom 5.9.1901.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Portrait Richard Dehmel, Holzschnitt, 46x30cm, nachgewiesen 1966 in Privatbesitz in Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 41, Nr. 13; Windsor 1981, Abb. S. 7.

der künstlerischen Qualität und umgekehrt nach erkennbaren Defiziten in der Motivbehandlung gestellt werden.

„Tannenwald“

Der „Tannenwald“ (Abb. 11) zeigt sich in die Bildtiefe staffelnde hohe Baumstämme, ein Motiv, das auch in den Gemälden an verschiedenen Stellen erscheint. Behrens malte solche Baumgruppen ebenso im frühen „Sonnenuntergang“ wie in den späten Gemälden „Ein Traum“ und „Trauer“. Mit diesen drei Werken verglichen, lässt sich die Entstehung des „Tannenwaldes“ meines Erachtens nach dem „Sonnenuntergang“ und vor den Bildern „Ein Traum“ und „Trauer“ datieren. Behrens mied jede impressionistische Behandlung des Motivs wie noch im „Sonnenuntergang“ und konturierte die bildbestimmenden Baumstämme kräftig. Andererseits ist hier noch ein deutliches Interesse an der perspektivischen Raumdarstellung zu erkennen, welche in den Bildern „Ein Traum“ und „Trauer“ aufgegeben wurde. Auch ist die Stilisierung der Baumdarstellungen in den beiden letztgenannten Gemälden wesentlich weiter fortgeschritten.

„Trockne Blumen“

Der Farbholzschnitt „Trockne Blumen“ (Abb. 12) zeigt das En-face-Bruststück einer Frau, die mit gespreizten Händen den vor ihr stehenden welken Blumenstrauß betastet, auf welchen sie ihren Blick gesenkt hat. Behrens unterschrieb die Szene mit einem Sinnspruch.²¹⁷ Der Holzschnitt steht den drei Bildnissen nahe, in denen Behrens seine Ehefrau malte, also „Portrait mit Irisornament“, „Mutterkuß“ sowie dem Frauenprofilportrait. Mit dem „Portrait mit Irisornament“ verbindet den Holzschnitt zudem, dass die Ornamentform des tapetenartigen Hintergrundes das zentrale Attribut der Figur aufnimmt, und zwar hier die Blätter des welken Blumenstraußes. Die zugunsten eines dekorativen Hintergrundes aufgegebene Raumtiefendarstellung zeigt gegenüber dem „Tannenwald“ bereits eine künstlerische Entwicklung an. Die Ornamentform des Hintergrundes, welche Blätter und Blüten, sind mit hoher Exaktheit wiedergegeben, das Ornament ist noch nicht abstrakte Form. Der annähernd spiegelsymmetrische Bildaufbau des Holzschnittes setzt eine Gestaltungsvorliebe Behrens' fort, die auch bei den Gemälden zu beobachten ist, nämlich die die ausgeprägte Betonung der vertikalen Mittelachse in der Bildfläche. Eine Parallele zu den Gemälden ist aber auch in einem anderen Bereich zu beobachten: Auch hier tritt Behrens' Desinteresse oder Scheitern an einer anatomisch überzeugenden Wiedergabe der menschlichen Gestalt zutage. Hingewiesen sei insbesondere auf die überlangen Arme. Nur

²¹⁷ Dieser lautet: „Ihr welken Zeugen meiner frohen Lieder/Gebt euren Duft mir u. Erinnerung wieder!“

dieser Kunstgriff erlaubte es dem Künstler, die obere Bildhälfte, die das Gesicht vor dem ornamentalen Hintergrund zeigt, und die untere Bildhälfte mit Blumenstrauß und Armen in etwa gleich groß anzulegen. Eine anatomisch korrekte Wiedergabe hätte bei gleicher Armhaltung Oberkörper und Gesicht stärker verdeckt. Es gelang Behrens also auch hier nicht, Bildgegenstand und Proportionsideale harmonisch zu verbinden. Ob in bewusster Abwägung oder nicht – Behrens stellte auch hier wie etwa beim „Mutterkuß“ die Komposition über die Folgerichtigkeit der Darstellung.

„Sturm“

Der Farbholzschnitt „Sturm“ (Abb. 13) löst sich dagegen radikal von den vorherigen symmetrischen Kompositionen. Er ist darüber hinaus der erste Holzschnitt, der dominant von der Linie geprägt ist. Auch steigerte Behrens hier den Grad der Abstraktion seiner Darstellung. Zudem ist die Arbeit deutlich größer als „Tannenwald“ und „Trockne Blumen“. Der Holzschnitt zeigt einen Adler über dem Wasser. Der durch große schwungvolle Linien in Himmels- und Wasserfläche dargestellte Sturm fährt dem Vogel unter die ausgebreiteten Flügel. Die Bäume des im Bildhintergrund dargestellten Ufers lässt der Künstler sich tief zur Erde neigen. Das Bild ist gestalterisch uneinheitlich. Zwar durchzieht alle Elemente der Versuch, zu einer abstrakteren Form zu gelangen. Jedoch ist die Adlerfigur weit gegenständlicher als die stark ornamentale, geschwungene Formerfindung, die in den Wellen unterhalb des Vogels und den die Windkräfte darstellenden Linien in der Himmelsfläche wiederkehrt. Diese scharf konturierten Wellenornamente stehen auch in deutlichem Kontrast zu den sanft schwingenden Linien, die Behrens auf der anstoßenden Wasserfläche zeigte. Meines Erachtens beschloss der Maler, diese Form erst in einem fortgeschrittenen Stadium der Arbeit in den Holzschnitt einzufügen. Die Aufteilung der Bildfläche ist, wie erwähnt, sehr ungewöhnlich für Behrens' malerische Arbeit, weil sie auf eine Betonung sowohl der Mittelachsen als auch auf dominante Vertikal- und Horizontallinien weitgehend verzichtet. Die ornamentale Form, die Behrens hier erstmals verwendete, gleicht sich stets, auch wenn sie in verschiedenen Größen erscheint. Sie zeigt einen erst sanft, dann stärker ansteigenden, geschwungenen Anlauf, welcher in einer halbrunden Schlaufe fortgeführt wird. Durch Farbwechsel ließ Behrens bei seiner Wellendarstellung den Zwischenraum der Linien als im Schlaufenbereich anschwellende Bänder erscheinen. Die Schwellung spaltet zuweilen eine weitere Linie. Skizzenhafter und ungeordneter erscheint diese Schlaufenlinie im Bereich des Himmels rund um den Adler. Obwohl Behrens im Vergleich zu den „Trocknen Blumen“ sowohl Bildanlage als auch Bildsprache stark veränderte, gelang ihm auch mit diesem Holzschnitt kein in allen Teilen befriedigendes Gesamtergebnis. Auch hier scheint die

ablesbare Bildidee – nämlich eine harmonische Bildkomposition aus gegenständlichen wie nichtgegenständlichen Elementen – die künstlerischen Fähigkeiten zur Umsetzung zu übersteigen.

„Sieg“

Der Farbholzschnitt „Sieg“ (Abb. 14) setzt die im „Sturm“ begonnene Entwicklung fort, Naturerscheinungen in abstrakte Ornamentform zu übersetzen. Das Bild zeigt einen nackten Jüngling, der, bis zu den Hüften von der See umtost, eine Fackel mit dem rechten Arm emporreckt. Die Jünglingsfigur ist im strengen Profil dargestellt, wobei der Körperumriss durch eine scharfe Konturlinie wiedergegeben ist. Die Einzelheiten des Körperbaus sind dagegen nur mit wenigen Strichen angedeutet. Licht- und Schattenwirkung fehlen völlig. Behrens gelang es hier überzeugender und einheitlicher, die bewegte See durch die im „Sturm“ bereits vorgestellte Schlaufenform darzustellen. Diese tritt dabei in freierer Ausformung auf als im „Sturm“, insbesondere dort, wo diese Form die Jünglingsfigur umfließt. Die Wasserfläche hinterfängt die Figur fast vollständig. Nur die hochgereckte Hand, die die Fackel hält, reicht in den schmalen Streifen Himmel hinein, den Behrens am oberen Bildrand zeigt. Dadurch wird hier die Unruhe der Darstellung gegenüber dem „Sturm“ noch einmal gesteigert. Diese Folge des Ausgreifens der Ornamentform auf die gesamte Bildfläche schien Behrens jedoch nicht zufriedenzustellen. Jedenfalls wich in den folgenden Arbeiten das Ornament wieder zurück.

Anders als bei dem vorangehenden „Sturm“ betonte Behrens bei dem Holzschnitt „Sieg“ nun wiederum die vertikale Mittelachse des Bildes, eine Vorliebe, die bereits an den „Trocknen Blumen“ und verschiedenen Gemälden zu beobachten war. Hier liegt sie in der Körpermitte der Jünglingsfigur. Auch beim „Sieg“ ist die Verbindung von gegenständlichen und abstrakt-ornamentalen Bildelementen nicht völlig überzeugend gelöst. Tobt das Meer im Bildhintergrund in wilden Formen, so umfließt es die Jünglingsgestalt kraftlos wie ein seidenes Tuch. Die sich im Bildhintergrund auftürmenden Wellen und der Wind, welcher die Flamme der Fackel treibt, lassen die Figur bis hin zu den fest gefügten Haaren gänzlich unberührt. Dies lässt diese Figur ein wenig wie eine nachträglich mit einer eindrucksvollen Staffage versehene Aktstudie erscheinen.

„Tulpen“

Der in der Sammlung der Berliner Kunstbibliothek unter dem Titel „Tulpen“ (Abb. 15) geführte Farbholzschnitt unterscheidet sich von den übrigen Arbeiten wesentlich im Grad der Abstraktion. Auf Tiefenwirkung verzichtete Behrens hier vollständig. Die Abstraktion der Pflanzendarstellung zur reinen Ornamentform ist gegenüber dem Blattschmuck im

Hintergrund des gewiss früheren Farbholzschnittes „Trockne Blumen“ deutlich weiter vorangetrieben. Die vom Vorsatzpapier einfach, vom Berliner Farbholzschnitt doppelt gezeigte Figur ist farblich in drei Teile gegliedert und vor einen dunklen graublauen Grund gestellt. Der untere Abschnitt der Figur zeigt in gräulichem Weiß zentral eine stilisierte Blütenform, umflossen von Linien, die das schon beschriebene Schlaufenmotiv wiederholen und als Andeutung leicht bewegten Wassers verstanden werden müssen. Darüber erheben sich auf einer Spitze stehende, geschwungene Doppellanzettformen in gelb-goldener Farbe, welche die Blätter von auf Stängeln thronenden Blumen darstellen, die der Künstler in Blau darstellte. Sie überragen wiederum die Blattformen in der Höhe. Von den fünf stilisierten Blütenformen zeigen die drei höheren eine geöffnete, die dazwischen liegenden beiden niedrigeren eine geschlossene Knospe. Bierbaum schrieb in seinem Artikel über künstlerische Vorsatzblätter, Behrens habe durch die drei Farben der Figur die drei Akte seines Stückes „Die vernarrte Prinzeß“, von denen jeder „ein eigenes Stimmungsgepräge“ besäße, in Farbe übersetzt: grau als Ausdruck des „müden Schmerzes, der Hingabe an ein allgemeines Wehegefühl“, gelb-gold als Zeichen für die „heiße, herrische Begierde, mit allen Sinnen rücksichtslos in das stürmische Leben zu greifen“, Blau schließlich für „schlichte Harmonie des unverbildeten natürlichen Menschen“.²¹⁸ Einen inhaltlichen Bezug zwischen der Ornamentfigur und dem Stück gebe es dagegen nicht. Anders als bei den Farbholzschnitten „Sturm“ und „Sieg“ verwendete Behrens die Ornamentformen nun in sehr regelmäßiger Anordnung, eine Entwicklung, die meines Erachtens der Vorliebe des Malers für regelmäßige und symmetrische Kompositionen Rechnung trug.

„Schmetterlinge“

Eine fast völlig symmetrische Bildaufteilung zeigt der Farbholzschnitt „Schmetterlinge“ (Abb. 16). Anders als bei den zuvor besprochenen Farbholzschnitten wählte Behrens kein rechteckiges, sondern ein liegend ovales Bildfeld. Im Kreuzungspunkt der Symmetrieachsen zeigt das Bild eine weiße Seerose. Diese befindet sich auf einer bewegungslosen Wasserfläche. Um die Seerose sind sechs Blätter kreisförmig und ebenfalls symmetrisch zur vertikalen Mittelachse angeordnet. Die symmetrische Anordnung erstreckt sich auch auf zwei Schmetterlinge, die auf einer Höhe und im gleichen Abstand zur Mittelachse wiedergegeben werden. Ihre kreisförmige Flugbahn oberhalb der Seerosenblätter markierte Behrens mit blassen Linien. Das ornamentale Element erscheint hier als Rahmung in Form stilisierter Gräser, die im Uhrzeigersinn zur Seite schwingend das zentrale Motiv ovalförmig umschließen. Die Form dieser Gräser gestaltete Behrens, wie schon zuvor die länglichen

²¹⁸ Bierbaum 1897b, S. 127.

Blätter der „Tulpen“, als Lanzettornament. Dagegen zeigt sich in der Bewegung dieser Gräser am Fußpunkt des Ovals die Schlaufenform. Zweifelsohne ist die hier gefundene Lösung, das Ornament nicht länger auf der gesamten Bildfläche erscheinen zu lassen, sondern mit diesem das zentrale Motiv zu rahmen, keine Vorstufe, sondern eine Weiterentwicklung gegenüber „Sturm“ und „Sieg“.²¹⁹ Mit dieser neuen Kompositionsmethode gelang es Behrens, den Gesamteindruck deutlich zu beruhigen. Dem Zusammenhang dieser Veränderung mit Behrens' Buchkunst soll weiter unten nachgegangen werden. Wie schon der Adler im „Sturm“ bilden auch die „Schmetterlinge“ in ihrem lehrbuchartigen Naturalismus einen merkwürdigen Kontrast zu den stilisierten Naturformen, wie sie hier etwa die Seerosenblätter zeigen. Das lebendige Motiv kann Behrens auch hier nicht mit dem stärker ornamental aufgefassten Bildteilen in völliger Harmonie zusammenführen.

„Der Kuß“

Der etwa ein halbes Jahr später entstandene Farbholzschnitt „Der Kuß“ (Abb. 17 u. 18) wiederholte die Aufteilung in Motiv und ornamentale Rahmung, wobei hier nun beide noch enger verknüpft sind und die vom eigentlichen Motiv eingenommene Bildfläche zugunsten des Ornamentrahmens deutlich reduziert wurde. Behrens stellte zwei sich in leichter Verschränkung auf die Lippen küssende Profilköpfe eines Mannes und einer Frau dar, deren Geschlecht aber an nur wenigen Andeutungen ablesbar ist. Das Haar der beiden Figuren wird hier zur Ornamentform und umfließt als stark bewegte und sich verschlingende Bänder die beiden Profilköpfe rundherum, deren hintere Partien dieser Haarrahmen verdeckt. Die Bänder variieren nun freier das Schlaufenmotiv, schwellen in ihrem Verlauf auf und ab, laufen über- und untereinander und bilden zahlreiche unterschiedliche Schlaufenformen aus. Gegenüber dem Farbholzschnitt „Schmetterlinge“ zeigt „Der Kuß“ wieder eine deutlich unruhigere Bildgestaltung, weil ähnlich wie bei den Holzschnitten „Sturm“ und „Sieg“ verwobene Ornamentformen den größten Teil der Bildfläche einnehmen. Auch hier betonte Behrens als Gegenpol die Mittelvertikale durch die sehr symmetrische Anordnung der Profilköpfe zueinander. Die komplexe Bildidee, die Köpfe im Kuss verschränkt darzustellen und diese gleichzeitig annähernd spiegelsymmetrisch anzuordnen, ließ Behrens' Begrenztheit in der Darstellung des Menschen erneut zutage treten. Insbesondere am völlig unnatürlich geformten Nasenflügel der rechten, männlichen Gestalt wird deutlich, dass dieser Kopf weit geneigter und damit stärker in Untersicht hätte dargestellt werden müssen. Wie schon beim

²¹⁹ Für den „Sieg“ muss damit umgekehrt ein Entstehungsdatum deutlich vor Februar 1898, dem terminus ante quem für die „Schmetterlinge“, angenommen werden.

„Mutterkuß“ gelang es Behrens nur durch einen Kunstgriff, das Thema des Kusses als symmetrisches Gegenüber zweier Figuren darzustellen.

„*Waldbach*“

Wie gezeigt, deutet die Quellenlage darauf hin, dass der Farbholzschnitt „Waldbach“ (Abb. 19) nach dem „Kuß“ entstand. Hier griff Behrens die Idee einer Rahmung mit floralen Formen, wie er sie bereits bei dem Farbholzschnitt „Schmetterlinge“ verwendet hatte, erneut auf. Es rahmt Ast- und Laubwerk auf querrrechteckiger Bildfläche einen annähernd kreisrunden Durchblick auf einen Bach mit baumbestandenem Ufer. Nebelschwaden verhängen den Bildhintergrund und lassen nur an wenigen Stellen Baumstämme erkennen. Weiße Linien auf der blau dargestellten Wasserfläche deuten Schnellen an, welche die im Bach liegenden Felsbrocken verursachen. Diese Linien sind zwar wie im „Sturm“ und „Sieg“ ornamental aufgefasst, zeigen jedoch nicht die Schlaufenform. Diese erscheint dagegen auf zwei seitlichen Bildstreifen, die das Hauptmotiv rahmen. Die exakt spiegelsymmetrischen Leisten zeigen jeweils einen stilisierten Bachlauf, der sich um Felsbrocken windet. Wieder erscheinen die weißen Linien auf blauem Grund und zeigen hier jeweils als Mittelstück des stilisierten Bachlaufes die Schlaufenfigur. Die ornamentale Wasserdarstellung im Zentrum des Holzschnittes zeigt Ähnlichkeiten mit zwei buchkünstlerischen Zierstücken Behrens', die in der Novemberausgabe des Jahres 1899 im „Pan“ veröffentlicht wurden.²²⁰ Stilkritisch wäre ein zeitlicher Entstehungszusammenhang denkbar.

Bei der Landschaftskomposition im Bildzentrum griff Behrens jene Anordnung auf, die er zuvor in dem Gemälde „Ein Traum“ verwendete, welche dort aber zuvörderst als Hintergrund für die zwei großen, die Komposition bestimmenden Figurendarstellungen diente. In beiden Fällen rahmte Behrens den gezeigten Landschaftsausschnitt mit annähernd spiegelsymmetrischen Baumgruppen. Auch die Aufteilung in Land- und Wasserflächen in den unteren Partien ist sehr ähnlich. Anstatt wie bei dem Gemälde „Ein Traum“ die Symmetrie der Komposition durch Betonung der Mittelachse zu unterstreichen, wie Behrens es dort durch die zentrale Frauendarstellung tat, hob er diese bei dem Farbholzschnitt nicht hervor. Stattdessen rahmte er den horizontal gegliederten Landschaftsausschnitt im Zentrum des Bildes mit drei von innen nach außen abfolgenden Elementen: den Baumstämmen, dem Kranz aus Ast- und Laubwerk und als äußerstem Rahmen den beiden spiegelsymmetrischen Leisten. Zeigte sich die symmetrische Komposition der Farbholzschnitte „Trockne Blumen“, „Sieg“, „Schmetterlinge“ und „Der Kuß“ durch die besondere Betonung der vertikalen Mittelachse, so erzielte Behrens diesen Eindruck hier durch die dreifache Rahmung.

²²⁰ Pan, 5. Jg. (1899-1900), H. 2 (November 1899), S. 73, 78.

Der „Waldbach“ wirkt wie ein Gegenentwurf zu komplexen Darstellungen wie dem „Kuß“. Er zeigt, dass Behrens in der Darstellung einfacher und ornamentaler Formen durchaus zu überzeugen vermag, was ihm bei der Menschendarstellung nie recht gelang. Andererseits fehlt reinen Landschaftsdarstellungen wie dem „Waldbach“ oder dem „Tannenwald“ die Prägnanz eines lebendigen Motivs.

„*Winterlandschaft*“

Der Holzschnitt „Winterlandschaft“ (Abb. 20) ist, wie auch der „Waldbach“, ein unbelebtes Landschaftsbild und zeigt den Blick auf eine Architekturkomposition durch einen baumbestandenen, verschneiten Hohlweg.²²¹ Die Architektur besteht aus einem tiefen, spitzbogigen Portal, durch welches eine aufwendig gegliederte Wand zu sehen ist. Diese bildet in einer untersten Zone eine Rundpfeilerarkatur mit Würfelkapitellen aus, von der drei Bögen zu sehen sind. Über dieser Arkatur ist die auflagernde Wand mit eingelassenem Entlastungsbogen zu erkennen.²²² Portal und mittlere Arkade liegen zentriert auf der Mittelachse. Die im Bildraum vordere Bogenarchitektur rahmt somit völlig symmetrisch die hintere, welche selbst einen Rahmen bildet. Mit dem Entlastungsbogen tritt sogar optisch noch eine dritte dazwischenliegende Rahmenebene hinzu. Mit dieser Anordnung variierte Behrens das beim „Waldbach“ gezeigte Stilelement der mehrfachen Rahmung, wobei er nun die Rahmung zum Teil des Bildmotivs machte. Noch mehr als beim „Waldbach“ ist die Rahmung dabei Selbstzweck, denn hinter der mittleren Arkade im Bildzentrum, auf die Behrens den Betrachterblick durch die Architekturanordnung lenkte, ist kaum mehr als Schwärze zu erkennen.

Der Holzschnitt „Winterlandschaft“ unterscheidet sich auch stilistisch von den vorhergehenden erheblich. In Anlehnung an englische Vorbilder versuchte Behrens hier als neuen technischen Ansatz eine „breite und naturgemäße Behandlung des Holzes für den Buchdruck“ umzusetzen, wie er Cäsar Fleischlen schrieb.²²³ Die einzelnen Schnitte lassen sich klar ausmachen und bestimmen wesentlich den Bildeindruck. Auf die Verwendung von Ornamentformen, wie sie bei den zuvor entstandenen Holzschnitten erschienen, verzichtete Behrens vollständig. Seine Vorliebe für Kompositionen, welche die vertikale Mittelachse des Bildes betonen, zeigte sich jedoch auch hier ausgeprägt. Das Auftreten von Spitz- und Rundbogenformen ist eine Novität und soll ebenso wie Behrens' Interesse an fluchtenden

²²¹ Spielmann 1979, S. 62, Nr. 82.

²²² Die Identifizierung des Motivs als Portal der Kirche St. Andreas in Hildesheim, die sowohl der Kaiserslauterner Ausstellungskatalog als auch der Sammlungskatalog des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg vorschlägt, kann nicht nachvollzogen werden. Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 41; Spielmann 1979, S. 61, Nr. 81.

²²³ Brief Peter Behrens an Cäsar Fleischlen (Darm-Athen [Darmstadt, F.P.], 25.5.1900).

Durchgangsabfolgen weiter unten vor der Folie seines wenige Monate später entstandenen Hauses erneut betrachtet werden. Ebenso soll dann der Frage nachgegangen werden, inwieweit das Konzept einer Architektur als Rahmen auch in Form einer Doppel- und Mehrfachrahmung in Behrens' realem Bauen wiederkehrt.

Rezeption

Im Februar 1897 macht Otto Julius Bierbaum die Leser der Wiener Wochenschrift „Die Zeit“ auf Behrens' Holzschnitte aufmerksam, von denen „in den öffentlichen und privaten Cabinetten für graphische Künste (...) man aber allenthalben in Deutschland darauf bedacht wird sein dürfen, Proben (...) zu besitzen.“²²⁴ Die Arbeiten würden unter Aufsicht des Künstlers in der Handpresse gedruckt und seien von ungewöhnlicher Größe, sodass sie nicht als Mappenwerk gedacht, sondern „für die Wirkung von der Wand“ konzipiert seien. Gleichzeitig seien sie auch für jene bezahlbar, „für die gute Originalgemälde unerschwinglich sind.“ Aus ihrer Funktion als Zimmerschmuck leite sich ihr „decorativer Charakter: ihr starker Linienausdruck und ihre farbige Oekonomie, die sich mit ein paar breit vertheilten Tönen begnügt“, her. Bierbaums Aufsatz begnügt sich mit allgemeinen Feststellungen und behandelt keinen der Farbholzschnitte einzeln. Auch nennt er weder Titel noch Motive der bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Arbeiten. Abschließend nimmt der Autor den Künstler vor dem Vorwurf eines rückwärtsgewandten Exotismus in Schutz: Die Arbeiten verleugneten ihren japanischen Einfluss nicht, entsprächen aber der „Schönheitsempfindung eines deutschen Künstlers von heute und nicht eines japanischen aus dem achtzehnten Jahrhundert.“

Ganz ähnliche Töne schlägt eine kurze Besprechung im Februar 1898 an, die anlässlich einer Ausstellung der Holzschnitte bei der Berliner Kunsthandlung Keller & Reiner erschien. Der Rezensent Max Osborn lobt neben der Originalität der Arbeiten vor allem die aufwendige und präzise Herstellung der Farbholzschnitte: „Es sind, bei aller unleugbaren Einwirkung von englischen und japanischen Arbeiten ähnlichen Charakters, nach jeder Richtung hin ganz originelle, persönliche Werke; der decorative Stil, in dem sie gehalten sind, ist ein durchaus individueller, und mit großer Kunst ist in diesen Blättern die Eigenart des Holzschnitt-Verfahrens zu Wirkungen ausgenutzt, die man ihm kaum zugetraut hätte. Es sind durchweg sieben Plattendrucke. (...) Es ist erstaunlich, welch zarte, malerische Zusammenstellungen und Mischungen der Künstler durch seine peinliche Sorgfalt hier erreicht. Die Arbeiten

²²⁴ Bierbaum 1897a, S. 90.

vereinigen in sich die Kraft und Intensität des alten Holzschnitts mit der coloristischen Feinheit der farbigen Lithographie.“²²⁵

In seinem Aufsatz „Moderne Holzschnitte“ aus dem Herbst 1898 befasst sich erneut Otto Julius Bierbaum mit Behrens' Holzschnitten. Hier nun hebt er neben dem Stilgefühl des Künstlers seine Technik als die vollkommenste aller zeitgenössischen deutschen Künstler hervor. Interessanterweise beschreibt Bierbaum „Sturm“ und „Sieg“ als „figürlich, aber mit der Schwungwucht von sehr einfachen Ornamenten, in denen, wie mit einer Zeichensprache alles ausgedrückt wird, was in dem jeweiligen Stoffe liegt“. Bierbaum feiert bei diesen beiden Arbeiten besonders die Monumentalwirkung, die durch die Verwendung einfacher, großer Linien und zurückhaltender Farbflächen hervorgerufen werde.²²⁶ Bei den „Schmetterlingen“ werde dagegen „Figürliches, flachliegende Schwimtblätter auf graublauem Grunde und Schmetterlinge, durch die Anordnung zu vollkommen ornamentaler Wirkung gebracht, – ein entzückendes Spiel decorativer Laune mit der Natur.“²²⁷

Carstanjen teilt die bis dahin entstandenen Holzschnitte in zwei Werkphasen ein. Die frühe umfasse den „Tannenwald“ und die „Trocknen Blumen“, welche bei ihm unter dem Titel „Welke Erinnerungen“ erscheinen. Bei diesen Blättern sei Behrens „sich augenscheinlich noch nicht ganz bewusst, welche große Wirkung mit dem Holzschnitt zu erreichen seien, hier geht er noch zu sehr auf im Detail.“²²⁸ Diesen Fehler habe er bei den folgenden drei Arbeiten „Sturm“, „Sieg“ und „Schmetterlinge“ korrigiert, ebenso bei der jüngsten Arbeit, dem „Kuß“. Carstanjen lobt hier insbesondere die Wellendarstellung auf den Bildern „Sturm“ und „Sieg“, die jenseits jeder Naturschilderung auf eine rein dekorative Wirkung abzielten und dem Betrachter des Künstlers „intensives Erleben der Linie“ mitteilten.²²⁹ Gleiches erkennt er in den Linien, die den Schmetterlingsflug nachzeichnen. Im „Kuß“ träten die Köpfe der Küssenden zurück gegenüber „dem rein dekorativen Ausdruck des Berückenden, Verwirrenden allein durch Linienformen und -züge.“²³⁰ Carstanjens Einteilung in zwei Phasen kann ebenso wie dem Unterscheidungsmerkmal zugestimmt werden. Der Autor betont in seinem Aufsatz im „Pan“ zwar ebenfalls die Bedeutung der Linie für Behrens' Holzschnitte, sieht deren Funktion jedoch in der Vermittlung persönlicher Sinneseindrücke, wie etwa der Bewegung von Wellen und Sturm oder auch dem Flug der Schmetterlinge. Bei dem

²²⁵ Osborn 1898, S. 3.

²²⁶ Bierbaum 1898a, S. 8.

²²⁷ Ebd., S. 7.

²²⁸ Carstanjen 1898, S. 118.

²²⁹ Ebd., S. 119.

²³⁰ Ebd.

Holzschnitt „Der Kuß“ gelinge es dem Künstler, einen „rein dekorativen Ausdruck des Berücksichtigenden, Verwirrenden allein durch Linienformen und -züge“ hervorzurufen.²³¹

Julius Meier-Graefe hebt in seinem Aufsatz in der „Dekorativen Kunst“ von 1898, in welchem er die Farbholzschnitte Behrens' thematisiert, sowohl den monumentalsten als auch den dynamischen Wesenszug der Arbeiten hervor, wobei er sich hauptsächlich auf die Arbeiten „Sturm“, „Sieg“ und „Schmetterlinge“ bezieht.²³² Meier-Graefes Artikel schließt mit der Prognose, dass das Festhalten des Künstlers an einem gegenständlichen Motiv aber nur ein Zwischenschritt zu rein ornamentalen Arbeiten darstelle, welche dann seines Erachtens Behrens' Talent zu wahrer Entfaltung bringen würden.²³³ Diese Entwicklung trat im graphischen Werk Behrens', wie gezeigt, nicht ein.

Im Zuge der Besprechung der auf der Deutschen Kunstausstellung Dresden 1899 gezeigten graphischen Arbeiten behandelt der Rezensent des „Königlich Sächsischen Staatsanzeigers“ in wenigen Sätzen die ausgestellten Holzschnitte Behrens'.²³⁴ Darin wertet der Autor den „Sturm“ als den gelungensten der Schnitte, bei dem er zwar einen „barocken Beigeschmack“ und den „Einfluss japanischer Vorbilder“ spürt, jedoch die „decorative Wirkung (...), die durch die decente farbige Behandlung noch gewinnt“, lobt. Dagegen empfindet er die Farbigkeit bei anderen Holzschnitten, namentlich den „Trocknen Blumen“, als „gar zu matt ausgefallen; man sieht nicht ein, wer an diesen breiten groben Linien Wohlgefallen finden soll.“

Auch Franz Blei bezeichnet 1901 die Linie als bestimmendes Element in Behrens' Arbeit als Maler und Graphiker.²³⁵ Zudem verweist Blei erstmals kurz auf die ausgeprägte Betonung der horizontalen und vertikalen Linien in Behrens' Kunst, die der Künstler jedoch unbewusst einsetze: Diese Bildauffassung sei typischer Bestandteil einer ornamentalen Kunst.²³⁶

Auffällig bei diesen frühen Stimmen zu Behrens' Holzschnitten ist, dass die Autoren wiederkehrende Schlüsselwörter zu deren Beschreibung verwenden – nämlich Linie, Ornament, Dekorativität, Monumentalität. Allerdings füllen die Autoren die Begriffe nicht einheitlich und setzen sie kaum zueinander in Bezug. Georg Fuchs betont in einem Aufsatz aus dem Jahre 1900 an den Holzschnitten die „feinste(r) dekorative(r) Wirkung“.²³⁷ Haupt behauptet dagegen 1902, Behrens habe bei seinen Holzschnitten in der „japanischen Technik“

²³¹ Ebd.

²³² Meier-Graefe 1898a, S. 73.

²³³ Ebd., S. 74.

²³⁴ Lier 1899, S. 2.

²³⁵ Blei 1901, S. 238.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Fuchs 1899b, S. 11.

nicht „dekorative Wirkung“ angestrebt, sondern er habe die „Bewegung der Linien“ genutzt, um den Betrachter „den geistigen, künstlerischen Gehalt des Motivs“ mitempfinden zu lassen.²³⁸ Ähnlich wie zuvor Carstanjen erkennt der Autor in der Darstellung des verschlungenen Haares in dem Farbholzschnitt „Der Kuß“ die Schilderung eines Seelenzustandes, „den Grundton verhaltener Unruhe, Sehnsucht und Erfüllung“. „Neu und ungewohnt“ sei dabei „die Energie und Einseitigkeit, mit der sich dieses Empfinden“ für den Ausdruckswert der bewegten Linie „in Behrens’ Kunst“ durchsetze, „nicht als begleitender Faktor oder als immanente Grundlage der Komposition, sondern klar heraustretend als eigentlicher Träger der künstlerischen Wirkung.“²³⁹

Einen entschiedenen Kritiker seiner Holzschnitte findet Behrens in Emil Rudolf Weiß, der diese in einem Aufsatz aus dem Jahre 1901 als „wertlos“ beurteilt.²⁴⁰ „Alles ersäuft in einer geleckten, geradezu dumm wirkenden, drahtartig gleichmäßigen Contour, in einem kraftlosen Liniengewurstel, in das die Idee des Blattes hineingepresst ist.“²⁴¹

Hoeber wiederum beschreibt in seiner Monographie zum Werk Peter Behrens’ von 1913 die gestalterischen Absichten des Künstlers bei seinen Holzschnitten als immer stärkere Hinwendung zu einer rein dekorativ-ornamentalen Kunst. Den Ausdruck seelischer Zustände hält er offenbar für keine Wirkungsabsicht. Nicht völlig widerspruchsfrei schreibt er den Holzschnitten einerseits „die monumentale, dauernde Wirkung des ruhigen Mosaiks“ zu, bei denen die Farbflächen durch „die dekorative Linie, die Dominante in diesen sämtlichen Holzschnitten“ voneinander abgegrenzt werden; andererseits beschreibt er die Linie als „dynamisches Motiv“ im „Sturm“, spricht von „Bewegungslinien“ beim „Sieg“ und beim „Waldbach“.²⁴² Die Komposition des „Kusses“ erachtet Hoeber als „bereits von jener rein ornamentalen Linie, die die zweite Hälfte der neunziger Jahre beherrschte“ und sieht in dem Bild, ohne auf eine Entstehungschronologie der Holzschnitte überhaupt einzugehen, den Endpunkt der künstlerischen Entwicklung Behrens’ in diesem Medium.²⁴³ Glaser kommt 1922 zu einem ähnlichen Befund, jedoch zu einem weit verhalteneren Urteil, wenn er dem „japanisierende(n) Holzschnitt“ Behrens’ und Eckmanns bescheinigt, bei diesem diene „die Technik mehr einer geschmackvollen Flächenbehandlung als einer ursprünglichen künstlerischen Formgestaltung“.²⁴⁴ Noch weit negativer ist die Bewertung, die Schmalenbach

²³⁸ Haupt 1902, S. 194.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Weiß 1901, S. 173.

²⁴¹ Ebd., S. 171.

²⁴² Hoeber 1913, S. 5. Der Holzschnitt „Waldbach“ erscheint hier unter dem Namen „Waldstrom“.

²⁴³ Ebd., S. 6.

²⁴⁴ Glaser 1922, S. 513.

1934 in seiner Arbeit zum Jugendstil über die Holzschnitte Behrens' trifft. Diese empfindet der Autor als uneinheitlich und wie auch den frühen Buchschmuck des Künstlers zwischen Naturalismus und Abstraktion schwankend.

„Er hat große fade allegorische Figuren in Holz graviert, ganz leer und flächig und mit dünnen Konturen, die vergeblich den großen Körper wirkungsvoll zu umranden versuchen. Er steht hier dem Jugendstil ebenso nahe wie in einem Teil seiner damaligen Flächenornamentik (um 1898: Buchschmuck, Knüpfteppiche): teils abstrakte Bandverschlingungen, schwellende Bänder, die fließen und sich spiralförmig rollen und winden, und daneben mehr oder minder stilisiertes pflanzliches Ornament. Eine starke Einwirkung des belgischen Ornaments ist unverkennbar.“²⁴⁵

Schmalenbach erkennt deutlicher als die zuvor genannten Autoren – möglicherweise auch aufgrund des größeren zeitlichen Abstandes – die Probleme, die Behrens das Einfügen abstrakter Bildelemente in seine Kunst bereitete. Diese Beobachtung bezieht der Autor wohl vor allem auf den Holzschnitt „Sieg“, auf den sowohl die kurze Beschreibung als auch die Diagnose insbesondere zutrifft. Dabei übersieht er aber, dass Behrens sich des Problems offenbar bewusst war und es bei den nachfolgenden Holzschnitten – verwiesen sei auf den „Waldbach“ – durch die Trennung abstrakterer und gegenständlicherer Bildbereiche zu überwinden suchte.

Selz dagegen behauptet 1959, dass auch die Körperdarstellungen in abstrakte zweidimensionale Flächen überführt worden seien, wofür er den „Kuß“ als Beleg heranzieht: „Typical of the Jugendstil artists of Munich (...) was the tendency to restrict every form to a two-dimensional plane, reducing every human figure to nothing but an ornamental design. The *Kiss* by Behrens of 1898 is a good example of this. The two severe, almost classical proportions, surrounded by a dense arabesque of hair, are drawn in a delicate rhythm, a dynamic balance.(...) all that is left is an intricate interlace of lines in which the pointed meeting of the mouths forms the abstraction of a kiss.“²⁴⁶ Offenbar setzt Selz hier nicht zutreffend den Abstraktionsgrad der rein ornamentalen Bänder als Haardarstellung mit jenem der Gesichterdarstellung gleich. Auch wenn im „Kuß“ die Verbindung zwischen den erkennbar naturalistischen Bildelementen – nämlich den Gesichtern – und ornamental-abstrakten – den Bandhaaren – besser gelöst wurde als bei dem von Schmalenbach kritisierten „Sieg“, so ist doch ihre Unterscheidbarkeit nicht zu bestreiten.

²⁴⁵ Schmalenbach 1934, S. 84.

²⁴⁶ Selz 1975, S. 83.

Schmutzler erkennt 1962 anhand der Arbeiten „Schmetterlinge“ und „Waldbach“ eine zunehmende Entwicklung zum Abstrakten. Bei den „Schmetterlingen“ behauptet er greifbaren japanischen Einfluss, der „aber im Gegensatz zu anderen Münchner Künstlern der frühen, floralen Phase“ des Jugendstils von Behrens „von Anfang an geschlossener, bis zu einem gewissen Grad auch schwerer, zähflüssig gleitend statt spitz und sprühend“ interpretiert worden sei.²⁴⁷ Zudem sei „schon bei diesem Blatt (...) eine Neigung zur ovalen Form und (...) die Bevorzugung bandartiger, breiter Flächenkörper sichtbar.“ Dabei übersieht Schmutzler, dass die bandartigen Flächenkörper bereits in den früheren Arbeiten „Sturm“ und „Sieg“ erscheinen und erläutert auch nicht, wo er weitere Ovalformen in Behrens' späteren Arbeiten verortet. Den Farbholzschnitt „Waldbach“ charakterisiert der Autor als „eine Essenz deutsch-naturromantischer Landschaftskunst, durch japanische Exotik angenehm entfremdet.“ Zutreffend benennt Schmutzler den „Waldbach“ als gegenüber den „Schmetterlingen“ spätere Arbeit. Er beschreibt richtig die Komposition aus gegenständlichem Mittelteil und ornamentalen Seitenleisten, wobei er auch an der Naturdarstellung einen „hohen Abstraktionsgrad“ beobachtet. Damit reiht er sich in die Reihe derer ein, die in Behrens' bildkünstlerischer Tätigkeit einen immer weiter zunehmenden Grad der Abstrahierung erkennen wollen – eine Meinung, die hier nicht geteilt wird.

Hans H. Hofstätter verweist wiederholt in seinen Publikationen zur Bildkunst des Jugendstils auf die Farbholzschnitte Peter Behrens'. Belässt er es in seiner Arbeit zur europäischen Jugendstilmalerei noch bei einer kurzen Beschreibung der Stilmerkmale – nämlich breitflächig und arabeskenhaft konturiert²⁴⁸ –, versucht er fünf Jahre später eine symbolistische Deutung des „Kusses“: Unter dem Einfluss der aufkommenden wissenschaftlichen Graphologie und deren Befund, dass „auch vorübergehende seelische Stimmungen ihre sichtbaren graphischen Spuren in der Handschrift hinterlassen“, sei die Jugendstilkunst dazu gekommen, „mit der bewegten Linie seelische Phänomene“ auszudrücken.²⁴⁹ So erkennt Hofstätter in den verschlungenen, die Haare der Figuren abstrahierenden Bändern in Behrens' „Kuß“ einen „Duktus“, welcher „im Sinne der Graphologie die völlige Introversion und Bezugslosigkeit zur Umwelt“ bedeute. 1972 variiert Hofstätter seine Interpretation des „Kusses“ insoweit, als er nun den seines Erachtens dargestellten Zusammenhang zwischen Mensch und Natur in den Vordergrund stellt: „Im (...) Blatt „Der Kuß“ werden die Profile der Liebenden von ihren bandartig sich verflechtenden Haaren völlig umspinnen und gegen die Umgebung abgeschirmt, sodass kein Einfluss von

²⁴⁷ Schmutzler 1962, S. 206.

²⁴⁸ Hofstätter 1963, S. 215.

²⁴⁹ Hofstätter 1968, S. 8.

außen die gegenseitige Empfindung stören kann; gleichzeitig klingt in diesen Haarformen, die sich zu schlingpflanzenähnlichen Gebilden wandeln, der Rhythmus strömender Natur an, die das Menschenleben – hier bildhaft ausgedrückt – umrahmt.²⁵⁰

Eine Ausnahmeposition vertritt Reiser 1964 mit der Ansicht, dass die „Farblithographie „Der Kuß“ die wohl typischste Graphik des floralen Stiles“ sei.²⁵¹ Dies läuft der herrschenden Literaturmeinung zuwider, die in diesem Bild mit guten Gründen das Zeugnis einer zunehmenden Abkehr vom floralen Jugendstil und Ansätze vollständiger Abstraktion erkennt.

Die Gedenkschrift mit Katalog, welche zu der Behrens-Ausstellung 1966/1967 erschien, versucht erstmals ein chronologisches Gesamtverzeichnis der Holzschnitte zu erstellen.²⁵² Gegenüber dem hier aufgezeigten Forschungsstand weist sie jedoch einige Fehldatierungen auf.

Richard Hamann und Jost Hermand vertreten 1967 die Meinung, dass die „Reihe japanisierender Farbholzschnitte“ Behrens’ „formalistische Züge“ trage und „eine auffällige Tendenz ins Abstrakte“ verrate.²⁵³ „Von solchen Werken“ sei es „nicht weit zu einer völligen Verselbständigung der Linie“ gewesen, „bei der sich das künstlerische Schaffen in eine Eurythmie der Hand verwandelt“ habe, „die jenseits aller realen Gegebenheiten“ stehe.²⁵⁴ Aus den genannten Gründen stehen Hamann und Hermand den Holzschnitten ablehnend gegenüber und bezeichnen den „Kuß“ als den „noch am erträglichsten“ unter ihnen.

Keisch weist 1972 auf die Vorbildfunktion der französischen Farblithographie, insbesondere der Plakatkunst, hin, die seines Erachtens neben dem japanischen Holzschnitt für die Farbholzschnitte Behrens’ wie auch Otto Eckmanns eine entscheidende Rolle spielte.²⁵⁵ Bezüglich der japanischen Arbeiten behauptet Keisch – allerdings ohne Beleg –, dass die beiden gebürtigen Hamburger Eckmann und Behrens von der dortigen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe inspiriert worden seien. Formal erkennt Keisch an den Arbeiten Behrens’ die Bedeutung der reinen farbigen Flächen, ihren ausgeprägt ornamentalen Zug und – ein häufig vernachlässigter Aspekt – ihren meist symmetrischen Aufbau.

Kadatz wiederholt in seiner Behrens-Monographie von 1977 die Positionen Keischs fast wörtlich.²⁵⁶ Warum Kadatz allerdings behauptet, dass die „Winterlandschaft“ in „ähnlicher Art“ gestaltet sei wie die früheren Holzschnitte, kann nicht nachvollzogen werden. Auch bei

²⁵⁰ Hofstätter 1972, S. 99.

²⁵¹ Reiser 1964, S. 59.

²⁵² Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 41.

²⁵³ Hamann/Hermand 1967, S. 272.

²⁵⁴ Ebd., S. 274.

²⁵⁵ Keisch 1972, S. 56.

²⁵⁶ Kadatz 1977, S. 12.

flüchtiger Betrachtung ist eine völlig andere technische Herangehensweise klar zu erkennen, sodass die Frage gestellt werden muss, ob Kadatz den Holzschnitt überhaupt gesehen hat.²⁵⁷

Mit einer Ausnahme schließt der Autor sich den Datierungen des Kaiserslauterner Kataloges von 1966 an. Allein für den Portraitholzschnitt Otto Erich Hartlebens, der dort auf das Jahr 1903 datiert wird, gibt Kadatz ohne Nennung von Gründen das Entstehungsjahr 1898 an.²⁵⁸

Auch Spielmann folgt in seinem 1979 erschienenen ersten Band des Bestandskataloges der Jugendstilsammlung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe den Datierungen des Kaiserslauterner Kataloges.²⁵⁹ Ohne einen Quellenbeleg zu nennen, gibt er für die im Museumsbesitz befindlichen Holzschnitte „Tannenwald“ (Kat.-Nr. 77), „Der Sturm“ [sic] (Kat.-Nr.: 78), „Sieg“ (Kat.-Nr. 79), „Der Kuss“ (Kat.-Nr. 80) und „Winterlandschaft“ (Kat.-Nr. 82) das dort genannte Entstehungsjahr 1896 an. Allein den Schnitt „Trockne Blumen“, im Katalog als „Welke Erinnerungen“ (Kat.-Nr. 81) geführt, datiert Spielmann anstatt wie dort auf das Jahr 1896 auf „um 1897“, ohne dies weiter zu erläutern. In einem 1980 erschienenen Aufsatz zum Jugendstil in Deutschland schreibt Spielmann, dass bei den Holzschnitten „in japanischer Technik“ Peter Behrens’ „ein – oft literarisch geprägtes – Pathos maßgebend“ gewesen sei, welches „auch in seinem bekanntesten Blatt, dem „Kuß“ von 1898, zu finden“ sei.²⁶⁰ Einen Nachweis für diese Behauptung bleibt er jedoch schuldig. Klaus Berger insinuiert in seiner umfassenden Studie zum Japonismus in der westlichen Malerei, dass die Holzschnittarbeiten Behrens’ ebenso wie das künstlerische Schaffen Obrists, Endells, Pankoks und Riemerschmids maßgeblich durch die Arbeiten Otto Eckmanns beeinflusst wurden.²⁶¹

Für den Ausstellungskatalog „Peter Behrens und Nürnberg“ bearbeiteten Tilmann Buddensieg und Gisela Moeller die Katalognummern zu Behrens’ Frühwerk.²⁶² Hierzu zählten auch die vier Holzschnitte „Sturm“, „Schmetterlinge“, das Holzschnittportrait Otto Erich Hartlebens und der „Kuß“.²⁶³ Gegenüber dem Kaiserslauterner Katalog datieren die

²⁵⁷ Vgl. hierzu auch den Brief Behrens’ an Cäsar Fleischlen vom 25. Mai 1900, in dem der Künstler seinen neuen künstlerischen Ansatz beschrieb. Peter Behrens an Cäsar Fleischlen (Darm-Athen [Darmstadt, F.P.] 25.5.1900).

²⁵⁸ Kadatz 1977, S. 15.

²⁵⁹ Spielmann 1979, S. 59-62.

²⁶⁰ Spielmann 1980, S.25.

²⁶¹ Berger 1980, S. 284. Berger vermeidet zwar die Behauptung einer direkten Abhängigkeit der Arbeiten Behrens’ und anderer von Eckmann, doch spricht er davon, dass dieser „von der neuen ästhetischen Elite [dies sind m. E. die o. g. Künstler, F.P.] auf den Thron gehoben“ worden sei und „immerhin“ durch diese „Gruppe verwandter Künstler“ das Erbe des früh Verstorbenen weitergetragen worden sei.

²⁶² Buddensieg/Moeller 1980.

²⁶³ Ebd., S. 48-49, Kat.-Nr. 33-36b.

beiden Autoren den Holzschnitt „Sturm“ nicht auf das Jahr 1896, sondern auf 1897. Leider fehlen auch hier für alle Datierungen Belege. Den Portraitholzschnitt Hartlebens datieren Buddensieg/Moeller ebenso wie Kadatz auf das Jahr 1898, ohne jedoch hierbei auf diesen zu verweisen oder eine sonstige erklärende Quellenangabe anzufügen.

Alan Windsors 1981 erschienene Monographie zum Werk Behrens' unterscheidet zwei Phasen der Holzschnittkunst des Künstlers.²⁶⁴ Einer früheren Phase ordnet der Autor etwa den „Sturm“, die „Schmetterlinge“ und den „Kuß“, einer nachfolgenden die „Winterlandschaft“ und die Porträtholzschnitte Hartlebens, Bismarcks und Dehmels zu. In seinen Datierungen folgt Windsor ohne weitere Erläuterungen denjenigen des Kaiserslauterner Kataloges von 1966.²⁶⁵ Allein auf den „Kuß“ geht Windsor in seiner Arbeit ausführlich ein, wobei für ihn der Aspekt der Motivherkunft zentral ist:

„Perhaps inspired by Rodin's famous sculpture (then about ten years old, and on exhibition in the „salon de la Société Nationale“ about the time of Behrens' woodcut), it is a rather daring subject for the period: a kiss on the mouth is very rare in art before 1898. The woodcut by Munch was an obvious recent precedent, but was treated very differently. Perhaps Behrens derived his image from a photograph of Natalie Clifford Barney kissing her friend Evalina Palmer (1894?). The shapes of the eyes, noses, mouth, chins and throats are more or less identical; the left hand figure is dark, the right hand one fair, and so on. Perhaps the perennial fascination of the woodcut lies in its ambiguity: drained of all passion, and reduced to the threshold of becoming pure pattern, the two profiles of indeterminate sex are disturbing in their pale, mirror-like similarity. Whether it was intended to be of lesbians or not, the woodcut remains an isolated excursion into the “decadent” for Behrens; perhaps he did not even realize the implications of the image.”²⁶⁶

So verdienstvoll Windsors methodischer Ansatz ist, Behrens' Holzschnitt zumindest in Kürze in die Kunst seiner Zeit einzuordnen, so wenig überzeugend ist sein Verweis auf das photographische Doppelportrait. So kann der Autor Belege für eine mögliche Kenntnis der Photographie oder gar einen Bezug Behrens' auf diese nicht beibringen. Auch lassen weder Selbstzeugnisse noch die Rezeption des Holzschnittes erkennen, dass Behrens oder sein Publikum den „Kuß“ als zweideutig oder anstößig empfunden hätten. Für ein Interesse des

²⁶⁴ Windsor 1981, S. 11.

²⁶⁵ In der 1985 erschienenen deutschen Übersetzung der Arbeit Windsors entfiel – wohl durch einen Übertragungsfehler – der Zusatz „of the same year“ als Datierung der „Schmetterlinge“, bezogen auf den vom Autor auf das Jahr 1896 datierten „Sturm“. Dadurch entsteht in der deutschen Ausgabe der Eindruck, Windsor datiere die „Schmetterlinge“ ebenso wie den „Kuß“ auf das Jahr 1898. Windsor 1985, S. 17.

²⁶⁶ Windsor 1981, S. 10-11.

Künstlers an der Darstellung eines gleichgeschlechtlichen Paares, was gewiss seine Skandalwirkung nicht verfehlt hätte, lassen sich bei dem fleißig auf seinen Erfolg hinarbeitenden Behrens keine Hinweise finden. Kaum denkbar erscheint es, dass ein Skandalmaler vom Großherzog von Hessen-Darmstadt in seine Künstlerkolonie berufen worden wäre.

Gisela Moellers 1983 erschienene Studie zum kunstgewerblichen Frühwerk von Peter Behrens dokumentiert kenntnisreich frühe Quellen zu den Arbeiten Behrens'.²⁶⁷ Leider belegt sie die von ihr vorgenommenen Datierungen für die Holzschnitte nur im Falle des „Kusses“ mit einer belastbaren Quelle, indem sie dessen Entstehen anhand des Briefes Behrens' an den Pan-Redakteur Cäsar Fleischlen vom 28. August 1898 nachweisen kann.²⁶⁸ Darüber hinaus verweist sie auf die unbelegten Datierungen des von ihr selbst und Tilmann Buddensieg verfassten Beitrages im Nürnberger Katalog von 1980.²⁶⁹ Im Einzelnen setzt sie die Entstehung der Arbeiten „Tannenwald“ und „Trockne Blumen“ für das Jahr 1896 an, diejenige von „Sturm“, „Sieg“ und „Schmetterlinge“ für 1897.²⁷⁰ Moeller behauptet für die Farbholzschnitte „Sturm“, „Sieg“ und „Schmetterlinge“, dass für den Künstler „nicht die bildnerische Darstellung im Vordergrund“ stehe, sondern dass er „durch die Linie die Empfindung einer Bewegung ausdrücken“ wolle.²⁷¹ Mit dieser Deutung bezieht sich die Autorin direkt auf den Aufsatz Carstanjens von 1898. Bei dem Vorsatzpapier „Tulpen“ entstehe das Motiv sogar allein „aus dem Zusammenfließen von Linien“.²⁷² 1988 ergänzt Moeller im Katalog zur Ausstellung „Die Meister des Münchner Jugendstils“ ihre Ausführungen zu Behrens' Farbholzschnitten.²⁷³ Sie benennt hier die Zugehörigkeit des Blattes „Schmetterlinge“ zu der von Julius Meier-Graefe zusammengestellten Sammelmappe „Germinal“ und liefert damit einen sicheren Datierungshinweis für das Jahr 1897.²⁷⁴ Für den „Sturm“ will sie nun in dem dargestellten Adler, „dem Lieblingstier Zarathustras, (...) ein frühes Nietzsche-Zitat Behrens“ erkennen.²⁷⁵ Dieser direkte Nietzsche-Bezug muss hier aber bloße Spekulation bleiben, weil er von der Autorin weder anhand des Bildes noch durch andere Quellen belegt werden kann.

²⁶⁷ Moeller 1983.

²⁶⁸ Ebd., S. 263 und Anm. 32, S. 280.

²⁶⁹ Buddensieg/Moeller 1980, S. 48-49, Kat.-Nr. 33-36b.

²⁷⁰ Moeller 1983, S. 259.

²⁷¹ Ebd., S. 264.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Moeller 1988, S. 31-34.

²⁷⁴ Ebd., Kat.-Nr. 8, S. 33.

²⁷⁵ Ebd., Kat.-Nr. 7, S. 32. Mit dieser Deutung knüpft Moeller an die früheren Studien zur Nietzsche-Rezeption bei Behrens von Buddensieg 1980 und Krause 1984 an.

Norbert Werner setzt sich 1990 mit den Holzschnitten „Schmetterlinge“ und „Kuß“ intensiv auseinander.²⁷⁶ Dabei datiert auch er, dem Kaiserlauterner Katalog folgend, die „Schmetterlinge“ auf 1896, den „Kuß“ auf 1898. Wie in den zahlreichen genannten Beispielen zuvor unterbleibt eine Begründung dieser Angaben. Die bei Moeller 1983 und 1988 bereits genannten Datierungsbelege für die „Schmetterlinge“ – nämlich richtig 1897 – und den „Kuß“ übergeht der Autor. Bemerkenswert an den Ausführungen Werners zu den „Schmetterlingen“ ist, dass er die Bedeutung des symmetrischen Aufbaus deutlich herausstellt: „Linien- und Flächenstrukturen im symmetrischen Zusammenspiel von außen und innen, in ihrer qualitativen Bezogenheit aufeinander führen zu einer stimmungsvollen Harmonie.“²⁷⁷ Analog zu den vorangegangenen Veröffentlichungen versucht auch Werner nicht, eine stilistische Entwicklung von den „Schmetterlingen“ zum „Kuß“ zu beschreiben. Er erkennt aber zutreffend die nun weitgehende Trennung ornamentaler, bewegter und gegenständlicher Bildzonen.²⁷⁸ Obwohl Werner deutlich unterstreicht, dass der „Kuß“ „weder eine allegorische noch symbolische noch anekdotische“ Darstellung sei und auch der „milieuhaften und gesellschaftlichen Vereinnahmung“ in Sinne Alan Windsors entschieden widerspricht, kann er sich dennoch einer psychologisierenden Deutung nicht enthalten und sieht in dem Holzschnitt „die Darstellung einer erotischen Empfindung, der in ihrer Vieldeutigkeit ein sinnlicher Charakter innewohnt.“²⁷⁹

2007 beschreibt Klein-Wiele „die Dynamik linearer, flacher Formen“ als vorherrschendes Element der Holzschnitte Behrens'.²⁸⁰ Dabei glaubt er sowohl beim „Sturm“ als auch beim „Kuß“ „eine kreisförmige, zentrifugale Wirkung“ zu erkennen, die in beiden Fällen das Betrachterauge lenke.

Claus Peses Aufsatz zu Peter Behrens in München von 2013 folgt in den Datierungen der Holzschnitte der fehlerhaften Chronologie des Kaiserslauterner Kataloges von 1966, ungeachtet der Tatsache, dass Moeller in ihren Aufsätzen von 1983 und 1988 richtige Neudatierungen vornahm.²⁸¹ Pese erkennt im „Kuß“, den er als „Darstellung von großer Innerlichkeit (...) – frei von jeglichem Kitsch“ bezeichnet, „die Überwindung eines weiteren Stücks Gegenständlichkeit im druckgraphischen Schaffen von Peter Behrens“.²⁸²

²⁷⁶ Werner 1990, S. 31-34.

²⁷⁷ Ebd., S. 32.

²⁷⁸ Ebd., S. 33.

²⁷⁹ Ebd., S. 33-34, 35, Anm. 20.

²⁸⁰ Klein-Wiele 2007, S. 89.

²⁸¹ Pese 2013, S. 50-51.

²⁸² Ebd.

Fazit

Als Untersuchungsergebnis der Rezeptionsgeschichte der Holzschnitte Behrens' muss festgestellt werden, dass die Forschung bis heute kaum den Versuch unternommen hat, eine künstlerische Entwicklung in den Holzschnittarbeiten des Künstlers zu beschreiben. Gerade einmal zwischen der Werkhauptgruppe und der „Winterlandschaft“ als – nebst einigen Portraitholzschnitten – spätem Nachkömmling wurde vereinzelt stilistisch differenziert. Diese späteren Arbeiten standen jedoch stets am Rande des kunsthistorischen Interesses. Für die Gruppe der von der Forschung unausgesprochen als Hauptarbeiten betrachteten Holzschnitte, also „Sieg“, „Sturm“, „Schmetterlinge“, „Der Kuß“, „Waldbach“, ist aber immer eine stilistische Gleichzeitigkeit unterstellt worden. Hierzu passt, dass die Frage nach der Datierung der einzelnen Arbeiten weitgehend undiskutiert blieb und die Datierungsvorschläge der einzelnen Autoren mit Ausnahme der Arbeiten Moellers völlig ohne Quellenbeleg blieben. Deshalb ist der hier vorgenommene Versuch, eine plausible und quellengestützte Entstehungsabfolge der Holzschnitte zu diskutieren, ebenso notwendig wie fruchtbringend. Gleichzeitig erlaubt die daraus folgende Möglichkeit, Behrens' künstlerischen Entwicklungsprozess bei seiner Beschäftigung mit dieser künstlerischen Technik ebenso wie mit den ornamentalen Bildelementen zu beobachten, die Resultate dieser Auseinandersetzung auch in anderen Bereichen seines künstlerischen Schaffens zu erkennen.

Zusammenfassend im Hinblick auf die weiteren Untersuchungen lässt sich zu den Holzschnittarbeiten Peter Behrens' Folgendes feststellen: Die Verwendung von Ornamentformen, mit der Behrens bei den Gemälden und hier insbesondere beim „Irisportrait“ experimentiert hatte, führte er fort – anfänglich ebenfalls als Schmuck des Bildhintergrundes bei den „Trocknen Blumen“. Später übersetzte Behrens in den Farbholzschnitten „Sturm“ und „Sieg“ große Teile der Bildlandschaft in Ornamentformen. In den folgenden Arbeiten „Schmetterlinge“, „Der Kuß“ und „Waldbach“ wurden die Ornamente wieder aus der Mitte der Bildfläche zurückgedrängt und erscheinen als nun Rahmenform. Dadurch gelang es ihm, die Bildfläche zu beruhigen. Die mehrfache Rahmung wird in den Arbeiten „Waldbach“ und „Winterlandschaft“ das wichtigste Kompositionselement. Wie die Gemälde zeugen auch die meisten Holzschnitte von Behrens' ausgeprägter Vorliebe für Bildkompositionen, welche entweder die vertikale Mittelachse betonen oder diese als Achse einer symmetrischen Anlage nutzen. Vor diesem Hintergrund ist „Sturm“ der für Behrens ungewöhnlichste seiner Holzschnitte, weil er dort diese Art der Bildanlage geradezu demonstrativ vermied. Dass dies bei dem ersten Holzschnitt passierte, bei dem er Ornament und Landschaft verschmolz, zeigt, dass Behrens in seiner Arbeit einen

radikalen Neuanfang versuchte, der auch seine Bildkompositionen miteinbeziehen sollte. In dem Maß, wie er in den folgenden Arbeiten zu den symmetrischen Kompositionen zurückkehrte, verdrängte er das Ornament auch wieder aus der Bildmitte. Er fand keinen für ihn befriedigenden Weg, seine asymmetrischen Ornamentformen – die Schlaufenform, die schwingende Lanzettform, die an- und abschwellige Bandform – mit seinen symmetrisch komponierten Bildmotiven in Einklang zu bringen. Im Hinblick auf die Verwendung von Ornamenten und Bauschmuck bei seinem Darmstädter Haus muss diese Erkenntnis zugrunde gelegt werden und unter diesem Aspekt das Verhältnis etwa von Fläche und Dekor untersucht werden. Zu untersuchen wird ebenfalls sein, ob die romanischen und gotischen Elemente, welche in dem Holzschnitt „Winterlandschaft“ erscheinen, und ebenso die dort gezeigten tiefengestaffelten, fluchtenden Durchgänge eine Übertragung in in gebaute Architektur erfahren.

3. *Buchkunst*

Das buchkünstlerische Werk Peter Behrens', welches bis zum Zeitpunkt und während des Baus seines architektonischen Erstlings entstand, ist sein umfangreichster Schaffensbereich dieser Periode. Insgesamt sind in den Jahren zwischen 1898 und 1901 26 buchkünstlerische Projekte nachweisbar, welche wiederum aus bis zu 23 Einzelentwürfen bestehen. Alle diese Arbeiten sind in Exemplaren erhalten.

Für einige dieser Entwürfe lässt sich durch die Korrespondenz des Künstlers annähernd tagesgenau das Entstehen bestimmen. Für andere Arbeiten ist durch Erscheinungsdaten zumindest ein ungefährer Zeitrahmen ablesbar.

Die so rekonstruierbare enge zeitliche Abfolge der Arbeiten erlaubt einen umfänglichen und fast monatsgenauen Blick auf Behrens' künstlerische Wandlungen. Im Hinblick auf das Darmstädter Haus ist ein genauer Einblick in das Schaffen dieser Zeit unmittelbar vor und während der Bauphase besonders aufschlussreich, liefert er doch umfangreiches Vergleichsmaterial, das einerseits zur Klärung der Frage beitragen kann, ob und welche Transferprozesse zwischen Behrens' künstlerischem und kunstgewerblichem Frühwerk und seinem architektonischen Erstling erfolgten. Andererseits kann der Vergleich der Buchkunst mit dem Bau eventuell Hinweise auf den Ablauf des architektonischen Entwurfsprozesses liefern. Im Vergleich können zudem Anhaltspunkte für die Datierung von Arbeiten aus anderen Schaffensbereichen des Künstlers gefunden werden. Im Folgenden soll zuerst die Quellenlage zu den einzelnen Arbeiten dargelegt werden, um darauf aufbauend die verschiedenen stilistischen Erscheinungsformen von Behrens' Buchkunst während dieser Periode zu untersuchen.

Chronologie

Die Anfänge der buchkünstlerischen Arbeit Behrens' sind nicht datierbar. Carstanjen berichtete 1898, dass Behrens schon in seiner Züricher Ausstellung im Frühjahr 1897 „Zierleisten, dekorative Umrahmungen, Buchumschläge“ gezeigt habe.²⁸³ Der Ausstellungskatalog führt jedoch keine derartigen Arbeiten auf, sodass diese nicht zu identifizieren sind.²⁸⁴

Das Titelblatt zur zweiten Auflage von Otto Erich Hartlebens Komödie „Die Erziehung zur Ehe“ (Abb. 25 u. 26) ist Peter Behrens' früheste bekannte buchkünstlerische Arbeit.²⁸⁵ Das

²⁸³ Carstanjen 1898, S. 118.

²⁸⁴ Ausst.-Kat. Zürich 1897.

²⁸⁵ Hartleben 1898.

Buch erschien 1898.²⁸⁶ Für Behrens' Entwurf existiert ein terminus ante quem in Form eines Briefes vom 22. Februar 1898. In diesem Schreiben Behrens' an den „Pan“-Redakteur Cäsar Flaischlen sprach er über die Möglichkeit der Veröffentlichung seines Entwurfs in der Zeitschrift: „Otto Erich Hartleben schrieb mir auch (...) von der Reproduction seines Titelblattes von der „Erziehung zur Ehe“. Sehr gern überlasse ich Ihnen letzteres für diesen Zweck (...).“²⁸⁷ Der Entwurf für das Titelblatt der „Erziehung zur Ehe“ zeigt ein Medaillon mit einem Profilportrait Hartlebens. Dieses hängt wie auch der Holzschnitt (Abb. 22) direkt von dem gemalten Profilportrait Hartlebens (Abb. 5) ab, welches, wie zuvor gezeigt, wohl 1896 entstand. Dies ist ein – allerdings wenig aussagekräftiger – terminus post quem.²⁸⁸ Der Entwurf wurde sowohl für die gebundene als auch für die broschiierte Ausgabe des Buches verwendet. Der S. Fischer Verlag nutzte die Gestaltung in Farbvarianten auch für in der Folge erschienene Titel Hartlebens.²⁸⁹ Ob diese serielle Verwendung von Anfang an intendiert war, kann hier nicht geklärt werden.

Einen ebenfalls nicht genau zu datierenden Titelentwurf schuf Behrens für die Komödie „Till Eulenspiegel“ von Georg Fuchs (Abb. 27), die 1899 im Eugen Diederichs Verlag erschien.²⁹⁰ Eine relative Chronologie scheint jedoch möglich. Eine Aufzählung von Behrens' eigener Hand legt meines Erachtens die Hypothese nahe, dass dieser Entwurf zeitlich zwischen der „Erziehung zur Ehe“ und dem Kalenderbuch „Der Bunte Vogel von 1899“ steht: Am 14. Februar 1899 meldete Behrens drei buch künstlerische Arbeiten für eine bevorstehende Ausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld in einem Brief an dessen Direktor Friedrich Deneken an.²⁹¹ Dabei setzte er die drei Arbeiten in diese Abfolge: „1. „Die Erziehung zur Ehe“ von O. E. Hartleben – 2. „Till Eulenspiegel“ von Georg Fuchs – 3. „Der Bunte Vogel“ von O. J. Bierbaum.“²⁹² Offenbar lagen diese drei Bücher, deren buch künstlerische Gestaltung Behrens ganz oder in Teilen übernommen hatte, zu diesem Zeitpunkt in gedruckter Form vor. Wie schon bei seiner Aufzählung der eigenen Holzschnitte

²⁸⁶ Zum Erscheinungsdatum siehe auch Klement 1951, S. 26.

²⁸⁷ Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (München, 22.2.1898).

²⁸⁸ Behrens und Hartleben lernten sich erst im April 1896 auf einer Reise nach Italien kennen. Vor 1896 hätte der Entwurf also kaum entstehen können. Vgl. Brief Otto Erich Hartleben an Selma Hartleben (Florenz, 5.4.1896) zit. nach Hartleben 1908, S. 211.

²⁸⁹ Klement bezeichnet die Ausgaben, welche mit diesem Behrenstitelblatt ausgestattet sind, nur teilweise in seiner Bibliographie der Werke Hartlebens. Klement 1951, S. 17-48. Der Hinweis fehlt etwa bei der 2. Auflage der „Erziehung zur Ehe“ (S. 26) und der 23.-30. Auflage des „Gastfreien Pastors“ (S. 30). Abgebildet sind in dieser Gestaltung die Bücher „Die Serényi“ (2. Aufl. 1898, Klement 1951, S.55), „Die Erziehung zur Ehe“ (2. Aufl. 1898, Klement 1951, S. 63), „Ein Ehrenwort“ (2. veränderte Aufl. 1902, Klement 1951, S. 63), „Die Befreiten“ (1. Aufl. 1899, Klement 1951, S. 73), „Rosenmontag“ (1. Aufl. 1900, Klement 1951, S. 75).

²⁹⁰ Fuchs 1899c.

²⁹¹ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 14.2.1899).

²⁹² Ebd.

ging Behrens meines Erachtens auch hier chronologisch vor, begann aber nun mit der frühesten Arbeit. (vgl. das Kapitel „Holzschnitte“). Somit wäre der Buchentwurf für den „Till Eulenspiegel“ vor der im Juli und August 1898 geschaffenen Ausstattung des Kalenderbuches „Der Bunte Vogel“ entstanden. Weiter unten soll diese Annahme auch stilistisch überprüft werden. Wahrscheinlich führte der Entwurf für dieses Titelblatt zu einem weiteren buch künstlerischen Projekt für den Eugen Diederichs Verlag, das jedoch nur anhand von Briefen nachzuweisen ist. Im März 1899 sandte Behrens dem Verleger Diederichs zwei Farbfassungen einer buch künstlerischen Zierleiste.²⁹³ Ob es sich hierbei um Neuentwürfe oder bereits vorhandene Arbeiten handelte, ist aus der Quelle nicht ersichtlich. Das Buch, für das Behrens' Entwurf gedacht war – Maeterlincks „Weisheit und Schicksal“ – erschien jedoch in anderer Ausstattung.²⁹⁴ Die Leistenentwürfe sind verschollen oder nicht identifizierbar. Eine hier nicht zu belegende Vermutung meinerseits ist, dass Behrens' Arbeit später dennoch Verwendung fand: Das Buch „Der Weg zum Licht“ Georg Hirschfelds (Abb. 63) erschien 1902 mit einem Umschlagtitel nach dem Entwurf von Peter Behrens.²⁹⁵ Jedoch lässt die Formensprache keinen Zweifel daran zu, dass dieser Entwurf in zeitlicher Nähe zu dem Titelblatt für Fuchs' „Till Eulenspiegel“ entstand, was durch einen Rückgriff auf die für Diederichs 1899 entstandene Zeichnung Sinn ergäbe. Eine genauere Einordnung soll weiter unten versucht werden.

Eine Sonderform in Behrens' buch- und schriftkünstlerischem Schaffen stellt eine Anzahl von Monogrammen (Abb. 28-34) dar, die Behrens für seine Frau und Freunde entwarf und von denen insgesamt sieben publiziert sind.²⁹⁶ Es sind die die Initialen von Julius Meier-Graefe, Otto Julius Bierbaum, Selma genannt „Moppchen“ Hartleben, Otto Erich Hartleben,

²⁹³ Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (München, 7.3.1899). Behrens übersandte eine „Leiste in 2 Ausführungen“, von denen er „die schwarze“ für geeigneter hielt. Der Auftrag sollte daneben auch das Titelblatt für das Buch umfassen. Bezüglich einer vorgesehenen „Portraitleiste“ des Autors schrieb Behrens an den Verleger, dass er eine neuere Photographie als Vorlage für notwendig hielt. Die ihm vom Verleger zur Verfügung gestellte Radierung des Autors erschien ihm ungenügend, ebenso riet er davon ab, „Vallottons Holzschnitt mit einer Leiste zu umgeben“. „Es kommt mit den Initialen von Holbein dann, meines Erachten, zu viel zusammen, was die Einheitlichkeit des Buchschmuckes stören könnte.“ Behrens veranschlagte 150 Mark für Leisten und Titelblatt, welches wohl wie der Einband für Hartlebens „Erziehung zur Ehe“ das Portrait des Autors tragen sollte. Diese Forderung überschritt wohl den eng gesteckten Kostenrahmen für die Buchproduktion.

²⁹⁴ Heidler 1998, S. 471-472. Das Buch erschien mit den wohl von Anfang an vorgesehenen Initialen aus Holbeins „Totentanzalphabet“ und mit Leisten aus dem Werk des Alart du Hamel. Behrens zollte Diederichs im Mai 1900 in einem Brief seine „ganze Hochachtung“ für die Auswahl des Buchschmuckes. Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (Darmstadt, 17.5.1900). Zit. nach Diederichs 1967, S. 111-113, S. 111.

²⁹⁵ Hirschfeld 1902.

²⁹⁶ Die Monogramme Julius Meier-Graefes, Otto Julius Bierbaums, Selma „Moppchen“ Hartlebens, Otto Erich Hartlebens und Lilli Behrens' erschienen 1899 in der „Dekorativen Kunst“. Meier-Graefe 1899b, S. 16-17. Die Monogramme Bierbaums und Otto Erich Hartlebens erschienen gemeinsam mit jenem Otto Krebs' und einem zweiten Monogramm Lilli Behrens' in einer Sammlung Monogramme verschiedener Künstler 1909 in der „Deutschen Kunst und Dekoration“. o. T. (Sammlung Monogramme) 1909, S. 82.

Lilli Behrens und Otto Krebs, wobei das Monogramm Lilli Behrens' in zwei Fassungen vorliegt. Für das Monogramm Selma Hartlebens (Abb. 30) ist das Entstehungsdatum fast exakt greifbar. Hartleben, der sich im Juni 1898 gemeinsam mit Behrens in Rom aufhielt, übersandte die Zeichnung am 6. Juni mit einem Brief an seine Frau. „Peter hat auf der anliegenden Karte ein Monogramm gezeichnet: S.M.H. Ich denke, dass es Dir gilt...“, schrieb er in dem Brief.²⁹⁷ Offensichtlich war dieses Monogramm, welches Selma Hartlebens Spitznamen „Moppchen“ miteinbezog, augenzwinkernd gemeint. Trotz dieser Besonderheit darf vermutet werden, dass die anderen Monogramme in zeitlicher Nähe zum Monogramm der Selma Hartleben entstanden, da alle diese Arbeiten stilistisch einheitlich sind, wie unten gezeigt werden wird.

Für das bereits angesprochne Kalenderbuch „Der Bunte Vogel von 1899“ von Otto Julius Bierbaum (Abb. 35-56) ist der Zeitraum des Entwurfes für die künstlerische Ausstattung präzise zu bestimmen. Sie entstand im Juli und August 1898. Dieses Buch stellt die bei weitem umfangreichste buchkünstlerische Arbeit Behrens' in seiner Münchner Zeit dar.²⁹⁸ Bierbaum hatte zuvor bereits ein gleichnamiges Kalenderbuch für das Jahr 1897 verfasst, welches von Emil Rudolf Weiß und Felix Vallotton buchkünstlerisch ausgestattet worden war.²⁹⁹ Behrens' Arbeit an dem Buchschmuckprogramm für die Ausgabe 1899 ist anhand der erhaltenen Briefe an Bierbaum zeitlich nachvollziehbar. So schrieb Behrens am 6. Juli 1898: „Ich arbeite jetzt am Buchschmuck für den ‚B.V.‘ und werde bis 1. Aug. fertig, aber bitte teilen Sie mir ja den allerletzten Termin mit, damit ich mich nicht übereilen brauche“.³⁰⁰ Offensichtlich hatte Bierbaum zuvor den Vorschlag gemacht, eine völlig neue Schrifttype für das Buch zu entwerfen. Jedoch teilte Behrens dem Autor im selben Brief mit, dass diese Arbeit in der noch zu Verfügung stehenden Zeit nicht mehr zu schaffen sei, da ein solches Alphabet „sehr überlegt gemacht“ sein wolle. Allerdings schrieb er Bierbaum auf einer am selben Tag verfassten Karte ergänzend, er wolle für „einige Haupt-Anfangsbuchstaben von Aufsätzen im ‚B.V.‘ (...) versuchen ob ich nicht aus einigen größere Initialen machen kann.“³⁰¹ Am 17. August 1898 war die Arbeit an dem Buchschmuck entgegen der vorherigen Planung noch nicht beendet.³⁰² Zu diesem Zeitpunkt plante der Künstler, die künstlerische Ausstattung bis zum 25. August zu vollenden. Ein offenbar ursprünglich für das Buch vorgesehener Portraitholzschnitt des Autors solle allerdings erst „einige Tage später“ fertig

²⁹⁷ Brief Otto Erich Hartleben an Selma Hartleben (Rom, 6.6.1898). Zit. nach Hartleben 1908, S. 278-279.

²⁹⁸ Bierbaum 1898b.

²⁹⁹ Bierbaum 1896.

³⁰⁰ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 6.7.1898).

³⁰¹ Karte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (o. O., 6.7.1898).

³⁰² Karte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wolfratshausen, 17.8.1898).

werden. Am 23. August schrieb Behrens an Bierbaum, dass er am Titelblatt arbeite – offenbar als letztem Teil der Arbeit.³⁰³ Am 27. August 1898 teilte Behrens dann Bierbaum mit, dass der Buchschmuck am Vorabend abgeschickt worden sei.³⁰⁴ Behrens sah sich in diesem kurzen Schreiben offenbar genötigt, Bedenken zu zerstreuen, dass der Umfang des angefertigten Buchschmuckes nicht ausreichend sei: „Ich denke auch, dass, wo der Band dieses Mal nicht so stark werden wird, es genügend ist“, schrieb er Bierbaum. Als Honorar für den Buchschmuck erhielt Behrens 100 Mark vom Verlag Schuster und Loeffler, wie ein Brief Behrens’ an Bierbaum verrät.³⁰⁵ Neben der broschiierten Ausgabe erschien ein Vorzugsexemplar in goldgepresstem Ledereinband, bei dem der Titelentwurf des Papiereinbandes erheblich variiert wurde (Abb. 57).³⁰⁶

In der Dezemberausgabe des Jahres 1898 veröffentlichte die Zeitschrift „ver sacrum“ das in einen Schmuckrahmen von Behrens gesetzte Notenblatt des vertonten Gedichtes „Der Tod krönt die Unschuld“ (Abb. 58).³⁰⁷ Der Text stammte von Otto Julius Bierbaum, die Musik von Oskar Fried, der auch die „Vernarrte Prinzeß“ Bierbaums vertonte, deren Publikation Behrens ebenfalls zu dieser Zeit ausstatten sollte.³⁰⁸ Der Entwurf entstand etwa zeitgleich zur Ausstattung des „Bunten Vogels“. Auf derselben Postkarte vom 27. August 1898, auf der er Bierbaum den Versand des Buchschmuckes für das Kalenderbuch mitteilte, äußerte er sich auch zu der Veröffentlichung des Rahmenschmuckes in „ver sacrum“: „Herzlichen Dank für die Nachricht über ver sacrum; ich bin sehr neugierig, wie die Sache aussehen wird.“³⁰⁹ Der Rahmen war also zu diesem Zeitpunkt bereits entworfen. Die Karte lässt zudem den Schluß zu, dass die Fertigstellung und Übersendung an Bierbaum erst kurz zuvor erfolgte, der Rahmen also wahrscheinlich im August 1898 entstand.

Mit der Übersendung des ersten Probedruckes des Holzschnittes „Der Kuß“ (Abb. 17) an den „Pan“-Redakteur Cäsar Flaischlen am 15. September 1898 schickte Behrens unaufgefordert auch Entwürfe für Buchschmuck (vgl. das Kapitel „Holzschnitte“): „Dann habe ich mir noch erlaubt, 2 Zierstücke beizulegen, für die Sie vielleicht eine Verwendung haben“, schrieb er in dem Begleitbrief.³¹⁰ Diese Zierstücke entstanden wahrscheinlich kurz

³⁰³ Karte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wolfratshausen, 23.8.1898).

³⁰⁴ Karte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wolfratshausen, 27.8.1898).

³⁰⁵ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 3.10.1898).

³⁰⁶ Meier-Graefe 1899b, Abb. S.25.

³⁰⁷ Bierbaum/Fried 1898.

³⁰⁸ Das Stück „Die vernarrte Prinzeß“ in der Vertonung Frieds erschien nie. Vgl. Muschol 1961, S. 59. Die Dichtung Bierbaums erschien erstmalig in der Zeitschrift „Die Insel“. Bierbaum 1899a. Eine Neuvertonung durch Oskar von Chelius erschien 1904. Bierbaum 1904a. Vgl. auch das Kap. „Holzschnitte“.

³⁰⁹ Karte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wolfratshausen, 27.8.1898).

³¹⁰ Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (München, 15.9.1898).

nach der Ausstattung des „Bunten Vogels“. Ein paralleles Entstehen oder eine Überschussproduktion ist unwahrscheinlich. Wie gezeigt befürchtete Behrens, für den „Bunten Vogel“ zu wenig Buchschmuck entworfen zu haben. Die an den „Pan“ gesandten Zierstücke sind zweifelsohne diejenigen, die den Artikel Friedrich Carstanjens über Peter Behrens begleiten (Abb. 59 u. 60).³¹¹

Einem Schreiben Friedrich Denekens an Behrens vom 1. Februar 1899 lässt sich entnehmen, dass Behrens kurz zuvor einen Entwurf für Otto Julius Bierbaums Gedichtband „Das seidene Buch“ angefertigt hatte.³¹² Die Arbeit schien zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht abgeschlossen. Behrens plante für dieses Buch einen seidenen Vorsatz, wie aus einem weiteren Brief Friedrich Denekens an Behrens aus dem März 1899 ersichtlich ist.³¹³ Der Titel erschien in Erstauflage erst 1904 (Abb. 61).³¹⁴ Behrens fertigte in Juli 1903 zumindest ein neues Muster für den Seideneinband des Buches an und übersandte Bierbaum am 9. Juli 1903 auch eine Vorsatzzeichnung.³¹⁵ Inwieweit er dabei auf Vorhandenes zurückgriff, ist aus dem Begleitschreiben nicht ablesbar. Hierzu soll die stilistische Untersuchung weiter unten Aufschlüsse liefern.

Zwischen buchkünstlerischer und kunstgewerblicher Aufgabenstellung steht die Entwurfszeichnung für zwei neutrale Lederbucheinbände Behrens' (Abb. 62), welche im Herbst 1899 in der „Dekorativen Kunst“ erschienen.³¹⁶ Es handelt sich um die Resultate eines Auftrages, den Behrens im Februar 1899 durch Vermittlung Friedrich Denekens für einen Krefelder Stadtverordneten ausführte. Deneken schrieb am 1. Februar 1899 an Behrens: „Heute möchte ich Sie bitten, einen Entwurf zu machen für einen mit Handvergoldung zu zierenden Einband aus Ganzleder für dens. Jahrgang der Decorativen Kunst (Vorderseite und Rücken). Es soll eine erzieherische Aufgabe für einen hiesigen Buchbinder sein. Der Antragsteller hat aber nur 50M dafür ausgesetzt, aber ich hoffe, dass Sie es im Interesse des guten Gewerkes machen.“³¹⁷ Behrens sandte darauf sogar zwei Entwürfe, da er bei der zuerst vollendeten Entwurfszeichnung fürchtete, „dass diese vielleicht in zu langen Linien gehalten war“.³¹⁸ Dieser zweite Entwurf gelangte auch zur Ausführung.³¹⁹ Moeller wies 1983 auf diese

³¹¹ Carstanjen 1898, S. 117, 120.

³¹² Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 1.2.1899).

³¹³ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 14.3.1899).

³¹⁴ Bierbaum 1904b.

³¹⁵ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Düsseldorf, 9.7.1903). Die Produktion zog sich über die zweite Jahreshälfte 1903 hin. Im Dezember erhielt Behrens ein Belegexemplar des Verlages. Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Düsseldorf, 25.12.1903).

³¹⁶ Meier-Graefe 1899b, Abb. S. 24.

³¹⁷ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 1.2.1899).

³¹⁸ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 14.2.1899).

Einbandentwürfe hin, datierte sie jedoch falsch auf das Frühjahr 1898.³²⁰ Sie vermutete anhand einer Quelle, dass noch weitere Entwürfe entstanden.³²¹

Dem buch- und schriftkünstlerischen Schaffen Peter Behrens' zuzurechnen ist auch das Signet, welches Behrens für die von Otto Julius Bierbaum gemeinsam mit Rudolf Alexander Schröder und Alfred Walter Heymel ins Leben gerufene Zeitschrift „Die Insel“ und den zugehörigen Verlag entwarf (Abb. 64). Die offenbar von Bierbaum an ihn herangetragene Bitte um einen Entwurf für Verlagszeichen und Plakat beantwortete Behrens am 18. März 1899 mit einem begeisterten Brief. „Mit Vergnügen werde ich die Sachen machen und mir die größte Mühe geben. (...) Ich schicke Euch baldigst eine Skizze [für ein Plakat, F.P.], vielleicht passt sie Euch, ebenfalls ein Verlagszeichen.“³²² Am 30. März 1899 schrieb Behrens: „Hiermit sende ich Dir das Wasserzeichen, ich glaube es ist so der Technik entsprechend [sic].“³²³

In der „Deutschen Kunst und Dekoration“ erschienen verschiedene Rahmen und Kopfleisten (Abb. 65-71), die sämtlich im Oktoberheft des Jahres 1899 abgedruckt wurden. Es waren dies ein Rahmenwerk für das Geleitwort zum dritten Jahrgang der Zeitung von Alexander Koch, sowie drei Kopfstückchen mit Titeltartusche, unter anderem für Artikel von Georg Fuchs und Christian Ferdinand Morawe.³²⁴ Die Arbeiten sind mit den Initialen „PB“ gekennzeichnet und wurden in der Literatur Behrens zugeschrieben.³²⁵ Das Aussehen der Signatur ist ungewöhnlich für Behrens. Das „B“ zeigt große Ähnlichkeit mit der Signatur Paul Bürcks. Für eine Zuschreibung an Bürck fehlen aber weitere Hinweise. Auf Behrens als Künstler deuten dagegen seine Freundschaft mit Fuchs und seine Erwähnung sowohl im Artikel Fuchs' als auch dem von Morawe. Die Artikel Fuchs' und Morawes berichteten von den kunstgewerblichen Ausstellungstücken der Münchner Jahresausstellungen im Glaspalast und in der Sezession 1899. Die Kopfleiste zum Artikel Fuchs' bildet deshalb den Ausstellungsbau der Sezession ab (Abb. 69). Die Zierstücke werden meines Erachtens kaum

³¹⁹ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 17.2.1899).

³²⁰ Moeller 1983, S. 263.

³²¹ Ebd. Moeller bezieht sich auf: Erster Bericht des Kaiser-Wilhelm Museums über den Zeitraum von der Eröffnung des Museums am 6. Nov. 1897 bis zum 31. März 1899. Krefeld 1899, S. 41. Weiterhin kann sie anhand der gleichen Quelle die beiden Krefelder Buchbinder Emil Welter und Wilhelm Peiler mit der Ausführung in Verbindung bringen.

³²² Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wangen, 18.3.1899).

³²³ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wangen, 30.3.1899).

³²⁴ Koch 1899, o. S.; Fuchs 1899d, S. 1-23; Morawe 1899, S. 24-33; N. N. 1899f, S. 34-36.

³²⁵ Riegger-Baurmann 1958, S. 793. Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 42, Nr. 25. Kadatz behauptet sogar, dass diese Arbeiten den Schriftgießereibesitzer Karl Klingspor dazu angeregt hätten, Behrens zum Entwurf seiner später bei Klingspor gegossenen Schrifttype aufzufordern. Kadatz 1977, S. 12. Die drei Kopfstücke erschienen erneut mit anderem Text in einer weiteren Publikation des Alexander Koch-Verlages aus dem Jahr 1901. Im Gegensatz zu anderer Buchkunst in diesem Band fehlt leider auch hier ein Hinweis auf den Künstler. Koch 1901, Vorwort des Herausgebers, o. S., Inhaltsverzeichnis, o. S., Namenverzeichnis, o. S.

vor Anfang Juni des Jahres, dem Eröffnungstermin der Schauen, entstanden sein. Vielmehr steht zu vermuten, dass alle Arbeiten für das Heft erst nach Abfassung der Artikel entstanden sind. Eine Schlussleiste aus dem folgenden Heft der „Deutschen Kunst und Dekoration“ trägt ebenfalls die Initialen „PB“ und ist in der Formensprache eng verwandt.³²⁶

Für das im Oktober 1899 erschienene Premierenheft der bei Bruckmann verlegten Zeitschrift „Die Kunst“ schuf Behrens das Umschlagstitelblatt (Abb. 72).³²⁷ Dieses fand bei nachfolgenden Ausgaben wiederholte Verwendung.³²⁸ Weiterer Buchschmuck Behrens' erschien im letzten Jahrgang des „Pan“. Mehrere Zierstücke und eine Initiale von der Hand Behrens' wurden im zweiten Heft des fünften Jahrganges, dem Novemberheft des Jahrgangs 1899, gedruckt (Abb. 74-78).³²⁹ Die Initiale entstand vor dem 7. März 1899. In einem Brief mit diesem Datum an den Verleger Eugen Diederichs schrieb Behrens: „Für den Pan habe ich neulich eine Initiale gezeichnet.“³³⁰ Es handelt sich hierbei fraglos um jene im November erschienene, die also über ein halbes Jahr zuvor entstand. Die Initiale ist möglicherweise eine Weiterentwicklung jener Buchstaben, die er ursprünglich für den „Bunten Vogel“ entwerfen wollte. In einem Schreiben an Otto Julius Bierbaum vom 6. Juli 1898 erklärte Behrens wie bereits erwähnt, er wolle versuchen, aus einigen „Haupt-Anfangsbuchstaben“ des Kalenderbuches „größere Initialen“ zu entwickeln.³³¹ Im Kalenderbuch selbst erschienen jedoch keine solchen Entwürfe.

Einen weiteren Titelentwurf schuf Behrens für Otto Erich Hartlebens 1899 im S. Fischer Verlag erschienene Druckfassung der Komödie „Ein wahrhaft guter Mensch“ (Abb. 73).³³² Da das oben zitierte Schreiben Behrens' an Friedrich Deneken vom 14. Februar 1899 diese Arbeit noch nicht erwähnte, kann meines Erachtens angenommen werden, dass dieser Entwurf erst nach diesem Datum entstand.³³³ Eine genauere Datierung kann hier nicht vorgenommen werden. Es soll unten gezeigt werden, dass aus stilistischen Gründen ein enger zeitlicher Zusammenhang mit zwei Zierstücken aus dem „Pan“ des Jahres 1899 und dem Umschlagtitelblatt für die im Oktober 1899 erschienene erste Ausgabe von „Die Kunst“ zu

³²⁶ Deutsche Kunst und Dekoration (DKuD), 3. Jg., 1. Hb. (1899-1900), H. 2 (November 1899), S. 112.

³²⁷ Die Kunst. Monatsschrift für freie und angewandte Kunst, 1. Jg. (1899-1900), H. 1 (Oktober 1899).

³²⁸ Buddensieg/Moeller 1980, S. 56, Nr. 55.

³²⁹ Pan, 5. Jg. (1899-1900), H. 2 (Nov. 1899), S. 73, 78, 88, 114, 126.

³³⁰ Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (München, 7.3.1899).

³³¹ Karte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (o. O., 6.7.1898).

³³² Hartleben 1899.

³³³ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 14.2.1899).

vermuten ist. Auch dieser Entwurf wurde noch für weitere im S. Fischer Verlag erscheinende Titel Hartlebens verwendet.³³⁴

Im Maiheft 1900 des „Pan“ – dem letzten veröffentlichten „Pan“-Heft – erschien neben Behrens' Holzschnitt „Winterlandschaft“ (Abb. 20) auch eine Rahmenzeichnung in Rankenform von der Hand Behrens', welche das Gedicht „An der Grenze“ Detlev von Liliencrons einfasste (Abb. 79).³³⁵ Spielmann wies im Bestandskatalog des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, in dessen Besitz die Zeichnung heute ist, darauf hin, dass sich „im Rahmen von fremder Hand geschriebener, getilgter, jedoch noch lesbarer Titel: SPIELEREI VON DETLEV VON LILIENCRON“ befindet.³³⁶ Der Autor folgerte daraus, dass der Rahmen zuerst für das Gedicht „Spielerei“ vorgesehen war, später jedoch für „An der Grenze“ verwendet wurde. Eine andere Erklärung könnte meines Erachtens aber auch eine entfernte Falschbeschriftung sein.

Die buchkünstlerische Ausstattung zu Otto Julius Bierbaums Tanzspiel „Pan im Busch“ (Abb. 80 u. 81) steht wie die zuvor genannte Rahmenzeichnung an der Schwelle der Münchner zur Darmstädter Zeit Behrens'.³³⁷ Das Stück erschien im Jahr 1900. Der Entwurf entstand wahrscheinlich zwischen März 1899 und Juli 1900.³³⁸

Die buchkünstlerische Ausstattung des von Georg Fuchs verfassten Festspiels zur Grundsteinweihe des Ernst-Ludwig-Hauses der Darmstädter Künstlerkolonie am 24. März 1900 (Abb. 82-86), welches im Maiheft des Jahres der „Deutschen Kunst und Dekoration“ erschien, übernahmen neben Behrens Hans Christiansen und Paul Bürck.³³⁹ Ebenfalls im Maiheft des Jahrganges 1900 der „Deutschen Kunst und Dekoration“ erschienen ein Kopf- und ein Fußzierstück des Künstlers (Abb. 87 u. 88). Diese begleiteten den Aufsatz „Die

³³⁴ In dieser Ausstattung erschienen zudem: Otto Erich Hartleben: Angele. Comödie, 2. Aufl. Berlin 1905. Ders.: Im grünen Baum zur Nachtigall. Ein Studentenstück, Berlin 1905. Abgebildet in Klement 1951, S. 57, 79.

³³⁵ Rahmenzeichnung zu dem Gedicht „An der Grenze“ von Detlev von Liliencron. Pan, 5. Jg. (1899-1900), H. 4 (Mai 1900), S. 223.

³³⁶ Spielmann 1979, S. 64, Nr. 89.

³³⁷ Bierbaum 1900.

³³⁸ Zwar erwähnt Behrens den im Entstehen begriffenen „Pan im Busch“ bereits in einem Brief im Oktober 1898, jedoch schlägt er noch im März 1899 nach Erscheinen des „Bunten Vogels“ und dem Entwurf für „Das seidene Buch“ vor, erneut ein Buch zusammen zu machen. Die Ausstattung des „Pan im Busch“ ist zu diesem Zeitpunkt offenbar weder geplant noch begonnen. Briefe Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 3.10.1898 u. Wangen, 10.3.1899),). Behrens' Briefe an Bierbaum setzen zwischen Juli 1900 und Juli 1902 aus. Auch die Freundschaft der beiden Künstler ruhte in diesem Zeitraum. Briefe Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, 24.7.1900 u. Darmstadt, 17.7.1902). Damit ist das Entstehungsdatum des Entwurfes zumindest grob zwischen März 1899 und Juli 1900 eingegrenzt.

³³⁹ Fuchs 1900. Das Stück erschien in einem Wiederabdruck in einer weiteren Publikation Alexander Kochs von 1901 – jedoch in veränderter Farbigkeit und nur unter Verwendung von Behrens' Titelblatt und einer Rahmenzeichnung Hans Christiansens. Koch 1901, S. 47-55.

Dekoration der Bühne“ aus Behrens’ eigener Feder.³⁴⁰ Obwohl beide Arbeiten an dieser Stelle nicht signiert sind, ist die Zuschreibung an ihn unzweifelhaft, da beide Zierstücke erneut 1901 veröffentlicht wurden und er hier als Urheber genannt wird.³⁴¹ Eine weitere Kopf- und Fußleiste sowie eine Initiale aus dem Maiheft 1900 sind fraglos ebenfalls sämtlich von Behrens’ Hand, da eine der Zierleisten ebenfalls unter Nennung des Künstlers in der Publikation von 1901 erschien (Abb. 89-91).³⁴² Wegen der offensichtlichen Zusammenhörigkeit der drei Arbeiten klärt dies auch die Urheberschaft der beiden übrigen Stücke. In 200 Exemplaren erschien zudem ein Sonderdruck, welcher das Festspiel Fuchs’ und den Aufsatz Behrens’ umfasste.³⁴³

Auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 zeigte Behrens im Ausstellungszimmer der Darmstädter Künstlerkolonie einen Bucheinband, den er im Auftrag der „Deutschen Kunst und Dekoration“ entworfen hatte und der von der Berliner Buchbinderei W. Collin hergestellt wurde (Abb. 92). Er war im Juliheft 1900 der „Deutschen Kunst und Dekoration“ abgebildet.³⁴⁴ Entstanden ist der Entwurf wahrscheinlich vor Eröffnung der Ausstellung am 15. April des Jahres.³⁴⁵

Im Mai 1900 war zudem, wie ein Brief Behrens’ belegt, der Entwurf zur ersten Schrift des Künstlers vorerst abgeschlossen, jedoch hatte Behrens noch keine Schriftsetzerei gefunden, die diesen umsetzte.³⁴⁶ Behrens berichtete an selber Stelle, aus der Type noch eine „zweite, mehr runde offene Leseschrift“ abgeleitet zu haben. Jedoch berichtete der Künstler noch Ende Juni des gleichen Jahres, dass „noch vieles an der Type zu arbeiten“ sei.³⁴⁷ Die Schriftentwürfe sollen hier jedoch nicht weiter besprochen werden.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1900 erschien der von Behrens selbst verfasste und gestaltete kurze Band „Feste des Lebens und der Kunst“ (Abb. 93-96).³⁴⁸ Der Text entstand, wie ein Vermerk erläutert, im Juni des Jahres.³⁴⁹ Der Band erschien im Eugen Diederichs Verlag und wurde in der Buchdruckerei C. F. Winter in Darmstadt gedruckt. Am 25. Juli 1900

³⁴⁰ Behrens 1900a.

³⁴¹ Koch 1901, Abb. S. 63, 66. Urhebernachweis im angehängten Inhaltsverzeichnis, o. S.

³⁴² DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 407 (Zierleiste, Initiale), S. 411 (Zierleiste). Die Zierleiste von S. 407 erscheint mehrfach erneut bei Koch 1901, S. 64-66, Urhebernachweis im angehängten Inhaltsverzeichnis, o. S.

³⁴³ Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (Darmstadt, 17.5.1900). Zit. nach Diederichs 1967, S. 112.

³⁴⁴ Morawe 1900, S. 496, Abb. S. 475.

³⁴⁵ Der Artikel Morawes lässt erkennen, dass die Darmstädter Ausstellungsstücke erst verspätet in Paris eintrafen. Somit kann der 15. April 1900 nicht mit letzter Sicherheit als terminus ante quem angenommen werden. Ebd., S. 490.

³⁴⁶ Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (Darmstadt, 17.5.1900). Zit. nach Diederichs 1967, S. 112-113.

³⁴⁷ Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (Darmstadt, 25.6.1900). Zit. nach Diederichs 1967, S. 114.

³⁴⁸ Behrens 1900b.

³⁴⁹ Ebd., o. S. [S. 27].

übersandte Behrens das Manuskript der „Feste des Lebens und der Kunst“ an den Verleger Diederichs mit der Anfrage, ob dieser Interesse habe, „diesen Aufsatz als Brochure“ zu verlegen, da er nicht zweifle, „dass die darin vertretene Anschauung Ihre volle Sympathie hat.“³⁵⁰ Obwohl verschiedene Zeitschriften an einem Abdruck interessiert seien, wolle er das Manuskript, „aus dem sich ein ideal ästhetisches Buch machen ließe“, erst Diederichs anbieten, da ihm „eine Buchform in schöner Ausstattung für den Zweck, dem es dienen soll, als geeigneter“ erscheine. „Die Ausstattung denke ich mir zu einer größeren Antiqua in feierlicher, etwas pathetischer Art, dem Stil des Aufsatzes und des Gegenstandes angepasst. Den Druck möchte ich gern hier bei Winter ganz genau überwachen und die rein typographische Ausstattung würde ich selbst zeichnen. Mit Honoraransprüchen will ich bei dieser Sache ihr ideales Bestreben nicht erschweren.“³⁵¹ Einen Monat nach diesem Schreiben hatte sich Diederichs offensichtlich grundsätzlich bereit erklärt, den Aufsatz zu verlegen. In einem Schreiben vom 24. August 1900 erklärte Behrens, dass er als Druckpapier gerne jenes verwenden würde, das bereits für die Maeterlinck-Publikation verwendet worden sei, er nähme jedoch „in Anbetracht Ihres großen Vorrates Papier F“ auch mit diesem vorlieb.³⁵² „Ich werde den Bogen, den ich von Ihnen habe, bedrucken lassen und Ihnen dann als Format-Muster zusenden.“ Zu diesem Zeitpunkt war die Buchproduktion also noch bei weitem nicht abgeschlossen. Ob der Künstler bereits den Entwurf für die Ausstattung beendet hatte, kann leider nicht aus dem Brief erschlossen werden. Dennoch ist wohl davon auszugehen, dass die „Feste des Lebens und der Kunst“ erst einige Zeit nach dem 24. August 1900, also wohl gegen Ende des Jahres, erschienen.

Im Zusammenhang mit der am 15. Mai 1901 eröffneten Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ erschienen vier weitere Publikationen, deren künstlerische Ausstattung durch Behrens erfolgte: Es waren dies die provisorische sowie die endgültige Ausgabe des Kataloges zu Behrens' neuerbautem Haus.³⁵³ Hinzu kamen die Festschrift (Abb. 126-130) und ein lediglich mit „Zur Feier der Eröffnung“ betitelter Band (Abb. 130) Dieser enthielt neben der von Georg Fuchs verfassten „Festlichen Handlung“, einer vertonten Versdichtung für Chor und drei Solisten, die von Behrens verfasste Ehr- und Dankerbietung der Künstlerkolonie an Großherzog Ernst Ludwig, welche auch die Festschrift einleitete.³⁵⁴ Die erste Ausgabe des Kataloges zum Haus Behrens trägt den Vermerk „provisorische

³⁵⁰ Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (Darmstadt, 25.7.1900). Zit. nach: Diederichs 1967, S. 113.

³⁵¹ Ebd., S. 113-114.

³⁵² Peter Behrens an Eugen Diederichs (Darmstadt, 24.8.1900). Zit. nach: Diederichs 1967, S. 114.

³⁵³ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.); Kat. Haus Behrens.

³⁵⁴ Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“; „Zur Feier der Eröffnung“ (Sammelband).

Ausgabe vom 15. Mai 1901“ auf dem Titelblatt (Abb. 97-110). Damit ist ein terminus ante quem gegeben. Ein Hinweis auf der letzten Seite des Bandes gibt darüber Auskunft, dass die „provisorische Ausgabe des Kataloges [...] in Kürze durch eine definitive Ausgabe ersetzt“ werde, „in welcher die von der Rudhard’schen Gießerei in Offenbach neu geschnittene Schrift (,Behrens’) zur Anwendung gelangt.“ Sowohl die Festschrift als auch der schmale Band „Zur Feier der Eröffnung“ sind bereits in dieser neuen Schrift gedruckt und entstanden daher offenbar nach dem provisorischen Katalog.³⁵⁵ Der endgültige Katalog zum Haus Behrens verwendete dann, wie in der provisorischen Ausgabe angekündigt, gleichfalls die neue Type.³⁵⁶ Anlässlich der Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ entwarf Behrens ebenfalls ein Plakat, das in seiner Formensprache der Buchkunst sehr nahe steht (Abb. 132).³⁵⁷

Analyse

Ob des Umfangs dieses Werkbereiches ist eine Darstellung der buch künstlerischen Arbeit dieser Jahre herausfordernder als jene der anderen Tätigkeitsfelder Behrens’. Behrens wandelte seine Formensprache kontinuierlich in dem besprochenen Zeitraum. Darüber hinaus griff er auch Formerfindungen wieder auf, die er zwischenzeitlich nicht verwendete, sodass bei einigen späteren Arbeiten entgegen dem Augenschein nicht von dem Produkt einer kontinuierlichen Entwicklung gesprochen werden kann. Nur wenige der Entwürfe, die Behrens für unterschiedliche Auftraggeber und Publikationen fertigte, liegen sowohl zeitlich als auch stilistisch eng beieinander.

Die Besprechung der Buchkunstentwürfe soll, wie schon jene der Gemälde und Holzschnitte, chronologisch geordnet vorgehen. Das jeweilig besprochene Objekt soll dabei auch auf die Einbindung in das Gesamtwerk hin untersucht werden. Diese methodische Vorgehensweise verweigert sich der trügerischen Übersichtlichkeit einer zwangsläufig vereinfachenden Kategorisierung nach stilistischen Merkmalen und versucht, der Vielgestaltigkeit von Behrens’ Buchkunst Rechnung zu tragen. Nicht zuletzt erlaubt nur eine umfassende Betrachtung der Arbeiten eine zuverlässige Beweisführung in den weiteren

³⁵⁵ Beide Schriften enthalten einen entsprechenden Vermerk am Bandende. Der provisorische Katalog zum Haus Behrens nennt die Schrift allerdings bereits als Ausstellungsstück. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 30.

³⁵⁶ Kat. Haus Behrens.

³⁵⁷ Ein Exemplar in der Sammlung des Museums Künstlerkolonie, Darmstadt, Kat. Museum Künstlerkolonie 1990, S. 27, Kat. Nr. 31 (ehemals Sammlung Hessisches Landesmuseum, vgl. Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 17, Nr. 30, Abb. S. 22). Keine Berücksichtigung soll dagegen ein Plakat finden, das Behrens für die Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ entwarf. Eine Datierung ist weder aus Quellen noch stilistisch sicher möglich. Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 17, Nr. 29, Abb. S. 16.

Teilen der Arbeit. Der chronologische Aufbau soll nicht den Eindruck steter und linearer Fortentwicklung von Behrens' Buchkunst suggerieren; stattdessen soll nur versucht werden, Kontinuitäten, Veränderungen und Rückgriffe in ihrer zeitlichen Abfolge zu beschreiben und Gründe für Veränderungen zu nennen, soweit diese zu erkennen sind.

„Die Erziehung zur Ehe“

Die Umschlagvorderseite, die Peter Behrens Ende 1897 oder Anfang 1898 für Otto Erich Hartlebens Komödie „Die Erziehung zur Ehe“ (Abb. 25 u. 26) entwarf, zeigt die stilisierte Darstellung zweier spiegelsymmetrisch angeordneter Frauenfiguren, welche sich die Hände reichen. Die sich berührenden Hände und die ineinanderfließenden Haare der beiden Figuren umschließen ein Bildfeld, in welches ein Profilportraitmedaillon Hartlebens eingeschrieben ist. Die Körper der weiblichen Gestalten sind weitgehend in Bandformen aufgelöst. Diese entspringen in einer nach oben geschlossenen Schlaufenform, welche ebenfalls achsensymmetrisch im unteren Bildfeld angeordnet ist. Von dort aus strömen die an- und abschwellenden, sich verschlingenden Bandformen zu beiden Seiten, steigen an den Seiten des Bildfeldes empor, die Frauenkörper andeutend, um als wehendes Haar am oberen Bildfeldrand wieder zusammenzufließen. In dieser Weise gelang es Behrens, ein gleichzeitig völlig symmetrisches wie bewegtes Rahmenfeld für Medaillon, Autor- und Titelangabe zu schaffen, welches fast allein mit den von Behrens bereits im Holzschnitt verwendeten Bandformen als Gestaltungsmittel auskam. Allein die Köpfe und Arme der Figuren bildete Behrens nicht aus Bändern, um die Erkennbarkeit der Frauenfiguren zu gewährleisten. Behrens sprach in einem etwa zwei Jahre später verfassten Brief an den Schriftsteller Richard Dehmel von der „ornamentalen Verwendung des Menschen“, mit der er sich in diesem Entwurf auseinandergesetzt habe.³⁵⁸ Das Portraitmedaillon Hartlebens hängt direkt von dem Temperagemälde (Abb. 5) ab, das Behrens etwa 1896 von dem Dichter malte und dessen starke Vereinfachung es darstellt (vgl. das Kapitel „Malerei“). In seiner künstlerischen Auffassung entspricht es den vor dem Frühjahr 1897 entstandenen Gemälden und Portraits. Dadurch ist ein stilistisches Auseinanderfallen von Medaillon und Rahmenmotiv unverkennbar. Zugleich zeigt sich anschaulich, welche künstlerische Entwicklung Behrens in diesen etwa anderthalb Jahren durchlaufen hat. Diese Entwicklung kann sowohl an den Holzschnitten als auch an der Buchkunst abgelesen werden, wie der Vergleich zwischen dem Titel der „Erziehung zur Ehe“ mit dem etwa zeitgleich entstandenen Holzschnitt „Schmetterlinge“ (Abb. 16) zeigt. Hinzuweisen ist auf die deutliche Ähnlichkeit in der Bildkomposition und den gestalterischen Mitteln: Bandformen, die aus einem unteren

³⁵⁸ Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 11.1.1900).

zentralen Quellpunkt ein Feld, eine Kartusche umfließen, bilden jeweils den Rahmen. In beiden Kompositionen schuf Behrens eine fast komplett symmetrische Bildanlage, welche nur in Details, nämlich im einen Falle durch die dargestellten Schmetterlinge, im anderen durch das Medaillon, geringfügig durchbrochen wird. Verwandt sind auch manche Einzelformen; so vergleiche man die Kopfform der Frauenfiguren des Umschlagtitels mit den Seerosenblättern in dem Holzschnitt.

Es ist zuvor beschrieben worden, dass Behrens bei den „Schmetterlingen“ erstmals in seiner Holzschnittkunst die Bildfläche durch einen eingeschriebenen ornamentalen Rahmen gliederte. Mit dieser Aufteilung gelangte er von einem den ganzen Bildbereich überziehenden Ornamentteppich, wie er noch zuvor im „Sturm“ (Abb. 13) und im „Sieg“ (Abb. 14) erschien, zu der Trennung von Ornament und Motiv. Er betonte nun die abstrakt-ornamentale Form in der Gestaltung des Rahmens, während er das in dem Rahmen wiedergegebene eigentliche Motiv weit gegenständlicher auffasste. Dadurch gelang es ihm, die Bilder zu beruhigen. Gleichzeitig vollzog er eine Rückkehr zur Symmetrie als dominierendem Gestaltungsmerkmal, einem Gestaltungsprinzip, das wir schon zuvor an seinen Gemälden aufgezeigt hatten. Bei der Zusammenschau von buchkünstlerischem Entwurf und Holzschnitt muss die Frage nach dem Ausgangspunkt dieser Entwicklung gestellt werden: Gelang Behrens diese Lösung durch seine Beschäftigung mit den Erfordernissen der Buchkunst – hier insbesondere mit denen einer Umschlagvorderseite oder eines Titelblattes – oder war Behrens nun auch durch die im Holzschnitt gefundene Lösung in der Lage, neue buchkünstlerische Aufgabe überzeugend zu lösen? Da hier keine sichere Entstehungsabfolge der beiden Arbeiten zu ermitteln ist, kann eine endgültige Antwort nicht gegeben werden, jedoch gehorcht die Komposition eher den Gesetzen des Buches als denen des Holzschnittes, weil hier der Buchtitel traditionell den Mittelpunkt jeder Gestaltung darstellt. Der Titel zur „Erziehung zur Ehe“ zeigte bereits ein wesentliches Gestaltungsmerkmal, welches Behrens in dem Holzschnitt „Der Kuß“ (Abb. 17 u. 18) erneut aufgriff, nämlich die Darstellung von Haar als sich verschlingenden Bandornamenten. Und ebenso wie in der Buchkunst verwendete Behrens im Holzschnitt dieses Motiv zur Gestaltung eines Rahmens und gleichzeitig zur Verknüpfung zweier Figurendarstellungen.

„Till Eulenspiegel“

Der Umschlagtitelentwurf zu Georg Fuchs' Komödie „Till Eulenspiegel“ (Abb. 27) greift wesentliche Merkmale des Titels zur „Erziehung zur Ehe“ wieder auf. Auch hier bildet verschlungen geführtes Bandwerk einen Rahmen, auch hier ist die Rahmenkomposition perfekt spiegelsymmetrisch. Hatte Behrens sich in dem ersten Buchtitelentwurf an der

ornamentalen Behandlung von Figuren versucht, so verweisen Blüten- und Blattformen hier auf florale Motive. Zweifellos handelt es sich um die Weiterentwicklung der Formen des Holzschnittes „Tulpen“ (Abb. 15). Unterschied Behrens aber in dem als Vorsatzblatt entworfenen Holzschnitt „Tulpen“ noch deutlich zwischen Blütenstiel, Blatt und Blüte, fehlt die Differenzierung zwischen Blatt und Blütenstängel hier fast völlig. Stattdessen wird das bereits etwa beim Umschlag der „Erziehung zur Ehe“ auftretende Bandwerk allein durch die Einfügung von stilisierten Blüten und Blättern an das florale Vorbild geheftet: Hatte man die Pflanzendarstellung des Vorsatzpapiers noch als starke Abstraktion der Pflanze auffassen können, stehen bei dem Umschlagtitelentwurf Blatt und Blüte in keinem der Natur gemäßen Verhältnis zum Bandwerk. Jedoch stellte Behrens bei der späteren Arbeit die Blüten mit ihren Dolden wieder filigraner und naturnäher dar, sodass nicht von einer immer weiter zunehmenden Abstraktion des Dargestellten gesprochen werden kann.

Monogramme

Die Komplexität der Verwindung und Verschränkung der Bandform trieb Behrens in seinen Monogrammentwürfen noch weiter als bei seinen vorhergehenden Arbeiten. Die Initialen seiner Frau Lilli Behrens bildete er aus einem einzigen endlosen, an- und abschwellenden und in sich gedrehten und verschränkten Band.³⁵⁹ Andere Monogramme wie dasjenige Otto Julius Bierbaums waren aus mehreren Bändern zusammengesetzt. So formt hier ein Band den Buchstaben „O“ während ein zweites zu den Buchstaben „J“ und „B“ verschlungen war. Die Bandform gleicht jener der früheren Arbeiten. Dagegen zeigen andere Monogramme, nämlich etwa der auf den Anfang Juni 1898 datierbare Entwurf aus den Initialen „SMH“ für Selma „Moppchen“ Hartleben eine neue Variante des Bandes.³⁶⁰ Hatte Behrens diese stets zuvor spitz zulaufend enden lassen, so enden diese nun in einer punktförmigen Verdickung. Beim Monogramm für Selma Hartleben ließ Behrens immer mehrere Bänder in einer einzigen Punktform enden. Bei anderen Monogrammen, etwa jenem für Julius Meier-Graefe, laufen auch einzelne Bänder in einer Punktform aus.

„Der Bunte Vogel von 1899“

Für das Kalenderbuch „Der Bunte Vogel“ in der Ausgabe von 1899 (Abb. 35-56) schuf Behrens neben dem Entwurf für den Umschlag zwanzig Einzelschmuckformen, die bei der Seitengestaltung des Buches verwendet wurden.³⁶¹ Gegenüber der von Emil Rudolf Weiß und

³⁵⁹ Meier-Graefe 1899b, Abb. S. 17.

³⁶⁰ Ebd., Abb. S. 16.

³⁶¹ Die Zierstücke für das Buchinnere sind hier in der Reihenfolge ihres erstmaligen Erscheinens im Buch von Nr. 1-20 durchnummeriert. Allerdings sind die Tierkreis- und Mondstandssymbole in dem das Buch eröffnenden Kalendarium nicht von Behrens' Hand. Bierbaum 1898b, S. 2-25.

Felix Vallotton gestalteten Ausgabe von 1897 veränderte er die Formensprache des „Bunten Vogels“ vollständig. Weiß hatte ein Dekorationsprogramm geschaffen, welches hauptsächlich Tier- und Pflanzendarstellungen zeigte. Er bediente sich dabei eines Stils, der naive, bei der Tierdarstellung auch karikierende Züge zeigt. Ergänzt wurden diese Zeichnungen durch kleinformatige Bildfelder, überwiegend ebenfalls von der Hand Weiß'. Diese zeigen Stadtveduten ebenso wie Stilleben und symbolistisch beeinflusste Sujets. Hinzu traten Arbeiten Vallottons, in der Hauptsache Portraits zu den biographischen Texten des Buches.

Behrens' Buchschmuck lässt dagegen nur noch in der Zeichnung des Umschlages ein klar benennbares Motiv erkennen. Der stilisierte Vogel der Umschlagvorderseite ist auch der einzige buchkünstlerische Entwurf, der in direkter Verbindung zu dem Text steht, den er begleitet. Die Zierstücke, die im Buchinnern Verwendung finden, lassen sich kaum noch benennen und sei es als stark abstrahierte Wiedergabe eines konkreten Gegenstandes. In wenigen Ausnahmen sind florale Züge zu erkennen. Am deutlichsten treten diese noch bei einem Zierstück (Abb. 50) in Erscheinung, welches unverkennbar mit den Pflanzendarstellungen des Holzschnittes „Tulpen“ (Abb. 15) und dem Titelblatt des „Till Eulenspiegel“ (Abb. 27) verwandt ist.³⁶² Gegenüber diesen ist die Blüte nochmals abstrakter und vereinfachter wiedergegeben. Es erscheint wenig zielführend, alle Formerfindungen Behrens' für den „Bunten Vogel“ einzeln zu beschreiben und zu besprechen. Stattdessen soll hier auf die Weiterentwicklung der Formensprache des Künstlers abgestellt werden. Hatten die Bandform und das Schlaufenmotiv zuvor in Holzschnitt und Buchschmuck zwar eine Wandlung vom Flächengestaltungs- zum Rahmenmotiv vollzogen, so waren sie in ihrer Gestaltung selbst bisher nur in geringem Umfang vom Künstler verändert worden. In dieser Ursprungsform erscheinen sie jedoch nur noch bei einem Zierstück (Abb. 48).³⁶³ Dieses zeigt ein kunstvoll sich in fünf Schlaufen verschränkendes, endloses Band, eine Figur, welche trotz der zahlreichen Überschneidungen des Bandverlaufes annähernd spiegelsymmetrisch aufgebaut ist. Neu in Behrens Formrepertoire ist die Doppelkontur, eine die Form ganz oder teilweise mit geringem Abstand umfassende zweite Konturlinie (Abb. 43, 45, 49, 52).³⁶⁴ Als weitere mehrfach verwendete Formneuschöpfung erscheint das Motiv der spitz zusammengeführten Bänder (Abb. 39, 43, 44).³⁶⁵ Auch diese Kompositionen sind jeweils rein spiegelsymmetrisch angelegt. Insbesondere im Zierstück Nr. 4 (Abb. 39) bilden die spitz

³⁶² Bierbaum 1898b, Zierstück Nr. 15, erstmals S. 31.

³⁶³ Bierbaum 1898b, Zierstück Nr. 13, erstmals S. 27.

³⁶⁴ Bierbaum 1898b, Zierstück Nr. 8, erstmals S. 5; Zierstück Nr. 10, erstmals S. 15; Zierstück Nr. 14, erstmals S. 28; Zierstück Nr. 17, erstmals S. 45.

³⁶⁵ Bierbaum 1898b, Zierstück Nr. 4, erstmals vor Beginn der Seitenzählung [Vollständige Titelnennung samt Buchkünstler und Verlag]; Zierstück Nr. 8, erstmals S. 5; Zierstück Nr. 9, erstmals S. 13.

zusammenstoßenden Bänder die Form eines Kielbogens, eine Form, die am Darmstädter Haus Behrens an den Giebeln und Gauben wiedererscheint, wie noch gezeigt werden wird.

Vielfach lässt Behrens in der Buchausstattung des „Bunten Vogels“ die Bandform in einer Rundung auslaufen. Diese Gestaltung erscheint ebenfalls bei einigen von Behrens' Monogrammen, so bei dem offenbar kurz vorher entstandenen Exemplar für Selma Hartleben. In der Weiterführung dieser Serie entwarf der Künstler für das Vorsatzblatt des Buches das Monogramm „BV“, welches ebenfalls dieses Gestaltungsmerkmal zeigt (Abb. 36).³⁶⁶ Die neuen Rundformen in Behrens' gestalterischem Repertoire wurden vom Künstler zudem in verschiedenen anderen Zusammenhängen erprobt. In der Zusammenführung der schwingenden Band- und der Rundform entstehen Zierstücke, in denen die Bandform nicht mehr unregelmäßig verschlungen, sondern in zwar noch gekrümmter, aber straffer Führung erscheint. In der Zusammenführung von geschwungenem Band- und Kreiselement gelangen Behrens auch sehr knappe Formerfindungen, welche auch in Aneinanderreihung als Leisten Verwendung fanden (Abb. 38 u. 40).³⁶⁷ Als weiteste Fortführung entwarf Behrens eine Spangenform, bestehend aus zwei großen Kreiselementen, welche er mit fünf straff gespannten, somit völlig geraden Bändern zusammenspannte (Abb. 55).³⁶⁸ Er entwarf aber auch sehr freie, jedoch ebenfalls spiegelsymmetrische Formen – komplexe Formerfindungen, die nicht aus den beschriebenen Grundelementen der Buchkunst Behrens' zusammengesetzt sind (Abb. 47 u. 49).³⁶⁹

Die Frontvignette des Buchumschlages (Abb. 35) knüpft gestalterisch an die zuvor entstandenen Buchumschlagentwürfe an. Obwohl nach den Zierstücken des Buchinnern entstanden, griff Behrens auf die dort geschaffenen Formentwicklungen nur in geringem Umfang zurück. Der stilisierte Vogel, wohl ein Pfau, nimmt mit gespreiztem Gefieder die obere Hälfte des Umschlagtitels ein, während die üppigen und langen Schwanzfedern in der unteren Hälfte den Rahmen für die Schrift formen. Die Bildaufteilung weicht von den zuvor gestalteten Umschlagtiteln ab. Grund hierfür ist offensichtlich die Absicht, den namengebenden Vogel und nicht Buchtitel und Autor als seitenbeherrschend zu gestalten. Hierin folgt der Umschlagentwurf des „Bunten Vogels von 1899“ dem von Felix Vallotton gestalteten von 1897. Im Vergleich zu den Entwürfen für „Die Erziehung zur Ehe“ und „Till Eulenspiegel“ ist die Spiegelsymmetrie zur vertikalen Mittelachse nicht so streng ausgeprägt.

³⁶⁶ Bierbaum 1898b, Zierstück Nr. 1, erstmals vor Beginn der Seitenzählung [Vorsatzpapier].

³⁶⁷ Bierbaum 1898b, Zierstück 3, erstmals vor Beginn der Seitenzählung [Bücher von Otto Julius Bierbaum]; Zierstück Nr. 5, erstmals vor Beginn der Seitenzählung [Vollständige Titelnennung samt Buchkünstler und Verlag].

³⁶⁸ Bierbaum 1898b, Zierstück 20, nur S. 110.

³⁶⁹ Bierbaum 1898b, Zierstück Nr. 12, erstmals S. 21; Zierstück Nr. 14, erstmals S. 28.

Diese ist zwar durch die die Mittelachse flankierenden gespreizten Flügel im oberen Bildfeld bezeichnet, aber durch den bewegten Vogelkörper wird der Komposition die Starrheit genommen. Gegenüber den von Behrens zuvor geschaffenen beiden buch künstlerischen Rahmenformen zur Umkränzung des Buchtitels ist der Anlauf der auch hier für diesen Zweck verwendeten verschlungenen Bandformen aus dem Zentrum gerückt, ebenso deren einzig sichtbares Ende. Zudem brachte Behrens hier sein Signet, welches er bei den zuvor geschaffenen Umschlägen am Fuße der Mittelachse angeordnet hatte, am linken Rande der Bildfläche an und betonte somit die asymmetrische Komponente weiter. Die Formen des Entwurfs dominiert die Bandform. Doch erscheinen die Augenflecken des Gefieders und die Federkrone des Kopfes als gerundete Formen und spiegeln die Entwicklung, die an den Zierstücken des Buchinnern beschrieben wurde, auch hier wieder.

Für den Umschlagrücken des „Bunten Vogels“ (Abb. 56) schuf Behrens eine weitere Vogeldarstellung. Das sehr schmale hochrechteckige Bildfeld geschickt miteinbeziehend, zeigte er den Pfau nun mit angelegtem Gefieder als schmales Tier, dessen lange Schleppe aus Schwanzfedern sich im Schwung den Buchrücken hinabzieht.

Das Zierstück der Umschlagrückseite dagegen zeigt die nur wenig stilisierte Darstellung dreier Rosen in unterschiedlichen Stadien des Erblühens.³⁷⁰ Die Mittelsenkrechte als Zentrum der annähernd spiegelsymmetrischen Komposition wird durch den Stiel der vollerblühten Rose markiert. Der stilisierte Naturalismus der Darstellung, welcher, anders als den Pfau darstellungen, abstrakt-ornamentale Elemente fehlen, zeugt von einer völlig gegenteiligen künstlerischen Herangehensweise im Vergleich zu den abstrakten Formerfindungen im Buchinneren. Dieses Nebeneinander beider Formensprachen wird sich, wie gezeigt werden wird, weiter durch Behrens' buch künstlerisches Werk ziehen.

Der pressvergoldete Lederbucheinband, den Behrens zusätzlich für den „Bunten Vogel“ entwarf (Abb. 57), zeigt eine Deckelvignette als Komposition aus schmalen, goldgefassten Linien. Zwar zeigt auch diese das Vogelmotiv, ist jedoch in der Bildaufteilung anders aufgefasst als der Umschlagtitel der Broschur. Behrens entwarf eine Komposition, die in ihrer Aufteilung den Entwürfen für „Die Erziehung zur Ehe“ und dem „Till Eulenspiegel“ nahesteht. Gegenüber dem auf dem gedruckten Umschlagtitel klar erkennbaren Vogelkörper ist dieser fast völlig in zirkulierenden Bandformen aufgelöst. Die Titeltartusche gestaltete Behrens hier kreisrund – eine Lösung, welche die Komposition des etwas früheren Holzschnittes „Schmetterlinge“ (Abb. 16) weiterführte. Behrens schuf also für den

³⁷⁰ Bierbaum 1898b, Umschlagrückseite. Abgebildet in Spielmann 1979, Kat.-Nr. 90a und b, S. 65.

Ledereinband einen mehr seinen vorherigen Arbeiten verpflichteten Entwurf als bei dem Umschlagtitel der Broschur, dessen Qualität er nicht erreicht.

„Der Tod krönt die Unschuld“

Das Rahmenzierstück (Abb. 58), welches Behrens für den Abdruck des Liedes „Der Tod krönt die Unschuld“ von Oskar Fried nach einem Gedicht von Bierbaum in der Zeitschrift „ver sacrum“ schuf, baute er aus der Grundform zweier zur Mittelsenkrechten spiegelsymmetrischen Klammern auf.³⁷¹ Die Gestaltung der Klammern ist direkt abhängig vom Zierstück Nr. 2 des „Bunten Vogels“ (Abb. 37).³⁷² Drei parallel laufende gleich starke Bänder enden in kräftigen Kreisformen. Aus dieser Grundfigur formte Behrens rechteckige Klammern. Je zwei dieser Klammern umgreifen ein Notenblatt. An den Ecken und Enden der Klammer überschneiden sich die drei Bänder, wobei Behrens am Fußende die Form des Zierstücks aus dem „Bunten Vogel“ wiederholte, während er diese am Kopfende leicht abwandelte. An den langen vertikalen Partien führte Behrens das innere und äußere Band je einmal im rechten Winkel über die beiden anderen Bänder – eine Gestaltungsvariante, die hier in seinem Werk neu erschien. Allerdings vermochte er den Verlauf der Bänder optisch nicht mehr recht nachvollziehbar zu gestalten. Offenbar war diese Gestaltungsvariante der etwas unbeholfen anmutende Versuch der Belebung der Langseiten, ohne den Parallelverlauf der Bänder und die im Vergleich zu den verschlungenen Bandformen relative Strenge aufzugeben. Auch der optisch labil aufliegende Balken und die funktionslose und leere Kartusche, mit denen die beiden Klammern unten verbunden sind, stellen meines Erachtens keine überzeugende Lösung dar. Gegenüber der Formerfindung Nr. 2 des „Bunten Vogels“ veränderte Behrens die Proportionen der Bänder zueinander und zur Kreisform geringfügig, indem er die Bänder gegenüber der Kreisform verbreiterte. Bierbaum war mit dieser Gestaltung des Rahmens offenbar nicht völlig zufrieden, da ihm die Bänder immer noch zu schmal erschienen, wie ein Schreiben Behrens’ erkennen lässt. Darin erklärte er dem Dichter, dieser möge zwar recht haben „dass die Linien etwas dünn sind, aber ich dachte an die dünnen Notenlinien und den kleinen Text, und meinte es dürfe deshalb nichts Schweres darum sein.“³⁷³

Zwei Zierstücke („Pan“, Heft September 1898)

Für die Zierstücke (Abb. 59 u. 60), die gemeinsam mit dem „Kuß“ (Abb. 17) im Herbst 1898 im „Pan“ erschienen, verwendete Behrens erneut die an- und abschwellende sowie

³⁷¹ Bierbaum/Fried 1898.

³⁷² Bierbaum 1898b, Zierstück Nr. 2, erstmals vor Beginn der Seitenzählung [Bücher von Otto Julius Bierbaum].

³⁷³ Karte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wolfratshausen, 27.8.1898).

verschlungene Bandform.³⁷⁴ Hier gestaltete er sehr komplexe Formengebilde, wie er sie zuvor bereits bei den Monogrammen (Abb. 28-34) und dem Zierstück Nr. 13 des „Bunten Vogels“ (Abb. 48) vorgeführt hatte.³⁷⁵ Beide Kompositionen sind spiegelsymmetrisch angelegt und formen jeweils ein in zahlreiche Schlaufen gelegtes bewegtes Band, welches in einem Falle an den beiden Enden spitz zulaufend von links nach rechts verläuft, während es im zweiten Fall als endloses Band gestaltet ist. Die beiden Entwürfe sind gedrückter und breiter angelegt als die vorhergehenden Vergleichsbeispiele, da Behrens sie offenbar von Beginn an zur Verwendung als Kopf- und Fußleisten entwarf. Als Weiterentwicklung zu vorangegangenen Bandformentwürfen erscheinen diese nun in Verbindung mit der Doppelkontur, die ebenfalls bereits im „Bunten Vogel“ verwendet worden war.

„Das seidene Buch“

Wie gezeigt lassen sich für die Ausstattung zu dem Gedichtband „Das seidene Buch“ von Otto Julius Bierbaum (Abb. 68) zwei zeitlich mehr als vier Jahre auseinanderliegende Entwurfsphasen – nämlich Januar und Februar 1899 und Juli 1903 – ausmachen.³⁷⁶ Insbesondere das Monogramm „DSB“, das in vielfacher Ausführung den seidenen Bucheinband ziert, zeigt große Nähe zu den Arbeiten des Jahres 1898. Es scheint kaum zufällig, dass hier wie im „Bunten Vogel“ die Anfangsbuchstaben des Buchtitels als Monogramm erschienen. Der aus Seide gewebte Bucheinband besteht aus schachbrettartig angeordneten, querrechteckigen Feldern in schwarz und violett. Während in die violetten Felder mit Goldfäden ein Ornament eingewebt ist, zeigen die schwarzen Felder das in violett gehaltene Monogramm. Die drei Buchstaben sind aus drei geschwungenen Bändern gebildet, wobei der Vertikalstrich des „D“ und des „B“ die identische Form zeigen wie das sehr gestreckte „S“ und zu diesem parallel, jedoch in unterschiedlichem Abstand verlaufen. Die Gestaltung des „B“ ist mit seiner durch eine Öse vom oberen in den unteren Bogen überleitenden Komposition eng verwandt mit der kalligraphischen Behandlung dieses Buchstabens im Monogramm Lilli Behrens' (Abb. 28).³⁷⁷ Ebenfalls sehr ähnlich sind die Schlaufe des „L“ dieses Monogramms und diejenige des „D“ im Monogramm des „seidenen Buches“ geformt. Eine weitere gestalterische Verwandtschaft findet sich zwischen dem Monogramm des „seidenen Buches“ und dem Monogramm Selma Hartlebens. In beiden wird ein s-förmiger Schwung – als Buchstabe oder Teil eines Buchstabens – von links unten nach rechts oben führend, in Reihung als verbindendes und verklammerndes Element innerhalb des

³⁷⁴ Pan, 4. Jg. (1898-1899), H. 2 (September 1898), S. 117, 120.

³⁷⁵ Bierbaum 1898b, Zierstück Nr. 13, erstmals S. 27.

³⁷⁶ Bierbaum 1904b.

³⁷⁷ Meier-Graefe 1899b, Abb. S. 17.

Monogramms verwendet.³⁷⁸ Im Monogramm Selma Hartlebens (Abb. 30) werden diese S-Schwünge sogar noch durch zwei entgegengeneigte Pendants zu einer spiegelsymmetrischen Form vervollständigt – dies allerdings um den Preis, dass die einzelnen Buchstaben des Monogramms kaum noch entziffert werden können. Bei dem Monogramm für „Das seidene Buch“ stand dessen Lesbarkeit offenbar im Vordergrund – ist es doch der einzige Hinweis auf den Buchtitel auf dem Einband. Die hier gezeigte Nähe zwischen den Monogrammen aus dem Jahr 1898 und demjenigen des „Seidenen Buchs“ lassen meines Erachtens keinen Zweifel daran, dass dieser Teil der Buchausstattung der ersten Entwurfsphase Ende 1898 oder Anfang 1899 zuzurechnen ist. Allerdings umfasst sie nicht den gesamten Einband, denn das Ornament, welches die violetten Felder füllt, ist mit der Formensprache dieser Zeit nicht in Verbindung zu bringen. Es entstammt der zweiten Entwurfsperiode aus dem Jahr 1903. Auch die übrige buchünstlerische Ausstattung entspricht in ihrer Formensprache nicht Behrens’ Repertoire der Münchner Zeit und ist meines Erachtens erst 1903 entstanden. Offenbar übernahm der Künstler allein seinen Monogrammentwurf aus seinem frühen ersten Gestaltungskonzept.

Zwei Entwürfe für Ledereinbände mit Goldpressung

Ganz anders als der seidene Einband für den Lyrikband Bierbaums sehen die beiden Entwürfe für Ledereinbände mit Goldpressung (Abb. 62) aus, die Behrens im Februar 1899 für einen Krefelder Auftraggeber entwarf.³⁷⁹ Wie gezeigt, handelt es sich um eine erste und eine zweite Fassung, wobei eine davon in der Umsetzbarkeit für den Buchbinder weniger anspruchsvoll sein sollte. Welches die einfacher und welches die schwerer herzustellende Variante ist, soll hier nicht entschieden werden. Beide Einbandentwürfe bestehen aus je einem Zierstück für den Buchdeckel und den Buchrücken. Diese sind allesamt zur horizontalen wie zur vertikalen Mittelachse spiegelsymmetrisch. Der Bucheinband A zeigt das Motiv des sich an seinen Enden blattartig verdickenden und spitz zulaufenden Band- und Schlaufenmotives, welches hier in einer sehr geordneten und festen Komposition erscheint. Diese setzt sich aus vier doppelten, s-förmig geschwungenen Bandfiguren zusammen, welche jeweils von den vier Ecken zum Zentrum der Fläche laufen. Dominierende Spiegelachse ist die waagerechte, an der die Figur nur an vier Punkten Berührung hat, während auf der Vertikalachse der Zwischenraum zwischen den S-Figurenpaaren durch je eine Kartuschenform gefüllt ist. Formensprachlich knüpft diese Arbeit an das Vorsatzpapier „Tulpen“ (Abb. 15) und das Zierstück Nr. 15 des „Bunten Vogels“ (Abb. 50) an. Die Ornamentfigur des Buchrückens

³⁷⁸ Ebd., Abb. S. 16.

³⁷⁹ Ebd., Abb. S. 24. Hier soll der links abgebildete Umschlagsentwurf als Umschlag A, der rechte als Umschlag B bezeichnet werden.

bedient sich derselben Anlage und desselben Vokabulars. Hier wirkt insbesondere die Verbindung der gespiegelten Figur an der Waagerechten unglücklich gelöst. Auch der Buchdeckel des Entwurfs für Bucheinband B zeigt die Grundkomposition der vier geschwungenen Bandfiguren, welche aus je einer Ecke in das Zentrum der Fläche laufen. Hier bestehen diese Bandfiguren jedoch nicht aus zwei parallel laufenden Bändern, sondern aus einem Bündel an- und abschwelliger Linien in heftiger Bewegung und Überschneidung. Zudem spaltet sich das Bündel in drei Stränge: Während der kräftigste in das Zentrum geführt wird, läuft ein mittleres Einzelband über die horizontale Spiegelachse hinweg in die gegenüberliegende Bandfigur und ein äußerer Bänderstrang führt in einer Schlaufe an die Wurzel der S-Form zurück. Behrens' Verwendung der bewegten Bänder erinnert bei dem Entwurf für Einband B an den Einbandentwurf für „Die Erziehung zur Ehe“ (Abb. 25 u. 26) ebenso wie an den Holzschnitt „Der Kuß“ (Abb. 17 u. 18). An Zierstücke für den „Bunten Vogel“ (Abb. 35-56) und „ver sacrum“ (Abb. 58) knüpft dagegen die Verwendung der Kreisformen an, in die Behrens zahlreiche der Bandformen enden ließ.

„Der Weg zum Licht“

Elemente aus beiden Umschlagentwürfen finden sich in fast identischer Wiederholung auch in der Gestaltung des Umschlagtitels für Georg Hirschfelds 1902 erschienenes Märchendrama „Der Weg zum Licht“ (Abb. 63), sodass ein enger zeitlicher Zusammenhang vermutet werden kann.³⁸⁰ Die Komposition führt die für die früheren Arbeiten „Die Erziehung zur Ehe“ (Abb. 25 u. 26) und „Till Eulenspiegel“ (Abb. 27) gefundenen Lösungen fort. Auch hier bilden rankende Bandformen den Rahmen einer Kartusche, die Autorennamen und Buchtitel aufnimmt. Im Gegensatz zu den früheren Entwürfen gestaltete Behrens hier diese Bänder als straffes, sich verwindendes Bandbündel. Eine solche enge Zusammenführung von Bandformen findet sich auch bei dem Zierstück im Entwurf des Krefelder Umschlages B (Abb. 62). Dort erscheinen auch die kreisförmigen Ausläufe der Bandformen, die Behrens bei dem „Weg zum Licht“ in den Bandverschlingungen am Fuß der Kartusche verwendete. Sie stellen hier die signifikanteste Abwandlung der Buchtitelentwürfe für Hartleben und Fuchs dar. Dagegen erscheint die vierfach wiederholte Form, in welcher Behrens die Bänder am oberen Ende des Rahmens auslaufen ließ – eine Ausformung des Bandes als länglich-geschwungenes am Ende spitz zulaufendes, blattartiges Gebilde – im Entwurf zu dem Krefelder Umschlag A. Die Datierung dieser Arbeit etwa auf Februar 1899 rückt sie in unmittelbare Nähe zu dem bislang nicht identifizierbaren Buchkunstentwurf zu Maeterlincks

³⁸⁰ Hirschfeld 1902. Auf das abweichende Erscheinungsdatum 1902 ist bereits weiter oben hingewiesen worden.

„Weisheit und Schicksal“, der für den Eugen Diederichs Verlag entstand und den Behrens dem Verleger am 7. März 1899 übersandte. Diese enge stilistische Verwandtschaft stützt meines Erachtens die oben geäußerte Hypothese, dass Behrens auf den für seine ursprüngliche Bestimmung nicht verwendeten Entwurf für das 1902 erschienene Buch Hirschfelds zurückgriff.

Signet für die Zeitschrift „Die Insel“

Das etwa einen Monat nach den Entwürfen für die zwei goldgeprägten Ledereinbände entstandene Signet für die Zeitschrift „Die Insel“ (Abb. 64) aus dem März 1899 setzte die Reihe von Arbeiten mit runden oder gerundeten Bild- und Schriftfeldern fort. Es zeigt ein zweimastiges, rahengetakeltes Segelschiff, dessen angedeutetes Bug- und Heckkastell frei auf mittelalterliche und frühmoderne Vorbilder verweist. Dieses Schiff ist in ein kreisrundes Bildfeld eingefügt, um das als Rahmung das überlange Fahnenband herumgeführt ist, welches an der hinteren Mastspitze befestigt ist. In stark reduzierter Form griff Behrens damit ein Motiv auf, das er aufwendiger bereits in dem Holzschnitt „Schmetterlinge“ (Abb. 16) und dem Ledereinband zum „Bunten Vogel“ (Abb. 57) verwendet hatte. Allein im unteren Bereich des Rahmens verzweigt sich das Fahnenband zu einigen schlaufenförmigen Wellen unter dem Rumpf des Schiffes, wobei diese Wellenformen an frühere Schöpfungen Behrens' im Holzschnitt „Sturm“ (Abb. 14) erinnern. Darüber hinaus tritt das Ornamentale zugunsten einer naiv-gegenständlichen Bildsprache zurück – eine Formensprache, die sich auch schon im „Bunten Vogel“ bei den Rosendarstellungen der Umschlagrückseite (Abb. 56) andeutete.

Vier Rahmenstücke, eine Initiale, drei Kopfzierstücke mit Titeltartuschen

(„Deutsche Kunst und Dekoration“, Heft Oktober 1899)

Die Arbeiten für das Oktoberheft der „Deutschen Kunst und Dekoration“ des Jahrganges 1899 (Abb. 65-71) nehmen stilistisch eine Sonderstellung im buchkünstlerischen Œuvre ein. Auf die unsichere Zuschreibung an Behrens ist hingewiesen worden. Die Entwürfe lassen sich hinsichtlich der Formensprache nicht zweifelsfrei mit den gesicherten Arbeiten verbinden. Allerdings sind feststellbare Abweichungen auch nicht so gravierend, dass eine Zuschreibung an Behrens rundheraus abgelehnt werden muss. Denn zum einen sind Ähnlichkeiten durchaus erkennbar, zum anderen entwarf Behrens kurze Zeit später einige stilisiert-gegenständliche Arbeiten, die ebenfalls wenig Verbindung zu früheren Entwürfen zeigen. Die besagten Buchkunstentwürfe für das erste Heft des 5. Halbjahrganges der „Deutschen Kunst und Dekoration“ vom Oktober 1899 bestehen aus vier Rahmenstücken und einer Initiale für das Geleitwort des Herausgebers Alexander Koch zum dritten Jahrgang der Zeitschrift sowie aus drei Kopfzierstücken mit Titeltartuschen. Die Buchkunst für das Geleitwort ist nicht in

schwarz, sondern in einem mittleren Grau gedruckt, während der gesetzte Text schwarz ist.³⁸¹ Die Rahmen bestehen aus sich verschlingendem Bandwerk, welches sich an den Längsseiten zu kräftigen parallel geführten Linien verschlankt. Am Kopfende bildet der erste Rahmen eine unregelmäßige, etwa querovale Kartusche aus, welche den Zeitschriftennamen umfängt. Der Text eröffnet mit einer Initiale „D“ in einem ebenfalls in Grau gedruckten quadratischen Feld mit Bandwerkdekor. Der zweite und dritte Rahmen bilden an Kopf und Fuß Kartuschen aus, welche kleine Landschafts- und Stadtansichten aufnehmen. In der Mischung aus gegenständlichen und abstrakten Zierstückanteilen sind diese Rahmen mit dem Insel-Signet (Abb. 64) vergleichbar, jedoch dringt hier das Bandornament nicht in die gegenständlichen Abbildungen vor. Auch diese Darstellung weist jene naive Gegenständlichkeit auf, welche das Schiff im Insel-Signet charakterisiert. Ein weiteres Merkmal der kleinen Ansichten ist, dass der Künstler in großem Umfange dunkle Flächen als Gestaltungsmittel verwendete. Diese erscheinen etwa als Laubwerk der Bäume, als mächtige Berge, als Hügel, als Dächer und als Himmel. Der hohe Anteil dunkler Flächen wird in den vier kleinen Ansichten der beiden Rahmenzeichnungen allerdings durch den Druck in Grau anstatt in Schwarz deutlich in der Wirkung abgemildert. Der vierte Rahmen ist wiederum rein ornamental und zeigt erneut die Blütenform, welche auch bei den „Tulpen“ (Abb. 15) und dem Umschlagtitel zu Fuchs’ „Till Eulenspiegel“ (Abb. 27) erscheint. Gegenüber diesen Arbeiten ist die Stilisierung noch weiter fortgeführt.

Behrens’ Kopfzierstücke mit Titeltartuschen für die Artikel „Angewandte Kunst in der Secession 1899“ (Abb. 69) von Georg Fuchs und „Kunstgewerbe im Glaspalast zu München 1899“ (Abb. 70) von Christian Ferdinand Morawe und den nicht namentlich gezeichneten Aufsatz „Deutsche Kunst-Ausstellung in Dresden 1899“ (Abb. 71) unterscheiden sich von den Rahmenzeichnungen stilistisch erheblich, zeigen aber untereinander eine sehr verwandte Formensprache.³⁸² Das aufwendigste Zierstück (Abb. 69) entstand zu dem Artikel Georg Fuchs’, welcher das Heft eröffnet. Es vereint – wie zwei der Rahmenzeichnungen des Geleitwortes – gegenständliche Darstellung und abstraktes Ornament. Das querrrechteckige Bildfeld ist zur Vertikalachse annähernd spiegelsymmetrisch und zeigt neben dem aus dem Bildzentrum nach unten verschobenen Schriftfeld eine kleine Architekturdarstellung und Rankenwerk. Das kleine Architekturstück gibt die Vorderseite des Kunstaustellungsgebäudes am Münchner Königsplatz wieder, in welchem die in dem Artikel besprochene Ausstellung abgehalten wurde. Auch diese Darstellung bildet umfänglich dunkle Flächen aus, welche

³⁸¹ Koch 1899.

³⁸² Fuchs 1899d, Morawe 1899, N. N. 1899f.

umso mehr ins Auge fallen, da sie nicht in Grau, sondern in Schwarz gedruckt sind. Auch das Ornament erfährt eine Wandlung gegenüber den früheren Arbeiten: Das breite Band als Hauptmotiv in Behrens' Formenvokabular wird noch stärker als in den vier Rahmenzeichnungen zur einfachen Linie reduziert. Diese Linien enden in oder verdicken sich zu unregelmäßig geformten schwarzen Flächen mit Konturen, die aus konkaven Einzügen zwischen Spitzen gebildet sind und entfernt an Distelblätter erinnern. Die Titelzierstücke für die zwei anderen Aufsätze sind rein ornamental gestaltet. Auch hier erscheinen als prägendes Element die distelblattartigen Formen. In dem Zierstück zum Aufsatz Morawes (Abb. 70) lässt ein oberhalb der Schrift angebrachtes kleines Ornament sowohl die Verwandtschaft zu der neuen Distelblattform als auch zu dem Zierstück Nr. 4 des „Bunten Vogels“ (Abb. 39) erkennen. Meines Erachtens dokumentiert es somit nachvollziehbar den Entwicklungsablauf der neuen Formen aus den bereits zuvor entworfenen. Wie schon an anderen Beispielen gezeigt, gab es bei Behrens in diesen Jahren keine kontinuierliche Weiterentwicklung eines einheitlichen Vokabulars. Hier nun tritt die Bandornamentik fast völlig zugunsten freierer Formen in den Hintergrund, eine Tendenz, die sich, wie gezeigt, in einigen Zierstücken des „Bunten Vogels“ bereits ankündigt, die Behrens aber zwischenzeitlich nicht weiter verfolgt hatte.³⁸³

Umschlagtitel („Die Kunst“, Heft Oktober 1899)

In unklarer zeitlicher Beziehung zu den Arbeiten für die „Deutsche Kunst und Dekoration“ steht die erste von zwei Entwurfsgruppen, bei denen Behrens trotz unterschiedlicher Aufträge so ähnliche Formideen erkennen lässt, dass sie meines Erachtens als zusammenhängender Werkkomplex angesprochen werden müssen. Die Arbeiten entstanden grob eingegrenzt im Frühjahr und Sommer 1899, können somit also vor, während oder nach den zuvor besprochenen Arbeiten entstanden sein. Gemeinsam ist den vier Entwürfen ihr Basieren auf der Bandform, die jedoch nicht mehr als Dekorelement vor einem monochromen Fond steht; vielmehr wird im Spiel zwischen den höchst dynamisch an- und abschwellenden Bändern und den zwischen den Bändern entstehenden amorphen Zwischenräumen ein neuer Gesamteindruck erzielt. Gleichzeitig verbindet diese Arbeiten, dass der Künstler den Anteil der hellen zugunsten der dunklen Bildflächen deutlich reduzierte – eine Parallele zu den Arbeiten für die „Deutsche Kunst und Dekoration“. Dennoch unterscheidet sich der Umschlagtitel, den Behrens für das erste Heft der bei Bruckmann erscheinenden Zeitschrift „Die Kunst“ – das Oktoberheft 1899 – entwarf (Abb. 72), von der buchkünstlerischen Arbeit

³⁸³ Zu diesen Arbeiten trat noch eine weitere im Heft 2 des Jahrganges hinzu: ein Endzierstück, welches neben den Distelblattformen ein Huhn im Profil zeigt. DKuD, 5. Bd. (1899-1900), H. 2 (November 1899), S. 112.

für das Oktoberheft 1899 der „Deutschen Kunst und Dekoration“ stilistisch erheblich. Schwingende Bänder werden hier erneut als Mittel verwendet, einen Rahmen um den Text des Titels zu legen. Gegenüber den vorhergehenden Umschlagtiteln, bei denen Behrens ebenfalls eine Textkartusche mit Bandformen definierte, greift hier die Bandform stärker in das Textfeld aus. Zudem setzte Behrens drei kleinere Binnenrahmen aus identischen Formen in den Hauptrahmen ein und untergliederte das Textfeld in vier Unterkartuschen für Haupttitel, Untertitel, Preis- und Inhaltsangabe sowie Verlagsname und Bezugsmöglichkeiten. Die nebeneinander geführten Bänder weiten und verengen sich sehr dynamisch, verschlingen sich jedoch nicht, sondern ergeben durch Schwünge und das Nebeneinanderstellen extrem geweiteter und verjüngter Bänder amorphe Gebilde. Durch die nur noch sehr schmalen Zwischenräume zwischen den Bändern fehlt die Leichtigkeit früherer Rahmengebilde.

„Ein wahrhaft guter Mensch“

Eine sehr ähnliche Gestaltung wie der Umschlagtitel für „Die Kunst“ vom Oktober 1899 zeigt der Umschlagtitelentwurf für Otto Erich Hartlebens 1899 erschienene Komödie „Ein wahrhaft guter Mensch“ (Abb. 73), der quellenmäßig nicht näher als nach Februar 1899 datierbar ist.³⁸⁴ Auf der auch hier als ornamentaler Rahmen einer Titelkartusche aufgefassten Umschlagvorderseite ordnete der Künstler drei schlierenartig gestaltete Bänder an, welche grob kreuzförmig in heftigen Schwüngen Autorennamen und Titel einfassen. Als Steigerung gegenüber dem Umschlagtitel von „Die Kunst“ werden hier die Bänder nicht nur abwechselnd extrem geweitet oder verjüngt, vielmehr wird die Bandform zunehmend aufgelöst. Hier werden die Bänder an der oberen und unteren Mittelachse zu einer freien Form ausgestülpt. In die inneren und äußeren Winkel der Kreuzform fügte Behrens kleine, heftig bewegte Bandschlingen ein. Anders als bei dem Umschlagtitel für die Zeitschrift „Die Kunst“ ist der Rahmen hier schwarz gedruckt, was ihn dunkler und schwerer wirken lässt. Das bereits im Zusammenhang mit den Zierstücken für die „Deutsche Kunst und Dekoration“ vom Oktober 1899 beschriebene Interesse an dunklen Farbflächen ist auch hier greifbar. Es ist weiter oben darauf hingewiesen worden, dass Quellen zu einer genauen Datierung dieses Entwurfes fehlen. Die Ähnlichkeit dieser Arbeit mit dem Umschlagtitel zur Zeitschrift „Die Kunst“ vom Oktober 1899 lässt meines Erachtens aber die Annahme zu, dass diese Arbeiten in engem zeitlichem Zusammenhang entstanden.

³⁸⁴ Hartleben 1899.

Vier Zierstücke und eine Initiale („Pan“, Heft November 1899)

Zwei querrrechteckige Zierstücke aus dem Novemberheft des „Pan“ von 1899 (Abb. 74 u. 75) müssen ebenfalls zu diesem Werkkomplex gezählt werden.³⁸⁵ Auch sie demonstrieren Behrens' Versuch, die Bandform zu freien Gebilden umzuformen, welche die vegetabile Anmutung völlig verloren haben und rein abstrakt-ornamental wirken. Das Zierstück 1 (Abb. 74), auf deutlich querrrechteckiger Grundfläche und zur vertikalen Spiegelachse symmetrisch ausgerichtet wie die meisten Arbeiten Behrens, lässt zwölf schwarze und dazwischenliegend zehn schmalere weiße Bänder an der unteren Längs- und an den Schmalseiten beginnen und auf der Bildfläche stark bewegt ineinander fließen, wodurch in der dominierenden schwarzen Fläche unregelmäßig geformte, blasenartige helle Flächen entstehen. Zierstück 2 (Abb. 75) verwischt die Grenze zwischen einzelnen dunklen und hellen Bändern noch stärker, sodass sich in eine schwarze Grundfläche seitlich unregelmäßig längliche, weiße Partien hineinschieben, während die Flächenmitte eine zwar achsensymmetrische, aber darüber hinaus unregelmäßige, helle Kartusche mit Doppelkontur ausbildet. Das Motiv der sich abwechselnden schwarzen und weißen Bänder, aus welchem beide Zierstücke entwickelt wurden, erschien bereits beim Zierstück Nr. 9 des „Bunten Vogels“ (Abb. 44). Dort sind die Bänder jedoch noch streng parallel und in der charakteristischen Schwungform geführt. Dennoch ist unverkennbar, dass Behrens auch hier auf das Formenrepertoire zurückgriff, welches er für das Kalenderbuch Bierbaums entwickelt hatte. Durch das Zusammenfließen der Bänder erzeugte Behrens große schwarze Flächen, was zu einem weit dunkleren Gesamteindruck als etwa bei den Buchumschlägen für Hartlebens „Die Erziehung zur Ehe“ (Abb. 25 u. 26) oder Fuchs' „Till Eulenspiegel“ (Abb. 27) führt. Diese Abdunklung des Bildfeldes führte Behrens in den späten Holzschnittarbeiten „Bismarck“ (Abb. 21) und „Winterlandschaft“ (Abb. 20) weiter. Es findet sich zudem ein verbindendes gestalterisches Element in den beiden Leisten für den „Pan“ und in dem Holzschnitt „Waldbach“ (Abb. 19). So zeigt sich eine deutliche formale Verwandtschaft zwischen den sich asymmetrisch, ja organisch weitenden weißen Bändern und Blasenformen der zwei Zierstücke und den Wasserlinien des Holzschnittes. Hierin zeigt sich erneut, dass Behrens' künstlerische Formensprache nicht auf jeweils eine Sparte künstlerischen Schaffens beschränkt blieb, sondern universell angewandt wurde – ein Zusammenhang, der bereits anhand der Verwendung von Rahmenformen in Holzschnitt und Buchkunst aufgezeigt wurde.

³⁸⁵ Als Zierstück 1 wird hier die Arbeit auf Seite 73, als Zierstück 2 die Arbeit auf Seite 78 bezeichnet. Pan, 5. Jg. (1899-1900), H. 2 (November 1899), S. 73, 78.

Zwei weitere Zierstücke und eine Initiale (Abb. 76-78), die Behrens ebenfalls im „Pan“ vom November 1899 veröffentlichte, stehen dagegen älteren Arbeiten nahe.³⁸⁶ Meiner Meinung nach sind sie eventuell bereits gegen Ende des Jahres 1898 oder Anfang 1899 entstanden. Im Falle der Initiale (Abb. 77) gibt es, wie gezeigt, auch eine Briefquelle vom 7. März 1899, in der Behrens berichtete, „neulich“, also nur kurze Zeit zuvor, eine Initiale gezeichnet zu haben. Die zwei Zierstücke (Abb. 76 u. 78) schließen stilistisch unmittelbar an die beiden ein Jahr zuvor an selber Stelle erschienenen buchkünstlerischen Arbeiten (Abb. 59 u. 60) an. Auch hier schuf Behrens Zierstücke aus langen Bandformen, bei denen das schwarze Band mit einer hellen Konturlinie eingefasst wurde.³⁸⁷ Gegenüber den 1898 veröffentlichten Zierstücken sind die zwei 1899 gedruckten Arbeiten aus mehreren Bändern zusammengesetzt. Die Initiale „N“ zeigt Ähnlichkeit mit dem wohl im Sommer 1898 entstandenen Monogramm Selma Hartlebens (Abb. 30).³⁸⁸ Als eine Weiterentwicklung gegenüber den Monogrammen von 1898 müssen aber die kleinen, aus schmalen Linien gebildeten Kartuschen angesehen werden, die bei der Initiale die Zwickel des Buchstabens füllen.

Rahmenzierstück „An der Grenze“ („Pan“, Heft Mai 1900)

Eine zweite Gruppe stilistisch und zeitlich eng zusammengehöriger Arbeiten entstand offenbar im Anschluss an den zuvor beschriebenen abstrakt-linearen Werkkomplex. Die Entwürfe stammen wohl alle aus dem Zeitraum zwischen dem Winter 1899 und dem Frühjahr 1900, also aus den ersten Monaten nach der Übersiedlung des Künstlers von München nach Darmstadt. Sie zeigen im Vergleich zu den vorangegangenen Entwürfen, welche die Bandform in Richtung abstrakter Darstellung weiterzuentwickeln versuchten, eine fast diametral entgegengesetzte Formensprache. Nun gestaltete Behrens eine Reihe von Arbeiten, die zu einer stilisierten und etwas naiven Gegenständlichkeit zurückkehrten und allesamt florale Formen zeigten.

Bei einem im Mai 1900 im „Pan“ erschienenen Rahmenzierstück (Abb. 79) griff Behrens ganz offensichtlich auf eine Formerfindung zurück, die er bereits im August 1898 für den Umschlag des „Bunten Vogels“ verwendet hatte.³⁸⁹ Es handelt sich um das auf der Umschlagrückseite gezeigte Rosenmotiv (Abb. 56), welches, wie gezeigt, in der Ausstattung des Kalenderbuches eine Ausnahmestellung einnahm. Hier nun umfasst ein in großen ovalen

³⁸⁶ Pan, 5. Jg. (1899-1900), H. 2 (Nov. 1899), S. 88, 114, 126.

³⁸⁷ Ebd., S. 88, 126.

³⁸⁸ Ebd., S. 114.

³⁸⁹ Rahmenzeichnung zu dem Gedicht „An der Grenze“ von Detlev von Liliencron. Pan, 5. Jg. (1899-1900), H. 4 (Mai 1900), S. 223.

Schlaufen verlaufendes Rankenwerk aus Rosen an drei Seiten das Gedicht „An der Grenze“ Detlev von Liliencrons. Die Ranken bedecken dabei eine Fläche in Form einer eckigen, sich zur linken Seite öffnenden Klammer. Gerade die beiden dargestellten großen Rosenblüten zeigen in ihrer Zeichnung große Ähnlichkeit mit der Rosendarstellung des „Bunten Vogels“: Zwar wird die Rosenblüte hier nicht in der strengen Seitenansicht des „Bunten Vogels“ wiedergegeben, sondern eine stärker aufsichtige Perspektive gewählt. Die Wiedergabe der Blütenblattform ist aber annähernd identisch. Die Rosenblätter zeigen hier eine zusätzliche zweite Konturlinie, bleiben ansonsten aber gegenüber der älteren Zeichnung unverändert. Das im „Pan“ erschienene Rahmenzierstück nimmt im buchkünstlerischen Werk Behrens' zudem eine besondere Stellung ein, weil es im Gegensatz zu vorangegangenen Textrahmen nicht spiegelsymmetrisch angelegt ist. In den folgenden Arbeiten ergänzte Behrens solch offene Rahmenformen durch ein spiegelsymmetrisches Pendant auf der gegenüberliegenden Buchseite zu einer dann wieder symmetrischen Gesamtkomposition. Ob dies für diesen Entwurf ursprünglich ebenfalls vorgesehen war, kann nur vermutet werden.

„Pan im Busch“

Stilistisch eng mit dem Rahmenentwurf aus dem „Pan“ (Abb. 79) verbunden ist Behrens' buchkünstlerische Arbeit für Otto Julius Bierbaums „Pan im Busch“ (Abb. 80 u. 81).³⁹⁰ Sie umfasst neben dem Titelbild des Umschlages vier Zierstücke; eines davon ist eine Kopfleiste mit Kartusche zur Aufnahme der Seitenzahl. Auch hier ist das Rosenmotiv beherrschend. Die Front des Buchumschlages führt verschiedene Entwicklungsstränge der Buchkunst Behrens' zusammen. Beim Bildaufbau griff Behrens auf die früheren Titellentwürfe zurück. Insbesondere der Titel für Hirschfelds „Weg zum Licht“ (Abb. 63) ist eng verwandt: Aus einem Quellpunkt, einer Wurzel am Fuße der Mittelachse, entwickelt sich der spiegelsymmetrische Aufbau. Rankenwerk, hier in Form kräftigen Rosengehölzes, umfließt in Windungen und Überschneidungen unten und an den Seiten die Titeltartusche, welche bei dieser Arbeit streng hochrechteckig aufgefasst ist. Oberhalb der Titeltartusche bildet das Rankenwerk eine Blatt- beziehungsweise Blütenform aus, in diesem Falle eine die Bildfläche dicht bedeckende Blatt- und Blütenkrone. Die Blüten und Blätter zeigen dabei eine erkennbar mit den Rosendarstellungen des „Pan“ (Abb. 79) und des „Bunten Vogels“ (Abb. 56) verwandte, jedoch gegenüber diesen vergrößerte Darstellungsform. Diese leichte Vergrößerung der Formen geht einher mit sichtbaren Bearbeitungsspuren, welche auf die Herstellung der Arbeit in Holzschnitttechnik hinweisen. In seiner etwas derben Handwerklichkeit ist der Umschlagtitel dem Holzschnitt „Winterlandschaft“ (Abb. 20)

³⁹⁰ Bierbaum 1900.

nahestehend, welcher vom Mai 1900 datiert und wahrscheinlich in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstand. In dem dunklen Fond hinter dem Rosengehölz findet Behrens' bereits schon zuvor besprochenes zunehmendes Interesse am Einsatz dunkler Flächen eine Fortsetzung. Die vier Zierstücke im Inneren des Buches hängen in Form und Ausführung unmittelbar mit dem zuvor besprochenen Rahmenzierstück aus dem „Pan“ zusammen.

„Zur Weihe des Grundsteines“

In die Reihe der wieder gegenständlich-floralen Arbeiten gehören auch die drei Rahmenformen, die Behrens als Teil der buchkünstlerischen Ausstattung für Georg Fuchs' festliches Spiel „Zur Weihe des Grundsteines“ entwarf (Abb. 82 u. 83).³⁹¹ Von den neun vollständig in gold-gelb gedruckten Seiten des Textes (Abb. 82-86) schuf Behrens den Buchschmuck für den Titel und eine Doppelseite, während Hans Christiansen die Gestaltung zweier Doppelseiten (Abb. 84 u. 86), Paul Bürck die einer Doppelseite (Abb. 85) übernahm. Abgesehen vom Titelblatt sind die Anordnung und Größe von Rahmen und gerahmten Textfeld gleichbleibend. Wie bei dem Zierstück, welches gemeinsam mit Liliencrons Gedicht „An der Grenze“ im „Pan“ erschien, handelt es sich um rechtwinklige, mit floralem Dekor gefüllte Klammern, die sich zur gegenüberliegenden Buchseite öffnen. Hier wurden aber nun erstmals in Behrens' Werk zwei Klammern spiegelsymmetrisch gegenübergestellt (Abb. 83). Die aufgeschlagene Doppelseite deutet dadurch den Eindruck eines umlaufenden Rahmens an. Das Titelblatt zeigt dagegen gewundene Blattformen und Blüten in einem hochrechteckigen Rahmen (Abb. 82). Es ähnelt in der Aufteilung jenem für Bierbaums „Pan im Busch“ (Abb. 80 u. 81). Bei den Buchkunstentwürfen aller drei beteiligten Künstler beachten die auf der Rahmenfläche sich wild windenden floralen Formen exakt die Rahmengrenzen. Hierin gleichen sie den von Behrens entworfenen beiden zuvor besprochenen Rahmen zu den Arbeiten Bierbaums (Abb. 80 u. 81) und Liliencrons (Abb. 79), sodass vermutet werden kann, dass die gestalterischen Vorgaben für die gesamte Ausstattung durch Behrens festgelegt wurden. Die von Behrens vollständig entworfenen Seiten zeigen in der Rahmenfläche längliche, gezackte Blätter, die sich in den klammerförmigen Rahmen um Blüten ranken, welche erneut – nun jedoch weit detailreicher – das Blütenmotiv der „Tulpen“ (Abb. 15) variieren.

Es ist meines Erachtens nicht zufällig, dass Behrens im Moment des Beitrittes zur Künstlerkolonie für eine kurze Zeit zu einer Formensprache überging, die fast ein Gegenentwurf zu den direkt vorangehenden Arbeiten war: Offenbar sollte die neue Lebenssituation auch in neuen Formen ihren Niederschlag finden. Wie schon bei dem

³⁹¹ Fuchs 1900. Von Behrens wurden die Seiten 357-359 gestaltet.

abstrakt-linearen Werkkomplex zeigen auch hier Buchkunst und Holzschnitt eine parallele Entwicklung. Im Fall des Holzschnittes „Winterlandschaft“ (Abb. 20) verwies Behrens dabei, wie gezeigt, selbst in einem Brief an Flaischlen auf englische Vorbilder. Auch für die zuvor genannten Buchkunstarbeiten ist ein englischer Einfluss in der Literatur vorgeschlagen worden (siehe den Abschnitt „Rezeption“ dieses Kapitels). Diese künstlerische Schaffensphase lief aber wohl bereits gegen Mitte des Jahres 1900 wieder aus. Bereits in derselben Ausgabe der „Deutschen Kunst und Dekoration“ wie Fuchs’ „Zur Weihe des Grundsteines“ erschienen weitere buchkünstlerische Arbeiten Behrens’, die sich von den floral-gegenständlichen Arbeiten auf unterschiedliche Weise abkehren. In den folgenden Buchkunstentwürfen innerhalb des hier betrachteten Zeitraumes gibt es keine weitere so einheitliche Gruppe von Arbeiten mehr.

„Die Dekoration der Bühne“ („Deutsche Kunst und Dekoration“, Heft Mai 1900)

Als Ausstattung für den selbst verfassten Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“, welcher wie das Spiel von Fuchs im Maiheft 1900 der „Deutschen Kunst und Dekoration“ erschien, entwarf Behrens ein Kopf- und ein Fußzierstück (Abb. 87 u. 88).³⁹² Das Kopfzierstück zeigt einen klassizistischen Bau mit breiter, vorgelagerter Freitreppe. Neben der Architekturkomposition des Holzschnittes „Winterlandschaft“ (Abb. 20) und den im gleichen Heft veröffentlichten drei Entwürfen für einen Kunstsalon (Abb. 167-169, vgl. das Kapitel „Drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon“) ist es Behrens’ früheste veröffentlichte Architekturerrfindung.³⁹³ Trotz des Antikenverweises durch Dreiecksgiebel und Gesimse ist der Bau eindeutig als zeitgenössisch zu verstehen. Daran ändern auch die zwei seitlich der Freitreppe platzierten Kohlebecken nichts, deren Rauch der Künstler als Band- und Schlaufenmotiv zur Rahmenform umdeutete. Im Vorgriff auf die spätere Untersuchung des Entwurfes auf gemeinsame Merkmale mit Behrens’ Darmstädter Haus sei die kleine Architekturphantasie etwas genauer beschrieben. Der Bau ist offenbar von seiner Hauptzugangsseite dargestellt, welche vollkommen achsensymmetrisch angelegt ist. Wie in der „Winterlandschaft“ übertrug Behrens dieses in seiner Bildkunst fast ohne Ausnahme zur Anwendung gelangende Gestaltungsmerkmal auch auf diese Architekturerrfindung. Den hohen Sockel überwindet eine breite Freitreppe, welche breite Podeste flankieren. Das Zugangsgeschoss wird beherrscht von einer breiten, tief verschatteten, rechteckigen Portalnische, welche den in ihrer Tiefe liegenden Eingang nur durch helle Rechtecke andeutet. Auch diese Hintereinanderstaffelung von Durchgängen und deren Dramatisierung

³⁹² Behrens 1900a.

³⁹³ Die kaum differenzierten Architekturdarstellungen der Vignetten, welche als Ausstattung zu Koch 1899 erschienen, können meines Erachtens kaum hierzu gezählt werden.

durch helle und dunkle Zonen findet ihre Entsprechung in der „Winterlandschaft“. Um die Tiefenwirkung weiter zu steigern, flankierte der Künstler die Portalnische durch halbrund hervortretende Wandausstülpungen, die er mit nicht zu deutenden Gebilden bekrönte. Oberhalb des Zugangsgeschosses, welches mit einem kräftigen Gesims schließt, bildet ein zurückspringendes Obergeschoss oberhalb des Portals und zusammengerückt auf die Mitte der Wandfläche sieben sehr schmale hochrechteckige Fenster aus. Den Bau bekrönt zur Betrachterseite ein auf einem weiteren kräftigen Gesims aufliegender Dreiecksgiebel. In der Architekturwiedergabe zeigt der Künstler deutliche Schwächen bei der Perspektivdarstellung. Sichtbar wird dies etwa an der extremen Untersicht auf die Gesimse an den halbrunden Wandausstülpungen. Ursache für diese Unstimmigkeiten ist, dass Behrens weder eine perspektivische Ansicht noch einen Fassadenaufriß zeichnete, sondern einen tiefliegenden Betrachterstandpunkt mit einer übersteigerten Fluchtpunktperspektive verband. Dadurch konnte er zwar sowohl die Tiefenstaffelung als auch die hervortretenden konvexen Wandpartien darstellen, hätte aber eigentlich auch die anderen Bauteile in entsprechender perspektivischer Verzerrung wiedergeben müssen. Darauf verzichteter er jedoch weitgehend. Er bediente sich keiner Darstellungsweise aus dem Repertoire des Architekten. Die Architekturphantasie stellt auch erkennbar nicht auf ein glaubwürdiges Baukonzept ab, sondern auf Bildwirkung. Es ist an späterer Stelle dennoch die Frage zu klären, inwieweit solche malerischen Herangehensweisen auch in dem Entwurf zum Darmstädter Haus ihren Niederschlag finden. Das den Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ beschließende Zierstück zeigt eine En-face-Stück, wohl eine Theatermaske mit dem als Schalltrichter geformten aufgerissenen Mund. Diese Maske wird von sich verschlingenden Bandformen flankiert. Die Gesichtsform zeigt in der Kinn- und Mundpartie breitere und unnatürlichere Formen als in früheren Gesichtsdarstellungen des Künstlers.

Zwei Zierleisten und eine Initiale („Deutsche Kunst und Dekoration“, Heft Mai 1900)

Auch zwei weitere Zierleisten und eine Initiale, welche in demselben Heft der „Deutschen Kunst und Dekoration“ erschienen, stammen von Behrens' Hand (Abb. 89-91).³⁹⁴ Eine der Leisten zeigt im mittleren Teil starke Ähnlichkeit mit dem Zierstück Nr. 18 des „Bunten Vogels“ (Abb. 53), während die andere das vom Künstler wiederholt benutzte Blütenmotiv erneut aufgreift. Hinzuweisen ist insbesondere darauf, dass die Bandformen, welche hier nun erneut erscheinen, teilweise fast rechtwinklig geführt werden. Die entstehenden Eckformen zeigen gerundete Spitzen – eine Formerfindung, die abgewandelt in späteren Entwürfen ebenfalls erscheint.

³⁹⁴ DKuD, 3. Bd., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 407, 411.

Bucheinband

Der auf der Weltausstellung des Jahres 1900 gezeigte Bucheinband Behrens' (Abb. 92) zeigt auf seinem vorderen Deckel eine neue Stilistik.³⁹⁵ Wurden die Krefelder Bucheinbände noch von Band- und Schlaufenformen dominiert, beherrschen diesen Einband straffere Linien. Zentrum der Komposition ist eine mandorlaförmige, vergoldete Fläche. Vertikal verlaufende Linien bilden keine Verschlingungen aus, sondern werden nun straff um die Mandelform herumgeführt oder in nur sanfter Wellenform aus dem geraden Verlauf bewegt. Eine neue Formerfindung Behrens' stellen auch die blattartigen Gebilde dar, welche den vertikal verlaufenden Linien am oberen und unteren Rand des Buchdeckels aufgesetzt sind. Ihnen ist als Variation der Mandorla eine Tränenform eingeschrieben. Behrens' Interesse an dieser Form zeigt sich auch an einem ebenfalls auf der Weltausstellung gezeigten, jedoch schon etwa zwei Jahre eher entworfenen Damenschmuck, der als wiederkehrendes Motiv ein Auge mit einer tränenförmigen Perle aufweist (Abb. 138, vgl. das Kapitel „Kunsth Handwerk“).
„Feste des Lebens und der Kunst“

Für den selbstverfassten dünnen Band „Feste des Lebens und der Kunst“ entwarf Behrens ein Ausstattungsprogramm, welches neben der Umschlagsvorderseite ein Titelblatt, eine Widmungsseite, eine Rahmenform und eine Initiale „S“ umfasst (Abb. 93-96).³⁹⁶ Die Rahmenform wird auf allen Seiten des Textteils verwendet. Die Arbeiten sind von großer Uneinheitlichkeit, jedoch zeigen sie allesamt ein gestiegenes Interesse des Künstlers an einfachen geometrischen Formen, der geraden Linie und dem rechten Winkel als bedeutende Elemente seiner Kompositionen.

In Bezug auf die Titel- und die Widmungsseite sowie in geringerem Umfang auch auf die Rahmenform im Textteil lässt sich feststellen, dass Behrens komplexere und hybridere Gebilde als zuvor ersann. Dagegen setzt der Umschlagstitel, der ein gegenständliches Motiv mit ins Ornament übersetzten Bildteilen paart, ein Gestaltungskonzept fort, das sich bei den Holzschnitten ebenso wie in zahlreichen buchkünstlerischen Arbeiten des Künstlers findet. Insbesondere Titelblatt und Widmungsseite sind mit einem Gewebe aus unterschiedlichen Formen dicht überzogen. War schon bei den naturalistischen Buchkunstentwürfen für Liliencrons Gedicht (Abb. 79), Bierbaums „Pan im Busch“ (Abb. 80-81) und Fuchs' Weihespiel (Abb. 82-86) eine zunehmende Verdichtung des Ornamentes auf der geschmückten Rahmenfläche zu beobachten, so blieb dort der Schmuck doch einheitlich. Hier nun fügte Behrens Schmuckformen zusammen, die keinem einheitlichen Vokabular

³⁹⁵ Morawe 1900, S. 496, Abb. S. 475.

³⁹⁶ Behrens 1900b.

angehören. Hatte er bei seinen Arbeiten für den „Bunten Vogel“ (Abb. 35-56) seine verschiedenen Formerfindungen, seine unterschiedlichen Stilausprägungen als jeweils einzelne Zierstücke über die Seiten verteilt, so band er diese nun zusammen. Gleichzeitig ist besonders an der Widmungsseite zu erkennen, dass Behrens die Trennung von ornamentalem Rahmen und Rahmeninhalt im Gegensatz zu früheren Buchkunstentwürfen hier nicht mehr konsequent verfolgte. Zudem überzieht das Ornament – wie schon in den frühen Holzschnitten – große Teile der künstlerisch gestalteten Fläche. Wie auch bei den Holzschnitten ist die Gesamtwirkung unruhig und nicht völlig überzeugend. Sowohl bei dem Titelblatt als auch bei der Widmungsseite zeugt die Formenfülle von einer völlig neuen ästhetischen Wirkungsabsicht. Hatte Behrens zuvor in jeder seiner buchkünstlerischen Arbeiten die künstlerischen Möglichkeiten der einzelnen Formerfindung ausgelotet, versuchte er nun, ein breites Spektrum an Formerfindungen zu einem einheitlichen Gesamtgefüge zu vereinen.

Die Umschlagvorderseite (Abb. 93) greift auf ein Bilddetail aus der Architekturerrfindung zurück, die als Kopfleiste mit dem Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ erschien, nämlich zwei Kohlebecken, deren Rauch zur Ornamentkomposition verwandelt wird (Abb. 87). Wurde der Rauch dort zu einem verschlungenen Rahmen, so steigt er hier in sanftem Doppelschwung in die Höhe. Die Form lässt an den bei der Weltausstellung 1900 gezeigten Bucheinband denken (Abb. 92). Durch seitliche Begrenzung mit geraden Linien betonte der Künstler hier aber nicht die Flüchtigkeit des Rauchrahmens, sondern flankierte die Titelangabe mit zwei fest gefügten Rauchsäulen. An den oberen Enden der beiden Rauchsäulen erscheint jeweils eine fünffache Bandform.³⁹⁷

Einer signifikant anderen Formensprache bedient sich dagegen das Titelblatt (Abb. 94): Es zeigt einen Rahmen, der von geraden Linien, rechten Winkeln und Rhombusformen geprägt wird. Dominierendes Merkmal der Komposition sind aber zwei Karyatidenfiguren, welche die Längsseiten des Rahmens bilden. Die Figuren halten jeweils einen kopfgroßen Gegenstand, wohl einen gewaltigen Diamanten in einem nach unten spitz zulaufenden Facettenschliff, mit beiden Händen vor ihrer Brust.³⁹⁸ Die Gesichter der Figuren sind dabei der einzige Teil der

³⁹⁷ Die buchkünstlerische Komposition verwendete Behrens erneut als Umschlagtitelblatt für einen Sonderdruck 1901. Behrens 1901. Abgebildet in Spielmann 1979, S. 67, Nr. 93.

³⁹⁸ Der „Demant“ erscheint in dem zur Eröffnung des „Dokumentes Deutscher Kunst“ am 15. Mai 1901 aufgeführten Festspiel „Das Zeichen“ von Georg Fuchs als „Sinnbild neuen Lebens“: „Wie der Staub Gewalt besiegelt,/ Demant wird aus blindem Kern,/ Fest geformt den Wechsel spiegelt,/ Licht in Licht und Stern in Stern. (...) In diesem Zeichen wird euch offenbar/ Junger Seelen junges Jahr./ Die Zeit ist da, ihr harret nicht vergebens./ Die Zeit ist da!“ Fuchs 1901a, o. S. Auch Behrens verwendete die Metapher des „Demanten“ in seiner Danksagung an Großherzog Ernst Ludwig, welche in der Festschrift zum „Dokument deutscher Kunst“ erschien: „Und wo der ewige Glanz der Sterne durch blauen Äther zu uns strahlt, von dort und hier crystalline Helle uns durchdringt, der großen Ordnung klarer Geist in einem Demant uns sich

Komposition, der nicht aus Geraden konstruiert ist. Insbesondere die Wiedergabe der Augenpartien zeigt deutliche Ähnlichkeiten zu der Theatermaske im Maiheft 1900 der „Deutschen Kunst und Dekoration“ (Abb. 88). Die schildförmige Grundform der Gesichter lässt an die Würfelkapitelle des Holzschnittes „Winterlandschaft“ (Abb. 20) denken.

Die gegenüberliegende Widmungsseite ist eine vierteilige Komposition, in der das Bandornament ebenso erscheint wie die von der geraden Linie bestimmte Formensprache des Titelblattes. Letztere zeigt sich deutlich in zwei halbrunden Strahlenkränzen. Die Gesamtwirkung der Seite ist deshalb uneinheitlich. Die Zueignung „Der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet“ wird nicht mehr fest von einheitlichen Ornamentformen umschlossen. Die Grenze zwischen Textkartusche und Ornament ist nicht überall klar auszumachen. Das sowohl zur horizontalen wie zur vertikalen Mittelachse symmetrische Rahmengebilde zeigt das Bandmotiv, welches hier durch strenge Parallelität der Bänder bei von der Mitte nach außen stetig anwachsenden Bandbreiten eine Variation erfährt. Daneben treten auch hier Rautenformen vielfach in Erscheinung; jedoch sind diese unregelmäßig, teils mit abgerundeten Ecken, teils einseitig abgeflacht. Einzig reine Rechtecke sind vier Quadrate, welche der Künstler auf den Diagonalachsen des Rahmens und als eine Art Gelenk zwischen den verschiedenen Binnenelementen platzierte. In diese Quadrate sind vier weitere Quadrate eingeschrieben. Dieses Element ist deshalb bemerkenswert, weil Behrens den Grundriss seines Hauses ebenfalls aus der Grundform eines Quadrates mit vier eingeschriebenen Quadraten entwickelte, wie noch gezeigt werden wird. Behrens verwendete dieses Schema also sowohl, wie hier, als reine Kunstform, als auch, etwa zeitgleich, in architektonisch-funktionalem Zusammenhang. Über die Vorliebe zur Symmetrie hinaus ist also die Grundrissentwicklung bei Behrens nicht von seinem rein dekorativen Vokabular abgekoppelt. Die vier Ecken der Buchkunstkomposition der Widmungsseite entwickelte Behrens aus einer weiteren Quadratform, bei der jedoch zwei diagonal gegenüberliegende Ecken gerundet sind.

Die Rahmen im Textteil des Bandes (Abb. 95 u. 96) lassen das Kurvenlineal als Werkzeug des Künstlers deutlich erkennen. Diese Rahmen bestehen aus dünnen Linien, welche in sanften Biegungen ihren Richtungsverlauf um 45 beziehungsweise 90 Grad verändern. Rautenformen stellen ein verbindendes Element zu der Titel- und Widmungsseite dar. Auffällig ist, dass die Rahmen der einander gegenüberliegenden Seiten nicht identisch sind.

offenbart, da erkennen wir in ernster Lust das Recht auf neues Leben.“ Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“, S. 10. Offensichtlich ist dieser Satz Paraphrase von Fuchs' Dichtung bis hin zur Verwendung des Begriffes „Demant“. Buddensieg, der auf den Zusammenhang zwischen der Darstellung des Steines und dieser Passage des Textes Behrens' hinwies, hat hierin eine direkte Bezugnahme des Autors auf Nietzsches „Zarathustra“ angenommen, eine These die unten noch zu diskutieren sein wird. Buddensieg 1980, S. 39.

Die Initiale „S“, mit der Behrens seinen Text einleitete, bezeugt ebenfalls ein hohes Interesse an Radialformen. Den Buchstaben bildete der Künstler aus zwei 180-Grad-Bögen.

Die uneinheitliche Stilistik des Bandes wird durch die Farbigkeit gemildert, in der ein graublauer Farbton die durchgehende Dominante bildet. Er ist die Grundfarbe des Umschlages, und in ihm sind auch die Titel- und Widmungsseiten sowie die Textrahmen gedruckt. Auf dem Umschlagtitel sind die Kohlebecken und die Rauchsäulen in goldener Farbe gedruckt, während der Text in Schwarz erscheint. Im Inneren sind alle Schriften einheitlich in Braun gehalten. Die Initiale „S“, einige wenige dünne Unterstreichungen im Text und das Künstlersignet werden durch den Druck in einem kräftigen Rotton besonders hervorgehoben. Als Schrift für den Band fand eine Groteskschriftart Verwendung. Dies ist eine Veränderung gegenüber der von Behrens ursprünglich vorgesehenen „größeren Antiqua in feierlicher und etwas pathetischer Art“.³⁹⁹ Auch hierin zeigt sich die Dynamik, welcher der Entwurfsprozess offenbar unterlag. Der Künstler entschied sich anstelle einer „dem Stil des Aufsatzes und des Gegenstandes“ angepassten Schrift für eine stärker technisch-sachliche Type. Somit entspricht die Wahl den abstrakt-technischen Tendenzen in Teilen der buch künstlerischen Ausstattung – etwa der Widmungsseite, dem Textrahmen und der Initiale, während sie den Weihemotiven des Umschlagtitels und des Titelblattes eher fremd zur Seite steht. Diese kurzzeitige Präferenz des Künstlers ist eine interessante Momentaufnahme aus dem Herbst 1900. Die folgenden buch künstlerischen Entwürfe – mit Ausnahme des vielleicht nur wenig späteren provisorischen Kataloges zum Haus Behrens – entwickeln sich wieder stärker zum Feierlichen und Pathetischen hin.

Provisorischer und endgültiger Katalog zum Darmstädter Haus Behrens

Der provisorische Katalog zum Haus Behrens zeigt einschließlich der Titelzeichnung 17 verschiedene Leisten, Zierstücke und Initialen (Abb. 97-110).⁴⁰⁰ Gemessen an der Anzahl unterschiedlicher Stücke ist dies die umfangreichste buch künstlerische Arbeit seit dem „Bunten Vogel“ (Abb. 35-56). Anders als bei den „Festen des Lebens und der Kunst“ (Abb. 93-96) verzichtete Behrens auf komplexe ganzseitige Kompositionen, wie er sie dort für das Titelblatt und die Widmungsseite geschaffen hatte. Auch verzichtete er – mit einer eventuellen Einschränkung, die noch zu behandeln sein wird – auf figürliche oder gegenständliche Bildelemente. Diese Feststellung, die auch für den später erschienenen endgültigen Katalog zutrifft, ist insofern von Bedeutung, als in der Literatur die Symboldarstellungen in der Ausstattung des Hauses sehr in den Vordergrund der Betrachtung

³⁹⁹ Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (Darmstadt, 25.7.1900). Zit. nach Diederichs 1967, S. 113.

⁴⁰⁰ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.).

gestellt wurden.⁴⁰¹ Hierauf wird noch einzugehen sein. Der Katalog nimmt auf eine solche symbolische Aufladung des Hauses zumindest keinen Bezug, weder im Inhalt noch in der Ausstattung. Stattdessen belegt er, wie bereits Ausstattungsteile der „Feste des Lebens und der Kunst“, ein ausgeprägtes Interesse des Künstlers am Konstruktiven. Der Umschlagtitel zeigt eine im Verhältnis zur Fläche kleine Zierform, die aus dem Künstlermonogramm und einer umfassenden Rahmenfigur besteht. Die begleitende Schrifttype ähnelt stark jener des Hauptkataloges der Koloniausstellung.⁴⁰² Das Rahmenzierstück besteht aus in- und übereinandergelegten Rechteckformen sowie gerade oder im rechten Winkel geführten Linien. Die gesamte Komposition basiert auf einem Quadratraster, von welchem der Rahmen an keiner Stelle abweicht. Im Hinblick auf einen möglichen Zusammenhang zwischen Behrens' Tätigkeit als Buchkünstler und seinen Anfängen als Architekt ist dies insofern bemerkenswert, als der Quadratraster ein zentrales Element des Grundrisses seines Darmstädter Hauses ist, wie noch gezeigt werden wird. Gestalterisch eng verwandt mit dem Rahmen ist die den Katalogtext eröffnende Initiale „E“. Sowohl der Buchstabe als auch der umfassende Dekor sind ebenfalls aus einem Quadratraster entwickelt, wodurch der Buchstabe etwas unproportioniert und ungegliedert wirkt. Die Formensprache beider Entwürfe ist am ehesten als Fortentwicklung des Rahmens auf der Titelseite der „Feste des Lebens und der Kunst“ zu beschreiben. Das figürliche Element – dort noch beherrschend – entfällt hier jedoch.

Auch die weiteren Zierformen des Kataloges sind weit geometrischer als etwa jene des „Bunten Vogels“ (Abb. 35-56), weisen jedoch mit einer weiteren Ausnahme geschwungene oder diagonale Linien auf, die den streng rechtwinkligen Raster nicht in gleicher Ablesbarkeit wie die zuvor beschriebenen durchscheinen lassen.⁴⁰³ Behrens breitete in den siebzehn Zierstücken eine Palette von Einzelformen aus. Diese bilden wie beim „Bunten Vogel“ eine Art Zusammenfassung seines zu diesem Zeitpunkt verwendeten buch künstlerischen Formenschatzes. Da dies aller Wahrscheinlichkeit nach während der Bauzeit des Hauses Behrens passierte, ist dieses Material besonders vielversprechend für einen Vergleich der buch künstlerischen und architektonischen Formensprache. Als Konstante muss Behrens'

⁴⁰¹ Dieser Aspekt wird im kritischen Literaturbericht zum Haus Behrens noch zu erörtern sein.

⁴⁰² Hauptkatalog. Beide Schriften sind aber nicht identisch. Gleiches gilt für die im Inneren verwendete Type. Der provisorische Katalog zum Haus Behrens wurde im Gegensatz zum Hauptkatalog, allen anderen Einzelkatalogen der Ausstellung sowie zum endgültigen Katalog zum Haus Behrens nicht bei Hohmann, Darmstadt, sondern bei der J.C. Herbert'schen Hof-Buchdruckerei gedruckt. Von den zwei Behrens-Katalogen abgesehen benutzen alle Kataloge zur Ausstellung die gleiche Schrifttype. Mit der verwendeten Type des provisorischen Kataloges versuchte Behrens sich diesem einheitlichen Erscheinungsbild der übrigen Druckerzeugnisse so gut wie möglich anzupassen, obwohl sein Drucker nicht über exakt die gleiche Schrifttype verfügte.

⁴⁰³ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.). Die Ausnahme bildet das Zierstück auf S. 18.

unerschütterliches Festhalten an Kompositionen festgehalten werden, die immer zur vertikalen, häufig aber auch zur horizontalen Mittelachse symmetrisch sind. Völlig verschwunden ist hier das verschlungene Band. Zwar erscheint die Bandform, jedoch entweder völlig gestrafft oder eine sanfte Welle ausbildend.⁴⁰⁴ Neue Formen sind nun für Behrens' Buchkunst emblematisch. So findet sich in gleich drei Zierstücken ein stehendes Oval als Zentrum der Komposition.⁴⁰⁵ Neben dem Oval verwendete Behrens bei einem anderen Zierstück vier halbe Ovalformen.⁴⁰⁶ Zudem benutzte er in einem weiteren Zierstück zwei in ein stehendes Halboval eingeschriebene Viertelovale.⁴⁰⁷ Die verzogene Rautenform, die bereits auf dem Widmungsblatt der „Feste des Lebens und der Kunst“ erschien, findet sich in zwei Varianten.⁴⁰⁸ Weiterhin griff Behrens auch hier die Form des Quadrats mit zwei gerundeten Ecken auf.⁴⁰⁹

Auf der Seite 21 des provisorischen Kataloges findet sich das einzige Zierstück des Kataloges, das gegenständlich gedeutet werden könnte (Abb. 105).⁴¹⁰ Es kann hierin eventuell eine sehr abstrahierte Darstellung eines Vogels mit ausgebreiteten Flügeln erkannt werden.⁴¹¹ Behrens setzte dieses Zierstück aber ausschließlich aus Einzelformen zusammen, die er auch bei anderen Kompositionen verwendete, welche zweifelsohne rein abstrakt sind. Wie ist dieser Befund zu werten? Meines Erachtens ist der angedeutete Verweis auf ein gegenständliches Motiv wahrscheinlich, jedoch für den Künstler eher ein Experiment, vielleicht sogar eine Spielerei mit seinem Formenrepertoire. Behrens hob dieses Zierstück im provisorischen Katalog weder durch Größe oder Farbe hervor, noch verwendete er es an besonders prominenter Stelle. Vielmehr reihte er es zwischen die übrigen in den Formen teilweise sehr ähnlichen Leisten ein, sodass nur der sehr aufmerksame Leser dieser Anspielung überhaupt gewahr wird.

In der endgültigen Ausgabe des Kataloges (Abb. 111-125) hob Behrens das Zierstück stärker hervor, indem er es an den Anfang des eigentlichen Katalogteiles im Anschluss an die

⁴⁰⁴ Ebd., gestraffte Bänder zeigt das Zierstück auf Seite 17, geschwungene das auf Seite 21.

⁴⁰⁵ Ebd., Zierstücke S. 10, 17, 22.

⁴⁰⁶ Ebd., Zierstück S. 11.

⁴⁰⁷ Ebd., Zierstück S. 21.

⁴⁰⁸ Ebd., Zierstücke S. 11, 24.

⁴⁰⁹ Ebd., Zierstücke S. 13, 30.

⁴¹⁰ Ebd., Zierstück S. 21.

⁴¹¹ Buddensieg, der auf eine spätere Vogeldarstellung in der Festschrift zum „Dokument deutscher Kunst“ deutend einging und sie als den Adler des Zarathustra identifizierte, übergang diese Komposition, die zweifelsohne der direkte Vorläufer ist. Dass die hier besprochene Figur ganz offensichtlich eher spielerisch entstand und zwischen den abstrakten Zierstücken regelrecht versteckt ist, läuft aber Buddensiegs Auffassung zuwider, die in der späteren Vogelkomposition einen Beleg für den überragenden Einfluss Nietzsches auf Behrens' Gestalten erkennen will. Die Absicht eines solchen Verweises kann aber meines Erachtens hier kaum eine Rolle gespielt haben. Buddensieg 1980, S. 39.

„Einleitenden Bemerkungen“ stellte (Abb. 116).⁴¹² Dies darf jedoch nicht überbewertet werden. Denn Behrens entwarf für den endgültigen Katalog auch neue Zierstücke, welche aber alle den abstrakten Formenschatz des provisorischen Kataloges aufgreifen. Keine der neuen Leisten zeigt gegenständliche Anleihen.

Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“

Die von Behrens ausgestattete Festschrift (Abb. 126-130) führt die Formensprache des Kataloges teilweise fort.⁴¹³ Die Umschlagvorderseite (Abb. 126) variiert eine Komposition, die bereits im provisorischen Katalog Verwendung fand (Abb. 99), und verknüpft sie mit dem hier erneut erscheinenden Bandmotiv. Aus diesem formte Behrens hier einen umlaufenden Rahmen. Anders als bei den „Festen des Lebens und der Kunst“ (Abb. 93-96) und dem provisorischen Katalog (Abb. 97-110) griff er nun also wieder auf dieses von ihm seit Beginn seiner Arbeit als Buchkünstler verwendete Motiv zurück. Dadurch nahm der Künstler wieder stärker eine Trennung zwischen Rahmen und Inhalt vor. In den oberen beiden Ecken des Rahmens erscheint das Motiv des Quadrates mit zwei gerundeten Ecken. Gleich in drei Varianten verwendete Behrens das Oval. Als vollständige stehende Figur erscheint es als zentraler Bestandteil des Zierstücks, das Behrens zwischen die Titelzeilen einfügte. Dieses Zierstück ist eine nur wenig veränderte Übernahme aus dem provisorischen Katalog zum Haus Behrens (Abb. 99).⁴¹⁴ Ein liegendes Halboval erscheint als Aussparung im Zentrum der oberen Rahmenseite. An der Unterseite spart der Rahmen ebenfalls ein Halboval aus, das der Künstler jedoch hier mit zwei Viertelovalformen füllt. Mit diesen Ovalvariationen knüpfte Behrens also direkt an die Buchkunst des provisorischen Kataloges an. Der buch künstlerische Zierrahmen des Frontispiz und des Titelblattes der Festschrift sind eng mit jenem des Umschlagtitels verwandt, jener des Titelblattes zeigt ebenfalls Halb- und Viertelovale.⁴¹⁵ Im Textteil der Festschrift verwendete Behrens wie schon bei den „Festen des Lebens und der Kunst“ jeweils eine Rahmenform für die Blattvorder- und Blattrückseite. Dabei schmückte er jeweils die äußere Rahmenseite mit einer Bandschleufe. Diese für Behrens' bisheriges buch künstlerisches Werk so charakteristische Form setzte er mit der neueren Formerfindung

⁴¹² Kat. Haus Behrens, S. 14.

⁴¹³ Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“.

⁴¹⁴ Kat. Haus Behrens, S. 10.

⁴¹⁵ Das Frontispiz mit Behrens' Gemälde des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein zeigt einen ebenfalls aus Linienornament gebildeten Rahmen, in den im Zentrum der oberen Seite eine Zierform aus Trapez- und Winkelformen eingefügt ist. Ob diese Form eine stilisierte Großherzogskrone darstellen soll, wäre zu diskutieren. Dagegen spricht, dass die Gliederung der Zierform nicht mit der heraldischen Darstellung der Herzogskrone in Einklang zu bringen ist. Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“, o. S. [S.2].

des Quadrates mit zwei gerundeten Ecken in Beziehung, die er hier in Varianten in jeweils allen vier Rahmenecken erscheinen ließ.

Waren die beiden Kataloge zum Haus Behrens fast vollständig der abstrakten Formensprache verpflichtet, so treten in der Festschrift verstärkt gegenständliche Formen auf. Zum einen ist dies der bereits auf dem Titelblatt der „Feste des Lebens und der Kunst“ (Abb. 94) dargestellte geschliffene Edelstein (Abb. 128). Zum anderen wird nun die vage an einen Vogel erinnernde Zierform aus dem provisorischen Katalog in eine das gegenständliche Motiv weit stärker betonende Fassung weiterentwickelt (Abb. 130). Der Edelstein bildet den Mittelpunkt eines hochrechteckigen Zierstückes, welches auf der Rückseite des Titelblattes erscheint. Wie schon bei den „Festen des Lebens und der Kunst“ wird der in Facetten gegliederte Stein in einer technisch anmutenden Seitenansicht abgebildet. Eine Stilisierung oder Abstrahierung des Motivs ist nicht erkennbar. Den Stein umgibt ein strahlenförmig angeordnetes Gebilde aus Bandformen. Die Formensprache dieser Bänder steht in keiner Verbindung zum Mittelpunkt der Komposition, was ein Auseinanderfallen des Entwurfes zu Folge hat. Während sich die Bandformen relativ gut in das Formenrepertoire der Festschrift, mehr noch in jenes des provisorischen Kataloges einfügen, findet die Darstellung des Edelsteins keine Entsprechungen. Sie ist ein Fremdkörper in der künstlerischen Ausstattung des Buches. Inhaltlich verweist die Darstellung des Schmucksteines direkt auf die von Behrens verfasste Danksagung an Großherzog Ernst Ludwig, welche in der Festschrift erschien und in welcher der „Demant“ als Metapher eines transzendenten Erleuchtungs- und Erlösungsgeschehens erscheint: „Und wo der ewige Glanz der Sterne durch blauen Äther zu uns strahlt, von dort und hier crystalline Helle uns durchdringt, der großen Ordnung klarer Geist in einem Demant uns sich offenbart, da erkennen wir in ernster Lust das Recht auf neues Leben.“⁴¹⁶ Buddensieg, der auf den Zusammenhang zwischen der Darstellung des Steines und dieser Passage des Textes Behrens' hinwies, hat hierin eine direkte Bezugnahme des Autors auf Nietzsches „Zarathustra“ angenommen, eine These, die weiter unten noch zu diskutieren sein wird.⁴¹⁷ Offensichtlich ist dieser Satz in erster Linie eine Bezugnahme auf Georg Fuchs' Festspiel „Das Zeichen“, welches zur Eröffnung des „Dokumentes deutscher Kunst“ am 15. Mai 1901 aufgeführt wurde und in dem der „Demant“ als zentrales Symbol, als „Sinnbild neuen Lebens“ erscheint:

„Wie der Staub Gewalt besiegelt,
Demant wird aus blindem Kern,/

⁴¹⁶ Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“, S. 10.

⁴¹⁷ Buddensieg 1980, S. 39.

Fest geformt den Wechsel spiegelt,
Licht in Licht und Stern in Stern. (...)
In diesem Zeichen wird euch offenbar/
Junger Seelen junges Jahr./
Die Zeit ist da, ihr harret nicht vergebens./
Die Zeit ist da!⁴¹⁸

Die Darstellung des Edelsteins ist also weniger mit dem buchkünstlerischen als vielmehr mit dem schriftstellerischen Schaffen Peter Behrens' verknüpft. Sie tritt zu den vorhandenen Formen nachträglich hinzu, ohne aus ihnen hervorzugehen, und erst recht, ohne diese hervorzubringen. An diese Beobachtung muss bei der Analyse der Rezeption des Darmstädter Hauses, an dem die Form ebenfalls erscheint, erinnert werden.

Die Vogelkomposition (Abb. 130) verwendete Behrens in der Festschrift gleich zweimal.⁴¹⁹ Gegenüber der früheren Variante in den beiden Katalogen zum Haus Behrens (Abb. 105 u. 116) veränderte Behrens die Kopf- und Rumpfdarstellung. Dort war diese nur aus einem Halb- und zwei Viertelovalen gebildet und entstand somit aus den gleichen Formen, die Behrens bei den anderen buchkünstlerischen Formerfindungen dieser Publikationen abstrakt verwendete. In der Festschrift gestaltete er den Kopf als sehr viel kompliziertere Formerfindung, die nun deutlicher den Schnabel eines Raubvogels erkennen lässt und sich nicht mehr aus Elementen seines bisherigen Buchkunstvokabulars zusammensetzt. Anders als bei dem Zierstück in den Katalogen sollte offensichtlich nun die Vogeldarstellung sofort deutlich identifizierbar sein. Neben der Kopf- und Rumpfwiedergabe veränderte Behrens auch die Darstellung des Gefieders. Auseinander- und wieder zusammenlaufende Bänder versinnbildlichen ein kräftiges Schwanzgefieder – eine Darstellungsweise, die auf das Titelbild des „Bunten Vogels“ zurückweist. Entstand die Katalogzierleiste als spielerisches Abfallprodukt einer künstlerischen Formensprache, bei der die einzelnen Kompositionen durch variierende Zusammenstellungen aus einem Fundus abstrakter Formen gebildet wurden, so wird hier das Motiv ornamentiert, so wie zuvor etwa die Frauengestalten auf dem Umschlagtitel der „Erziehung zur Ehe“ (Abb. 25 u. 26). Das als Ornament darzustellende Motiv gibt die Einzelform vor. Trotz des ähnlichen Erscheinungsbildes der Vogeldarstellungen in den zwei Katalogen und der Festschrift sind sie das Ergebnis einer völlig gegensätzlichen Herangehensweise. Überspitzt formuliert zeigt sich

⁴¹⁸ Fuchs 1901a, o. S.

⁴¹⁹ Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“, S. 12, 47.

Behrens im früheren Zierstück als abstrakter, im späteren Zierstück als gegenständlicher Künstler.

„Zur Feier der Eröffnung“

Das hochrechteckige Zierstück mit dem Edelstein im Zentrum, welches in der Festschrift Verwendung fand, schmückt auch den Umschlagtitel des Druckes „Zur Feier der Eröffnung“, in dem das von Georg Fuchs für die Eröffnungszeremonie verfasste Festspiel „Das Zeichen“ veröffentlicht wurde (Abb. 131).⁴²⁰ Der „Demant“, Symbol der im Stück verkündeten frohen Zukunftserwartung, regte Behrens vermutlich überhaupt erst zu diesem Entwurf an. Für die Festschrift verwendete Behrens das Zierstück deshalb ebenfalls, weil er, wie oben gezeigt, die Metapher des „Demanten“ in seinem Dankeswort aufgriff.

Ausstellungsplakat „Ein Dokument deutscher Kunst“

Abschließend sei ein Blick auf das Ausstellungsplakat (Abb. 132) geworfen, welches Behrens für die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ entwarf.⁴²¹ Es schöpft in verschiedener Hinsicht aus demselben Formenschatz wie die Buchkunst Behrens' und soll deshalb hier behandelt werden. So erscheint etwa gleich zweifach an prominenter Stelle die Ovalform, welche hier vom Künstler zur Darstellung von Schmucksteinen verwendet wird. Zentrum der Komposition ist eine stilisierte Frauenstatuette, deren goldener Farbton und die Verzierung durch große und kleine Edelsteine die Anmutung eines kostbaren kunstgewerblichen Gegenstandes erzeugen. Die Darstellung der Frauengestalt verweist auf die Karyatiden aus den „Festen des Lebens und der Kunst“ (Abb. 94), auch wenn die Figur hier etwas feiner gezeichnet ist. Wie auch schon bei den Karyatiden ist das Gewand der Figur weit stärker als der Körper abstrakt aufgefasst. Allerdings kann von einer völligen Auflösung der Gestalt in reine Ornamentformen wie bei der zuvor besprochenen Vogelkomposition nicht die Rede sein. Besonderes Interesse verdient der Kopfschmuck der Frauengestalt, welcher das Gesicht und den Hals einrahmt. Dieses Gebilde ist keiner existierenden Kopfbedeckung nachgebildet, sondern erfüllt rein die Funktion einer ornamentalen Rahmung des Körpers. Der Kopfschmuck zeigt zudem in seinem oberen Abschluß eine Giebelform. Tatsächlich zeigt die Kopfbedeckung frappierende Ähnlichkeit mit dem Nordgiebel des Hauses Behrens, wie noch gezeigt werden wird. Hier leitete Behrens die Form des oberen Abschlusses aus dem eingeschriebenen Oval ab. Es wird zu untersuchen sein, wie sich dies beim Haus Behrens verhält. Auf die Bedeutung von Rahmen in Behrens' Buchkunst ist wiederholt hingewiesen

⁴²⁰ „Zur Feier der Eröffnung“ (Sammelband).

⁴²¹ Plakat „Ein Dokument deutscher Kunst“, nachgewiesen: Darmstadt, Museum Künstlerkolonie. Vgl. Kat. Museum Künstlerkolonie 1990, S. 27, Nr. 31; ehemals Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Vgl. Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 17, Nr. 30, Abb. S. 22.

worden. Das Plakat liefert einen Hinweis darauf, dass der Künstler dieses Gestaltungsmittel von dort aus auch auf seine Baukunst übertrug.

Rezeption

Behrens' umfangreichste buchkünstlerische Arbeit, die Ausstattung des „Bunten Vogels“, fand begeisterte Aufnahme durch Julius Meier-Graefe, der eine enthusiastische Besprechung des Kalenderbuches in der „Dekorativen Kunst“ verfasste.⁴²² Der Autor erblickt in dem Werk „eines der bestgedruckten, wenn nicht das beste Buch unserer Zeit“.⁴²³ Die Buchschmuckornamente beschreibt er als „rein linear, frei von allem stilisierenden Naturalismus und trotzdem nicht belgisch“.⁴²⁴ Diesen Befund bezieht Meier-Graefe offensichtlich nur auf den Buchschmuck im Inneren, nicht aber auf den Umschlag, welcher, wie gezeigt, deutlich stilisierend-naturalistisch aufgefasst ist. Ob Meier-Graefe diese Arbeiten nicht zum eigentlichen Buchschmuck zählt oder diese Arbeiten dem Tenor der Kritik schlicht zuwiderlaufen, sei dahingestellt. Der Autor stellt vor allen Dingen auf die Harmonie zwischen Type und Schmuck ab, die er durch die „absolute Einfachheit“ der Ornamente in fast idealer Weise verwirklicht sah. Allein, dass „im Prinzip (...) manche der riesigen Ornamente zu schwarz im Vergleich zur Schrift“ seien, kritisiert Meier-Graefe. Dies führt der Autor darauf zurück, dass – wie er vermutet – für einen farbigen Druck das Produktionbudget zu gering gewesen sei. Da Meier-Graefe mit Bierbaum und Behrens in enger Verbindung stand, wird die Vermutung sehr begründet gewesen sein.

Etwa gleichzeitig urteilt ein Rezensent in der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ über den „Bunten Vogel“, dass der Schmuck dem „Typenbild eine vollendete Harmonie“ gebe.⁴²⁵ Im Gegensatz zu der Besprechung Meier-Graefes bemerkt der Autor durchaus, dass der „stilisierte(r) Pfau“ des Titelblattes sich von den Zierstücken des Inhaltes unterscheidet, aus dem „alles Illustrative verbannt“ worden sei, „was irgendwie nur Bezug zum Text haben könnte.“ Ebenfalls entgegen der Meinung Meier-Graefes erkennt diese Kritik eine – wenn auch freie – Anlehnung an belgische Vorbilder, insbesondere an Georges Lemmen.

Grautoff lobt 1902 die „prächtige Schwarz-Weiss-Kontrastwirkung“, die Behrens im „Bunten Vogel von 1899“ mit „einfachen Mitteln“ erzielt habe.⁴²⁶ Der Autor hebt also jenen Eindruck positiv hervor, den Meier-Graefe als zu dominant bewertet. Die Ornamente nennt

⁴²² Meier-Graefe 1899a.

⁴²³ Ebd., S. 239.

⁴²⁴ Ebd., S. 240.

⁴²⁵ Bl 1899, S. 532.

⁴²⁶ Grautoff 1902, S. 81.

Grautoff „kräftig und schwer, ohne plump zu wirken“ und bescheinigt Behrens eine „simple, fast primitive Art der Stilisierung“.

Loubier lobte im selben Jahr die künstlerische Einheitlichkeit der „Feste des Lebens und der Kunst“ im Hinblick darauf, „die beiden Seiten des aufgeschlagenen Buches zu einheitlicher Gesamtwirkung zu bringen“.⁴²⁷ Erwähnt wird von ihm weiterhin die Ausstattung des „Pan im Busch“, während ältere Arbeiten hier nicht mehr angesprochen werden.

Auch der an selber Stelle erschienene Aufsatz Haupts schenkt den vor 1900 entstandenen buchkünstlerischen Arbeiten keine Beachtung.⁴²⁸ Die Meinung des Autors zur Buchkunst Behrens' ist ambivalent: „Die Arbeiten sind ungleich an Wert, reich an Anregung, aber auch an gefährlichen und verfehlten Zügen“.⁴²⁹ So attestiert Haupt dem Künstler, den „Empfindungsgehalt“ der Linie als Grundzug seiner Kunst „auszuschöpfen“ und dabei trotzdem zu vermeiden, „mit dem Buchschmuck für den Text Stimmung zu machen“.⁴³⁰ Behrens behandle „die Ausstattung ganz objektiv als einen Teil des Schriftsatzes, als seine Ergänzung.“ Dennoch erreiche „Behrens mehrfach gerade das, was er vermeiden“ wolle. „Er stört den Leser, weil er eben durch den Buchschmuck die typographischen Qualitäten des Druckes zu stark hervorhebt“. Bezogen auf die „Feste des Lebens und der Kunst“ macht der Autor die richtige Beobachtung, dass Behrens die gegenüberliegenden vertikalen Zierleisten an den inneren Blattseiten auf gemeinsame Wirkung angelegt hatte: „Durch die Biegung der Blätter fließen die beiden gleichen Leisten der gegenüberstehenden Seiten für das Auge zusammen und diese Doppelleiste fasst Behrens als die gemeinsame Achse, um die sich Satz und Ausstattung nach beiden Seiten entwickeln.“⁴³¹ Haupt zeigt damit, dass die herausragende Bedeutung, welche die vertikale Mittelachse, wie gezeigt, in einer Mehrzahl von Behrens' frühen Arbeiten hat, auch in den „Festen des Lebens und der Kunst“ zum Tragen kommt.

Die früheste Monographie zum Werk Peter Behrens', die 1913 erschienene Arbeit von Fritz Hoerber, widmet dem Buchschmuck im Gegensatz zur Malerei und zum Holzschnitt und trotz der wesentlich größeren Anzahl an Arbeiten nur einen kurzen Textabschnitt.⁴³² Nur wenige Entwürfe finden Erwähnung. Das Vorsatzblatt „Tulpen“ ordnet Hoerber der Buchkunst, nicht dem Holzschnitt zu und sieht in ihm den Ausgangspunkt von Behrens' buchkünstlerischer Entwicklung. Der Schnitt stehe noch auf der Schwelle zu völlig abstrakten Formen, ein „mit der Natur immerhin noch verwandtes Blumenmotiv“ sei erkennbar. Diese

⁴²⁷ Loubier 1902, S. 116.

⁴²⁸ Haupt 1902.

⁴²⁹ Ebd., S. 193.

⁴³⁰ Ebd., S. 195.

⁴³¹ Ebd., S. 196.

⁴³² Hoerber 1913, S. 6.

Formensprache habe er jedoch kurz darauf überwunden und durch die „weiche und breite großzügige Ornamentkurve in ihrer realistischen Schönheit“ als Hauptgestaltungsmerkmal ersetzt. Diese erscheine dann in den zwei Ornamenten im „Pan“, die den Aufsatz Carstansens begleiteten, sie „kehrt wieder in einer Anzahl von Außentitelblättern (...). Schließlich ist es diese neue schöne Linie auch, die die folgerecht neuzeitliche buch künstlerische Ausstattung von Otto Julius Bierbaums ‚Buntem Vogel‘ bewerkstelligte“. Hoerber beschreibt also eine Entwicklung zur Abstraktion in Behrens' buch künstlerischer Entwicklung. Die chronologische Anordnung der genannten Werke zeigt dabei deutliche Abweichungen von der hier dargelegten Reihenfolge. Zudem ist, wie gezeigt, keine alleinige Hinwendung zur Abstraktion in Behrens' Arbeiten erkennbar. In einer ergänzenden Fußnote, in welcher der Autor noch einmal separat eine Besprechung des „Bunten Vogels“ vornimmt, erwähnt Hoerber sogar den stilisierten Pfau auf dem Titelblatt.⁴³³ Diese Anmerkung widerspricht damit dem im Haupttext behaupteten Befund, dass Behrens die Gegenständlichkeit nach den „Tulpen“ überwunden habe. Wie schon Meier-Graefe 1899 bemängelt Hoerber die Einbindung der Ornamente in das Seitenbild, welches er in der erwähnten Fußnote zum „Bunten Vogel“ als disharmonisch kritisiert. Satz und Buchschmuck seien nicht aufeinander abgestimmt. An den Darmstädter Arbeiten kritisiert er die „linear zu lebhaft sprechenden“ Ornamente.⁴³⁴

Ein im folgenden Jahr 1914 von Hoerber verfasster Aufsatz, der sich ausschließlich mit der Buch- und Schriftkunst Behrens' auseinandersetzt, wiederholte die zuvor getroffenen knappen Einschätzungen.⁴³⁵ Noch deutlicher als die Monographie zeigt diese Arbeit, dass die Münchner und Darmstädter Buchkunst Peter Behrens' zu diesem Zeitpunkt als überholt galt und deshalb nur kurz abgehandelt wurde.

Loubier wiederholt 1921 die Kritik Meier-Graefes.⁴³⁶ Behrens habe „den Jahrgang 1899 von Bierbaums Kalenderbuch ‚Der Bunte Vogel‘ mit schweren, viel zu schwarzen, den Text totsschlagenden Ornamenten geschmückt.“ Fälschlich glaubt der Autor, dass das Werk im Insel-Verlag erschienen sei, was eine genaue in Augenscheinnahme des Buches fraglich erscheinen lässt.

Fritz Schmalenbach korrigiert in seiner Arbeit von 1934 die Auffassung Hoebers, der schon seit 1898 eine Entwicklung Behrens zum rein abstrakten Buchkünstler erkannt haben wollte.⁴³⁷ Dabei beschreibt Schmalenbach zutreffend, dass in Behrens' Buchkunst bis 1900

⁴³³ Ebd., S. 6, Anm. 2.

⁴³⁴ Ebd., S. 19.

⁴³⁵ Hoerber 1914.

⁴³⁶ Loubier 1921, S. 32.

⁴³⁷ Schmalenbach 1934, S. 84-85.

abstrakte und gegenständliche Motive gleichermaßen erscheinen und keine eindeutige Entwicklung vom Gegenständlichen ins Abstrakte festgestellt werden kann.⁴³⁸ Schmalenbachs Wertschätzung gilt jedoch in erster Linie den ab 1901 entstandenen Arbeiten, in deren strafferen und geraderen Formen er die Überwindung des Jugendstils erblickt. Wie schon der Rezensent der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ 1899 erkennt Schmalenbach einen Einfluss Georges Lemmens auf Behrens' abstrakte Ornamentik, ohne dass er dies weiter belegt.

Anders als Schmalenbach vertritt Eberhard Hölscher 1937 in einem Artikel zu den schriftkünstlerischen Arbeiten Behrens' die Meinung, dass schon die ersten buchkünstlerischen Arbeiten des Künstlers über den Jugendstil hinausweisen:

„Wenngleich nun auch diese frühen Arbeiten durchaus nicht ihre Entstehung aus der künstlerischen Einflussphäre des Jugendstils verleugnen können, so sind sie doch andererseits durchweg frei von allen jenen unerfreulichen Formübersteigerungen und Willkürlichkeiten, durch die geschäftstüchtige Mitläufer damals den Jugendstil in Misskredit gebracht haben. Sie zeigen sogar im Gegensatz zu diesen oft so verworren anmutenden Formspielereien eine sehr klare, übersichtliche und geradezu gesetzmäßig entwickelte Raumlagerung, aus der ein ursprüngliches architektonisches Empfinden spricht, das schon deutlich den werdenden Baukünstler ankündigt.“⁴³⁹

So richtig Hölscher auf symmetrische Kompositionen hinweist, so unzulänglich ist sein Schluss, diesen Befund als „ursprüngliches architektonisches Empfinden“, als Ausdruck einer Art Prädestination, zu interpretieren. Es zeigt sich aber bei Hölscher wie schon bei Schmalenbach die Tendenz, den Künstler so wenig wie möglich mit dem ungeliebten Jugendstil in Berührung zu bringen.

Ahlers-Hestermann war beim Abfassen seiner 1941 erschienenen „Stilwende“ offenbar nicht bekannt, dass zwei Jahrgänge des „Bunten Vogels“ existierten:

„Der Dichter Otto Julius Bierbaum gab 1896/97 ein Kalenderbuch „Der bunte Vogel“ heraus, in welchem er ein künstlerisch durchgearbeitetes Ganzes bezüglich Drucktype, Satz und Papier erstrebte. Der Umschlag war von Peter Behrens. Die Schmuckstücke von dem Westschweizer Felix Vallotton und eben von E .R. Weiß.“⁴⁴⁰

Ob sich die Beschreibung als „ein saftig-derberer, schwungvoller Stil, der offenbar Elemente der Belgier und, vor allem, von der Volkskunst aufgenommen hat“ auf den von Behrens ausgestatteten Jahrgang 1899 oder jenen von Vallotton und Weiß gestalteten von 1897 bezieht, bleibt deshalb unklar.

⁴³⁸ Ebd., S. 84.

⁴³⁹ Hölscher 1937, S. 14.

⁴⁴⁰ Ahlers-Hestermann 1941, S. 68.

Tiemann behauptet 1951 in seinem Aufsatz über den Jugendstil im Deutschen Buch: „Peter Behrens, der viel weniger Sensitive [als Otto Eckmann, F.P.], von vornherein mehr zu einem Konstruktivismus Hinneigende, zwang das in Auflösung begriffene Linienspiel wieder zu festen Formen zusammen. (...) schon das Geometrisierende in seinen Ornamenten weist auf seine später sich zu hoher Könnerschaft aufschwingende Neigung zur Architektur hin.“⁴⁴¹ Ein solch psychologisierender Erklärungsansatz ist natürlich schon deswegen unbrauchbar, weil der Autor den angeblich „von vornherein“ vorhandenen Konstruktivismus in Behrens’ Buchkunst nicht belegt, was meines Erachtens auch kaum möglich wäre. Offenbar bezieht sich der Autor dabei auf die auch mit dem Titelblatt abgebildeten „Feste des Lebens und der Kunst“, welche aber ja keineswegs am Anfang von Behrens’ buch künstlerischem Schaffen standen. Die auch hier wie bei Hölscher behauptete Ablesbarkeit einer Neigung zur Architektur in der Buchkunst Behrens’ kann nicht nachvollzogen werden.

Der 1958 erschienene Artikel Roswitha Riegger-Baurmanns zur Schrift des Jugendstils befasst sich in präziser Beschreibung mit zwei Buchkunstkompositionen Behrens’. Es sind dies das Titelblatt des „Bunten Vogels“ und die Titelkopfleiste zu dem Aufsatz Morawes über das „Kunstgewerbe im Glaspalast zu München 1899“ in der „Deutschen Kunst und Dekoration“.⁴⁴² In Bezug auf das Titelblatt des „Bunten Vogels“ erwähnt die Autorin zutreffend auf die von ihr als Eselsrücken bezeichnete Kielbogenform.⁴⁴³ Das An- und Abschwellen der Linien weise „auf den Pinsel als Werkzeug hin.“ Auch Riegger-Baurmann teilt die Überzeugung, dass „die Vignetten (...) sich mit Lemmens Zierformen vergleichen“ ließen. Doch sei „Behrens’ Schmuck ruhiger und auf wenige durchgezogene Linien beschränkt.“ Bei der Kopfleiste aus der „Deutschen Kunst und Dekoration“ beschreibt Riegger-Baurmann den Text als beidseitig gerahmt von einem aufsteigenden und sich dabei teilenden Zweig, welcher „in eckigen, blattartigen Gebilden“ ende. Diese Ornamentform zeige „dünne Linienhaftigkeit“ und stelle damit eine deutliche Wandlung gegenüber „dem breit fließenden Band“ des „Bunten Vogels“ dar.⁴⁴⁴ Daraus folgert die Autorin, „dass gerade in diesem Jahr sich in Behrens’ Schaffen eine Wandlung vollzieht, die die Linie bevorzugt und Brechungen und Kanten hervortreten lässt.“⁴⁴⁵ Diese Analyse greift jedoch bei dem aufgezeigten Formenreichtum, die Behrens’ Buchkunst in diesen Jahren ausbildet, zu kurz. Es ist dargelegt worden, dass Behrens gerade im Bereich der Buchkunst keine lineare

⁴⁴¹ Tiemann 1951, S. 187.

⁴⁴² Riegger-Baurmann 1958, S. 793-794.

⁴⁴³ Ebd., S. 793.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 793-794.

Entwicklung durchlief, sondern immer wieder auf vorhandene Formen zurückgriff und unterschiedliches Vokabular nebeneinander verwendete. Eine nur auf wenige Beispiele gestützte Untersuchung muss deshalb fehlgehen, zumal die Autorin auf die Formenvarianz allein im „Bunten Vogel“ nicht eingeht. Zudem muss für das Zierstück aus der „Deutschen Kunst und Dekoration“ auf die nicht eindeutig zu klärende Autorschaft Behrens' hingewiesen werden. Der Vergleich der beiden Arbeiten verliert hierdurch zusätzlich an Aussagekraft.

Platte misst in seinem Aufsatz zum Buchschmuck des Jugendstils nur den ab etwa 1901 entstandenen buchkünstlerischen Arbeiten Behrens' größere Bedeutung bei.⁴⁴⁶ Diese seien nicht mehr die „individuelle, vom Künstler als jeweils abgeschlossenes Werk signierte Schmuckzeichnung“, sondern könnten beliebig vom Drucker eingesetzt werden.

Ebenfalls im Jahr 1959 erschien Ferns umfangreicher Aufsatz zu den graphischen Künsten in den europäischen Kunsterneuerungsbewegungen der Zeit um 1900.⁴⁴⁷ Darin ordnet der Autor das Titelblatt des „Bunten Vogels“ als typisches Beispiel für eine Gestaltungsvorliebe der Art Nouveau-Kunst ein, nämlich die Verwandlung eines Bildgegenstandes: „The transformation of objects is characteristic of Art Nouveau and another instance is found in Peter Behrens' title page of O. J. Bierbaum's „Der bunte Vogel“ of 1899 in which the tail of a peacock changes into a border for the type on the page. The Art Nouveau Artist does this without destroying the unity of his composition, by rendering typological border and illustration with the same strong linear rhythms.“⁴⁴⁸ Tatsächlich findet sich dieses Gestaltungsmerkmal auch in Behrens' frühen Arbeiten mehrfach, beispielsweise in ähnlicher Form auch bei den Holzschnitten „Schmetterlinge“ und „Der Kuß“. Es ist jedoch gerade an diesen Arbeiten gezeigt worden, dass der Künstler eben nicht zu einer kompositionellen Einheit gelangte. Dass der Autor nur eine einzelne Arbeit Behrens' als Beleg seines Urteils heranzieht, führte meines Erachtens zu einer zu positiven Gesamtbeurteilung. Die buchkünstlerische Gestaltung der „Feste des Lebens und der Kunst“ als Auftakt der von einer „straight line“ dominierten Arbeiten zieht Fern als Beleg für die enge Verwandtschaft zwischen den verschiedenen künstlerischen Arbeitsfeldern des Jugendstils und des Art Nouveau heran. So sei die Ornamentform der Widmungsseite ebensogut als Schmiedearbeit vorstellbar.⁴⁴⁹ Zum Beleg dieser These bildet Fern die Eingangstür des Darmstädter Hauses ab.⁴⁵⁰ Die „straight line“ finde ihren Widerhall aber auch noch weit später in den Arbeiten

⁴⁴⁶ Platte 1959, S. 248.

⁴⁴⁷ Fern 1975.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 38.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 42.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 44.

Frank Lloyd Wrights und des Neuen Bauens in den Niederlanden.⁴⁵¹ Leider führt Fern diese Vergleiche nicht weiter aus und bleibt den Beleg somit schuldig. Dennoch lässt sich auch in dieser Behauptung die Auffassung erkennen, dass sich mit der Dominanz der geraden Linie in den „Festen des Lebens und der Kunst“ der Durchbruch zu einer modernen Kunst und Architektur nach dem Verständnis des Autors bereits ankündigte. Diese Argumentation zeigt erneut, wie verfälschend das selektive Herausgreifen von Einzelarbeiten ohne Berücksichtigung der Werkchronologie im Falle der sich rasant wandelnden Buchkunst Behrens' dieser Jahre ist: Weder ist die gerade Linie alleiniges Gestaltungsmittel dieses Buches – man betrachte allein den Umschlagtitel –, noch erscheint sie in allen folgenden Arbeiten weiterhin so prominent – etwa bei der wenig späteren Festschrift zur Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“.

Auch die zweibändige Arbeit zur deutschen Buchkunst zwischen 1890 und 1960, deren umfangreicher Textteil von Georg Kurt Schauer verfasst wurde, leidet im Bezug auf Peter Behrens trotz ihres Umfangs an einem Hang zur undifferenzierten Verallgemeinerungen und leistet sich zudem Fehler und Nachweismängel.⁴⁵² So behauptet Schauer etwa fälschlich, dass Behrens erst 1897 nach München gezogen sei.⁴⁵³ Schauer kommt, wie schon diverse Autoren vor ihm, zu der fragwürdigen Einschätzung, dass Behrens „im Grund seiner Veranlagung räumlich denkender Architekt war“.⁴⁵⁴ Behrens' Arbeiten nennt der Autor einen „etwas steif linearen Jugendstil“ und erkennt in ihnen wie in jenen von Emil Rudolf Weiß insbesondere die „statischen Momente“ als besonders ausgeprägt.⁴⁵⁵ Leider unterlässt es Schauer fast vollständig, seine Urteile an bestimmten Arbeiten zu konkretisieren. So urteilt der Autor:

„Das Strömende und Schwingende des Jugendstils trat bei Behrens von Anfang an gedämpft und in einer bezeichnenden Weise abgewandelt auf. Es fehlte alles Saftige und Schwerlappige. Die sehr häufig den Satzspiegel und den Haupttitel umfließenden Linien blieben dünn und liefen parallel oder fächerartig auseinander. Die Symmetrie wurde sorgfältig eingehalten.“⁴⁵⁶

Zwar benennt Schauer zu Recht die Symmetrie als wichtiges Gestaltungsmerkmal. Jedoch hat die Untersuchung von Behrens' buchkünstlerischen Arbeiten der Frühzeit auch deutlich gemacht, dass etwa die an- und abschwellende Bandform, welche sich zudem häufig verschlingt, ein immer wiederkehrendes Motiv in den Arbeiten des Künstlers ist – eine

⁴⁵¹ Ebd., S. 45.

⁴⁵² Schauer 1969.

⁴⁵³ Ebd., Bd. 1, S. 61.

⁴⁵⁴ Ebd., Bd. 1, S. 61.

⁴⁵⁵ Ebd., Bd. 1, S. 22, 33.

⁴⁵⁶ Ebd., Bd. 1, S. 62.

Beobachtung, welche sich mit der von Schauer gegebenen Beschreibung nicht recht deckt. Explizit spricht der Autor von den hier behandelten Arbeiten nur den „Bunten Vogel“ und die „Feste des Lebens und der Kunst“ an.⁴⁵⁷ Erstere beschreibt er als mit „weichem Pinsel in der Art von Georges Lemmen“ gestaltet. Von letzterer heißt es:

„Kurz danach, schon 1900, ging Behrens zu einer Dekoration aus dünnen Linien und entsprechend stilisierten Figuren über. Wir sehen in seinem Druck ‚Feste des Lebens und der Kunst‘ verwundert einen mit dem Lineal gezogenen Jugendstil (...)“.

Es ist wohl diese Arbeit und die ihr folgenden, auf die sich das oben zitierte Urteil als „steif linear“ und „statisch“ bezieht, ohne dass der Autor dies explizit klarstellte.⁴⁵⁸ Ausführlich beschreibt Schauer die Funktion des Rahmens in der Buchkunst des Jugendstils:

„Die meisten Erscheinungen des Jugendstils waren gerahmt. Fast immer waren sie locker, oftmals nur scheinbar symmetrisch, und manchmal umgaben sie ihren Gegenstand asymmetrisch wie eine fragmentarische Begleitmusik. (...) Die Jugendstil-Bildfassungen hatten gewiss die Absicht, Schrift oder Malerei oder Bildzeichnung auf der Wand oder der Papierfläche zu vereinzeln. Aber der Bildinhalt wurde nicht auf eine andere Ebene verlegt oder gar mittels der Perspektive in die Tiefe gestaffelt. Er blieb flach auf der Wand- oder Papierebene. Die Rahmung hob das zu Betonende hervor, indem es den Schaugegenstand, die Bildmitte umschlang, umschwang, umkreiste oder mit ragenden Zeichen umstand – in geraden und sanft ausschwingenden Parallelen wie bei Peter Behrens, in starken, tragenden und begleitenden Kurven wie bei E. R. Weiß, (...). Das Randwerk umgab die Mitte. Bisweilen drang sie ins eigentliche Bild ein. Es gab keine feste Grenze. Der Rahmen war ein Bestandteil des Bildes. Die Mitte selbst war die Vollendung dessen, was sich im Rahmen angekündigt hatte.“⁴⁵⁹

Diese, wenn auch sehr generelle Beschreibung des Phänomens ist verdienstvoll. Auch für viele der hier behandelten Arbeiten Behrens’ – sowohl im Bereich der Buchkunst als auch in jenem der Holzschnitte – ist sie zutreffend, insbesondere sei hier auf die Holzschnitte „Schmetterlinge“ und „Der Kuß“ verwiesen. Jedoch ist auch gezeigt worden, dass das Verhältnis von Motiv und Rahmen in den hier besprochenen Arbeiten des Künstlers kein statischer Zustand ist. Vielmehr kehrte Behrens in seinem Holzschnitt „Waldbach“ die von

⁴⁵⁷ Ebd., Bd. 1, S. 43.

⁴⁵⁸ Auch an weiteren Stellen des Textes finden sich ähnliche Urteile: Bringt Schauer diese Einschätzung auf S. 79 in direkten Zusammenhang mit der Ausstattung der „Feste des Lebens und der Kunst“, in der der Künstler „den Linienfluß des Jugendstils zu spröden Geraden erstarren“ haben lasse, so spricht der Autor völlig undifferenziert auf S. 34 von der „kühlen, aus der Starrheit herausfließenden Linie von Peter Behrens, die sich auf Betonung und festliche Fassung beschränkt“. Ebd., Bd. 1.

⁴⁵⁹ Ebd., Bd. 1, S. 47.

Schauer beschriebene Gewichtung beider Elemente fast um: Hier ist es der Rahmen, welcher gegenüber der Mitte beherrschend wird.

Der Kaiserlauterner Katalog von 1966 führt erstmals die überwiegende Anzahl der buchkünstlerischen Arbeiten auf.⁴⁶⁰ Jedoch fehlen der Umschlagtitel für die „Wege zum Licht“ und der Buchschmuck zu „Feste des Leben und der Kunst“. Die Aufzählung der Zierstücke für die „Deutsche Kunst und Dekoration“ ist nicht vollständig. Alle vorgenommenen Datierungen bleiben ohne Beleg. Nicht nachvollziehbar ist deswegen die Datierung der 1899 im „Pan“ erschienenen Zierstücke auf das Jahr 1898.⁴⁶¹

Der 1967 erschienene Aufsatz „Buch-Illustration um 1900 und die Darmstädter Künstlerkolonie“ von Hans Adolf Halbey beschäftigt sich trotz des Titels nur am Rande mit der Buchkunst der Koloniekünstler.⁴⁶² Die Ausführungen zu Behrens' Buchkunst beschränken sich auf einen einzigen Satz: „Die Darmstädter Künstlergruppe stand unter dem Primat der Architekten, und von daher ist zu verstehen, dass beispielsweise die tektonisch straff geordneten Randleisten und Ornamente des Peter Behrens wichtiger und bedeutender sind als seine symbolistischen Bilder oder sein vielfach reproduzierter Holzschnitt „Der Kuß“, der zwar bezeichnend ist für das im Starr-Vegetabilen ausgedrückte Seelenornament seiner Epoche, doch künstlerisch gerade noch vor der Grenze zum Kitsch steht.“⁴⁶³ Damit geht der Autor sogar noch einen Schritt weiter als diejenigen, die in Behrens' Buchkunst seine Vorherbestimmung zum Architekten erkennen wollten. Hier begreift der Autor den Künstler ungeachtet seines Debütantenstatus bereits als Architekten und beurteilt den Wert der Buchkunst nach ihrer vermeintlichen Nähe zum architektonischen Entwurf.

Auch Erich Zimmermann stellt im Katalog zur Darmstädter Jubiläumsausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976“ den Zusammenhang zwischen der Stilveränderung in der Buchkunst und der erstmaligen Tätigkeit als Architekt her: „Bald wird jedoch das Flächige durch einen ausgesprochen linear-konstruktiven Stil abgelöst, der Behrens' Darmstädter Schaffensjahre bestimmt und der den Architekten verrät.“⁴⁶⁴ Auch hier bleibt fraglich, warum der architektonische Autodidakt mit dem Beginn seines Selbststudiums geistig unmittelbar zum Architekten wurde, dessen neue Profession alle anderen künstlerischen Bereiche stilistisch sofort dominierte.

⁴⁶⁰ Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 42-43.

⁴⁶¹ Ebd., S. 42.

⁴⁶² Halbey 1967.

⁴⁶³ Ebd., S. 69.

⁴⁶⁴ Zimmermann 1976, S. 195.

Kadatz' Monographie zum Werk Peter Behrens' von 1977 geht dagegen ausschließlich auf die Buchkunst der Münchner Zeit ein, die sich durch „Schwere, Kraft und Abstraktheit der Form (...) von denen der meisten anderen Künstler, die zu einem zarten Blütenspiel neigten“ unterscheidet.⁴⁶⁵ Damit blendete Kadatz die gegenständlicheren und erkennbar floralen Arbeiten in Behrens' buchkünstlerischer Arbeit – man denke an den „Pan im Busch“ – aus.

Der von Heinz Spielmann bearbeitete erste Band des Bestandskataloges der Jugendstilsammlung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg dokumentiert sorgfältig den umfangreichen Bestand des Hauses an Behrens-Arbeiten, zu dem unter anderem die aus der Liquidationsmasse der Zeitschrift „Pan“ erworbenen Arbeiten des Künstlers zählen.⁴⁶⁶ Für das Rahmenzierstück, welches im 4. Heft des 5. Jahrganges das Gedicht „An der Grenze“ Liliencrons begleitete, weist Spielmann auf eine getilgte Beschriftung hin, die auf eine vorgesehene Verwendung mit Liliencrons Gedicht „Spielerei“ hinweist.⁴⁶⁷

Jutta Thamer's Untersuchung zur buchkünstlerischen Ausstattung des „Pan“ von 1980 geht auf die Beiträge Behrens' nur am Rande ein.⁴⁶⁸ Wie die Autorin zu der Aussage gelangen konnte, dass Behrens „anfangs für den „Pan“ zartgliedrig linearen, vegetabilen Schmuck, später breitrandigen, geometrisch abstrakten in kräftigen schwarz-weißen Kontrasten“ geschaffen habe, kann nicht nachvollzogen werden.⁴⁶⁹ Literatur und Quellen bestätigen gleichermaßen, dass die Bandornamente, welche mit dem Artikel Carstanjens erschienen, Behrens' früheste buchkünstlerische Arbeit für die Zeitschrift war. Diese zählt aber zur zweiten Gruppe, während das florale Rahmenwerk zu dem Liliencron-Gedicht „An der Grenze“ erst im Jahr darauf entstand. Offenbar setzt die Autorin eine Entwicklung vom Gegenständlichen zum Abstrakten als einzige Möglichkeit voraus, wie eine Einlassung an anderer Stelle unterstreicht.⁴⁷⁰ Die Handschrift des Architekten erkennt Thamer bereits in der Gestaltung der Initiale „N“ aus dem November-„Pan“-Heft von 1899, also schon weit vor Beginn der architektonischen Entwurfstätigkeit in Darmstadt.⁴⁷¹

Buddensieg nahm im selben Jahr einen komplett gegensätzlichen Standpunkt ein, in dem er das Vorhandensein abstrakter Formgebung in den Münchner und Darmstädter Arbeiten Behrens' völlig in Frage stellte:

⁴⁶⁵ Kadatz 1977, S. 12.

⁴⁶⁶ Spielmann 1979.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 64, Nr. 89.

⁴⁶⁸ Thamer 1980.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 199.

⁴⁷⁰ Ebd., S. 96.

⁴⁷¹ Ebd., S. 74.

„Die Münchner Ornamentik von Behrens, die Münchner und Darmstädter Geräte waren noch ganz „organisch“ und figürlich motiviert, indem sie, wie die Einbände für Hartleben, die Kelche, Schäfte und Füße der Gläser, die Beschläge und Griffe der Türen, an Blütenkelche und empfindsame Mädchengestalten erinnerten. Dieser noch ganz vom Maler Behrens stammende Naturalismus der Formgebung wird in Darmstadt zu personal bezogenen Symbolfiguren überhöht.“⁴⁷²

Diese Position zu vertreten ist verdienstvoll, weil sie verdeutlicht, dass entgegen der bis zu diesem Zeitpunkt herrschenden Literaturmeinung bei Behrens keine eindeutige Hinwendung zur Abstraktion in der Münchner und Darmstädter Zeit erfolgte. Dennoch ist es meines Erachtens schwierig, alle Arbeiten etwa der Buchkunst als figürlich motiviert aufzufassen. Buddensieg mag diese Beschreibung in Abgrenzung zu den demonstrativ geometrischen Arbeiten der nachfolgenden Zeit verstehen, es ist aber hier dargelegt worden, dass das Stilspektrum, welches Behrens in dem betrachteten Zeitraum entwickelte, sehr wohl Formen und Kompositionen umfasste, die sich nicht unter die Begriffe „organisch“ oder „figürlich motiviert“ subsumieren lassen. Auch stellt Buddensieg meines Erachtens zu wenig heraus, dass die Beispiele aus der Buchkunst, die er benennt, nämlich die Vogel- und Edelsteindarstellungen, nur einen kleinen und wenig repräsentativen Ausschnitt aus dem Formenvokabular der Buchkunst Peter Behrens' darstellen. Dies überrascht insofern, als Buddensieg gemeinsam mit Gisela Moeller im gleichen Band eine sehr vollständige Zusammenstellung der Buchkunst Peter Behrens' zusammentrug.⁴⁷³ Die verengte Perspektive hat ihre Ursache in Buddensiegs Ausgangsthese, die den prägenden Einfluss der Werke Nietzsches unter der besonderen Berücksichtigung von „Also sprach Zarathustra“ in den Darmstädter Arbeiten erkennen will. Die Steindarstellung, etwa in der Festschrift, sieht der Autor als direkte Bezugnahme auf den im „Zarathustra“ erscheinenden „Edelstein – bestrahlt von den Tugenden einer Welt, welche noch nicht da ist“, während das Vogelmotiv an selber Stelle „das Lieblingstier Zarathustras, den Adler“, darstelle (vgl. auch das Kapitel „Kunstjournalistische und kunsthistorische Rezeption“).⁴⁷⁴ Die Untersuchung hat aber gezeigt, dass die beiden angesprochenen Kompositionen in Behrens' buchkünstlerischer Sprache eine Ausnahmestellung einnehmen und sein damaliges Formenvokabular weder auf diesen beiden Motiven beruhte noch diese Motive es treffend repräsentierten. Ein Einfluss

⁴⁷² Buddensieg 1980, S. 46.

⁴⁷³ Buddensieg/Moeller 1980.

⁴⁷⁴ Buddensieg 1980, S. 39. Prütting hat 1990 die Rezeption Nietzsches durch Behrens und Fuchs ebenfalls untersucht. Er hat dargelegt, dass Georg Fuchs' Festspiel „Das Zeichen“ zwar ganz im Geiste des „Zarathustra“ entstand, auf den es sich bereits durch den Titel beziehe; den „Demant“ verstand aber auch er nicht als direkte Übernahme aus Nietzsches Werk, sondern als theatralische Erfindung von Fuchs und Behrens. Prütting 1993, S. 81.

Nietzsches auf Behrens' Darmstädter Buchkunst in ganzer Breite kann nicht festgestellt werden. Die hier aufgezeigte offenbar eher spielerische Genese der Vogelfigur aus vorhandenen Formen in den beiden Katalogen zum Haus Behrens und das Erscheinen eines „Demanten“ in den Texten, welche das Edelsteinzierstück illustriert, lassen mich die Bedeutung der Nietzsche-Rezeption in Peter Behrens' Buchkunst in dem hier betrachteten Zeitraum als schwer zu greifenden und auch nachrangigen Aspekt einschätzen.⁴⁷⁵ Die von Buddensieg behauptete Nietzsche-Rezeption in der Ausstattung des Hauses in Darmstadt wird noch zu untersuchen sein.

Im Ausstellungskatalog „Peter Behrens und Nürnberg“ bearbeitete Buddensieg gemeinsam mit Gisela Moeller unter der Überschrift „Der frühe Behrens“ die Katalognummern mit Arbeiten der Münchner und Darmstädter Periode.⁴⁷⁶ Hier erschienen alle buch künstlerischen Arbeiten, zu denen Behrens den Umschlag entwarf, mit Ausnahme des jener für das Buch Georg Hirschfelds. Erstmals weisen Buddensieg und Moeller auf den provisorischen und den endgültigen Katalog zum Haus Behrens als buch künstlerische Arbeit hin.⁴⁷⁷ Zudem legen sie dar, dass der erstmals für Hartlebens „Erziehung zur Ehe“ verwendete Buchumschlagentwurf auch bei weiteren Büchern desselben Autors benutzt wurde.⁴⁷⁸ Von den Zierstücken für Buchinnenseiten wurden nur die ersten beiden im „Pan“ erschienen Zierleisten aufgenommen, welche den Aufsatz Friedrich Carstanjens über Peter Behrens begleiteten.⁴⁷⁹ Der Wert der verdienstvollen Arbeit wird dadurch gemindert, dass bei zahlreichen Datierungen, welche die Autoren vornahmen, ein Beleg fehlt.⁴⁸⁰

Windsors 1981 erschienene Monographie zum Werk Behrens' geht auf dessen buch künstlerische Arbeiten – obwohl diese einen sehr umfangreicher Werkkomplex der Münchner und Darmstädter Jahre darstellen – mit Ausnahme der typographischen Entwürfe überhaupt nicht ein.⁴⁸¹ Die Frage nach einer stilistischen Kontinuität zwischen den einzelnen Werkbereichen spielt für den eher biographisch-erzählend arbeitenden Autor keine Rolle.

Gisela Moeller trägt 1983 in ihrem wichtigen Aufsatz zu Behrens' kunstgewerblichen Anfängen wesentlich zur weiteren Erforschung des buch künstlerischen Frühwerkes des

⁴⁷⁵ Hätte Behrens nicht vom „Edelstein“ gesprochen, wenn er sich direkt auf diesen Textabschnitt des „Zarathustra“ beziehen wollte?

⁴⁷⁶ Buddensieg/Moeller 1980.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 49, Nr. 37, 38.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 52-53, Nr. 46.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 55, Nr. 54.

⁴⁸⁰ So wird bei den Buchumschlagentwürfen für S. Fischer, den Insel-Verlag und Eugen Diederichs stets das Vorjahr des erstmaligen Erscheinens als Entwurfsjahr angegeben, ohne das dies erläutert würde. Ebd., S. 52-53, Kat. Nr. 44-48.

⁴⁸¹ Windsor 1981.

Künstlers bei.⁴⁸² Erstmals macht die Autorin auf Behrens' Entwurf für den Buchumschlag von Georg Hirschfelds Buch „Der Weg zum Licht“ aufmerksam.⁴⁸³ Zudem vermutet sie mit berechtigten Argumenten, dass mehr als ein Bucheinbandentwurf nach Behrens' Vorgaben von Krefelder Buchbindern hergestellt wurden.⁴⁸⁴ Allerdings datiert Moeller den nachweisbaren Einband fälschlich auf das Frühjahr 1898 statt auf das Frühjahr 1899. Leider führt die Autorin zudem bei einigen weiteren Datierungen des Aufsatzes als einzigen Beleg den von ihr selbst miterstellten Nürnberger Katalog von 1980 an, dessen Datierungen wiederum selbst keine Quellenangabe enthielten. Bei der formalen Analyse der Buchkunst beschränkt sich Moeller zu sehr auf allgemeine Aussagen, ohne diese in größerem Umfang an einzelnen Objekten festzumachen. So gelangt sie trotz ihrer gründlichen Quellenarbeit zu der Einschätzung, dass die künstlerische Entwicklung in Behrens' kunstgewerblichen Arbeiten rein linear verlief, wobei am Anfang der „Darstellung noch ein reales Motiv zugrunde liegt, das stilisiert wird, das in Linien umgesetzt oder aufgelöst ist“, während später Entwürfe entstehen, „die nichts mehr bedeuteten als ein rein abstraktes Ornament.“⁴⁸⁵ Behrens sei „einer der ganz wenigen modernen deutschen Buchkünstler, die einen rein abstrakten Stil vertreten.“ Moeller ist darin zuzustimmen, dass Behrens' buchkünstlerische Arbeit sowohl gegenständlich-stilisierte als auch völlig abstrakte Schöpfungen umfasst. Doch zeigt die hier vorgenommene Untersuchung, dass beide sowohl in der Münchner wie auch in der Darmstädter Zeit parallel zueinander oder abwechselnd entstanden, eine lineare Entwicklung von der Gegenständlichkeit in die Abstraktion also eben nicht erfolgte. Auch wird Moeller der Formenvielfalt der Buchkunst Behrens' nicht gerecht, wenn sie sein Vokabular auf „die einfache, geschwungene Linie“ als „dominantes künstlerisches Ausdrucksmittel“ reduziert.⁴⁸⁶ Diese Linie entstehe unter dem Einfluss van de Veldes, so die Autorin, eine Behauptung, die sie jedoch nicht durch Vergleiche belegt.⁴⁸⁷ Deshalb bleibt eine solche Herleitung ebenso

⁴⁸² Moeller 1983.

⁴⁸³ Ebd., S. 262.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 263.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 264.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 263.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 264 und Anm. 41. Moeller verwies in diesem Zusammenhang auf die persönliche Bekanntschaft beider Künstler. Tatsächlich ist ein Zusammentreffen beider Künstler bei Harry Graf Kessler in Berlin am 20. Oktober 1898 durch Briefe Behrens' und einen Tagebucheintrag Kesslers dokumentiert. An Friedrich Deneken schrieb Behrens: „(...) ich war einige Tage in Berlin mit van de Velde zusammen (...)“. Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 28.10.1898). An Otto Julius Bierbaum schrieb Behrens einige Tage später: „Ich habe Dir noch gar nicht mitgeteilt, dass ich Ende Oktober in Berlin war. Der Graf Kessler hatte mich zusammen mit Van de Velde bei sich eingeladen, da V.d.V., glaube ich, Kessler gegenüber ein gutes Urteil über meine Arbeiten abgegeben hat. Da mir diese Bekanntschaften werthvoll erschienen, fasste ich einen kurzen Entschluß. V.d.V. hat G. Kessler ein Esszimmer eingerichtet, das bei der Gelegenheit eingeweiht wurde.“ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 10.11.1898). Kesslers Tagebucheintrag klärt das Datum und die geladenen Gäste: „Van de Velde mit seiner Frau, Ludwig

spekulativ wie der Verweis anderer Autoren auf Georges Lemmen, da ein Detailvergleich der Formen Behrens' mit jenen der beiden Belgier bislang Desiderat ist. Eine Klärung dieser Frage kann deshalb auch hier nicht erfolgen, wäre aber dringend erforderlich.

Jürgen Krause führt die bereits von Buddensieg 1980 behauptete Bedeutung des Einflusses Friedrich Nietzsches auf die Buchkunst Behrens' in seiner Arbeit von 1984 weiter aus.⁴⁸⁸ Dabei verweist er auf die enge Bekanntschaft Behrens' sowohl mit Georg Fuchs als auch mit Kurt Breysig, die Behrens' Schaffen in Darmstadt publizistisch unterstützten und die beide Nietzsche und seinem Werk in besonderer Weise verbunden gewesen seien.⁴⁸⁹ Auch kann der Autor auf Quellen verweisen, in denen Behrens selbst die Bedeutung des Philosophen hervorhebt.⁴⁹⁰ Krause erkennt in dem Titelblatt der „Feste des Lebens und der Kunst“ ein besonders ostentatives Beispiel für den vom Künstler entwickelten „synthetischen“ Zarathustrastil“. Er deutet die Edelsteine, welche die Karyatiden in ihren Händen tragen, als Kristalle, in denen er das zentrale Symbol des Nietzsche-Kults zu erkennen glaubt, den Behrens nicht zuletzt mit Fuchs und Breysig geteilt habe.⁴⁹¹ Als Beleg für den „Zarathustra“-Bezug des „Kristalls“ verweist er darauf, dass die Edelsteinform auch auf einem von Behrens entworfenen Bucheinband zum „Zarathustra“ erschien, den der Künstler 1902 in Turin ausstellte.⁴⁹² Es fehlt jedoch bei Krause der meines Erachtens dringend notwendige Verweis auf den sowohl von Behrens als auch von Fuchs verwendeten Begriff des „Demanten“, der in Behrens' Danksagung an Großherzog Ernst Ludwig ebenso erscheint wie in Fuchs' Weihespiel „Das Zeichen“. ⁴⁹³ Erst ein – bislang fehlender – Beleg für eine direkte Herleitbarkeit des „Demanten“ aus dem „Zarathustra“ ließe einen „Zarathustrastil“ im Sinne Krauses greifbar werden.

Der Katalog des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums zur Ausstellungsreihe „Der Westdeutsche Impuls 1900-1914“ von 1984 zeigt erstmals den Behrens zugeschriebenen Entwurf und die Ausführung eines aufwendigen Lederbucheinbandes für ein Missale

von Hofmann, Hartleben u. Peter Behrens zum Frühstück bei mir“. Zit. nach Kessler 2004, S. 209, Eintrag vom 20.10.1898. Darüber hinaus fehlt in Behrens' umfangreicher Korrespondenz jeglicher Hinweis auf einen weiteren Kontakt mit van de Velde. Wohl erst anlässlich Kesslers und van de Veldes Besuch der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ trafen die beiden Künstler im September 1901 in Darmstadt erneut aufeinander. Vgl. Kessler 2004, S. 430-421, Eintrag vom 1.9.1901. Meines Erachtens ist es nicht unwahrscheinlich, dass Behrens in seinem Brief an Deneken die Enge der Bekanntschaft übertrieb.

⁴⁸⁸ Krause 1984.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 82-83.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 82 mit Bezug auf Brief Peter Behrens an Elisabeth Förster-Nietzsche (Darmstadt, 6.12.1902) und Behrens 1905, S. 3.

⁴⁹¹ Krause 1984, S. 82-88.

⁴⁹² Ausst.-Kat. Turin 1902, S. 76, Nr. 199. Abb. in Koch 1902, S. 130.

⁴⁹³ Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“, S. 10. Fuchs 1901a, o. S.

Romanum.⁴⁹⁴ Der Katalog nennt lediglich das Erscheinungsjahr des vom Krefelder Binder Carl Sauer gebundenen Buches, nämlich 1898. Ein gleichzeitiges Entstehen des Umschlages wird zwar weder behauptet noch verneint, das Übergehen dieser Frage sowohl im Katalog als auch in dem kurzen, dem Katalog vorangestellten Aufsatz zur Buchkunst von Gerda Breuer scheint jedoch methodisch fragwürdig.⁴⁹⁵ Meines Erachtens kann aufgrund der verwendeten Formen überhaupt kein Zweifel bestehen, dass der Einband auf keinen Fall der Münchner oder Darmstädter Schaffensperiode Peter Behrens zuzuordnen, sondern später zu datieren ist, sodass diese Arbeit in der vorangegangenen Analyse auch nicht erscheint.

Bouillon wiederholt 1985 die Thesen von Buddensieg und Moeller, jedoch ohne Verweis auf diese Autoren.⁴⁹⁶ So behauptet der Autor, dass sich die Darstellung des Diamanten in der Festschrift auf Nietzsche bezieht, ohne dies jedoch zu begründen.⁴⁹⁷ Wie Moeller erkennt der Autor weiterhin die Linie van de Veldes in verschiedenen buchkünstlerischen Arbeiten, etwa in dem Umschlagtitel für „Die Kunst“, ohne jedoch diese Behauptung durch einen Vergleich zu untermauern. Selbes gilt für seine Untersuchung des Ausstellungsplakates für das „Dokument deutscher Kunst“, dessen zentrale Figur er ohne weitere Erläuterung als von der Schule von Glasgow beeinflusst erklärt.⁴⁹⁸ In den Ovalformen auf dem Plakat erkennt der Autor eine metaphysische Bedeutung, während ihm deren Herkunft aus Behrens' buchkünstlerischem Formenvokabular offensichtlich verborgen bleibt.

Gegenüber ihrer vorangegangenen Arbeit von 1983 stellt Gisela Moeller 1988 selbst am Beispiel des „Bunten Vogels“ fest, dass Behrens gegenständlich-stilisierte und abstrakte Buchkunst parallel verwendete.⁴⁹⁹

Ebenso wie der Krefelder Ausstellungskatalog von 1984 legt der Katalog des 1990 erschienenen Bandes „Peter Behrens: Wer aber will sagen, was Schönheit sei?“ für den Entwurf des Ledereinbandes eines Missale Romanum aus dem Besitz des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums ein Entstehen im Jahr 1898 nahe – dem Erscheinungsjahr des Missale.⁵⁰⁰ Wie schon 1984 unterbleibt auch hier die Diskussion über den Entwurfszeitpunkt. Mehr noch als der Krefelder Katalog insinuiert diese chronologisch aufgebaute Zusammenstellung – meines Erachtens fälschlich – einen Entstehungszeitpunkt 1898, weil sie den Ledereinband zwischen zwei Arbeiten aus diesem Jahr einreicht.

⁴⁹⁴ Ausst.-Kat. Krefeld 1984, S. 110, Nr. 1 und 2, Abb. S. 111.

⁴⁹⁵ Breuer 1984, S. 106.

⁴⁹⁶ Bouillon 1985, S. 163-164.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 164.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 163.

⁴⁹⁹ Moeller 1988, S. 36, Kat.-Nr. 12.

⁵⁰⁰ Motz 1990, S. 151, Nr. 12 und 13.

Heidler erwähnt in ihrer Dissertation von 1991 mit Verweis auf die Briefe Behrens' an den Verleger Eugen Diederichs das nicht zur Ausführung gelangte Buchprojekt Behrens' für dessen Verlag von 1899 und kann dieses als Ausstattung zu Maurice Maeterlincks „Weisheit und Schicksal“ identifizieren.⁵⁰¹

Alfred Langer gelingt es in seiner umfangreichen Studie zur Jugendstilbuchkunst von 1994 nicht, neue Aspekte zu Behrens' Arbeit in diesem Tätigkeitsfeld zu beschreiben.⁵⁰²

Stattdessen beläst es der Autor bei der sehr allgemeinen Unterscheidung zwischen einer „von üppig schwingendem Linienfluß“ dominierten früheren und einer „statisch strengeren“ späteren Phase, wobei er letztere mit den „Festen des Lebens und der Kunst“ beginnen sieht.

Roloffs Arbeit zum Verlagseinband im Jugendstil geht auch auf einige Entwürfe Behrens' ein.⁵⁰³ So legt der Autor dar, dass neben Behrens eine Reihe weiterer Künstler Reihenumschläge für den S. Fischer Verlag produzierten, welche dann für mehrere Titel Verwendung fanden. Roloff nennt als frühesten Entwurf dieser Art eine Arbeit Otto Eckmanns von 1898, wofür er allerdings keinen Beleg anführt. Am Beispiel der ersten Arbeiten für den „Pan“ beschreibt der Autor Behrens' Arbeitstechnik. Behrens habe die Entwürfe in Tusche ausgeführt, welche bei den Flächen mit dem Pinsel, bei den Doppelkonturen mit der Feder aufgebracht worden sei. Diese Zeichnungen seien dann „in halber Verkleinerung“ klischiert worden. Sowohl technisch als auch gestalterisch „blieb eine Anlehnung an Eckmann bestehen“, befindet der Autor.⁵⁰⁴ Leider fehlen für diese Behauptung Belege. Zuzustimmen ist Roloff zwar, wenn er für den „Pan im Busch“ auf die enge Verwandtschaft mit Behrens' ohne buchkünstlerischen Zusammenhang entstandene Holzschnittkunst hinweist – jedoch führt er das eindeutige Referenzwerk, nämlich die „Winterlandschaft“ nicht an, sondern verweist allein auf die früher entstandenen Arbeiten.⁵⁰⁵ Für die „Feste des Lebens und der Kunst“ konstatiert Roloff einen „krassen Verzicht auf eine rezeptive Materialwahl“, da „ein billiger, mit dunkelgrauem Papier kaschierter Pappdeckel (...) zum Träger künstlerischen Schmucks“ geworden sei.⁵⁰⁶ „Die Ernsthaftigkeit des Materialeinsatzes wurde durch die strukturhebende Oberflächenfaserung sowie den (nicht unbedenklichen) Golddruck bestärkt.“⁵⁰⁷ Darin, dass diese Materialwahl „unklassisch“ war, ist dem Autor zuzustimmen, ebenso darin, dass der verwendete Golddruck sich als

⁵⁰¹ Heidler 1998, S. 471.

⁵⁰² Langer 1994, S. 88, 100, 145, 146.

⁵⁰³ Roloff 1994.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 111.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 111-112.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 80.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 80-81.

bedenklich, da wenig alterungsbeständig erwies. Zu ergänzen ist aber meines Erachtens, dass Behrens eine sehr ähnliche Farbigkeit bereits zuvor im Vorsatzblatt für Bierbaums „Vernarrte Prinzeß“ verwendete und später auch beim Katalog zum Haus Behrens einen grauen Umschlag wählte. Diese Wahl darf durchaus als Ausdruck der pathetischen Feierlichkeit verstanden werden, die Behrens für seinen Aufsatz selbst benannte.⁵⁰⁸ Für die Papierqualität spielte die in der Korrespondenz zwischen Behrens und Diederichs nachzulesende Absicht des Künstlers, „dass das Exemplar nicht zu hoch im Preise kommt“, gewiss ebenfalls eine Rolle.⁵⁰⁹ Roloffs Schlussfolgerung, dass Behrens durch die Verwendung eines wenig ansprechenden Umschlages eine besondere Ernsthaftigkeit seines künstlerischen Anliegen habe unterstreichen wollen, ist deshalb wenig überzeugend.

Pantus untersucht im Jahr 2000 inhaltliche Bezüge zwischen Text und begleitender Buchkunst unter anderem anhand des Gedichtes „An der Grenze“ Detlev von Liliencrons und der Rahmenzeichnung von der Hand Peter Behrens'.⁵¹⁰ Pantus kann „weder inhaltlich noch stilistisch“ eine Verbindung zwischen Rahmen und Text erkennen. Allerdings ist meines Erachtens höchst fraglich, ob die verwendete Methode überhaupt tauglich ist: Otto Julius Bierbaums Ausführungen in der „Dekorativen Kunst“ zu dem Vorsatzblatt, welches Behrens für Bierbaums „Vernarrte Prinzeß“ entwarf, lassen einen derart hermetischen Bezug zwischen Text und Bild zutage treten, dass bezweifelt werden muss, dass dieser jemals von einem Außenstehenden hätte erschlossen werden können.⁵¹¹ Interessant ist Pantus' Hinweis, dass Behrens hier bezüglich der Proportionierung des Rahmens die buchkünstlerischen Regeln William Morris' beachtete. Ein Interesse an der englischen Reformkunst beweist nämlich auch ein etwa zeitgleicher Brief des Künstlers an den „Pan“-Redakteur Cäsar Flaischlen, in dem er seine künstlerische Herangehensweise an den Holzschnitt „Winterlandschaft“ beschrieb (vgl. das Kapitel „Holzschnitte“).⁵¹²

In seinem Aufsatz zu Behrens' Schaffen in München schreibt Claus Pese 2013, Einschlag und Umschlagszeichnung des „Bunten Vogels“ seien

„im Bereich der Buchgestaltung (...) sein vorletzter Entwurf, der von figürlichen Vorstellungen ausging. Den Abschluss bildete im März 1899 das Signet für den Insel-Verlag in München, das bis in unsere Zeit hineinwirkt. Alle anderen von Peter

⁵⁰⁸ Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (Darmstadt, 25.7.1900). Zit. nach Diederichs 1967, S. 113.

⁵⁰⁹ Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (Darmstadt, 25.7.1900). Zit. nach Diederichs 1967, S. 114.

⁵¹⁰ Pantus 2000, S. 113-115. Pantus ist zu Recht vorsichtig in der Bewertung des durch Spielmann 1979 bekannt gewordenen getilgten handschriftlichen Vermerkes auf der Entwurfszeichnung, welcher ein anderes Gedicht Liliencrons nennt. Pantus 2000, S. 70.

⁵¹¹ Bierbaum 1897b, S. 127.

⁵¹² Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (Darm-Athen [Darmstadt, F.P.], 25.5.1900).

Behrens gestalteten Bücher, die während seiner Münchner Zeit entstanden, tragen Ornamente, die rhythmisch wie symmetrisch der vegetabilen Formenwelt entstammen. Eine konstruktiv-abstrakte Ornamentik, wie sie für sein Schaffen charakteristisch werden sollte, entwickelte Peter Behrens erst in Darmstadt.⁵¹³

Dies ist eine richtige Feststellung, jedoch muss meines Erachtens ergänzt werden, dass gerade in den Jahren 1899 und 1900, also am Übergang zwischen der Münchner und der Darmstädter Periode, die Buchkunst Peter Behrens' zu zwar vegetabilen, jedoch gegenständlichen Formen zurückfand, wie etwa der Rahmenentwurf zu Liliencrons „An der Grenze“ im „Pan“ und die Ausstattung zu Bierbaums „Pan im Busch“ beweist. Die Architekturvignette zum eigenen Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“, die wahrscheinlich in den ersten Monaten von Behrens' Darmstädter Zeit entstand, kehrte alsdann sogar vollständig zum Figürlichen zurück.

Fazit

Zusammenfassend bleibt festzustellen, dass, wie schon im Bezug auf die Holzschnitte konstatiert, eine umfassende und vollständig belegte Chronologie der buchkünstlerischen Arbeiten bislang ebenso fehlt wie eine umfassende stilistische Untersuchung. Allein die Tatsache, dass mit Ausnahme der Arbeit Schmalenbachs von 1934 stets übersehen oder zumindest nicht dargelegt wurde, dass Behrens gleichzeitig beziehungsweise abwechselnd abstrakt und gegenständlich arbeitete, zeigt die Notwendigkeit einer Aufarbeitung dieses Werkkomplexes. Die von der Literatur wiederholt vorgebrachte Behauptung einer kontinuierlichen Entwicklung vom Gegenständlichen ins Abstrakte ist nicht haltbar. Gleiches gilt für die vereinfachende Vorstellung einer abstrakt-linearen Proto-Moderne im buchkünstlerischen Werk, wie sie einige Autoren konstruieren wollten.

Dass die These einer linear verlaufenden Stilentwicklung vom Gegenständlichen ins Abstrakte für zahlreiche dem Jugendstil zugerechnete Künstler nicht zutrifft, weist Rammert-Götz in ihrer Dissertation von 1994 nach.⁵¹⁴ In ihrer Arbeit zum abstrakten Ornament im Münchner Jugendstil untersucht sie die Arbeiten Eckmanns, Pankoks, Obrists, Endells, Riemerschmids und von Brauchitschs. Man übertreibt meines Erachtens nicht, wenn man behauptet, dass hier allein Behrens in der Reihe der bedeutendsten Künstler der Münchner Stilreformbewegung fehlt. Dabei kommt sie zu dem Ergebnis, dass bei der Mehrzahl dieser Künstler ebenfalls keine eindeutige Entwicklung vom Gegenständlichen ins Abstrakte ausgemacht werden kann. Vielmehr stellt sie für die Arbeiten Endells, Pankoks,

⁵¹³ Pese2013a, S. 52.

⁵¹⁴ Rammert-Götz 1994.

Riemerschmids und von Brauchitschs fest, dass diese sich entweder – wie im Falle Endells – nach abstrakteren Phasen wieder der Gegenständlichkeit annäherten oder – wie im Falle der anderen Genannten – abstraktes und gegenständliches Ornament parallel verwendeten.⁵¹⁵

Natürlich lässt sich die Frage nach der Demarkationslinie zwischen Abstraktem und Gegenständlichem stellen. Hier wird vorgeschlagen, dass Abstraktion bei einer nicht mehr möglichen Verknüpfung der Formerfindung mit einem benennbaren Gegenstand erreicht ist. Es werden in der Literatur aber durchaus auch amorphe und ungegenständlich wirkende Formen dem floralen Jugendstil, sprich der Gegenständlichkeit, zugerechnet.⁵¹⁶ Dabei wird auf den Vorbildcharakter der Mappenwerke Erich Haeckels, Wilhelm Bölsches und anderer verwiesen. Diese zeigten in ihren auf Darwins Lehre aufbauenden Publikationen über Zoologie, Botanik und Mineralogie Kleinstlebewesen, subaquatische Flora und Fauna, Versteinerungen und andere bisher kaum bekannte Naturerscheinungen und machten damit einen völlig neuen Formenschatz der Natur einem größeren Publikum bekannt. Dass auch die Formerfindungen für den „Bunten Vogel“ solchen Vorbildern entlehnt worden sein könnten, ist nicht ausgeschlossen. Für die noch abstrakteren Band- und Blasenschöpfungen von 1899 ist dies aber meines Erachtens nicht anzunehmen. Deshalb ist auch nach weitergefassten Definitionen für Gegenständlichkeit als der hier vertretenen diese spätestens in den letztgenannten Arbeiten verlassen worden.

Der Umfang des buchkünstlerischen Schaffens Behrens' erlaubt es, seinen sich immer wieder verändernden künstlerischen Formenschatz präzise nachzuvollziehen. Wie relevant sind aber nun diese anhand der Buchkunst gewonnenen Erkenntnisse für andere künstlerische Tätigkeitsfelder Peter Behrens'? Es konnte anhand der unübersehbaren Parallelen zwischen der Buchkunst und den Holzschnitten „Winterlandschaft“ und „Waldbach“ aufgezeigt werden, dass die künstlerischen Tätigkeitsfelder Behrens' gestalterisch eng miteinander verknüpft sind und dass dieselben Formerfindungen, das gleiche künstlerische Vokabular etwa zeitgleich in den verschiedenen Sparten des Werkes von Peter Behrens erscheinen. Dies ist aufgrund der verschiedenen Anforderungen, die an eine von Nützlichkeit unbedingte Arbeit wie den Holzschnitt und im Gegensatz dazu etwa an einen Buchumschlag zu stellen sind, nicht selbstverständlich. Es konnte darüber hinaus sogar konstatiert werden, dass die Tätigkeitsfelder sich gegenseitig beeinflussten und der Künstler die in einem Bereich gefundenen Lösungen auf andere übertrug. Für die Holzschnitte ist im vorherigen Kapitel

⁵¹⁵ Ebd., S. 74, 96-97, 111, 117.

⁵¹⁶ Ausst.-Kat. München 1984. Siegfried Wichmann erkennt darin selbst in sehr freien Formen ein gegenständliches Vorbild und ordnete sie dem floral-gegenständlichen Jugendstil zu. Verwiesen sei hier auf einen Tisch August Endells, welcher im Grad der abstrakten Formerfindung mit den Formen aus dem „Bunten Vogel“ vergleichbar ist. Ebd., S. 107, Nr. 223.

aufgezeigt worden, dass Behrens eine Beruhigung seiner Kompositionen gelang, seit er das Ornament auf einen mehr oder minder raumgreifenden Rahmen begrenzte. Hier nun lässt der Befund die These zu, dass erst Behrens' Beschäftigung mit der Buchgestaltung ihm diese kompositorische Lösung für seine Holzschnitte aufzeigte.⁵¹⁷ Anhand des Plakates, das Behrens für die Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ schuf, lässt sich umgekehrt schon im Vorgriff auf die weitere Untersuchung erkennen, dass auch Behrens' Erstlingswerk als Architekt offenbar in eine Wechselbeziehung zu den graphischen Bereichen seiner Arbeit trat. Hier ist die Parallele zwischen buch- beziehungsweise plakatkünstlerischer Rahmenform und der bauornamentalen Gestaltung des Hauptgiebels am Darmstädter Haus nicht zu übersehen. Dass der Kielbogen, eine der dominanten Formen des Bauornamentes am Darmstädter Haus, bereits 1898 in Behrens' Buchkunst erscheint, sei bereits ebenfalls angemerkt. Bei der Analyse der Einzelformen des Hauses wird die gegenseitige Beeinflussung von graphischem und architektonischem Entwurf weiter zu beleuchten sein. Auf das Verhältnis zwischen Buchkunst und Architektur ist auch im Zusammenhang mit der Architekturveränderung hinzuweisen, welche im Mai 1900 Behrens' Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ begleitete. Nicht nur in Bezug auf gestalterische Vorlieben, sondern auch im Hinblick auf die von verschiedenen Autoren behauptete Veranlagung Behrens' zum Architekten ist dieses Zierstück aufschlussreich. Diese angebliche Veranlagung lässt sich nämlich in der dort wiedergegebenen Frontalansicht eines Theaters weder durch die Methode der Darstellung noch durch die architektonische Folgerichtigkeit des Dargestellten erkennen. Ebenso wenig lässt sich weder hier noch an späteren Arbeiten des untersuchten Zeitraumes festmachen, dass konstruktives Verständnis oder eine greifbare architektonische Logik in Behrens' Buchkunst eine Rolle spielt.

Allein an diesen Beobachtungen ist zu ersehen, dass der immer wieder in der Literatur behauptete Zusammenhang zwischen Behrens' beginnender architektonischer Tätigkeit und einer Veränderung seiner buchkünstlerischen Formensprache sich einer Simplifizierung entzieht. Festzustellen ist dagegen, dass in einer kurzen Periode, die wohl zwischen den Herbst 1900 und das Frühjahr 1901 fällt, ein künstlerisches Vokabular bei Behrens festzustellen ist, das offenkundig auf einem Quadratraster beruht und dem sein Entwurf am Reißbrett und mit dem Handwerkszeug des technischen Zeichners anzusehen ist. Diese Werkphase umfasst insbesondere den provisorischen Katalog zum Hause Behrens und ist auch bereits auf dem Titel- und Widmungsblatt der „Feste des Lebens und der Kunst“ erkennbar. Zweifellos entstehen diese Arbeiten etwa zeitgleich mit den Entwürfen für das

⁵¹⁷ Zu Bedeutung des Rahmens in der Buchkunst s. Schauer 1963, S. 47.

Darmstädter Haus. Allerdings verändert sich Behrens' Formenschatz bereits wieder in den folgenden Arbeiten, sodass von einem grundlegenden Paradigmenwechsel nicht die Rede sein kann. Im Übrigen sind eventuelle formale Zusammenhänge zwischen Behrens' Buchkunstarbeiten und seiner frühen Architektur bisher nur mit unzureichenden oder fehlenden Belegen behauptet worden. Sie werden deshalb erst noch am Bau zu überprüfen sein. Zudem geht die Literatur zur Buchkunst Peter Behrens', wenn sie einen Zusammenhang zwischen der Architektur und den buch künstlerischen Arbeiten annimmt, davon aus, dass es die Architektur ist, welche die Buchkunst beeinflusst. Ist es jedoch nicht wesentlich wahrscheinlicher, dass der geübte Buchkünstler Behrens auf dieses Wissen bei der Gestaltung seines architektonischen Erstlings zurückgriff? Auf erste Indizien für einen Einfluss in dieser Richtung ist in Bezug auf die an der Fassade erscheinenden Ornament- und Rahmenformen bereits hingewiesen worden. Genauer wird auch diese Frage bei der Analyse des Baus zu erörtern sein.

4. *Kunsthandwerk*

Während die Holzschnitte und die buchkünstlerischen Arbeiten Peter Behrens' sämtlich in einem oder mehreren Exemplaren erhalten sind, ist im Bereich des Kunsthandwerkes, ähnlich wie bei den Gemälden, ein großer Teil des Schaffens aus dem betrachteten Zeitraum verschollen. Vieles ist nur von zeitgenössischen Photographien bekannt. Mehr noch als bei den Bildkunstarbeiten beschränkt dies bei der Nutzkunst, wo zudem die Materialwirkung eine wesentliche Rolle gespielt haben wird, die Möglichkeiten der Untersuchung.

In Bezug auf die Dokumentation des frühen Kunsthandwerkes und die Quellenzeugnisse hat der 1983 erschienene maßgebliche Aufsatz Gisela Moellers verdienstvolle Arbeit geleistet, auf welche umfangreich zurückgegriffen werden kann.⁵¹⁸ Allerdings werden in der vorliegenden Arbeit für einige Stücke andere Datierungen vorgeschlagen. Zudem wird in stärkerem Maße versucht, eine stilistische Entwicklung nachzuzeichnen und Bezüge und Abhängigkeiten zwischen dem Kunsthandwerk und anderen Tätigkeitsfeldern Behrens' aufzuweisen. Dies scheint insbesondere im Hinblick auf die Frage nach Zusammenhängen zwischen Kunst und Architektur im Frühwerk des Künstlers von entscheidendem Belang. In diesem Kapitel sollen vorerst nur die Arbeiten besprochen werden, die zeitlich vor dem Darmstädter Haus entstanden. Dessen Einrichtung und Ausstattung soll in einem späteren Kapitel betrachtet werden.

Chronologie

Die Eroberung des kunstgewerblichen Tätigkeitsfeldes begann Peter Behrens anfänglich im Dienste seiner Malerei, indem er für mindestens vier seiner nachimpressionistischen Arbeiten aufwendige Schnitzrahmen entwarf, nämlich für die Bilder „Mutterkuß“ (Abb. 3), „Portrait mit Irisornament“ (Abb. 4), „Trauer“ (Abb. 8, HB 85) und „Ein Traum“ (Abb. 9).⁵¹⁹ Die frühesten dieser Rahmen entstanden etwa 1894, die letzten vor der Ausstellung im Züricher Künstlerhaus vom Frühjahr 1897. Auf dieser Ausstellung zeigte Behrens laut Katalog auch vier rein kunstgewerbliche Arbeiten: Es sind dies die zwei sogenannten Bronzetafeln mit den Titeln „Frühling“ (Abb. 133) und „Herbst“ (Abb. 134) sowie der Stickteppich „Einsamkeit“ (Abb. 135) und der Knüpfteppich „Pfauenfedern“ (Abb. 136).⁵²⁰ Der Katalog der Züricher Ausstellung versah die beiden Teppiche mit der Erläuterung „Die Teppiche sind nach Kartons von Peter Behrens ausgeführt von Frau Lilli Behrens.“ Diese

⁵¹⁸ Moeller 1983.

⁵¹⁹ Die früheste Publikation der Bilder zeigt bereits auch die Rahmen. Meier-Graefe 1898b.

⁵²⁰ Ausst.-Kat. Zürich 1897.

Teppiche – darunter besonders der Teppich „Pfauenfedern“ – sind die ersten Arbeiten Behrens', die im engeren Sinne kunstgewerblicher Natur sind. Ihr Entstehen verdanken sie offenbar vorrangig den textilhandwerklichen Fähigkeiten seiner Frau, sodass der Antrieb zu einer ersten Betätigung in diesem Feld möglicherweise nicht einmal von Behrens selbst ausging. Von den 1897 in Zürich gezeigten kunstgewerblichen Arbeiten sind nur die sogenannten Bronzetafeln – gekerbte Holztafeln mit Bronzefarbe, die Behrens im Dezember 1901 dem Berliner Historiker und Hochschullehrer Kurt Breysig schenkte – in Fragmenten in einer Privatsammlung erhalten.⁵²¹

Eine erste Veröffentlichung kunsthandwerklicher Entwürfe erfolgte im zweiten Heft der Zeitschrift „Dekorative Kunst“ vom November 1897.⁵²² Dort wurden in einem Artikel Meier-Graefes über „Beschlüge und Griffe“ unter zahlreichen anderen Arbeiten auch drei Entwürfe Behrens' gezeigt, zwei Schilder und ein Türring (Abb. 137). Im Gegensatz zu allen übrigen dort behandelten Arbeiten, die in bereits ausgeführter Gestalt abgebildet wurden, war in Behrens' Fall nur die Entwurfszeichnung wiedergegeben. Der Artikel erläuterte hierzu, dass diese Beschlüge von Behrens – im Gegensatz zu allen anderen – anlässlich des Artikels geschaffen wurden und noch unausgeführt waren. Aus dieser Tatsache muss geschlossen werden, dass die Entwürfe auch erst kurze Zeit vor Erscheinen des Heftes, also im Herbst 1897, entstanden. Ein weiteres Entwurfsblatt von der Hand Behrens' wurde im fünften Heft des ersten Jahrganges derselben Zeitschrift gezeigt.⁵²³ Unterschrieben mit „Frauens Schmuck (Entwurf)“ zeigt es je einen Entwurf einer Brosche, einer Halskette und eines Armbandes (Abb. 138).

Auf der am 1. Juli 1898 eröffneten Münchner Jahresausstellung im Glaspalast zeigte Behrens gleich mehrere ausgeführte kunstgewerbliche Arbeiten.⁵²⁴ Es waren dies laut Katalog eine Schreibmappe und drei Teppiche, von denen zwei ausdrücklich als Knüpfteppich bezeichnet wurden.⁵²⁵ Einer der Teppiche wurde gemeinsam mit dem Holzschnitt „Sturm“ und einem Sofa Bernhard Pankoks im von Martin Dülfer entworfenen Saal 24 ausgestellt, wie eine Abbildung aus dem Ausstellungskatalog erkennen lässt.⁵²⁶ Dies war einer der beiden Säle, welche der „Ausschuß für Kunst im Handwerk“ ausgestattet hatte. Die Urheberschaft

⁵²¹ Die Paneelfragmente befinden sich heute in der Sammlung Prof. Gerhard Diel/Margitta Schaper, Nuthetal. Ausst.-Kat. Erfurt 2013, S. 344, Kat.-Nr. 15.9, 15.10. Zur Schenkung an Breysig s. Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Darmstadt, 22.12.1901).

⁵²² Meier-Graefe 1897, S. 64-66, Abb. S. 58.

⁵²³ Meier-Graefe/Bierbaum 1898. Eine Abbildung des verändert ausgeführten Schmucks in DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 406.

⁵²⁴ Zum Eröffnungsdatum Fuchs 1898a, S. 316.

⁵²⁵ Ausst.-Kat. München 1898, S. 164, Kat.-Nr. 1930, 1931, S. 183, Kat.-Nr. 2564a.

⁵²⁶ Ebd., Abb. 111.

Behrens' klärt die Unterschrift zu einer weiteren Photographie des Raumes, welche mit einer Ausstellungsbesprechung in der „Dekorativen Kunst“ erschien (Abb. 141).⁵²⁷ Im selben Raum befand sich ein weiterer Teppich Behrens', der im genannten Heft separat abgebildet wurde (Abb. 140).⁵²⁸ Ob die beiden Teppiche wie ihre Vorgänger von Lilli Behrens hergestellt wurden, ist unklar. Da der ausführende – gewerbliche – Hersteller bei Objekten anderer Künstler im Katalog genannt wurde, liegt diese Vermutung jedoch nahe. Der dritte ausgestellte Teppich ist nicht durch eine Abbildung identifizierbar, sodass offen bleiben muss, ob es sich ebenfalls um eine neue Arbeit handelt oder ob sich dahinter einer der beiden bereits in Zürich gezeigten Teppiche verbirgt. Ob die ebenfalls nicht in Abbildung publizierte Schreibmappe als die im Oktoberheft 1899 der „Dekorativen Kunst“ abgebildete Briefmappe „Sub rosa“ (Abb. 157) identifiziert werden muss, soll in der stilistischen Untersuchung geklärt werden.⁵²⁹

Die erste Zusammenarbeit mit einem anderen ausführenden Handwerker als der eigenen Ehefrau ist mit einem im Juli 1898 in der „Dekorativen Kunst“ abgebildeten Glasfenster greifbar, einem aus über einhundert Einzelteilen bestehenden Bleiglasfenster mit Vogelmotiv (Abb. 142).⁵³⁰ Den Entwurf des Künstlers führte die Münchner Werkstätte C. Ule aus. Aus dem September 1898 datiert der Entwurf für den ersten bekannten ausgeführten Möbelentwurf Peter Behrens', ein Kinderbett, das er für den Schriftsteller Walter Harlan entwarf (Abb. 143). Genauere Kenntnis von der Entstehungsgeschichte des Bettes verdanken wir dem Briefwechsel zwischen Behrens und dem Direktor des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums, Friedrich Deneken. So schrieb Behrens am 10. September 1898: „Vor 12 Tagen bekam ich von dem Schriftsteller Walter Harlan in Berlin den Auftrag, für seine kleine Tochter ein Kinderbett zu entwerfen, dem durch einen Vers ein Rosenmotiv zugrunde liegt. Die Sache eilt und ich werde ihn [sic] in der allernächsten Zeit machen. Dieses Bettchen, für das ja also auch bereits ein Abnehmer vorhanden ist, würde ich nun recht gern in Krefeld ausführen lassen, nur darf der dortige Tischler nicht allzu teuer sein.“⁵³¹ Dieser Plan scheiterte offenbar an Deneken, der erst am 20. September antwortete und selbst konstatierte, „dass ich unserem braven Reuter einen interessanten Auftrag durch meine Saumseligkeit entzogen habe.“⁵³² Das Bett ist durch die Abbildung in der „Dekorativen Kunst“ bekannt.⁵³³ Der Tischler ist unbekannt.

⁵²⁷ χ 1898, Abb. S. 244.

⁵²⁸ Ebd., S. 234, Abb. S. 254.

⁵²⁹ Ausst.-Kat. München 1898, S. 164, Kat.-Nr. 1932; Meier-Graefe 1899b, Abb. S. 20.

⁵³⁰ ω 1898, S. 140, Abb. S. 169.

⁵³¹ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 10.9.1898).

⁵³² Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 20.9.1898).

Angetrieben von der Idee, dem heimischen Handwerk neue Impulse zu geben, erteilte Deneken Behrens Aufträge für verschiedene Entwürfe, die in Krefeld ausgeführt werden sollten. „Wenn ich Sie bitte in Krefeld arbeiten zu lassen, so wissen sie ja, dass sich darin ein Teil der künstlerischen Erziehung verwirklicht werden soll [sic], die ich hier systematisch anstrebe“, schrieb er Behrens.⁵³⁴ Die aus dieser Zusammenarbeit entstandenen Entwürfe für Bucheinbände (Abb. 62) sind bereits im vorhergehenden Kapitel besprochen worden. Es bestanden aber wesentlich weiterreichende Pläne. Im Anschluss an ein persönliches Gespräch in München, bei dem diese Kooperation wohl erstmals erörtert wurde, schrieb Deneken bereits am 19. August 1898, er „hoffe auch, dass sich etwas Ersprießliches aus unseren Plänen ergibt.“⁵³⁵

„Wenn Sie Zeit, haben teilen Sie mir bitte mit, ob und wann Sie gedenken, etwas für Krefeld und Scherrebek zu machen. Für hier handelt es sich um 1) schmiedeeiserne Lampen (woran ich noch 2. vorschlagen möchte: Gitter in modernem Stil d.h. wirkliche Gitter, bei denen der vertikale Stabcharakter gewahrt bleibt.) 3) event. Teppichentwürfe (Knüpftechnik und billige Plüschtechnik) 4) Mobiliar, anzufertigen von unserem trefflichen Tischler Ruyter [sic]. 5) Verglasungen“⁵³⁶

Am 20. Oktober 1898 ergänzte und präziserte Deneken auf Rückfrage des Künstlers diese Wünsche:

„Also Termine habe ich keine zu stellen, aber der Schmied hätte jetzt Zeit für die Gitter. Ich dachte nämlich an mehrere Gittermuster. Ist es nicht eine dankbare Aufgabe Wandel zu schaffen in unseren dummen Barock- und Rokoko-Gittern? Der gittermäßige Stil muss m.E. stets die Vertikalrichtung betonen und sich nicht ergehen in allem möglichen seitlich sich ausbreitenden Blatt- und Schnörkelwerk. Also ich darf auf einige Entwürfe hoffen, nicht wahr? Die Lampe sollte für Petroleum sein. Ein paar Muster für Verglasungen hätte ich auch gern für Holler, damit wir die Wandercollection spätestens nach Weihnachten hier ausstellen können.“⁵³⁷

Am 28. Oktober 1898 schrieb Behrens an Deneken:

„Mit viel Lust werde ich jetzt als erstes einige Entwürfe für Gitter machen; betreff der Verticalrichtung bin ich ganz Ihrer Ansicht. Ebenfalls liegen mir Verglasungen sehr am Herzen. Auf die anderen Sachen erlaube ich mir später zurückzukommen.“⁵³⁸

⁵³³ Meier-Graefe 1899b, Abb. S. 20.

⁵³⁴ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 20.9.1898).

⁵³⁵ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 19.8.1898).

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 20.9.1898).

⁵³⁸ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 28.10.1898).

In einem Brief Behrens' vom 16. November 1898 bat der Künstler für die Glasfensterentwürfe um Zeit bis Mitte Dezember und erkundigte sich nach der maximalen Größe des Fensters.⁵³⁹ Einem Brief Denekens vom 1. Dezember 1898 ist zu entnehmen, dass Behrens zu diesem Zeitpunkt zwei Entwürfe für Gitter übersandt hatte. Deneken teilte Behrens mit, dass beide Entwürfe durch den Schlossermeister de Schmidt ausgeführt werden sollten, „und zwar in beträchtlicher Größe, circa 1 ½ Meter hoch – wie Sie sich auch wohl in etwa gedacht haben.“⁵⁴⁰ Denekens anschließende Aufzählung von technischen Unmöglichkeiten, welche die Realisierung der eingereichten Entwürfe in dieser Form nicht gestatteten, vermitteln gleichzeitig einen Eindruck von deren Aussehen.

„Der Technik des Schmiedens haben Sie allerdings nicht genügend Rechnung getragen. Sie müssten an dem schlichten Gitter die gekreuzten unteren Stäbe durch gesteckt sein [sic] und um die Vereinigungsstellen, wo die Blätter mit den Stäben zusammentreffen müssen Bünde gelegt werden, damit die Schmiedearbeit zum Ausdruck kommt. Die Windungen auf dem langen Gitter müssen auf jedem Stab vernietet werden und zwar am besten so, dass die Nietenköpfe decorativ entsprechen. Nicht gut ist der viereckige Schloßkasten, der nicht ins [Leerstelle] eingezogen ist, was zu wünschen gewesen wäre! Aber das kann Herr de Schmiedt (mit Ausnahme des letzten Punktes) bei der Herstellung der Werkzeichnungen ändern. Darf ich Sie nun bitten, etwa noch drei Gitterentwürfe zu senden?“⁵⁴¹

Diese Beschreibung lässt – neben dem Rückschluss auf Behrens' noch dilettantische Kenntnis im kunsthandwerklichen Entwerfen – auch die Schlussfolgerung zu, dass die zwei Gitterentwürfe des Künstlers, welche im Mai 1900 in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ abgebildet waren, nicht diese ersten beiden sind (Abb. 147 u. 148).⁵⁴²

Am 7. Januar 1899 schrieb Behrens an Deneken, dass er drei Glasfensterentwürfe am Vortag abgesandt habe.⁵⁴³ Im Antwortschreiben berichtete Deneken, dass die Entwürfe „sehr gut ausführbar sind, nur müssen einige Hilfsstege gemacht werden, die aber das Muster und den Linienfluss nicht stören werden! Holler giebt sich gleich an die Arbeit [sic].“⁵⁴⁴ Am 13. Januar 1899 kündigte Behrens schriftlich an, drei weitere Gitterzeichnungen erstellt zu haben.⁵⁴⁵ Am 14. März 1899 schrieb Deneken, dass zwei Glasfensterentwürfe bereits von

⁵³⁹ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 16.11.1898).

⁵⁴⁰ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 1.12.1898).

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1899-1900), H. 8 (Mai 1900), Abb. S. 402.

⁵⁴³ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 7.1.1899).

⁵⁴⁴ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 10.1.1899).

⁵⁴⁵ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 13.1.1899).

Holler ausgeführt seien und die Entwürfe hierzu von der Förderungsgesellschaft des Museums angekauft werden sollten.⁵⁴⁶ Auch habe er die Veröffentlichung in der „Dekorativen Kunst“ in die Wege geleitet. Dort erschien eines der Glasfenster im Juliheft desselben Jahres (Abb. 146).⁵⁴⁷ In demselben Schreiben, bat Deneken darum, „dass das Grabgitter hier in Krefeld angefertigt würde.“ Möglicherweise handelt es sich bei diesem um einen sechsten Gitterentwurf. In einem Schreiben vom 27. Mai 1899 bat Behrens nämlich um die Rückübersendung von insgesamt sechs Gitterentwürfen und drei Fensterentwürfen.⁵⁴⁸ Behrens benötigte die Arbeiten, da er sie in einer vom 3. bis zum 20. Juni 1899 stattfindenden Einzelausstellung in der Kunsthalle Darmstadt ausstellen wollte. Ein kurzer Artikel in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ und eine Besprechung Georg Fuchs’ liefern eine wohl vollständige Aufzählung der hier ausgestellten Objekte.⁵⁴⁹ An kunstgewerblichen Arbeiten nennt die „Deutsche Kunst und Dekoration“ „eine größere Anzahl geknüpfter und gestickter Teppiche, ein Kinderbett mit gestickter Decke und Kissen, eine Serie Gebrauchsgläser, einen Frauenschmuck in Silber mit Blutsteinen und Perlen, Kunst-Verglasung, Bronze-Tafeln, (...) Entwürfe für Beschläge, Keramik“.⁵⁵⁰ Der zweiteilige Artikel Georg Fuchs’ im „Darmstädter Tagblatt“ erwähnt „geknüpfte und gestickte Wandteppiche, Bronzetafeln, einen gestickten Ofenschirm, eine Schreibmappe, ein Kinderbett mit gestickter Decke und Kissen.“⁵⁵¹ Genauere Beschreibungen gab der Autor leider nicht, sodass nicht gewiss ist, ob es sich bei den Teppichen und der Schreibmappe um die bereits zuvor gezeigten Arbeiten handelt. Keinerlei weitere Kenntnis besitzen wir über den Ofenschirm. Weiterhin berichtete Fuchs von einer Kunstverglasung.⁵⁵² Dies ist gewiss das in München ausgeführte Fenster (Abb. 142), da die in Krefeld von Holler ausgeführten Arbeiten gleichzeitig an anderer Stelle gezeigt wurden, wie ein Brief Friedrich Denekens belegt.⁵⁵³ Weiterhin schilderte Fuchs den bereits bekannten Frauenschmuck (Abb. 138).⁵⁵⁴ Von den Gebrauchsgläsern berichtete er, dass diese den „Poschingerschen Hütten am Bayerischen Wald“ entstammten und mit „60-80 Pfg. für das Stück“ außerordentlich günstig seien.⁵⁵⁵ Diese Gläser sind in relativ zahlreichen Exemplaren erhalten – wohl ein Beleg für ihre größere Verbreitung. So finden sich in verschiedenen

⁵⁴⁶ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 14.3.1899).

⁵⁴⁷ N. N. 1899e, Abb. S. 145. Es wird auch ein Glasfenster Otto Eckmanns abgebildet, das ebenfalls für das Krefelder Museum entstand.

⁵⁴⁸ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 27.5.1899).

⁵⁴⁹ N. N. 1899d, Fuchs 1899a.

⁵⁵⁰ N. N. 1899d, S. 492.

⁵⁵¹ Fuchs 1899a, T. 1.

⁵⁵² Ebd., T. 2.

⁵⁵³ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (o. O., 29.5.1899).

⁵⁵⁴ Fuchs 1899a, T. 2.

⁵⁵⁵ Ebd.

kunstgewerblichen Sammlungen Gläser dieses Satzes.⁵⁵⁶ Zudem haben sich Entwurfszeichnungen für insgesamt zwölf Gläser erhalten. Sie befinden sich heute im Poschinger-Konvolut des Glasmuseums Hentrich, Düsseldorf (Abb. 149 u. 150).⁵⁵⁷ Die Zeichnungen sind undatiert. Daher kann nicht geklärt werden, ob die Entwürfe zu allen Glasformen gleichzeitig entstanden. Eine Aufnahme, die im Oktober 1899 in der „Dekorativen Kunst“ erschien, zeigt neun Gläserformen, darunter eine, die in der Serienfabrikation offenbar nicht nachweisbar ist (Abb. 151).⁵⁵⁸ Eine Werbeanzeige aus dem Februar 1900 der vertreibenden Kunsthandlung Keller & Reiner nennt zwölf erhältliche Gläserformen.⁵⁵⁹ Möglicherweise fand also eine Überarbeitung und Ergänzung des Gläsersatzes zwischen den ersten Ausstellungen und der Vertriebsaufnahme statt.⁵⁶⁰ Erste Entwürfe für den Gläsersatz entstanden eventuell bereits gegen Ende des Jahres 1898. Am 10. November 1898 berichtete Behrens Otto Julius Bierbaum, er werde sich „in der nächsten Zeit (...) mit Gläserformen für die Fabrik in Zwiesel beschäftigen“.⁵⁶¹

Darüber hinaus erwähnte Fuchs in seinem Artikel im Darmstädter Tageblatt die ebenfalls gezeigten Entwürfe für Beschläge und Gitter, zweifellos die bereits bekannten Arbeiten für die „Dekorative Kunst“ (Abb. 137) und das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld. Die in der in der Besprechung der „Deutschen Kunst und Dekoration“ genannte Keramik erwähnte Fuchs nicht. Stattdessen berichtete er, dass ein „mächtiger Herrensreibtisch, ein Büffet, ein Theetisch mit Gedecken und Porzellan nicht ausgestellt werden, wie beabsichtigt war, weil die ausführenden Werkstätten diese und zahlreiche anderen Gegenstände im Hinblick auf die bevorstehende Münchner Ausstellung nicht mehr zum Versand gebracht haben.“⁵⁶²

Moeller wies bereits 1983 darauf hin, dass der Herrensreibtisch und das Büffet nicht an anderer Stelle greifbar sind.⁵⁶³ Sie äußerte dennoch eine Hypothese zur Identifikation des Schreibtisches, die weiter unten zu erläutern und zu diskutieren sein wird. Meines Erachtens

⁵⁵⁶ So besitzen etwa das Museum Künstlerkolonie, Darmstadt, das Museum für Angewandte Kunst, Köln, das Glasmuseum Hentrich, Düsseldorf, das Germanische Nationalmuseum, Nürnberg, das Landesmuseum Mainz, die Sammlung Silzer im Museum Grassi, Leipzig, das Stadtmuseum München, die Neue Sammlung, München und das Bröhan Museum, Berlin, Exemplare dieses Gläsersatzes. Auch im Kunsthandel werden immer wieder Exemplare angeboten wie zuletzt etwa in Köln, Kunst und Auktionshaus W. G. Herr, 69. Auktion (19.11.2011), Kat.-Nr. 270.

⁵⁵⁷ Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast, Glasmuseum Hentrich, Inv.-Nr. mkp.2002-100.

⁵⁵⁸ Meier-Graefe 1899b, Abb. S. 19. Das dritte Glas von rechts erscheint nicht auf den Entwurfszeichnungen des Poschinger-Konvoluts. Offenbar wurde es für die Serienproduktion durch eine neue Form ersetzt.

⁵⁵⁹ Schack von Wittenau 1971, S. 205, Anm. 16.

⁵⁶⁰ Andrea Buddensieg vermutete 1995, dass der Gläsersatz von anfänglich fünf auf später zwölf Gläser ergänzt wurde, ging aber offenbar nicht davon aus, dass dabei auch ein Entwurf verworfen wurde. Buddensieg 1995, S. 43.

⁵⁶¹ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 10.11.1898).

⁵⁶² Fuchs 1899a, T. 2.

⁵⁶³ Moeller 1983, S. 267.

muss die Tatsache, dass über diese einzige Nennung hinaus die beiden Möbelstücke in ihrer Existenz nicht zu belegen sind, die Frage nach sich ziehen, ob beide Objekte weiter als bis zum Entwurfsstadium gelangten.

Denn auch auf der am 1. Juli 1899 eröffneten Münchner Jahresausstellung im Glaspalast stellte Behrens allein den „Theetisch“ aus, vom Ausstellungskatalog als „Esstisch mit drehbarer Majolikaplatte für sechs Personen“ geführt.⁵⁶⁴ Ergänzt wurde der Tisch um die bereits gezeigten Gläser, das von Fuchs angekündigte Essservice sowie ein Tischtuch, Servietten und einen hexagonalen Knüpft Teppich (Abb. 151-154).⁵⁶⁵ Aus einer Ausstellungsbesprechung Christian Ferdinand Morawes in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ geht hervor, dass der Tisch nicht am Eröffnungstag ausgestellt werden konnte und erst verspätet zur Aufstellung kam.⁵⁶⁶ Er entstand in den „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“. Die Hersteller der Tischwäsche und des Teppichs sind bislang nicht benennbar. Das Service wurde, wie die erhaltenen Stücke belegen, von Villeroy & Boch in Mettlach hergestellt. Es sind in verschiedenen Sammlungen eine große Servierplatte, ein großer Teller und zwei Dessertteller nachgewiesen.⁵⁶⁷ Auch zu diesem Entwurf haben sich keine Unterlagen zur Entstehung erhalten.⁵⁶⁸

Moeller wies nach, dass der Tisch gemeinsam mit weiteren Arbeiten im Anschluss an die Münchner Ausstellung im September 1899 im Rahmen einer Einzelausstellung in der Kunsthandlung Keller & Reiner in Berlin gezeigt wurde sowie im Dezember in Breslau.⁵⁶⁹

Eine Besprechung der Ausstellung bei Keller & Reiner durch Alfred Ahner am 28. September 1899 berichtete zudem, dass dort auch das „Relief einer Halbfigur, die nach ‚duftenden Rosen‘ greift“ gezeigt wurde.⁵⁷⁰ Es handelt sich fraglos um das von Villeroy & Boch hergestellte keramische Rundrelief, das Behrens 1901 im Badezimmer seines Darmstädter Hauses ausstellte (HB 100).⁵⁷¹ Wahrscheinlich steht die Umsetzung des Reliefs mit der Herstellung des in München erstmals gezeigten Services durch den gleichen Hersteller in enger Verbindung.

⁵⁶⁴ Ausst.-Kat. München 1899, S. 169, Nr. 2243.

⁵⁶⁵ Ebd. Der Knüpftteppich ist verzeichnet unter Nr. 2244.

⁵⁶⁶ Morawe 1899, S. 33.

⁵⁶⁷ Eine große Platte (L: 51cm, B: 25,5cm) in der Neuen Sammlung, München, Inv.-Nr. 24/67. Ein großer Teller (D: 26cm) in der Sammlung Dr. Tauchner, München. Zwei Dessertteller (D: 16,4cm) in der Sammlung des Keramikmuseums Mettlach (o. Inv.-Nr.).

⁵⁶⁸ Buddensieg, 1995, S. 37.

⁵⁶⁹ Moeller 1983, S. 267 mit Verweis auf F. St 1899 u. Hoeber 1913, S. 231, Nr. 20.

⁵⁷⁰ Ahner 1899.

⁵⁷¹ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 23; Kat. Haus Behrens, S. 27.

Im Heft vom Oktober 1899 der „Dekorativen Kunst“ wurden in einem Artikel Julius Meier-Graefes über Peter Behrens neben schon hier besprochenen kunstgewerblichen Arbeiten drei weitere Stücke erwähnt, deren Entstehungszeit nicht greifbar ist.⁵⁷² Es sind dies die bereits im Zusammenhang mit der Münchner Jahresausstellung 1898 genannte Briefmappe mit Stickereien und der Aufschrift „Sub rosa“ (Abb. 157) sowie zwei Knüpfteppiche (Abb. 155 u. 156).⁵⁷³ Ebenfalls nicht durch weitere Quellen genauer datieren lassen sich zwei Tapetenentwürfe, die im Aprilheft 1900 der „Dekorativen Kunst“ publiziert wurden (Abb. 158 u. 159).⁵⁷⁴

Im Mai 1901 veröffentlichte die „Dekorative Kunst“ Abbildungen von Möbeln nach Entwürfen von Peter Behrens, hergestellt und vertrieben durch die Berliner Kunsthandlung Keller & Reiner.⁵⁷⁵ Gezeigt wurden ein Büffet (Abb. 160) und eine Kredenz (Abb. 161) „in Natureiche“. Zudem wurde eine Sitzgarnitur bestehend aus einem Stuhl, einem Armlehnstuhl, einem Hocker und einer Chaiselongue abgebildet (Abb. 164), ferner ein Wäscheschrank (Abb. 165) und ein Blumentisch (Abb. 166). Gestützt auf zwei Briefe Otto Erich Hartlebens datierte Moeller die Entwürfe für Buffet, Kredenz und Sitzmöbel in die Zeit zwischen Oktober 1899 und Juli 1900.⁵⁷⁶ In drei Sammlungen finden sich heute Möbel, die nach den für Keller & Reiner entstandenen Entwürfen ausgeführt wurden. Jeweils ein Hocker, ein Stuhl und ein Armlehnstuhl befinden sich im Besitz des Museums Künstlerkolonie in Darmstadt.⁵⁷⁷ Eine Kredenz (Abb. 162), sechs Stühle und einen Armlehnstuhl besitzt das Museum für Angewandte Kunst in Köln.⁵⁷⁸ Diese Möbel entstanden im Auftrag des mit Behrens befreundeten Anwaltes Johannes Geller aus Neuss. Der Bestandskatalog des Museums

⁵⁷² Meier-Graefe 1899b.

⁵⁷³ Ebd., Abb. S. 20, 23.

⁵⁷⁴ χ 1900, Abb. S. 285 u. Farbbeilage o. S.

⁵⁷⁵ DK, 4. Jg. (1900-1901), H. 8 (Mai 1901), S. 298, 299, 300, 301. Erwähnt wurden diese Möbel in einem Artikel der „Dekorativen Kunst“ zur „Wohnungsausstellung von Keller & Reiner in Berlin“ vom März 1901. N. N. 1901a, S. 214. Moeller lag offenbar auch ein Katalog des Kunstsalons vor, der die Möbel Behrens' aufführte. Moeller 1983, S. 281, Anm. 61. Ob sie diesem Katalog entnehmen konnte, dass die gezeigten Sitzmöbel aus Kirschbaumholz gefertigt waren, wie von ihr behauptet, ist nicht ersichtlich. Ebd., S. 270. Möglicherweise schloss sie dies allein aus drei erhaltenen Stücken, die aus diesem Material gefertigt wurden. Moeller bezeichnete diese heute im Museum Künstlerkolonie, Darmstadt aufbewahrten Sitzmöbel als die Ausstellungsexemplare. Ebd., S. 281, Anm. 61. Ferner zeigte Moeller in ihrem Aufsatz eine Abbildung, die einen Stuhl wiedergibt, welchen die Autorin als Teil derselben Esszimmereinrichtung ansah, zu der auch die Kredenz und das Buffet gehören. Ebd., S. 268, Abb. S. 270, Abb. 14. Leider fehlt ein Herkunftsnachweis für die Photographie.

⁵⁷⁶ Moeller 1983, S. 268.

⁵⁷⁷ Kat. Museum Künstlerkolonie Darmstadt, S. 5, Nr. 1. Armlehnstuhl, Kirschbaum, poliert, blauer Filzbezug, H: 110cm, B: 47cm, T: 59cm; Stuhl, Kirschbaum, poliert, blauer Filzbezug, H: 101cm, B: 47cm, T: 46cm; Hocker, Kirschbaum, poliert, H: 49cm, B: 44cm, T: 46cm.

⁵⁷⁸ Colzman 1999, S. 488-490. Kredenz: Ebd., S. 488-489, Nr. 262, Inv.-Nr.: A 1629. Korpus: Eiche, Fichte, Furnier: Eiche. Maße: H: 182cm, B: 126cm, T: 52cm. Sechs Stühle und ein Armlehnstuhl: Ebd., S. 290, Nr. 263, Inv.-Nr. A 1626 a-g. Gestell: Eiche, Bezug: Leder. Maße: H: 96cm, B: 43cm, T: 48cm (Stuhl), H: 113, B: 63cm, T: 54cm (Armlenstuhl).

vermutet mit guten Gründen ein Entstehen um 1902.⁵⁷⁹ Zu dem aus dem Nachlass Geller in das Kölner Museum gelangten Ensemble gehört auch ein runder Tisch, dessen Zuschreibung an Behrens jedoch nicht gesichert ist.⁵⁸⁰ Das Buffet und ein weiterer Armlehnstuhl gleicher Provenienz befinden sich im Clemens-Sels-Museum Neuss (Abb. 163).⁵⁸¹

Analyse

Bilderrahmen

Die geschnitzten Bilderrahmen für seine Gemälde, Auftakt zu Behrens' Beschäftigung mit kunsthandwerklichen Entwürfen, orientieren sich mehr oder minder deutlich an quattrocentesken Vorbildern, welche, wie gezeigt, auch deutlich die Malerei des Künstlers in dieser Phase beeinflussten. Gerade wohl die frühesten dieser aufwendigen Rahmen – jene für das „Portrait mit Irisornament“ (Abb. 4) und den „Mutterkuß“ (Abb. 3) – unterstreichen die konzeptionellen Ideen der Bilder in besonderem Maße: Den Rahmen des „Portraits mit Irisornament“ ziert eine weitere Variation der im Bild bereits in zweierlei Weise dargestellten Irisform. Der oben in einem Doppelbogen abschließende Rahmen des „Mutterkusses“ unterstreicht die Idee des Künstlers, das Doppelprofilportrait von Mutter und Kind als achsensymmetrische Komposition anzulegen, und lenkt gleichzeitig von dem unnatürlichen Größenverhältnis der beiden Figuren ab. Zudem führt das Ornament des Schnitzrahmens das Motiv der im Bildhintergrund gezeigten Zweige mit Äpfeln weiter.

Bronzetafeln „Frühling“ und „Herbst“

Die beiden im Frühjahr 1897 in Zürich gezeigten sogenannten Bronzetafeln „Frühling“ (Abb. 133) und „Herbst“ (Abb. 134) stehen den letzten malerischen Arbeiten sehr nahe. Hier jedoch sind die Motive in große, hochrechteckige Holzpaneele geschnitten, welche mit Bronzefarbe überzogen wurden. Wie bei den kleinen Profilportraits seiner Frau und ihres Vaters (Abb. 6 u. 7) findet sich die Idee eines annähernd symmetrischen Bildpaares, jetzt allerdings in Form zweier weiblicher, in Gewand und Haltung antikisch anmutender Figuren in Frontalsicht. Gegenüber dem frühen Doppelportrait ist die Darstellung der individuellen Physiognomien einer idealisierten und entpersonalisierten Figurenschilderung gewichen, ähnlich jener in den Bildern „Trauer“ (Abb. 8) und „Ein Traum“ (Abb. 9) oder dem

⁵⁷⁹ Ebd., S. 489; Moeller 1983, S. 282, Anm. 72.

⁵⁸⁰ Colsman 1999, S. 491, Nr. 264, Inv.-Nr. A 1627. Konstruktion: Eiche, Buche, Kiefer, Furnier: Eiche, Ebenholz (eingelegte Kreislinie). H: 79,5cm, D: 150cm.

⁵⁸¹ Die Objekte befanden sich zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Textes im Depot des Museums. Das Buffet entspricht in der Gestaltung dem in der „Dekorativen Kunst“ abgebildeten Exemplar. Zur Provenienz: Moeller 1983, S. 282, Anm. 72; Colsman 1999, S. 489.

Holzschnitt „Trockne Blumen“ (Abb. 12). Beide Figuren platzierte der Künstler vor ob ihrer ungegliederten Glätte fast säulenartig anmutenden Baumstammspalieren, wie sie Behrens immer wieder als Hintergrund verwendete. Auch hier ist die Nähe zu den Gemälden „Trauer“ und „Ein Traum“ nicht zu übersehen. Wenig überzeugend gelang es dem Künstler, diese fast kahlen Stämme mit dem Zweig- und Blattwerk zu verknüpfen, mit welchem er die Figuren umrahmte und welches erst – erblühend im einen, vergehend im anderen Falle – die allegorische Absicht der Darstellung erkennen lässt.

Stickeppich „Einsamkeit“

Der Stickeppich „Einsamkeit“ (Abb. 135) bedient sich sehr ähnlicher Motive. Hier setzte der Künstler eine ebenfalls frontal aufgefasste Frauengestalt im langen, dunklen Kleid auf die Längsachse des hochrechteckigen Bildfeldes. Allein der zur Seite geneigte Kopf durchbricht die Symmetrie der Figur. Ihre Spiegelung in einer Wasserfläche zu ihren Füßen verstärkt diese Betonung der Längsachse noch. Auch hier umgab Behrens die Frauengestalt mit Bäumen, die durch ihre Anordnung ein Gegengewicht zu der in Platzierung und Darstellung so symmetrischen Figur bilden.

Knüpfeppich „Pfaunfedern“

Dagegen ist der Knüpfeppich „Pfaunfedern“ (Abb. 136) ein erster früher Schritt zu einer sich dem Abstrakt-Ornamentalen annähernden Formensprache. Anders als bei den zuvor besprochenen kunsthandwerklichen Arbeiten ist kein direkter Zusammenhang mit der Arbeit als Maler und Graphiker vorhanden. Offenbar deutlich bevor er dies in seinen Buchkunstarbeiten umsetzt, verwendete Behrens hier Formen, die kaum noch abbildenden Charakter haben und fast rein abstrakte Erfindungen sind. Eine aus Pfeilformen gebildete Borte fasst ein Feld mit einfarbig hellem Fond ein. Die namensgebenden Pfaunfedern erscheinen als zwei spiegelsymmetrische, in Längsrichtung verlaufende Bänder, welche jeweils drei übereinandergelegten Federn darstellen. Je drei Pfaunaugen rhythmisieren und schmücken diese Bänder, die der Künstler jeweils durch eine breite dunkle Linie – den Schaft der drei Federn – zusammenband. Auf die Längsachse des Feldes, zwischen die beiden Federbänder, setzte Behrens drei Formgebilde: zwei ineinandergelegte Kreise, von denen der innere farbig gefüllt ist, flankiert von zwei farbigen und dunkel umrandeten Rauten. Bei diesem wohl ersten Versuch des Künstlers, rein ornamentalen Schmuck zu verwenden, erscheinen die charakteristische Band- und Schlaufenformen noch nicht. Es ist also wichtig festzustellen, dass – anders als die Betrachtung der Holzschnitte und der Buchkunst glauben machen könnte – Behrens' erste abstrakt-ornamentale Versuche nicht mit diesem für ihn so charakteristischen Ornamentmotiv zusammenhängen. Stattdessen begann sein Weg in die

abstrakte Ornamentik bei der geometrischen Form. Tatsächlich erscheint es mir für einen Künstler, dessen Werk, wie bereits gezeigt, von einer beinahe obsessiven Leidenschaft für geometrische und symmetrische Kompositionen geprägt ist, nachgerade natürlich, sich der Abstraktion über rein geometrische Formen zu nähern. Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass Behrens hier weit über ein Jahr vor Entstehen seiner buch künstlerischen Ausstattung für den „Bunten Vogel“ (Abb. 35-56) bereits erstmals das Pfauenmotiv aufgriff.

Entwürfe für Türbeschläge

Bei der nächst nachweisbaren kunstgewerblichen Arbeit, den für die „Dekorative Kunst“ gezeichneten Türbeschlägen vom Herbst 1897, ist die Bandform dann beherrschendes Gestaltungselement. Ähnlich wie bei dem vielleicht etwa zeitgleichen Umschlagtitel für Hartlebens „Erziehung zur Ehe“ (Abb. 25 u. 26) bilden bei den drei Entwürfen stilisierte menschliche Gestalten die Dekoration, wobei auch hier Haare und Gewänder zu Bändern aufgelöst sind. Den beiden Schildern sind diese Figuren offenbar in flachem Relief appliziert, wie die Zeichnung vermuten lässt. Zwei im Profil gezeigte Frauengestalten rahmen jeweils das Schlüsselloch und bei dem einen Schild die Klinke, bei dem anderen den Knauf. Obwohl sich Behrens die Mühe machte, den Entwürfen beispielsweise durch die Wiedergabe von Befestigungsschrauben einen technischen Charakter zu geben, wären die Objekte nach diesen kaum auszuführen gewesen. So zeigt sich etwa, dass die durch Schatten angedeuteten unterschiedlichen Höhengniveaus innerhalb desselben Schildes offenbar uneinheitlich sind. Hierin zeigt sich der noch ungeübte Metallgestalter – ein Kenntnismangel, auf den ihn auch noch ein Jahr später Friedrich Deneken ansprach.⁵⁸² Den Türring ließ Behrens an seinem Scheitelpunkt die Gestalt zweier sich küssender Köpfe annehmen, deren zu spiralförmigen Zöpfen zusammenlaufendes Haar in die Befestigungsbolzen übergehen.

Entwürfe für Schmuck

Der kurze Zeit später als die Beschläge ebenfalls in der „Dekorativen Kunst“ veröffentlichte Entwurf für ein aus drei Stücken bestehendes Damenschmuckensemble (Abb. 138) zeigt wie die Beschläge sowohl figürliche als auch Bandformelemente. Halskette, Brosche und Armband sind in oxidiertem Silber vorgesehen, besetzt mit kreisrunden und konvex gewölbten Blutsteinen und tropfenförmigen Perlen. Sowohl die Brosche als auch das Medaillon der Halskette zeigen ein stilisiertes Auge, dessen Iris als runder Blutstein ausgebildet ist. Jeweils unterhalb dieses Auges ist hängend eine tropfenförmige Perle als Träne montiert. An verschiedenen Stellen erscheint zudem die Bandform in knappem

⁵⁸² Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 1.12.1898).

Schwung mit spitz zulaufenden Enden. Diese Bänder flankieren die Perle auf der Brosche, an der Halskette zieren sie zwei quadratische Plättchen, mit denen der Künstler die eigentlichen Gliederketten unterbricht. Das Armband ist aus insgesamt sechs dieser Plättchen gestaltet, die mit vier Blutsteinen und einer Perle in runden Fassungen alternieren. Die hier verwendete Bandform besitzt große Ähnlichkeit mit jener, die in dem an gleicher Stelle kurz zuvor veröffentlichten Vorsatzpapier „Tulpen“ (Abb. 15) Verwendung fand. Interessanterweise zeigt eine Photographie des ausgeführten Schmuckes, die im Mai 1900 in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ veröffentlicht wurde (Abb. 139), im Hinblick auf diese Bandform wesentliche Änderungen. Sie erscheint nun auf der Brosche gar nicht mehr. Die beiden quadratischen Platten der Halskette zieren nun nicht mehr drei kurze Bänder, sondern ein langes, welches an- und abschwilt und dreifach die charakteristischen Schlaufenform ausbildet. In einfacher Ausführung erscheint dieses quadratische Plättchen am Armband. Mit dieser Änderung vollzog Behrens also auch an seinem Schmuckentwurf den Formenwandel nach, den zwischenzeitlich seine Holzschnitte und Buchkunstarbeiten durchlaufen hatten.

Zwei Knüpfteppiche

Die zwei in Abbildung bekannten Knüpfteppiche (Abb. 140 u. 141), die Behrens auf der am 1. Juli 1898 eröffneten Münchner Jahresausstellung zeigte, verzichteten völlig auf identifizierbare gegenständliche Motive. Beide Teppiche zieren rein abstrakte Muster. Damit ging der Künstler nun noch einen Schritt weiter als bei dem Teppich „Pfaunfedern“. Die Entwürfe zu diesen beiden Teppichen sind offenbar die ersten dokumentierten völlig ungegenständlichen Arbeiten, die Behrens schuf. In einigen der buchkünstlerischen Zierstücke des „Bunten Vogels“ (Abb. 35-56) aus dem August 1898 und den etwa im September 1898 entstandenen Ornamentleisten (Abb. 59 u. 60), die mit dem Artikel Carstanjens im „Pan“ erschienen, setzt Behrens diese Entwicklung dann fort. Insbesondere letztere lassen sich gut mit dem als Einzelaufnahme bekannten Teppich (Abb. 140) vergleichen. Diesen ziert eine eng gedrückte vierfache Schlaufenform. Die unscharfen Konturen der Flächen, welche der hohe Flor erzeugt, unterstützen den Eindruck des Bewegten, Fließenden. Diesen vermitteln die graphischen Arbeiten der Zeit mit ihren scharf umrissenen Formen nicht. So deutet sich hier bereits eine Entwicklung an, die in der Buchkunst erst ein Jahr später auftritt. Noch deutlicher vermittelt dies der zweite 1898 ausgestellte Teppich, der jedoch nur liegend aus einer zeitgenössischen Interieuraufnahme von der Jahresausstellung bekannt ist (Abb. 141). Hier entwarf Behrens bei streng symmetrischer Grundanordnung freie organische Formen, die sich – wie schon die Pfaunaugen bei dem älteren Teppich „Pfaunfedern“ (Abb. 136) – aus konzentrischen

Farbringen zusammensetzten. Diese sind um eine einfarbige, annähernd ovale Mittelfläche gruppiert. Obwohl sich ähnliche Einzelformen auch in Zierstücken des wenig später entstandenen „Bunten Vogels“ finden (besonders auf Zierstück Nr. 14 (Abb. 49) ist hinzuweisen), so erinnert der Gesamteindruck bereits an Arbeiten wie die beiden im Novemberheft 1899 des „Pan“ erschienenen Buchkunstleisten (Abb. 74 u. 75).⁵⁸³

Glasfenster mit Vogelmotiv

Dagegen ist das Glasfenster (Abb. 142), welches Behrens von den Glaswerkstätten Ule in München ausführen ließ und das im Juli 1898 in der „Dekorativen Kunst“ in Abbildung erschien, direkter Vorläufer des Titelblattes zum „Bunten Vogel“ (Abb. 35) aus dem August 1898 und des Holzschnittes „Der Kuß“ (Abb. 17 u. 18) aus dem September 1898. Das Fenster zeigt einen auf der Längsachse der hochrechteckigen Fensterfläche angeordneten Vogelkörper mit gespreizten Flügeln. Verwendete Behrens beim Titelblatt des „Bunten Vogels“ die langen Schwanzfedern eines stilisiert gezeichneten Pfauens dazu, die Titeltartusche zu bilden, so lässt er die Vogelschwanzfedern hier als lange, geschwungene Bänder den unteren Teil der Fläche füllen. Der Vogelkopf wird mit aureolenartig wirkenden Kreisformen umgeben. Steht das Titelblatt des „Bunten Vogels“ hinsichtlich des Motives in der direkten Nachfolge des Glasfensterentwurfes, so ist formal der „Kuß“ direkt abhängig. Tatsächlich könnte dieser Holzschnitt im Gegensatz zu seinen Vorgängern problemlos auch als Bleiglasfenster ausgeführt werden. Die scharfen Konturen und die Aufteilung in Einzelflächen zeigen große Ähnlichkeit. Auch die Gestaltung der Bänder in ihrer weitgehend unterbrechungslosen Aneinanderfügung ist meines Erachtens ein direkter Reflex auf die Arbeit als Glasfensterentwerfer.

Kinderbett

Mit dem Kinderbett für die Tochter des Schriftstellers Walter Harlan (Abb. 143), das Behrens etwa Ende August oder Anfang September 1898 entwarf, wandte er sich dann erstmals dem Möbelbau zu. Das Bettchen ist konventionell aufgefasst: Zwischen Kopf- und niedrigerem Fußteil werden zwei Seitenwangen gespannt, welche leicht nach außen geneigt sind. Die leicht schwingende Kontur von Kopf- und Fußteil wird am unteren Abschluss durch eine Bogenform kontrastiert, die unmittelbar auf dem Möbelfuß ansetzt.

Zu den bisherigen Arbeiten Behrens' hat die Formgebung des Bettes wenig Bezug. Allein mit der Zierform Nr. 12 des etwa gleichzeitigen „Bunten Vogels“ (Abb. 47) weisen die konvex-konkaven Linien eine entfernte Ähnlichkeit auf. Der aufwendige Schnitzdekor,

⁵⁸³ Pan, 5. Jg. (1899-1900), H. 2 (November 1899), S. 73, 78.

welches Kopf-, Fuß- und Seitenteile ziert, zeigt in Aufsicht dargestellte Rosenblüten als Hauptmotiv. Diese beziehen sich auf den Kinderreim, der auf der Innenseite des Kopfteiles angebracht ist.⁵⁸⁴ Stilisierte Rosen erscheinen ebenfalls auf der Umschlagrückseite des „Bunten Vogels“ (Abb. 56). Dort steht dieses Zierstück, wie gezeigt, merkwürdig zusammenhangslos zum restlichen Ausstattungsprogramm des Kalenderbuches. Meines Erachtens kann die Verwendung dieser Form für den Buchumschlag durch die parallel entstehenden Entwürfe für das Kinderbettdekor erklärt werden. Behrens beendete die Arbeiten am „Bunten Vogel“ nachweislich am 26. August 1898 mit dem Umschlagentwurf.⁵⁸⁵ Über den Auftrag Harlans berichtete er Friedrich Deneken am 10. September 1898, dass er ihn vierzehn Tage zuvor erhalten habe – eine Zahl, die gewiss nicht als genaue Datumsangabe zu verstehen ist. Das eigentlich in einem sehr bestimmten Zusammenhang verwendete Motiv der Rose findet – möglicherweise aus Zeitnot, wie die Briefe an den Autor Bierbaum vermuten lassen – aus dem kunstgewerblichen Tätigkeitsbereich Eingang in den buchkünstlerischen.⁵⁸⁶ Das Rosenmotiv des Bettes wiederholt sich auf einem zum Bett gehörigen kleinen Teppich und einer Bettdecke als Knüpf- beziehungsweise Stickarbeit (Abb. 144 u. 145).

Glasfenster mit Bandmotiv

Ist oben dargelegt worden, welcher erheblicher Einfluss von Behrens' erstem Glasfensterentwurf auf seine Graphik und Buchkunst ausging, so zeigt umgekehrt sein zweiter in Abbildung bekannter Fensterentwurf (Abb. 146), den er im Auftrag Friedrich Denekens schuf, den deutlichen Einfluss seiner Buchkunstarbeiten. In einem Brief an seinen Auftraggeber vom 7. Januar 1899 erläuterte Behrens seine drei Entwürfe, die er Deneken am Vortag übersandt hatte: „Ich habe bei diesem rein decorativen Zweck ganz vom Figürlichen abgesehen, was man, wie ich glaube, anstreben soll, oder wenigstens nach meinem Geschmack vorderhand mir als das Richtige erscheint. Dann habe ich die Sachen in der Linie so gehalten, dass sie bei größerer Anzahl friesartig fortgesetzt werden können. Die Farben sind für amerikanisches Opalglas gedacht.“⁵⁸⁷ Das in Abbildung bekannte Fenster zeigt als dominierende Form Bänder, die an ihren Enden in annähernd kreisrunde Verdickungen auslaufen. Diese Variante der Bandform ist für Behrens' buchkünstlerische Arbeit im vorangehenden Kapitel mehrfach belegt worden. Das Motiv durchzieht die buchkünstlerische

⁵⁸⁴ Wen Mutterchen zu Bett gebracht/Der schläft gar eine süße Nacht/Ein Busch von Rosenzweigen/Wird über seine Stirn sich neigen. Zit. nach Moeller 1983, S. 265.

⁵⁸⁵ Karte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wolfratshausen, 27.8.1898).

⁵⁸⁶ Zum Entstehungsprozess der buchkünstlerischen Ausstattung des „Bunten Vogels von 1899“ vgl. das Kap. „Buchkunst“.

⁵⁸⁷ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 7.1.1899).

Ausstattung zum „Bunten Vogel“ (Abb. 35-56) und erscheint, wie gezeigt, auch in nachfolgenden Buchkunstarbeiten. Behrens führt in der unteren Hälfte des Fensters je zwei Bänder zu den Seiten, sodass diese auf einer angrenzenden Fensterfläche fortgeführt werden könnten.

Gitterentwürfe

Die beiden aus Abbildungen bekannten Gitter (Abb. 147 u. 148), die gewiss zu jenen auf Anregung Denekens entworfenen zählen, spiegeln zwei unterschiedliche Ausdrucksformen in Behrens' Entwurfstätigkeit dieser Zeit wider. Verwendet der Künstler in einem Falle eine horizontal angeordnete Linien- und Schlaufenform, um die Vertikalstreben zusammenzubinden, so übernehmen bei dem zweiten Entwurf übereinandergelegte Bögen und Kreissegmente diese Aufgabe. Der zweite Entwurf zeugt dabei weit stärker als der erste von der Absicht, ein sich im Dekor fortsetzendes und gleichzeitig beliebig verlängerbares Zaunelement zu entwickeln. Das aus dem Kreis entwickelte Querverstrebungsmuster ist dabei eine originelle Abwandlung des Kreismotives, das in dem zuvor besprochenen Krefelder Glasfenster (Abb. 146) erscheint.

Gläsersatz

Der wohl erstmals vom 3. Juni 1899 an auf der Peter Behrens-Ausstellung in der Kunsthalle Darmstadt gezeigte Satz Kelchgläser aus der Kristallglasfabrik Benedikt von Poschinger in Oberzrieselau (Abb. 149-151) umfasst in seiner in den Verkauf gelangten Ausführung zwölf Gläsertypen. Die in ihrer ursprünglichen Ausführung dekorlosen Gläser weisen als charakteristisches Merkmal einen zur Mitte hin sanft anschwellenden Stiel auf. Allerdings haben nicht alle Gläser diese Stielform. Sie fehlt bei Bierbecher, Porterkelch und Freimaurer, die vom Fuß mit einem kurzen, kräftigen und sich zur Mitte leicht verjüngenden Stiel zur Kupa überleiten, wobei das Glas oberhalb der Verjüngung über Stiel und Kupa annähernd gleichmäßig im Durchmesser zunimmt. Eine weitere Ausnahme bilden Römerkelch und Weinkelch. Im Falle des Weinkelches verjüngt sich der hohe Stiel wie die kurzen Stiele geringfügig zur Mitte. Der Stiel des Römerkelches bildet jeweils in der oberen und unteren Hälfte eine Verjüngung aus, während die Stielmitte durch einen Grat betont wird. Am Übergang zu Kupa bildet das Glas zudem eine Art Halsring aus. Ein nur von Abbildungen des Ausstellungsensembles der Münchner Jahresausstellung 1899 bekanntes Glas (Abb. 151) weist zudem einen offenbar geschliffenen Fuß mit einem umlaufenden Spiralbandmuster auf. Auffällig ist die gestreckte Form, die Behrens insbesondere Sektschale, Weißweinglas und Römerkelch verlieh. Meines Erachtens soll der lange Stiel die außergewöhnliche Form besonders unterstreichen. Besonders bei diesen Gläsern tritt auch in

der Silhouette jene sanfte Wölbungsform in Erscheinung, die bereits am Kinderbett beschrieben wurde und die, wie gleich berichtet wird, auch am zur Münchner Jahresausstellung 1899 entstandenen Service zu sehen ist.

Service

Das Service (Abb. 152 u. 153), das Behrens erstmals auf der Münchner Jahresausstellung 1899 zeigte, besteht aus fünf unterschiedlichen Teilen: einer ovalen Servierplatte sowie einer tiefen Tellerform und drei unterschiedlichen flachen Tellerformen. Die Platte und die flachen Teller weisen einen in regelmäßige Bogenwölbungen unterteilten Rand auf – ein Gestaltungselement, das in Behrens' kunstgewerblichem Schaffen bereits bei dem Kinderbett für Walter Harlan (Abb. 143) und dem zuvor untersuchten Gläsersatz zur Anwendung gelangte. Dagegen bestehen die tiefen Teller allein aus sehr breiten und tiefen Spiegeln und bilden keine Fahne aus. Die weiße Keramik ziert ein blauer Dekor, dessen Muster bei allen Geschirrformen aus verbundenen doppelten, liegenden Bandschlaufenformen gebildet ist. Bei Tellern und Platte ziehen sie sich auf der Fahne um den Teller, wobei jeweils eine Bogenwölbung des Randes mit einer Doppelschlaufe korrespondiert. Bei dem tiefen Teller zieht sich der Dekor im steilen Anstieg um den Teller. Bei keinem der unterschiedlichen Geschirrstücke ist das Muster identisch. So bildet die Platte acht Bogenwölbungen aus, der acht Doppelschlaufenformen entsprechen. Die dem Spiegel nähere Schlaufe ist zudem mit einer Tropfenform gefüllt – eine Gestaltungsvariante, die bereits der am selben Ort im Vorjahr gezeigte Knüpfteppich (Abb. 140) aufwies.⁵⁸⁸ Der Rand ist kräftig liniert. Die flachen Teller weisen jeweils eine sechsfache Bogung des Randes und sechs Doppelschlaufen auf. Der große Teller des Services dreht das Schlaufenmuster der Platte um und zeigt nun die Tropfenfüllung in der dem Rand nahen Schlaufe. Der Rand ist auch hier liniert. Die beiden weiteren Teller, ein zusätzlicher großer und ein Dessertteller, zeigen das Schlaufenmuster ohne Tropfen und mit einer Randung, während bei dem tiefen Teller auch keine Randung vorhanden ist.

Esstisch

Behrens präsentierte Gläser und Service auf einem runden Tisch aus dunklem Holz (Abb. 153). Der runde Tisch ist auf der bekannten Aufnahme nicht in allen Teilen klar zu erkennen, da die Platte und deren Auflager von der Tischwäsche verborgen werden. Deutlich ist dagegen zu erkennen, dass die Tischplatte von einem sechseckigen, ballusterförmigen Mittelfuß getragen wird, welcher wiederum zentral auf einer runden Grundplatte montiert ist.

⁵⁸⁸ χ 1898, Abb. S. 254.

Den Fuß umstellen sechs zur Tischmitte leicht gewölbte Diagonalstreben. Sie laufen radial vom äußeren Rand der Tischplatte an den unteren Ansatz des Fußes und werden von dort auf der Grundplatte wieder radial nach außen geführt, so die Streben in Seitensicht ebenfalls die charakteristische Schlaufenform zeigen. Daran ist zu erkennen, dass der Entwurf noch völlig von einem zweidimensional-graphischen Gestaltungsvokabular ausgeht, auch wenn der konstruktive Charakter der Streben und die runde Grundform des Tisches dies etwas verschleiern. Zudem muss die Frage gestellt werden, ob die Verwendung sechs solcher diagonalen Verstreben funktional ist; ohne Frage schränken sie die Beinfreiheit der am Tisch Sitzenden deutlich ein. Zudem hätte die Platte des Tisches gewiss ohne Schwierigkeiten allein von einem Mittelfuß getragen werden können. Nicht funktionale, sondern vorwiegend dekorative Prämissen führten also zu dieser Formfindung. Die im Zentrum der Tischplatte angeordnete drehbare Majolikascheibe – eine Besonderheit des Tisches – wird kaum die Strebenkonstruktion erfordert haben. Diese Scheibe zeigt ein der großen Servierplatte des Services sehr verwandtes Muster, in welches aber hier zudem ein weiterer, innerer Kranz aus kleineren Schleifenformen eingefügt ist.

Rundrelief

Das im September 1899 bei Keller & Reiner gezeigte keramische Rundrelief, welches später im Badezimmer des Hauses Behrens in Darmstadt Aufhängung fand (HB 100), zeigt einen weiblichen Akt in Halbfigur.⁵⁸⁹ Die Frauengestalt hat mit der Hand eine Blüte von einem Strauch ergriffen, zu der sie ihr im Profil gezeigtes Gesicht reckt, um daran zu riechen. Das Relief erinnert in Motiv und Komposition stark an die letzten Gemälde, den Holzschnitt „Trockne Blumen“ (Abb. 12) sowie die beiden Bronzetafeln „Frühling“ (Abb. 133) und „Herbst“ (Abb. 134). Alle diese Arbeiten entstanden vor dem April 1897. Meines Erachtens ist es deshalb nicht unwahrscheinlich, dass der Entwurf für das Relief ebenfalls in diese Zeit zurückreicht. Möglicherweise ließ Behrens, als er für das Münchner Service mit dem Mettlacher Keramikproduzenten Villeroy & Boch zusammenarbeitete, zudem diesen älteren Entwurf als Keramikrelief umsetzen.

Zwei Knüpfteppiche

Es ist weiter oben darauf hingewiesen worden, dass zwei Knüpfteppiche und eine Briefmappe, welche gemeinsam mit einem Artikel Meier-Graefes im Heft vom Oktober 1899 der Zeitschrift „Dekorative Kunst“ in Abbildung publiziert wurden, nicht durch Quellen in ihrem Entstehungsdatum weiter eingegrenzt werden können.⁵⁹⁰ Allerdings lassen sich starke

⁵⁸⁹ Ahner 1899.

⁵⁹⁰ Meier-Graefe 1899 b, Abb. S. 20, 23.

stilkritische Argumente für eine Datierung anführen. So zeigen beide Teppiche (Abb. 155 u. 156) große Nähe zu den an gleicher Stelle publizierten Einbandentwürfen (Abb. 62).⁵⁹¹ Letztere sind hier als die Arbeiten identifiziert worden, die Friedrich Deneken am 1. Februar 1899 bei Behrens in Auftrag gab und die der Künstler am 14. Februar übersandte.⁵⁹² Der zur Längs- wie Querachse symmetrische Teppich ist eine nur in wenigen Details veränderte Übertragung des Buchdeckels eines dieser Buchkunstentwürfe. Da durch Behrens' Schreiben vom 14. Februar 1899 belegt ist, dass er die Entwürfe für die Umsetzung durch den Buchbinder entwickelte, gehen die Einbandentwürfe dem Teppich voran. Der zweite, von einer diagonal verlaufenden Bandform dominierte Teppich ist eine nicht ganz so umfassende Übernahme aus dem zweiten Bucheinbandentwurf. Hier zeigt der Teppich fast exakt jene spangenartigen Bandformen in den Zwickeln des Diagonalbandes, die der Buchkunstentwurf in den vier Ecken des Buchdeckels vorsieht. Die Teppiche sind also zwischen den Februar und Oktober 1899 zu datieren.

Briefmappe „Sub rosa“

Im Bezug auf die Briefmappe „Sub rosa“ (Abb. 157) ist weiter oben bereits die Frage gestellt worden, ob sie mit jener auf der Münchner Jahresausstellung 1898 gezeigten Schreibmappe zu identifizieren ist.⁵⁹³ Die Briefmappe zeigt exakt das Rosenmotiv des Kinderbettes für Harlan (Abb. 143), neben dem es auch abgebildet ist. Meines Erachtens ist es deshalb wahrscheinlich, dass beide Arbeiten in engem zeitlichen Zusammenhang entstanden.

Zwei Entwürfe für Tapeten

Die beiden Tapetenentwürfe (Abb. 158 u. 159), die 1900 in der „Dekorativen Kunst“ abgebildet wurden, zeigen eine deutlich unterschiedliche Stilistik. Der schwarz-weiß publizierte Entwurf (Abb. 158) ist aus Band- und Schlaufenformen entwickelt. Bestimmte Erscheinungsformen lassen einen vorsichtigen Datierungsversuch zu: Die Punktform, in welche die Bänder auslaufen, deutet auf ein Entstehen nach dem Entwurf des „Bunten Vogels“ (Abb. 35-56), also nach dem August 1898. Die abrupten Wechsel zwischen dem An- und Abschwellen der Bänder verweisen auf die buchkünstlerischen Arbeiten des Jahres 1899. Der farbig publizierte Tapetenentwurf (Abb. 159) ist dagegen stilkritisch sehr viel schwieriger einzuordnen: Das Ornamentmotiv ist, wie Moeller bereits feststellte, fast identisch mit dem Knüpfteppich „Pfauenfedern“ (Abb. 136).⁵⁹⁴ Die Autorin vermutete daher ein gleichzeitiges

⁵⁹¹ Ebd., Abb. S. 24.

⁵⁹² Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 1.2.1899). Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 14.2.1899).

⁵⁹³ Ausst.-Kat. München 1898, S. 164, Kat.-Nr. 1932.

⁵⁹⁴ Moeller 1983, S. 259.

Entstehen, datierte den Teppich jedoch fälschlich erst auf das Frühjahr 1898. Hier konnte für den Teppich jedoch ein Entstehen vor April 1897 nachgewiesen werden, sodass bei gleichzeitigem Entwurf die Tapete ebenfalls zu den frühesten kunstgewerblichen Arbeiten gezählt werden müsste. Ein Wiederaufgreifen des Motives erscheint aber ebenfalls nicht ausgeschlossen, zumal das Pfauenmotiv wiederholt in Behrens' Arbeiten dieser Jahre erscheint. Die Tatsache, dass der Knüpft Teppich nur in schwarz-weißer Wiedergabe bekannt ist, erschwert eine Beurteilung zusätzlich. Ein abschließendes Urteil in dieser Frage kann daher hier nicht erfolgen.

Einrichtungen für den Kunstsalon Keller & Reiner

Die zwei Möbelgruppen für ein Esszimmer und ein Wohnzimmer (Abb. 160-166), die Behrens für den Kunstsalon Keller & Reiner in Berlin entwarf, sind offenbar mehrfach und dabei in teilweise voneinander abweichenden Einzelformen und Proportionen hergestellt worden. So gleichen die Kredenz und die Sitzmöbel (Abb. 161 u. 164), die im Mai 1901 in der „Dekorativen Kunst“ in Abbildung veröffentlicht wurden, nicht in allen Teilen jenen erhaltenen Stücken aus dem Nachlass Geller, die heute in Museum für Angewandte Kunst Köln aufbewahrt werden (Abb. 162).⁵⁹⁵

Das hauptsächlich aus Eichenholz gefertigte Buffet (Abb. 160) ist in seinem symmetrisch auf seine Mittelachse bezogenen Aufbau die bis zu diesem Zeitpunkt konsequenteste Umsetzung dieses Gestaltungsprinzips, welches ja wesentliches Merkmal der überwiegenden Anzahl von Behrens' Arbeiten war, auf den Möbelbau.⁵⁹⁶ Hauptbestandteile des Buffets sind ein Unterschrank und ein gegenüber diesem leicht zurückgesetzter Oberschrank. Die vorderen Seitenstollen des Unterschranks sind als sechseckige Pfosten gestaltet, die bis auf die Höhe des oberen Abschlusses des Oberschranks hinaufgeführt werden, dem sie vorgestellt sind. Die Polygonalstollen schwellen vergleichbar einer Entasis zur Mitte hin deutlich an. Unten gehen sie in viereckige leicht ausgestellte Füße über. Nach oben sind sie durch eine kapitellartige Polsterform auf quadratischer Grundfläche bekrönt. Den Oberschrank schließt ein Gesims mit Karnies ab, welches zu den vorgestellten Stollen hin verkröpft und so über den kapitellartigen Kissenformen einen abstrahierten Abakus bildet. Den Unterschrank teilt ein kräftiger Mittelstollen mit Fuß, den der Künstler mit einer stilisierten Floralform

⁵⁹⁵ DK, 4. Jg. (1900-1901), H. 8 (Mai 1901), S. 299, 301; Colman 1999, S. 488-489, Nr. 262, S. 490, Nr. 263.

⁵⁹⁶ Für das im Clemens-Sels-Museum in Neuss aufbewahrte Buffet aus dem Nachlass Geller steht eine genaue Bestimmung der verwendeten Hölzer aus. Das in der „Dekorativen Kunst“ abgebildete Exemplar ist laut Bildunterschrift aus Natureiche. DK, 4. Jg. (1900-1901), H. 8 (Mai 1901), S. 298. Allerdings fand bei der mit der gleichen Bezeichnung versehenen Kredenz auch Fichtenholz zur Konstruktion des Korpus Verwendung, wie der Kölner Bestandskatalog von 1999 darlegt. Colman 1999, S. 488, Nr. 262.

schmückt. An diesen Fuß laufen spiegelsymmetrisch zwei als flache Schlaufen geformte untere Abschlussleisten und betonen so zusätzlich die Achse.

Die verlängerten Eckstollen des Unterschranks der Kredenz (Abb. 161) sind mit denen des Buffets identisch. Statt eines Oberschranks bildet es jedoch eine hochgeführte Rückwand mit nach oben abschließendem Regalbrett aus, welches zwischen Rückwand und Stollen eingespannt ist. Es fehlt hier ein nach oben abschließendes Gesims. Die Stollen enden oben ebenfalls in kapitellartigen Kissenformen, hier mit auflagernden quadratischen Platten mit Karnies-Profil. Unterhalb des Regalbrettes ist ein Bord von halber Tiefe angeordnet, welches zur Aussteifung der Konstruktion durch Wangen mit dem darüberliegenden Regalboden verbunden ist, wobei die unterschiedliche Tiefe der beiden Ebenen mit einer Bogenform ausgeglichen wird – eine Negativform jener, welche an den Wangen des Kinderbettes (Abb. 143) erscheint. Bei der im Vergleich zum Buffet wesentlich schmaleren Kredenz ist die Betonung der vertikalen Mittelachse weniger ausgeprägt. Stattdessen ist der Unterschrank in der aus der „Dekorativen Kunst“ bekannten Fassung vom Gleichmaß und der Symmetrie vierer gleichgroßer Türflügel bestimmt, einem geschlossenen Türenpaar in der unteren, einem verglasten Paar in der oberen Hälfte. Das Floralmotiv erscheint hier erneut auf der Mittelachse, jedoch weniger ostentativ auf der Rückwand zwischen Unterschrank und Borden. Zwei das Ornament flankierende kräftige Leisten betonen hier die vertikale Mittelachse. Gisela Moeller wies in ihrem Aufsatz zu Behrens' kunstgewerblichen Anfängen zutreffend darauf hin, dass die im Museum für Angewandte Kunst Köln aufbewahrte Kredenz aus dem Besitz der Familie Geller (Abb. 162) andere Proportionen als das in der „Dekorativen Kunst“ abgebildete Exemplar aufweist.⁵⁹⁷ Zudem sind auch Detailformen anders gestaltet. Gegenüber dem nur in Abbildung bekannten Exemplar zeigt die Kölner Variante eine andere Gliederung des Unterschranks, bei der nicht alle Türen die gleiche Größe besitzen, sondern die geschlossenen unteren deutlich höher sind als die verglasten oberen. Die vollkommene Symmetrie wird hier wahrscheinlich aufgrund praktischer Anforderungen aufgegeben – ein Hinweis, dass der ursprüngliche Entwurf stärker von ästhetischen als von funktionellen Überlegungen geprägt ist. Auch die vertikale Mittelachse tritt weniger hervor, da das florale Ornament nicht von kräftigen Leisten flankiert wird, sondern in die Rückwandflächen seitlich des Dekors jeweils eine flache Kasette eingetieft ist. Auch hier tritt das künstlerische Konzept also gegenüber dem Ursprungsentwurf zurück.

⁵⁹⁷ Moeller 1983, S. 272. Moeller wies auch auf verschiedene weitere Abweichungen zwischen den beiden Ausführungen der Kredenz hin.

Moeller wies mit überzeugenden Argumenten auf englische Einflüsse hin, die in den Möbeln für den Kunstsalon Keller & Reiner erkennbar seien, und benannte insbesondere vergleichbare Arbeiten C. F. A. Voyseys.⁵⁹⁸ Tatsächlich sind die freistehenden Stollen, welche unterschiedlich geformte Platten und Gesimse tragen, geradezu ein Markenzeichen der Möbel Voyseys.⁵⁹⁹ Auch die Mittelschwelung der Stollen findet sich in Voyseys Möbelentwürfen.⁶⁰⁰ Eigenständige Schöpfung Behrens' scheint dagegen die Polsterkapitellform als Bekrönung der Stollen zu sein, die hier dem ansonsten offenbar weitgehend dem von Charles Voysey entliehenen Formenvokabular hinzugefügt wird.

Darüber hinaus soll hier auf zwei andere – werkintrinsische – Bezüge hingewiesen werden: Wie gezeigt sind die oberen Abschlüsse der Vorderstollen als Kapitellform gestaltet. Unzweifelhaft handelt es sich um die Variation eines Polsterkapitells, auch wenn der Künstler keine klare Abgrenzung zur sechseckigen Partie des Stollens vornahm. Vor dem Hintergrund der bisherigen Beobachtungen muss sogar festgestellt werden, dass es außergewöhnlich ist, dass Behrens sich gegen eine symmetrische Gestaltung des oberen und unteren Stollenendes entschied, diese also nicht in identischen Formen auslaufen ließ. Durch die Kapitellform soll offensichtlich der obere Abschluss ausgezeichnet werden. Moeller wies zutreffend darauf hin, dass die kapitellartigen Stollenbekrönungen als Aufstellungsort für Kunsthandwerk gedacht waren.⁶⁰¹ Behrens scheint hier also ein Spiel mit der Widersprüchlichkeit zwischen dem Grad der Stauchung des Kapitells als einem Ausdruck höchster Belastung und dem zur Aufstellung gelangenden leichten Zierat getrieben zu haben. Das Interesse an Architekturformen, welches sich in dem Kapitell und der Konsolplatte ausdrückt, tritt hier erstmals in Behrens' kunstgewerblichen Arbeiten zutage. Einen direkten, zudem wohl sehr zeitnahen Bezugspunkt bildet der Holzschnitt „Winterlandschaft“ (Abb. 20) aus dem Mai 1900: Wie gezeigt, erscheinen in diesem Architekturstück zwei Würfelkapitelle als einziger und im Bildzentrum angeordneter Bauschmuck. Eine interessante Parallele ist dabei, dass wir vom Künstler selbst wissen, dass er sich hier einer Technik bediente, die er englischen Vorbildern entlehnte.⁶⁰² Dieser englische Einfluss muss wohl auch für den stilistisch eng mit dem Holzschnitt

⁵⁹⁸ Ebd., S. 275-277.

⁵⁹⁹ Colman hat im Kölner Katalog von 1999 darauf hingewiesen, dass diese Stilmerkmale schnell auch von anderen englischen Entwerfern übernommen wurden. Colman 1999, Nr. 262, S. 489.

⁶⁰⁰ Beispielhaft soll hier auf den von Voysey 1895 entworfenen Schreibtisch im Besitz des Londoner Victoria and Albert Museums verwiesen werden, der diese freistehenden, polygonalen, gebauchten Stollen ebenfalls aufweist (Inv.-Nr. W.6-1953). Abb. in: Ausst.-Kat. Bonn 2011, S. 223, Kat. Nr. 265. Weitere Beispiele in: Hitchmough 1995, S. 59, Abb. 12, S. 131, Abb. 27. An derselben Stelle auch Beispiele für runde und viereckige Stollen: Ebd., S. 69, Abb. 6, S. 192, Abb. 5. Andrews benannte die „flat-capped uprights“ ausdrücklich als ein Hauptmerkmal der Möbel Voyseys. Andrews 2005, S. 136.

⁶⁰¹ Moeller 1983, S. 270.

⁶⁰² Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (Darm-Athen [Darmstadt, F.P.], 25.5.1900).

verwandten Umschlagentwurf zu Bierbaums „Pan im Busch“ (Abb. 80 u. 81) angenommen werden. Wie gezeigt, wurde mit guten Argumenten ebenso für den Rahmen zu Liliencrons „An der Grenze“ (Abb. 79) im „Pan“ vom Mai 1900 englischer Einfluss erkannt.⁶⁰³ Die buch künstlerische Ausstattung zum Festspiel „Zur Weihe des Grundsteins“ (Abb. 82-86) von Georg Fuchs zählt ebenfalls zu dieser Gruppe von Buchkunstarbeiten (vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Wir müssen also für einen grob auf das Frühjahr 1900 zu datierenden Zeitabschnitt großen Einfluss zeitgenössischer englischer Vorbilder auf Behrens annehmen, welcher übergreifend auf alle Betätigungsfelder des Künstlers wirksam wird.

Die Blumendarstellung auf der Rückwand der Kredenz zeigt besonders in dem mandelförmigen Zentrum der stilisierten Blüte Bezüge zu einer anderen, etwa zeitgleichen Arbeit des Künstlers, nämlich dem auf der Weltausstellung 1900 gezeigten Bucheinband (Abb. 92), bei dem die Mandelform auf der Mitte des Einbanddeckels erscheint. Das Pflanzenmotiv ist bei dem Buffet deutlich stärker Teil des Entwurfes als bei der Kredenz, wo es ebenfalls erscheint. Den Mittelfuß des Möbels ziert bei dem Buffet, gleichsam als Versinnbildlichung, die Wurzel des Blumenornamentes. Um eine ausreichend große Fläche für die Blütendarstellung zu gewinnen, rückt Behrens ohne konstruktive Not die Schubladen des Unterschranks auseinander, womit er deren Verkleinerung in Kauf nimmt. Bei der Kredenz ist das Ornament dagegen eine reine Applikation. Gerade das Buffet zeigt ähnlich wie der auf der Münchner Jahresausstellung von 1899 gezeigte Esstisch (Abb. 153), dass Behrens Ornamentformen bei seinen frühen Möbelentwürfen funktional nur bedingt einzubinden vermochte und sogar den Ornamentschmuck zum Nachteil des Nutzens verwendete.

Stühle und Hocker, die wohl ebenfalls ursprünglich für die Ausstellung bei Keller & Reiner entworfen wurden, sind in zwei Ausführungen erhaltenen, die sich in verschiedenen Punkten unterscheiden. Die heute im Darmstädter Museum Künstlerkolonie aufbewahrten Möbel – ein Stuhl, ein Armlehnstuhl und ein Hocker – entsprechen in ihren Formen jenen, die im Mai 1901 in der „Dekorativen Kunst“ abgebildet wurden (Abb. 164).⁶⁰⁴ Sie sind aus poliertem Kirschholz gefertigt und mit blauem Filz bezogen. Die drei Sitzmöbel stehen auf viereckigen Beinen, bei denen rechts und links jeweils Vorder- und Hinterbein mit einer Strebe verbunden sind, während diese beiden Streben wiederum durch eine flache Doppelleiste zur Aussteifung miteinander verbunden werden. Bei Stuhl und Armlehnstuhl ist die vordere Zarge der Sitzfläche als konvexe Rundung ausgebildet. Quasi als Spiegelung

⁶⁰³ Pantus 2000, S. 113-115.

⁶⁰⁴ DK, 4. Jg. (1900-1901), H. 8 (Mai 1900), S. 301. Laut Moeller handelt es sich sogar um die abgebildeten Möbelstücke. Moeller 1983, S. 281, Anm. 61.

dieser Form leitet eine konkave Rundung von der Sitzfläche zur Lehne über. Beim Hocker sind dagegen alle vier Seiten als konvexe Rundung ausgebildet. Bei den Rückenlehnen der Stühle ist ein Polster in eine breite Holzrahmung eingelassen, deren oberer Abschluss mit einer kleinen gerundeten Ausbuchtung in die Polster einschneidet, während die Stuhllehne oben in einer leichten Schwingung endet. Die Stühle, welche heute im Kölner Museum für Angewandte Kunst aufbewahrt werden und die wie die Kredenz und das Buffet aus dem Nachlass Geller stammen, sind dagegen aus Eiche gefertigt und weisen eine Polsterung aus Leder auf. Das Polster der Sitzfläche ist deutlich höher als jenes der Darmstädter Exemplare und greift zudem nach vorn über die Flucht der Stuhlbeine aus, sodass die vordere Zarge von der vorderen Polsterkante verborgen wird. Zudem wird die in die Polsterfläche einschneidende Ausbuchtung nun durch eine parallel im Holz laufende Schattenfuge hervorgehoben.

Rezeption

Behrens' früheste kunstgewerbliche Arbeiten finden erstmals im Aufsatz Carstanjens aus dem Herbst 1898 Erwähnung: Kurz auf die Züricher Ausstellung vom Frühjahr 1897 eingehend, berichtet der Autor von den gezeigten zwei Teppichen „Einsamkeit“ und „Pfauenfedern“.⁶⁰⁵ Laut Carstanjen wurden zudem weitere – im Katalog offensichtlich nicht vermerkte – kleine Arbeiten aus diesem Tätigkeitsfeld präsentiert.⁶⁰⁶ Carstanjen erwähnt zudem die von Behrens entworfenen Rahmen zu seinen Bildern. Der Autor räumt in seinem Aufsatz zu Behrens' Werk dem Kunstgewerbe nur einen Absatz ein. Darin, dass er Behrens fast ausschließlich als Maler und Graphiker portraitiert, unterscheidet sich dieser im „Pan“ erschienene Artikel wesentlich von der Berichterstattung der „Dekorativen Kunst“ und der „Deutschen Kunst und Dekoration“, die beide das kunstgewerbliche Schaffen des Künstlers in den Mittelpunkt stellen.

Die „Dekorative Kunst“ muss sogar als Anreger für den frühesten nachweisbaren Entwurf Behrens' für plastisches Kunstgewerbe gelten: Für einen Aufsatz Meier-Graefes zum Thema Beschläge und Griffe entwarf Behrens, wie gezeigt, zwei Türbeschläge und einen Türknauf. In seinem Artikel stellt der Autor insbesondere die Zweckmäßigkeit des Entwurfes heraus: Die Entwürfe zeigten, „wie weit das Figurale bei solchen Dingen Anwendung finden kann,

⁶⁰⁵ Carstanjen 1898, S. 118.

⁶⁰⁶ Ebd. Der Autor nennt „Zierleisten, dekorativen Umrahmungen, Buchumschläge“ – offensichtlich verschollene Entwürfe, für die in den ersten beiden Fällen unklar ist, ob sie eher der Buchkunst oder der kunstgewerblichen Arbeit zuzurechnen sind. Weiterhin erwähnt Carstanjen „Entwürfe für Theaterdekorationen“.

ohne den Gebrauchswert im mindesten zu stören“.⁶⁰⁷ Insbesondere französische Arbeiten vernachlässigten dagegen oft die Funktion. Behrens trete dagegen mit „gewerbhafter Anschauung an die gestellten Aufgaben“. An dem Entwurf für Beschläge lässt sich allerdings, wie gezeigt, ein solches Verständnis nicht ablesen, während die vorangegangenen Arbeiten nicht über eine technische Funktion verfügten, die eine „gewerbhafte Anschauung“ erforderlich und erkennbar gemacht hätte. Die Ausführungen Meier-Graefes dienen also mehr dem propagandistischen Zweck, Behrens als führenden deutschen Gewerbekünstler darzustellen. Fuchs erklärt in einem Artikel von 1899, dass die Beschläge besonders deutlich erkennen ließen, wie Behrens die „Naturformen zu Ornamenten“ umdeute, nämlich indem er „die Form gebe, aber nicht das ‚Ding‘.“⁶⁰⁸ Ob er dabei die Bänder oder die Frauengestalten als Naturformen betrachtet, wird jedoch nicht deutlich.

In dem kurzen Text, der die erste Abbildung des Entwurfs für Frauenschmuck in der „Dekorativen Kunst“ begleitet, behauptet der Verfasser, dass die Arbeit etwas „sphynxartig Geheimnisvolles“ besitze. „Nicht jeder Dame mag solcher Schmuck passen – diejenige, die ihn tragen wird, wird aber sicher eine geschmackvolle und interessante Frau sein.“⁶⁰⁹ Fast in denselben Worten beschreibt Fuchs den Schmuck anlässlich der Behrens-Ausstellung in der Darmstädter Kunsthalle im Juni 1899.⁶¹⁰

In dem durch die Werkstatt C. Ule ausgeführten ersten bekannten Glasfensterentwurf erkennt die „Dekorative Kunst“ die ganze Kraft und den wichtigen Ernst des Künstlers. Ausgehend vom „Symbol der Taube“ habe er „ein ornamentales Gebilde“ geschaffen, welches gemeinsam mit der „tiefen, prächtigen Farbe des Glases“ imstande sei, den Betrachter in seinen Bann zu schlagen, ohne dass dieses Motiv durch einen „allegorischen Sinn“ überhöht werden müsse. Es muss offen bleiben, ob die Benennung des Vogels als Taube auf den Künstler zurückgeht oder Interpretation des Autors ist. Nimmt man eine solche Deutung jedoch an, so scheint in Zusammenschau mit den aureolenartigen Formen um den Kopf des Tieres plötzlich eine sakrale Lesart des Fensters möglich – ein in Behrens frühen Arbeiten sonst völlig unbekannter Aspekt. Offenbar sieht sich der Autor wegen solch naheliegender Vermutungen angehalten, einen allegorischen Sinn zu verneinen, wohl um das Werk nicht auf eine Betrachtung als Sakralkunst zu verengen.

⁶⁰⁷ Meier-Graefe 1897, S. 64-66.

⁶⁰⁸ Fuchs 1899a, T. 2.

⁶⁰⁹ Meier-Graefe/Bierbaum 1898, S. 228.

⁶¹⁰ Fuchs 1899a, T.2.

Georg Fuchs bespricht den von Behrens entworfenen Gläsersatz anlässlich ihrer ersten Ausstellung in der Darmstädter Kunsthalle im Juni 1899.⁶¹¹ Die Gläser seien „von höchster Zweckmäßigkeit und von höchster Veredelung der Form, die gewissermaßen die ‚verkörperte Zweckmäßigkeit‘ ist.“ Diese Zweckmäßigkeit zeige sich in den sehr hohen Stielen für „Weine mit feinem Bouquet und für Sekt“, damit der „Kenner die feine Blume möglichst nahe atmen“ könne. Diese – insbesondere im Hinblick auf die Sektschale – wenig überzeugende Argumentation zeigt, wie wichtig es Behrens beziehungsweise ihm nahestehenden Autoren war, seine kunstgewerblichen Arbeiten von Beginn als aus der Funktion heraus geschaffen darzustellen, wie dies etwa schon am Beispiel der Beschläge gezeigt wurde.⁶¹²

Anlässlich der Ausstellung des Esstischensembles auf der Münchner Jahresausstellung von 1899 bespricht Georg Fuchs nun die gesamten Bestandteile der gedeckten Tafel, also Tisch, Geschirr und Wäsche, in der von Alexander Koch in Darmstadt verlegten „Deutschen Kunst und Dekoration“. ⁶¹³ Es ist dies die erste Besprechung einer Arbeit Behrens’ in dieser Zeitschrift. Der Autor schreibt enthusiastisch von einer „der reifsten und vornehmsten Schöpfungen (...), welche bisher in Deutschland im neueren Charakter entstanden“ sei. Er lobt die bewegliche Majolikaplatte, die es erlaube, die „niedergesetzten Platten nach jeder Person“ hinzudrehen. Die Schüsseln seien von „höchst gediegener Form.“ (Hierzu muss allerdings angemerkt werden, dass Behrens’ Service keine Schüsseln im herkömmlichen Sinne umfasste, sondern nur, wie beschrieben, tiefe Teller und eine große Platte. Worauf sich Fuchs’ Äußerung bezieht, kann also nicht genau bestimmt werden.)

Meier-Graefes Besprechung des Münchner Ensembles in der „Dekorativen Kunst“ fällt ebenfalls positiv aus, wenn auch nicht in gleichem Maße.⁶¹⁴ Gläser und Geschirr seien „von einer Einfachheit in der Form, die man immer mehr zu schätzen“ lerne. Allein den Tisch empfindet der Autor als zu massig. Dagegen sei der Dekor „schlechterdings vortrefflich (...) verwendet; mit der seltensten Genügsamkeit und gerade genug, um den vollen Eindruck zu machen. Hier ist nichts mehr von Zaghaftem und Hölzernem; eine ganz seltene, weil starke Eleganz wählt mit Sicherheit das rechte Mass.“

⁶¹¹ Ebd.

⁶¹² Ein Brief Behrens’ an den Autor vom 31.8.1898 belegt den vertrauten Kontakt zu diesem Zeitpunkt. Behrens bedankte sich für einen von Fuchs verfassten und übersandten Artikel aus der „Frankfurter Zeitung“, den der Künstler als „vorzüglich“ lobte. Behrens bedauerte, dass aus einem „bei Ihrer letzten Anwesenheit in München geplanten Zusammensein mit Herrn Dr. Carstanjen nichts wurde.“ Er hoffe sehr, Fuchs bei einem nächsten Aufenthalt in München wiederzusehen. Brief Peter Behrens an Georg Fuchs (Wolfratshausen, 31.8.1898).

⁶¹³ Fuchs 1898a, S. 22.

⁶¹⁴ Meier-Graefe 1899b, S. 3.

Zu einer genau entgegengesetzten Einschätzung gelangt der Rezensent des „Berliner Tageblattes“: Bei einer durchaus positiven Aufnahme des Ensembles bemängelte er doch die „eintönige Verwendung des Schnörkels“ und erkennt darin Behrens’ Abhängigkeit von einer „gräßlichen Mode“.⁶¹⁵

Die für den Berliner Kunstsalon Keller & Reiner entworfenen Möbel finden in ganz allgemeiner Form Erwähnung in einem Artikel der „Dekorativen Kunst“ vom März 1901, der sich mit den Künstlermöbeln dieses Handelshauses befasst.⁶¹⁶ Der Autor lobt Behrens Entwürfe als die besten gezeigten Möbel, da sie „einfach, bis auf leise englische Anklänge selbständig und wirklich zweckmäßig“ seien. Der letzte Aspekt mache sie besonders wegweisend.

Mit Ausnahme des auf der Münchner Ausstellung gezeigten Esstischensembles und hierbei insbesondere des in größerer Stückzahl entstandenen Gläsersatzes fand das kunstgewerbliche Frühwerk über eine aktuelle Berichterstattung hinaus kaum Nachhall im kunstgewerblichen und kunsthistorischen Schrifttum. Deshalb soll hier diese Literatur auch nicht gesondert nach Einzelobjekten besprochen werden. Stattdessen soll rein chronologisch vorgegangen werden.

Pazaurek kritisiert in seiner Publikation über „Moderne Gläser“, dass der Behrens-Gläsersatz wie eine Reihe anderer Trinkgläser junger Künstler den Nutzwert zugunsten „niegesehener Formen“ vernachlässigten – eine Einschätzung, die jene „Zweckmäßigkeit“, die Fuchs 1899 so herausstellte, rundweg zurückweist.⁶¹⁷ Dabei kritisiert er vor allem die in seinen Augen zu zerbrechlichen Stiele, die Fuchs ob ihrer Höhe gerade als so sinnvoll gelobt hatte. Pazaurek erwähnt zudem an anderer Stelle, dass Behrens „neuerdings“ für die Teplitz-Schönauer Glasfabrik Josef Rindskopf’s Söhne Produkte aus Diluvium-Glas – das durch einen Oxydationsprozess während des Schmelzvorganges ein grün oder rot marmoriertes Aussehen zeigt – entworfen habe.⁶¹⁸ Leider ist bei keiner der abgebildeten Diluvium-Vasen dieses Herstellers vermerkt, ob es sich um einen Entwurf des Künstlers handelt.⁶¹⁹

Immerhin noch 1907 führt Eduard Heycks „Moderne Kultur“ Behrens’ 1899 in München gezeigten Gläsersatz und das Service als Beispiel für hoch zeitgemäße, einfache Formen an.⁶²⁰ Der Esstisch könne dagegen nach Ansicht des Autors als labil empfunden werden und vermittle nicht den Eindruck der Standfestigkeit eines vierbeinigen Esstisches.

⁶¹⁵ F. St. 1899.

⁶¹⁶ N. N. 1901a, S. 214.

⁶¹⁷ Pazaurek 1901, S. 49-50.

⁶¹⁸ Ebd., S. 108-109.

⁶¹⁹ Ebd., S. 108, Abb. 107, S. 109, Abb. 108.

⁶²⁰ Heyck 1907, Bd. 1, S. 422, Abb. S. 73.

Mit mehr als einem Jahrzehnt Abstand ist Fritz Hoerber 1913 von allen kunstgewerblichen Arbeiten der Zeit vor 1901 allein der Gläsersatz des Münchner Ensembles einer Würdigung wert: Die Gläser zeichneten sich „durch eine in gleichmäßiger Kurve verlaufende Silhouette von wirkungsvoller Kraft“ aus, „eine Kelchform, die ganz auf die üblichen scharfkantigen Verdickungen am Fuß“ verzichte.⁶²¹ (Tatsächlich übersieht Hoerber, dass der Gläsersatz durchaus einen Entwurf mit geglateter Verdickung am Fuß umfasste.) In diesen Gläsern aber erblickte Hoerber eine der wenigen Leistungen, die „sich als wirklich dauerhaft aus diesem ‚Jugendstil‘, ein Schimpfwort, das die Philister zur Diskreditierung der Bewegung brauchten, bis auf uns gerettet hat“.⁶²²

Schmalenbach stellt in seiner 1934 entstandenen Arbeit zum Jugendstil die kunstgewerbliche Arbeit Behrens' als Gegenpol zu den von ihm als künstlerisch unbefriedigend empfundenen Holzschnitt- und Buchschmuckarbeiten dar.⁶²³ Bezugnehmend auf die Entwürfe für Türbeschläge und Frauenschmuck gelangt der Autor zu der Behauptung, dass Behrens bei diesen kunstgewerblichen Arbeiten nicht den Gegenstand ornamentiere, „sondern seine tektonisch und federnd gebogenen abgetreppten Kanten ergeben selber das Ornament. In die Fläche übertragen ergibt das ein abstraktes Linienornament.“ Im Hinblick auf die Beschläge kritisiert er jedoch: „Doch werden anfänglich die tektonisch-abstrakten Bewegungen durch Anfügung von Mädchenköpfen auf merkwürdige Weise antropomorphisiert und symbolisch ausgedeutet.“ Schmalenbach ist in seiner Deutung zu widersprechen: Die enge stilistische Verknüpfung zwischen Behrens' anderen Tätigkeitsfeldern und seinen frühen kunstgewerblichen Arbeiten ist hier bereits verschiedentlich aufgezeigt worden. Nicht nur hier ist darauf hingewiesen worden, dass die Türbeschläge in ihrer Formensprache fast identisch sind mit dem Umschlagentwurf für Hartlebens „Erziehung zur Ehe“. Die „federnd gebogenen abgetreppten Kanten“ sind nicht der Ausgangspunkt der Gestaltung der Türbeschläge, sondern – genau umgekehrt – das Ergebnis von Behrens' Versuch, seine Formensprache in einen Entwurf für einen plastischen Gegenstand zu übersetzen. Der Gegensatz zwischen einer fruchtlosen graphischen und einer zukunftsweisenden Nutzkunst, den Schmalenbach aus seinen Behauptungen zu konstruieren versucht, ist deshalb nicht vorhanden.

Eine kurze Bemerkung ist die Ausführung wert, die Rheims 1965 zu dem ersten bekannten Glasfensterentwurf macht, dem von C. Ule ausgeführten und in der „Dekorativen Kunst“

⁶²¹ Hoerber 1913, S. 7.

⁶²² Ebd., S. 8. Als die beiden anderen zeitüberdauernden Werkgruppen nennt Hoerber „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.“

⁶²³ Schmalenbach 1934, S. 84-85.

abgebildeten Fenster mit Vogelmotiv.⁶²⁴ Der Autor hatte eine auf dem Kopf stehende Abbildung des Glasfensters betrachtet (auch die in dem Band abgedruckte Aufnahme steht auf dem Kopf) und hielt diese deshalb für „beinahe abstrakt“, ein vielleicht zugrunde liegendes pflanzliches Motiv sei „durch die Stilisierung unkenntlich geworden.“ Auf den zweiten bekannten Glasfensterentwurf, den der Krefelder Kunstglaser Holler ausführte, trafen Rheims' Bemerkungen wesentlich eher zu. Die kurze Einlassung des Autors zeigt aber meines Erachtens plakativ, wie in Teilen der Literatur versucht wird, in allen Arbeiten Behrens' bereits das über den Jugendstil in die Abstraktion Vorausweisende zu erkennen.

Der Kaiserslauterner Katalog von 1966 führt neben den bekannten Arbeiten eine in einer Privatsammlung befindliche Vase auf und datierte diese auf das Jahr 1899.⁶²⁵ Die Vase ist unter der Rubrik „Keramik“ aufgeführt und mit dem Zusatz „rote und gelbgrüne Glasur“ versehen. Wie bei allen anderen Zeitangaben des Kataloges fehlt ein Beleg für die Datierung. Wie an anderen Beispielen dargelegt, sind die Entstehungsangaben dieser Publikation keineswegs durchgängig zuverlässig.

Wichmann stellt bei seiner Würdigung der Glasentwürfe Behrens' das Vorherrschen der „konstruktiven Elemente in logischem Aufbau“ heraus.⁶²⁶ Schaft und Kupa seien „zu einer sinnvollen und gleichzeitig werkgerechten Verbindung“ geführt, „die unter dem Motto der Brauchbarkeit und des Verwendungszwecks“ stehe. Zwar soll Wichmanns Analyse keinesfalls vollkommen zurückgewiesen werden, jedoch scheint der Aspekt des Funktionalen überbetont. Eine solche einseitige Bewertung unterschlägt nämlich, dass die Arbeiten im stilistischen Vokabular Rückbindung in das ornamental bestimmte Werk, etwa die Buchkunst, haben, wenn auch nicht in Form applizierten Ornamentwerkes. Es wäre meines Erachtens deswegen dringend zu diskutieren, ob sich die Form der Gläser mehr aus funktionalen oder aus ornamental-dekorativen Einflüssen speist.

Schack von Wittenau's grundlegende Arbeit zum deutschen Jugendstilglas stellt mehr als siebenzig Jahre nach dem Entwurf die erste quellengestützte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem ersten Gläsersatz Behrens' dar. So benennt die Autorin mit Verweis auf eine Werbeanzeige des vertreibenden Kunstsalons Keller & Reiner in Berlin die zwölf seriell produzierten Glasformen.⁶²⁷ Gleichzeitig kann sie als Rechercheergebnis mitteilen, dass zur Auftragsgeschichte keine Unterlagen mehr greifbar sind.⁶²⁸ Dennoch nennt

⁶²⁴ Rheims 1965, S. 409, Nr. 581, Abb. o. S., Nr. 581.

⁶²⁵ Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966, S. 45, Nr. 70. Das Objekt befand sich zum Veröffentlichungszeitpunkt in der Sammlung Clara Klose-Roger, Klein-Bieberau.

⁶²⁶ Wichmann 1969, o. S.

⁶²⁷ Schack von Wittenau 1971, S. 113.

⁶²⁸ Ebd.

die Autorin das Entstehungsdatum 1898, ohne dies zu diskutieren oder mit Quellen zu belegen.⁶²⁹ Auch weist sie darauf hin, dass der Entwurf eines zusammengehörigen Satzes von Gläsern durch einen Künstlerentwerfer eine Zeiterscheinung des Jugendstils sei. Jedoch sei Behrens' 1899 erstmals gezeigter Satz der früheste deutsche Entwurf dieser Art. Ihr Vorbild fänden diese Arbeiten in dem Gläsersatz für William Morris aus der Glasmanufaktur James Powell & Sons, dem sie auch in der Form folgten.⁶³⁰ In ihrer Dekorlosigkeit sei die Arbeit Behrens' neben wenigen anderen eine Ausnahme in der Produktion deutscher Glashütten der Zeit.⁶³¹ Nach Schack von Wittenau habe der Gläsersatz Behrens' „praktisch sein“ wollen und deshalb auf Karaffen und Kannen verzichtet. Dass Behrens einen solch umfangreichen Satz von unterschiedlichen, in ihrer Funktion jedoch teilweise deckungsgleichen Gläsern schuf, begreift die Autorin als Ergebnis der Unerfahrenheit des Entwerfers wie gleichermaßen des Traditionsbewusstseins der Glashütte Benedikt von Poschingers.⁶³²

Helga Hilschenz' kurze Einlassung, dass „die Architekten Peter Behrens und Joseph Maria Olbrich (...) sich als Gestalter einfacher Gebrauchsgegenstände aus Glas bereits kurz vor der Jahrhundertwende hervorgetan“ hätten, ist in zweifacher Hinsicht missverständlich: Zum einen war Peter Behrens – anders als Olbrich – vor der Jahrhundertwende noch gar kein Architekt, zum anderen ist bei den Gläsern der Begriff „einfach“ nur im Sinne von „dekorlos“, nicht aber im Sinne einer Massenware richtig.⁶³³

Kadatz' Monographie von 1977 streift die frühen kunstgewerblichen Arbeiten nur sehr kurz und unpräzise.⁶³⁴ Seine Behauptung, dass Behrens' Arbeiten auf eine „Verbesserung der industriellen Massenfertigung ausgerichtet waren“, kann nicht nachvollzogen werden. Tatsächlich war kein einziger Entwurf für eine solche Art der Herstellung vorgesehen, will man nicht die serielle Produktion des Münchner Gläsersatzes durch die Glashütte Benedikt von Poschinger zur „industriellen Massenfertigung“ aufblähen. Tatsächlich sind alle hier besprochenen Arbeiten für die handwerkliche oder manufakturielle Herstellung bestimmt gewesen.

Im Darmstädter Katalog von 1976 wird die bereits im Kaiserslauterner Katalog von 1966 als Keramikobjekt aufgelistete und auf 1899 datierte Vase mit gleicher Entstehungsangabe

⁶²⁹ Ebd., S. 112.

⁶³⁰ Ebd. Philip Speakman Webb entwarf um 1860 einen Gläsersatz für William Morris' Red House, der in einer überarbeiteten und vereinfachten Fassung ab 1862 durch die Manufaktur James Powell & Sons auch in den Vertrieb gelangte.

⁶³¹ Ebd., S. 118.

⁶³² Ebd., S. 113.

⁶³³ Hilschenz 1973, S. 54.

⁶³⁴ Kadatz 1977, S. 12.

erneut aufgenommen und nun auch abgebildet.⁶³⁵ Allerdings wird hier als Herstellungsmaterial nicht glasierte Keramik, sondern Diluvium-Glas angeführt. Eine Herstellerangabe erfolgt nicht. Datierungsbelege finden sich ebensowenig wie ein Nachweis für den Entwurf durch Peter Behrens. Die Form der Vase ist zudem nicht mit Behrens' zeitlich nahen Arbeiten in Verbindung zu bringen. Aufgrund dieser bislang völlig unsicheren Faktenlage wurde weiter oben auf die Besprechung dieses Objektes verzichtet.

Buddensiegs 1980 erschienener einflussreicher Aufsatz zum Darmstädter Haus Behrens setzt meines Erachtens den Beschluss des Künstlers, auch kunstgewerblich zu arbeiten, mit 1897 etwas spät an; eingedenk der Tatsache, dass im April 1897 immerhin die zwei in Zürich gezeigten Teppiche als rein kunstgewerbliche Stücke fertiggestellt waren, scheint der Beginn der Tätigkeit auf diesem Feld doch eher im Jahre 1896 zu liegen.⁶³⁶ In ihrer verdienstvollen, an gleicher Stelle erschienenen Katalogbearbeitung der Arbeiten des Frühwerkes Peter Behrens' besprechen Buddensieg und Moeller in Kürze das erstmals auf der Münchner Jahresausstellung ausgestellte Service und den Gläserersatz. Dabei verweisen die Autoren auch auf die erhaltenen Entwurfszeichnungen, die sich heute im Glasmuseum Hentrich befinden und von denen ein Blatt dort publiziert ist. In der Beurteilung des Satzes folgen sie weitgehend Schack von Wittenau. Die Vermutung der Autoren, dass das gesamte Esstischensemble bereits auf der Darmstädter Einzelausstellung von 1899 gezeigt worden sei, widerlegt Moeller selbst in ihrem Aufsatz von 1983.

Alan Windsors Monographie zum Werk Peter Behrens' beschränkt sich wie schon die ältere Arbeit Kadatz' auf einen knappen Abschnitt zum frühen kunstgewerblichen Schaffen.⁶³⁷ Wie schon zuvor bemängelt, legt der Autor kaum Wert auf Quellenbelege. Der mehr erzählende denn argumentative Schreibstil des Verfassers formuliert zudem oft unpräzise. Außerdem sind einige Angaben schlicht falsch: Behrens schuf keinen Besteckentwurf, der demjenigen für das Darmstädter Haus voranging und das Kinderbett für Walter Harlan entstand nicht 1900 sondern 1898. Somit begannen auch Behrens' Entwürfe für Möbel nicht erst 1900. Für die im Kaiserslauterner Katalog von 1966 und im Darmstädter Katalog von 1976 geführte Vase behauptet Windsor das Entstehungsjahr 1899 und die Herstellung durch die Teplitz-Schönauer Manufaktur Josef Rindskopf's Söhne, eine Herstellerangabe, die sich in den beiden Katalogen nicht findet.⁶³⁸ Pazaurik berichtet, wie gezeigt, in seiner Publikation von 1901 von einer Entwurfertätigkeit Behrens' für diesen

⁶³⁵ Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 15, Nr. 18, Abb. S. 15.

⁶³⁶ Buddensieg 1980, S. 37.

⁶³⁷ Windsor 1981, S. 11-12.

⁶³⁸ Ebd., S. 12 als „Rindkopfs Söhne“.

Hersteller. Allerdings zeigt oder beschreibt er keinen dieser Entwürfe. Zudem nennt er kein Entstehungsdatum, legt jedoch eher die Vermutung nahe, dass die Entwürfe erst in Darmstadt entstanden.⁶³⁹

Gisela Moeller kann in ihrem 1983 erschienenen Aufsatz Behrens' kunstgewerbliches Frühwerk umfassend klären.⁶⁴⁰ Ihre Arbeit ist bis heute grundlegend für jede weitergehende Beschäftigung mit diesem Werkbereich. Insbesondere gelingt ihr eine Zusammenstellung zahlreicher schriftlicher Quellen, sowohl erhaltener Briefe als auch zeitgenössischer Zeitschriftenartikel zu Behrens' Arbeiten. Damit leistet die Autorin wichtige Grundlagenarbeit zu diesem zuvor in der Literatur nur fragmentarisch behandelten Tätigkeitsfeld. Auf diese Weise gelangt Moeller in vielen Fällen erstmals zu belastbaren Datierungen einzelner Stücke. Einschränkend muss angemerkt werden, dass die Autorin den Teppich „Pfauenfedern“, die erste rein kunstgewerbliche Arbeit, deutlich zu spät ansetzt, nämlich auf das Frühjahr 1898 anstatt auf spätestens April 1897. Damit datiert sie auch Behrens' Hinwendung zum Kunstgewerbe zu spät. Meines Erachtens überflüssigerweise schätzt die Autorin für einige Objekte den Entwurfstermin, anstatt allein auf die Daten der Berichterstattung oder der ersten Ausstellung zu verweisen. So klärt Moeller zwar die in der Literatur stets genannte Jahreszahl 1898 als Entstehungsjahr des Gläsersatzes als unbelegbar auf.⁶⁴¹ Stattdessen nennt sie einen Zeitraum zwischen „Ende 1898/Anfang 1899“ für die Entstehung des Entwurfes, ohne das sie dies belegt. Möglicherweise stützt sich diese – wohl richtige – Datierung Moellers auf den Brief Behrens' an Otto Julius Bierbaum vom 10. November 1898, der hier bereits in der Chronologie angeführt wurde, ohne dass sie diese Quelle kenntlich macht.⁶⁴² Nicht belegbar ist Moellers These, die den Schreibtisch aus der Bibliothek des Hauses Behrens in Darmstadt bereits auf das Jahr 1899 datiert und in ihm jenen „Herrenschreibtisch“ erkennen will, den Georg Fuchs im Zusammenhang mit der Darmstädter Einzelausstellung im Juni 1899 erwähnt.⁶⁴³ Moellers Verdienst ist es, die für die Berliner Kunsthandlung Keller & Reiner geschaffenen Einrichtungsgegenstände erstmals vollständig vorgestellt, untersucht und eingeordnet zu haben.⁶⁴⁴ Ihr äußerst knapp geschriebener Aufsatz behandelt die stilistische Entwicklung des Künstlers nur am Rande. Auch die Wechselwirkungen zwischen den künstlerischen Tätigkeitsfeldern Behrens' ist nicht Gegenstand ihrer Untersuchung.

⁶³⁹ Pazaurok 1901, S. 109.

⁶⁴⁰ Moeller 1983.

⁶⁴¹ Ebd., S. 260.

⁶⁴² Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 10.11.1898).

⁶⁴³ Moeller 1983, S. 267.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 267-278.

Werners Aufsatz zu Behrens' Münchner und Darmstädter Arbeiten von 1990 bleibt in seinen Ausführungen zu den kunstgewerblichen Objekten knapp und allgemein, zeigt aber als Abbildung einen Buffetschrank, den die Bildunterschrift auf 1897 datiert.⁶⁴⁵ Dieses Möbel findet keinerlei Erwähnung in der sonstigen Literatur, weder derjenigen zur angegebenen Entstehungszeit noch späterer. Leider äußert sich der Autor in seinem Text nicht zu diesem Ergänzungsvorschlag zum Œuvre des Künstlers, sodass eventuelle Quellenbelege oder Provenienzen fehlen. Eine Zuordnung des Stückes zum Werk Behrens' anhand der auf der Aufnahme erkennbaren stilistischen Merkmale ist jedenfalls nicht ohne Weiteres möglich. Das Objekt soll deswegen hier auch nicht weiter behandelt werden. Die Aussagen Werners bleiben unpräzise. Seine Behauptung, dass sich in Behrens' „technischen Fähigkeiten“ und seiner „tiefen Materialkenntnis (...) durchgängige Konstanten“ der Arbeit des Künstlers zeigen, wird für eine der ersten Arbeiten durch eine Briefquelle widerlegt: In einem bereits weiter oben angeführten Schreiben aus dem Dezember 1898 beklagt sich Friedrich Deneken bei Behrens, dass der Künstler bei den für das Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum geschaffenen Gitterentwürfen die Erfordernisse des Metallschmiedens nicht ausreichend berücksichtigt habe.⁶⁴⁶ Umgekehrt fehlen, wie gezeigt, zu fast allen anderen frühen kunstgewerblichen Objekten Quellen zum Herstellungsprozess. Belege, welche Werners Behauptung bezüglich Behrens' angeblicher Fähigkeiten stützen würden, konnten bislang nicht vorgebracht werden. Exemplarisch zeigt sich in der Äußerung des Autors, dass sich, losgelöst von jedem stichhaltigen Quellenbeleg, die Wahrnehmung des Künstlers als funktionalem Entwerfer seit der frühen Rezeption festigt.

Sellners Untersuchung zu den Arbeiten der Poschinger- und Steigerwaldhütten von 1992 liefert zwei fast gegensätzliche Untersuchungsergebnisse zu dem Münchner Gläseratz.⁶⁴⁷ Einerseits bleibt die Autorin dem fast schon kanonisch zu nennenden Erklärungsmuster der Literatur treu, wenn sie „die klare, zeitlose Form“ der Gläser behauptet und sie als „entstanden aus der klaren Linie des Zeichners heraus“ empfindet.⁶⁴⁸ Andererseits kann Sellner anhand des Regenhütter Inventarbuches nachweisen, dass der anschwellende Stiel – die Autorin spricht auch vom gebauchten Schaft – schon deutlich vor den Glasentwürfen Behrens' in den nordbayerischen Glashütten Verwendung fand: „Der gebauchte Stiel scheint für den gesamten bayerischen Böhmerwald seinerzeit eine gewisse Tradition gehabt zu

⁶⁴⁵ Werner 1990, S. 34, Abb. S. 32, Nr. 12.

⁶⁴⁶ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 1.12.1898).

⁶⁴⁷ Sellner 1992.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 84.

haben“.⁶⁴⁹ Die Autorin vermutet, dass diese Form bereits vor 1899 unter dem Einfluss der zeitgeschmacklichen Entwicklung entstand. Zu Recht nimmt sie an, „dass die berühmten Künstler-Entwerfer nicht immer ausreichend viel von ihrem zu gestaltenden Werkstoff verstanden haben.“ Behrens habe deshalb vermutlich für seinen Entwurf eng mit den Glasbläsern zusammenarbeiten müssen. Dabei habe er diese Form des Stieles in der Hütte kennengelernt und „als Basis für eine neue Formensprache“ aufgegriffen. Sellners Nachweis dieser Formenherkunft ist verdienstvoll. Ihre These der mangelnden Materialkenntnis bestätigt sich in dem zuvor angeführten Brief Friedrich Denekens an den Künstler und erhärtet die von ihr geäußerte Vorstellung vom Entstehungsprozess des Gläsersatzes. Diese belegbaren Erkenntnisse ergeben geradezu ein Gegenbild zu den zuvor zitierten Ausführungen Norbert Werners. Es muss wohl zudem festgehalten werden, dass – zumindest bezüglich des Schaftes – eine Gestaltung aus dem neuen Geiste reiner Funktionalität Mythos ist. Für Behrens’ Verwendung der Form wird dagegen gewiss eine Rolle gespielt haben, dass die leicht geschwungene Silhouette des Stieles mit den vom Künstler bevorzugten Schwung- und Schleifenformen fast wahlverwandtschaftlich harmoniert. Noch zu untersuchen bliebe, ob die vom Muster des gebauchten Schaftes abweichenden Stielformen, die bei Behrens’ Gläsersatz auch erscheinen, ebenfalls in früheren Beispielen nachweisbar sind.

Andrea Buddensieg bearbeitete im Rahmen ihrer Dissertation zur Gebrauchskeramik der Manufaktur Villeroy & Boch von 1995 erstmals umfassend das auf der Münchner Jahresausstellung von 1899 gezeigte Geschirr nach Behrens’ Entwurf.⁶⁵⁰ Zwar weist die Autorin ausdrücklich darauf hin, dass zu dem Auftrag an Villeroy & Boch keinerlei Dokumente erhalten sind, äußert jedoch gleichzeitig dezidierte Vermutungen über die Umstände der Zusammenarbeit zwischen Künstler und Produzenten. So glaubt Buddensieg sicher annehmen zu können, dass der Künstler selbst und ohne Vermittlung an die Firma herantreten sei. Diese Kontaktaufnahme sei gegen Jahresende 1898 erfolgt.⁶⁵¹ Buddensieg vermutet, dass Behrens eigentlich eine serielle Herstellung durch die Manufaktur erhofft habe, diese jedoch von der Firma abgelehnt wurde. Ihre Hypothese stützt die Autorin auf die Tatsache, dass Behrens sich an einen Massenfabrikanten wandte anstatt an eine handwerklich Einzelstücke produzierende Werkstatt. Den Variantenreichtum der Dekore erklärt die Autorin mit dem Mustercharakter der ausgeführten Stücke.⁶⁵² Da sie annimmt, dass der Künstler die

⁶⁴⁹ Ebd., S. 120.

⁶⁵⁰ Buddensieg 1995, S. 37-45.

⁶⁵¹ Ebd., S. 37-38.

⁶⁵² Ebd., S. 43.

Herstellung der Geschirrtile aus eigener Tasche bezahlen musste, folgert sie, dass der Verzicht auf „die an und für sich für ein Tafelgeschirr charakteristischen Hohlteile wie Schüsseln, Terrinen etc.“ ebenso aus Kostengründen erfolgt sei wie die Wahl des günstigeren Steingutes als Material anstelle von Porzellan.⁶⁵³

Abgesehen von der Datierung des Entwurfs auf das Jahresende 1898, welche die Autorin nicht erläutert, ist Andrea Buddensieg wohl zu folgen, wenn sie vermutet, dass die Initiative für die Herstellung des Services beim Künstler und nicht bei der Manufaktur lag, weil eine serielle Produktion nicht stattfand. Als Gegenargument wäre aber dennoch anzuführen, dass zum weit überwiegenden Teil Behrens' kunstgewerbliche wie auch Buchkunstarbeiten im Auftrag und gegen Bezahlung entstanden. Verwiesen sei auch in diesem Zusammenhang auf die im Briefwechsel mit Friedrich Deneken dokumentierten Aufträge. Obwohl also das Service wahrscheinlich von Behrens als Schaustück in Auftrag gegeben wurde – auch für den auf der Münchner Jahresausstellung von 1899 vom Künstler gezeigten Tisch gibt es keinen Hinweis auf einen fremden Auftraggeber – , lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen, ob diese Stücke nicht von anderer Seite als Muster geordert wurden. Auch hinsichtlich der Vermutung Andrea Buddensiegs, der Künstler habe ursprünglich eine serielle Herstellung erhofft, wäre eine alternative Argumentation möglich: Buddensieg verweist selbst darauf, dass die drehbare Majolikaplatte, welche Teil des auf der Jahresausstellung gezeigten Esstisches war, wohl auch von Villeroy & Boch gefertigt wurde. Dieser Tisch und damit auch die Majolikaplatte waren aber kaum zur Massenfertigung vorgesehen. Deshalb muss diese Absicht auch nicht unbedingt für das Essgeschirr bestanden haben. Andrea Buddensieg beschreibt selbst die – teure – Dekorfülle. Darin dokumentiert sich die erkennbare Absicht, bei aller Reduktion der formensprachlichen Mittel ein aufwendiges Service zu entwerfen. Die Autorin führt dies auf den „Modellcharakter des Geschirres“ zurück, der mögliche Varianten eines preiswerten Serienproduktes für den Massenhersteller Villeroy & Boch aufzeigen sollte.⁶⁵⁴ Allerdings lässt sich die Vielfalt des Dekors auch als Gegenargument zu einer geplanten Massenfertigung verstehen, zumal die Autorin keinerlei Quellen besitzt, welche die von ihr vermuteten Gründe – nämlich die Absicht des Künstlers, niveausteigernd auf die serielle Massenproduktion einzuwirken – für Behrens' Wahl des Herstellers Villeroy & Boch erhärten.

In Bezug auf Form und Dekor des Services weist die Autorin neben dem Variantenreichtum, den Behrens unter Beibehaltung der Schlaufenform als Leitmotiv

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 43.

ausbreitete, auf die Gestaltung des tiefen Tellers als flache Schale ohne Spiegel hin – eine Formgebung, welche sie als für die Zeit „sehr ungewöhnlich“ bezeichnet.⁶⁵⁵ Im Hinblick auf die Kontinuität von Ornamententwürfen in Behrens' kunstgewerblichen Entwürfen bemerkt sie, dass insbesondere die Muster der auf der Münchner Jahresausstellung des Jahres 1898 von Behrens gezeigten Teppiche eng mit denjenigen des Geschirrs verwandt sind.⁶⁵⁶

Hinsichtlich des von der Glashütte Benedikt von Poschinger produzierten Gläsersatzes, der gemeinsam mit dem Essservice auf der Münchner Jahresausstellung von 1899 gezeigt wurde, bringt Andrea Buddensieg an gleicher Stelle ebenfalls eine These zu den Entstehungsumständen vor.⁶⁵⁷ Sie behauptet, dass Behrens anfänglich nur fünf Gläserentwürfe entwarf, und erst nachdem der Berliner Kunstsalon Keller & Reiner sich als Vertriebspartner zu engagieren bereit war, den Satz auf zwölf verschiedene Gläser ergänzte. Leider belegt die Autorin diese Aussage nicht, sodass der von ihr rekonstruierte Entstehungsprozess des Gläsersatzes vorerst Spekulation bleibt.⁶⁵⁸

Colsman kann im von ihr erstellten Bestandskatalog zur Möbelsammlung des Kölner Museums für angewandte Kunst von 1999 den Aufsatz Moellers aus dem Jahre 1983 bezüglich der für den Kunstsalon Keller & Reiner entstandenen Möbelentwürfe ergänzen.⁶⁵⁹ Anhand neuer Quellen gelangt die Autorin dabei zu einer früheren Datierung der im Museum aufbewahrten Kredenz, nämlich auf das Jahr 1902. Ebenso wie bereits Moeller verweist die Autorin auf direkte englische Vorbilder, wobei auch sie besonders Charles F. A. Voysey oder von ihm inspirierte Arbeiten als Einfluss herausstellt.

Alfred Ziffer verfasste in dem 2010 erschienenen Ausstellungskatalog „Die Jugend der Moderne“ den Katalogbeitrag über den ausgestellten Teller aus dem auf der Münchner Jahresausstellung von 1899 gezeigten Speiseservice.⁶⁶⁰ Bei dem Ausstellungsstück handelt es sich offenbar um den Teller aus der Sammlung Dr. Tauchner. In seinem Artikel berichtet Ziffer, dass der zu dem Esstischensemble gehörende sechseckige Teppich in einem Exemplar in komplementärer Farbstellung in Privatbesitz erhalten sei. Leider belegt und präzisiert der Autor diese Behauptung nicht. Zudem berichtet er, dass an dem Esstischensemble neben den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk, der Glashütte Benedikt von Poschinger und der Keramikmanufaktur Villeroy & Boch auch „der Textilfabrikant S. Fränkel aus

⁶⁵⁵ Ebd., S. 38, 42.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 40.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 43.

⁶⁵⁸ Bereits im Oktoberheft 1899 zeigte die „Dekorative Kunst“ gemeinsam mit dem Esstisch und dem Geschirr einen acht Gläser umfassenden Satz. DK, 3. Jg., 1. Hb. (1899-1900), H. 1 (Oktober 1899), Abb. S. 19.

⁶⁵⁹ Colsman 1999, S. 488-489, Nr. 262.

⁶⁶⁰ Ziffer 2010, S. 413-414, Nr. 179.

Neustadt/Schlesien“ beteiligt gewesen sei, wohl als Produzent der Tischwäsche. Leider fehlt auch für diese Angabe ein Quellenbeleg.⁶⁶¹ Zudem ist Ziffer nicht in allen Angaben zuverlässig. So ist seine Behauptung, das Service sei „auch im Jahr danach [d.h. im Jahr 1900, F.P.] in der Kunsthalle von Darmstadt auf der ersten Kollektivausstellung seiner [Behrens’, F.P.] Werke gezeigt“ worden, falsch, da diese erste Ausstellung in Darmstadt bereits im Juni 1899 stattfand und dort das Geschirr eben nicht gezeigt wurde. Ebenso ist Ziffers Behauptung falsch, der Vertrieb des gesamten Ensembles sei durch die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk erfolgt. Wie bereits von Schack von Wittenau 1971 mit Beleg nachgewiesen, erfolgte der Vertrieb des Gläsersatzes durch den Berliner Kunstsalon Keller & Reiner. Für alle anderen Gegenstände ist dagegen bislang überhaupt kein Nachweis einer mehrfachen Herstellung und eines kommerziellen Vertriebes erbracht worden. Obsolet ist deswegen Ziffers Feststellung: „Die Herstellung des Geschirrs scheint noch in einem Frühstadium der Entwicklung befindlich, wie auf der Rückseite der Fahne an unregelmäßig aufgetragener Glasur an blauen Schatten zu sehen, die vom Spritzvorgang des Dekors resultieren.“

Pese stellt in seinem Aufsatz 2013 noch einmal Behrens’ kunstgewerbliches Schaffen aus der Münchner Zeit übersichtlich dar, ohne jedoch inhaltlich über die älteren Arbeiten nennenswert hinauszugehen.⁶⁶²

Fazit

Wie die Publikation Ziffers von 2010 zeigt, ist die Quellenforschung zum kunstgewerblichen Frühwerk Behrens’ allein deshalb nicht abgeschlossen, weil das Œuvre offensichtlich bis heute nicht vollständig beziehungsweise publiziert ist. Dennoch können verschiedene Neuerungen und Kontinuitäten beschrieben werden, die bei Behrens’ kunsthandwerkliche Tätigkeit im Vergleich zu seinen bisher betrachteten Arbeitsfeldern erscheinen.

Es sind weiter oben die aufwendigen Schnitzrahmen, die Behrens für einige seiner Gemälde entwarf, als erste kunstgewerbliche Arbeiten angesprochen worden. Eine solche Einordnung ließe sich gewiss diskutieren, zeigt aber bereits, wie wenig trennscharf die Übergänge zwischen Behrens’ malerischem und seinem kunsthandwerklichem Œuvre sind. Der Entschluss, die künstlerische Tätigkeit über die Malerei hinaus auszuweiten, scheint dabei meines Erachtens zunächst den Grund gehabt zu haben, die eigenen bildkompositorischen

⁶⁶¹ Zwar zeigte etwa die Ausstellung „Maß und Freiheit. Textilkunst im Jugendstil von Behrens bis Olbrich“ 2010 Tischwäsche der Firma Simon Fränkel nach Entwurf Peter Behrens. Diese datiert jedoch ganz offensichtlich später. Ausst.-Kat München 2010a, S. 36, Kat. Nr. 4, Abb. S. 37, S. 38, Nr. 5, Abb. S. 39.

⁶⁶² Pese 2013, S. 53-58.

Formideen durch den Rahmen zu unterstützen. Der „Mutterkuß“ (Abb. 3) ist hierfür das prägnanteste Beispiel. Gleich in diesem frühen kunstgewerblichen Entwurf zeigt sich, dass Behrens seine Nutzkunst – zumindest auch – als Vehikel betrachtete, bestimmte ästhetische Eindrücke zu unterstreichen und seine Auffassung harmonischer Proportion zu verwirklichen. Diese Wahrnehmung läuft dem in weiten Teilen der Literatur gepflegten Behrens-Bild als dem von Beginn an dem Funktionalen verpflichteten Entwerfer zwar diametral zuwider, es ist aber genau diese künstlerische Haltung, die dem Betrachter auch in Behrens' Erstlingswerk als Architekten begegnet, wie noch gezeigt werden wird.

Auch die ersten im engeren Sinne kunstgewerblichen Arbeiten, die Bronzepaneele „Frühling“ (Abb. 133) und „Herbst“ (Abb. 134) sowie der Teppich „Einsamkeit“ (Abb. 135) zeugen davon, dass Behrens' Kunstgewerbe anfänglich schrittweise aus dem Schoße seiner Malerei und Graphik entstand. Mit dem Teppich „Pfauenfedern“ (Abb. 136), der meines Erachtens nach den vorgenannten Arbeiten entstand, nahm dann allerdings die kunsthandwerkliche Arbeit erstmals die Rolle des Schrittmachers in Behrens' künstlerischer Entwicklung ein, da der Künstler in diesem Entwurf bereits einen Grad der Stilisierung des Motivs erreichte, den er in seinen anderen Tätigkeitsfeldern, namentlich Buchkunst und Graphik, erst deutlich später erreichen sollte. Gleichzeitig ist dieser Entwurf das früheste Beispiel für die Verwendung rein geometrischer Formen, die erst ab 1900 wieder in Behrens' Arbeit erscheinen.

Beginnend mit den Beschlagentwürfen für die „Dekorative Kunst“ (Abb. 137), wird dagegen für die Jahre 1898 und 1899 Behrens' „Markenzeichen“ dieser Zeit, die Bandschleife, auch für die kunstgewerblichen Arbeiten dominant. Dieses Motiv, das zuerst in den Holzschnitten erscheint, wandert von dort in die Buchkunst- und Kunstgewerbeentwürfe. In den folgenden Arbeiten lässt sich jedoch auch beobachten, wie durch Material oder Konstruktion bedingte Erscheinungsformen kunsthandwerklicher Entwürfe vom Künstler aus diesem Zusammenhang gelöst und in die graphische Arbeit übertragen wurden. Es ist etwa weiter oben aufgezeigt worden, wie die Unschärfe der Form, das Motiv des Schlierenhaften, von den Knüpft Teppichen in die Buchkunst übertragen wurde und der durch die Bleiruten erzeugte Kontrast zwischen kräftigen schwarzen Konturen und Farbflächen des Münchner Glasfensters (Abb. 142) für die Komposition des nachfolgenden Holzschnittes „Der Kuß“ (Abb. 17 u. 18) bestimmend wurde.

Behrens' folgende Glasfensterentwürfe für das Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum (Abb. 146) waren im Gegensatz zu dem Münchner Fenster völlig abstrakt in ihrer Gestaltung, wie Behrens ausdrücklich in einem Brief an Krefelder Museumsdirektor Friedrich Deneken

betonte.⁶⁶³ Damit markieren diese Fenster eine Zäsur in den frühen kunstgewerblichen Entwürfen: Obwohl weiterhin das Bandschlaufenmotiv das bestimmende Gestaltungselement für diese und für viele andere Arbeiten war, strebte Behrens seit der Jahreswende 1898/1899 in seinen Entwürfen für Kunstgewerbe nach abstrakten Formen. Die folgenden kunstgewerblichen Arbeiten zeigen rein abstrakten Dekor. Auch hier findet diese Entwicklung nicht isoliert in einem Tätigkeitsfeld des Künstlers statt; in gleicher Weise wie im Kunstgewerbe zeigte Behrens in der Buchkunst des Jahres 1899 ein ausgeprägtes Interesse daran, die Band- und Schlaufenformen zu sehr freien, abstrakten Kompositionen weiter zu entwickeln, wie es am ausgeprägtesten die Zierstücke für den „Pan“ (Abb. 74 u. 75) aus dem Novemberheft von 1899 unter Beweis stellen. Auch die Titellentwürfe für „Die Kunst“ (Abb. 72) und Bierbaums „Wahrhaft guten Menschen“ (Abb. 73) zeigen diese Intention. Allerdings entwarf Behrens spätestens seit dem Frühjahr 1900 wieder gegenständlich-florale Motive.

Es ist aufgezeigt worden, dass Behrens kunsthandwerkliche Arbeiten sich unmittelbar aus seiner Tätigkeit als Maler und Graphiker herleiten, von der sie sich Schritt für Schritt stärker entfernen. Welche Folgen hat diese Herkunft nun für Behrens' plastische, dreidimensionale Arbeiten? Um es provokant zu formulieren: Zu dem Zeitpunkt, zu dem Behrens sein Darmstädter Haus zu planen begann, also etwa im Frühjahr 1900, hatte er mit seinen kunstgewerblichen Entwürfen die dritte Dimension eigentlich noch nicht erobert. Alle frühen kunsthandwerklichen Entwürfe bleiben in ihrer Auffassung weitgehend unräumlich. Behrens frühe Möbelentwürfe sind dekorierte Grundtypen, die jedoch konstruktiv nicht über tradierte Grundformen aus dem Repertoire jedes Tischlers hinausgehen. So zeigt der erste Entwurf für plastische Objekte, jener für Türbeschläge (Abb. 137), der in der „Dekorativen Kunst“ erschien, die zweidimensionale Formensprache des Buchkünstlers. Dort, wo die Zeichnung Räumlichkeit andeutet, nämlich bei den als Relief gestalteten Schildern, sind die unterschiedlichen Höhenniveaus nicht einheitlich, die Zeichnung nicht in ein Werkstück umsetzbar. Das Kinderbett (Abb. 143) als offenbar erstes realisiertes räumliches Objekt gestaltete Behrens weitgehend dadurch, dass er Kopf-, Fuß- und Wangenteile in ihrem Umriss formte und die Flächen dekorierte. Eine technisch-konstruktive Annäherung an den Entwurfsgegenstand ist hingegen ebenso wenig ablesbar wie der Versuch, die Dreidimensionalität des Gegenstandes in die Gestaltung miteinzubeziehen. Der Gläserersatz aus der Hütte Benedikt von Poschinger ist ebenfalls rein als Schnitt entworfen worden, wie die

⁶⁶³ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 7.1.1899).

erhaltenen Zeichnungen belegen (Abb. 149 u. 150).⁶⁶⁴ Bei dem durch Villeroy & Boch produzierten Essgeschirr (Abb. 152 u. 153) fehlen solche Zeichnungen. Behrens entwarf aber offenbar keine komplexer geformten Geschirrtile für dieses Service, sodass auch hier keine fortgeschrittenen Kenntnisse im Entwerfen räumlicher Gegenstände erforderlich waren.

Der auf der Münchner Jahresausstellung von 1899 ausgestellte Tisch (Abb. 153) zeigt dagegen, wie schon das Kinderbett, Behrens' gestalterische Vorgehensweise, die darin bestand, eine archetypische Form – hier einen runden Tisch mit Mittelfuß –, um Ornament zu ergänzen. Das Ornament in Gestalt von schlaufenförmigen Diagonalstreben ist dabei wiederum kaum plastisch, sodass die künstlerische Gestaltung wie schon beim Kinderbett eigentlich zweidimensional bleibt. Behrens' Unerfahrenheit im technischen Entwurf zeigt sich bei diesem Objekt zudem auch noch darin, dass die künstlerische Dekorform die Nutzbarkeit des Tisches gegenüber dem Archetyp sogar einschränkt. Es gelang Behrens zwar, die Ornamentform, das Schlaufenmotiv, in Form der radialen Streben in ein vermeintlich konstruktives Bauteil zu übersetzen. Jedoch ließen meines Erachtens die sechs Streben ein bequemes Sitzen kaum zu, während ein konstruktiver Vorteil oder gar eine Notwendigkeit nicht zu erkennen ist.

Schwer einzuschätzen ist Behrens' Fortschritt beim Entwurf komplexerer Möbelformen anhand der Entwürfe für den Berliner Kunstsalon Keller & Reiner (Abb. 160-166), weil die Nähe zu den englischen Vorbildern, insbesondere zu den Möbeln Voyseys, so groß ist. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass im Falle des Buffets (Abb. 160) die applizierte Ornamentform zwar nicht die unmittelbare Benutzbarkeit einschränkte, dass aber der Künstler zugunsten des Dekors auf sonst mögliche größere Schubladen und damit die ökonomische Gestaltung eines Möbelstückes verzichtete, dessen wichtigste Aufgabe die Schaffung von geschütztem Aufbewahrungsraum ist. Ähnlich verhält es sich mit dem Unterschrank der Kredenz (Abb. 161), den Behrens offenbar mit stärkerem Augenmerk auf reine Symmetrie denn auf Funktionalität entwarf. Hingewiesen werden muss schließlich auf die Kapitellformen, die Behrens an Buffet und Kredenz verwendete und die offenbar eine eigene Ergänzung der von Voysey übernommenen Formen sind. In diesem Detail zeigt sich meines Erachtens das erwachende Interesse des Künstlers an der architektonischen Form, das sich auch in dem wahrscheinlich zeitnah entstandenen Holzschnitt „Winterlandschaft“ (Abb. 20) manifestiert. In beiden Fällen und ebenso in der ebenfalls etwa zeitgleichen Architekturerfindung aus der Kopfleiste zu dem Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ (Abb.

⁶⁶⁴ Dies ist allerdings für Glasentwürfe der Zeit die Regel, wie etwa die bei Sellner publizierten Musterzeichnungen bayerischer Glashütten aus der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zeigen. Sellner 1992, S. 199-285.

87) verwendete Behrens die architektonischen Elemente allerdings rein dekorativ, ohne eine konstruktive Logik anzustreben.

5. *Drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon*

Chronologie

In der Ausgabe vom Mai 1900 der „Deutschen Kunst und Dekoration“ wurden drei Architekturzeichnungen Peter Behrens’ veröffentlicht, welche in den Bildunterschriften als „Skizze für die Eingangs-Thüre eines modernen Kunst-Salons“ und „Skizzen für die Ausstattung eines modernen Kunst-Salons“ bezeichnet wurden (Abb. 167-169).⁶⁶⁵

Anders als beim Holzschnitt „Winterlandschaft“ und bei der Vignette, welche mit dem Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ erschien – zwei Arbeiten, in denen Behrens Architekturen in der Manier des Graphikers beziehungsweise Buchkünstlers wiedergab –, näherte er sich bei diesen drei Zeichnungen der Darstellungsweise des Architekten an. Die Illustrationen zeigen von dem titelgebenden „Kunst-Salon“ einen Fassadenaufriß, den Schnitt durch einen Raum und die perspektivische Darstellung eines weiteren Raumes. Durch ihre Zusammengehörigkeit erwecken die drei Zeichnungen den Eindruck, Teile eines Gesamtentwurfs zu sein, der noch weitere Pläne umfasst. Ob diese drei Skizzen wirklich zur Umsetzung vorgesehen waren oder zumindest mit einer konkreten Bauaufgabe vor Augen entstanden, soll weiter unten diskutiert werden. Sie zeigen aber zumindest die Auseinandersetzung des Künstlers mit Darstellungsweisen des Architekturentwurfs. Damit sind sie meines Erachtens fraglos direkte Vorarbeiten, gewissermaßen „Fingerübungen“, zum Entwurf des Darmstädter Hauses. Inwieweit diese drei „Skizzen“ eines „modernen Kunst-Salons“ auch bereits die räumliche und technische Folgerichtigkeit eines kunstgerechten Architekturentwurfs aufweisen, soll im Folgenden geklärt werden.

Die Reproduktionen der drei Zeichnungen sind in den im Maiheft 1900 der „Deutschen Kunst und Dekoration“ abgedruckten Aufsatz Behrens’ „Die Dekoration der Bühne“ eingeschoben, stehen zu diesem aber in keiner inhaltlichen Beziehung.⁶⁶⁶ Dieses Heft ist das „Sonderheft der Künstler-Kolonie Darmstadt“ und enthält zahlreiche Beiträge und Abbildungen von Arbeiten der Koloniekünstler. Von Peter Behrens werden Werke aus den verschiedenen Schaffensfeldern abgebildet, so etwa eine Reproduktion des „Sieges“ und eine Photographie des Frauenschmucks. Speziell für dieses Heft entwarf Behrens offenbar zudem buchkünstlerische Zierstücke, so unter anderem die Vignetten für den Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ (Abb. 87 u. 88, vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Ältere und neue Arbeiten erscheinen also gleichermaßen, sodass aus dem Erscheinungsdatum des Heftes nicht zuverlässig gefolgert werden kann, dass die Architekturentwürfe kurz zuvor entstanden.

⁶⁶⁵ DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 403, 404.

⁶⁶⁶ Behrens 1900a.

Analyse

Die drei Abbildungen sollen hier gemäß der Reihenfolge im Heft als Zeichnung 1 bis 3 benannt werden. Die eine ganze Heftseite einnehmende hochrechteckige Zeichnung 1 (Abb. 167), die als „Skizze für die Eingangs-Thüre eines modernen Kunst-Salons“ bezeichnet ist, zeigt die einstöckige, sehr schmale Ladenfront eines Geschäftslokals.⁶⁶⁷ Die gläserne Ladentür und das seitlich anschließende Schaufenster setzen sich nach oben bündig in einem zweiteiligen Ladenschild von erheblicher Höhe fort. Die Fläche des Schildes ist nur wenig kleiner als jene von Tür und Schaufenster. Das Schild ziert ein stolzierender Pfau, über dem in einer Kartusche der Schriftzug „GALLERIE MODERNER KUNST“ angeordnet ist. Zum Monogramm „GMK“ verkürzt erscheint dieser Name auch auf der Ladentür. Behrens zitierte sich sowohl mit dem Pfau als auch mit den verschlungenen Initialen offensichtlich selbst: Der Pfau greift das Titelblatt des „Bunten Vogels“ (Abb. 35) und das Münchner Glasfenster (Abb. 142) auf. Das Monogramm ist in seiner Formensprache erkennbar an die verschlungenen Monogramme aus Bandformen angelehnt, die Behrens 1898 für seine Frau und Freunde schuf (Abb. 28-34). Noch deutlicher wird dieses Spiel mit Verweisen auf eigene Entwürfe in dem Ausstellungsstück, das durch das Schaufenster im Inneren des Salons zu erkennen ist und welches eindeutig den Holzschnitt „Sturm“ (Abb. 13) darstellen soll. Behrens nutzte diese Skizze also als verschlüsselte Tätigkeitsübersicht, welche Arbeiten des Malers, Buch- und Schriftkünstlers und – etwa mit dem kunstvollen Türbeschlag – Gewerbekünstlers Behrens abbildet. Zu diesen Arbeitsfeldern tritt nun in Form der Skizze erstmals auch die Arbeit des Architekten.

War dieser Entwurf nun aber zur Umsetzung gedacht? Bezog er sich auf ein existentes Ladenlokal, dem diese Ladenfront hätte vorgeblendet werden sollen? Da Quellen über den Entwurf hinaus fehlen, bleibt zur Klärung dieser Frage nur die Zeichnung selbst. Zwei Punkte sprechen meines Erachtens gegen einen echten Bauentwurf: Zum einen ist dies der gerade beschriebene Charakter der Zeichnung als „Krypto-Werkschau“. Zum anderen spricht die Gliederung der Fassade selbst gegen eine geplante Ausführung. Die Ladenfront berücksichtigt offenbar nicht die Geschossteilung. Stattdessen bilden Tür, Schaufenster, Ladenschild und Schriftkartusche ein artifizielles und ausbalanciertes Gefüge, dessen Proportionen sich zumindest teilweise nach dem „Goldenen Schnitt“ bemessen. Ein Übereintreffen mit den Abmessungen eines realen Geschäftslokals erscheint sehr unwahrscheinlich. Meines Erachtens ist dies ein Idealentwurf. Ungeachtet der Tatsache, dass Behrens diesen frühen Architektorentwurf wahrscheinlich ohne Ausführungsabsichten schuf, ist sein Zugang zu dem

⁶⁶⁷ DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 403.

für ihn neuen Arbeitsfeld bemerkenswert: Er griff auch in seiner Architektur auf die eigenen Formerfindungen zurück, die er an Arbeiten seiner bisherigen Tätigkeitsfelder entwickelt hatte, und verwendete für die selbst gestellte Gestaltungsaufgabe eine sehr individuelle Formensprache. So sei neben den bereits erwähnten Selbstzitat auf die aus den charakteristischen Bandformen gebildete aufwendige Türzier verwiesen. Gleiches gilt für die das Schaufenster rahmenden Pfauenaugen, die bereits in Teppich- und Tapetenentwürfen vorgebildet sind (Abb. 136 u. 159). Mit dieser Verfahrensweise setzte Behrens ein Prinzip fort, das hier schon zuvor beschrieben wurde: Der Künstler benutzte sein bestehendes Formenrepertoire als „Steinbruch“ für neue künstlerische Aufgaben, wie dies anhand der Buchkunst besonders augenfällig gezeigt werden konnte. In diesem Fall mag sogar die Auswahl des architektonischen Entwurfsgegenstandes nach dem Kriterium getroffen worden sein, welche Bauaufgabe sich mit den vorhandenen Formen besonders vorteilhaft gestalten ließ.

Doch Behrens griff nicht nur auf Einzelformen, sondern auch auf Kompositionsschemata zurück, die er in seinen anderen Tätigkeitsfeldern entwickelt hatte. So ist bereits auf die Bedeutung von Rahmenformen in seinem graphischen und buchkünstlerischen Werk ausführlich hingewiesen worden. Hier versah er das Schaufenster mit einer ornamentalen Girlande und griff damit eine Gestaltungsform auf, die er schon zuvor etwa bei dem Holzschnitt „Schmetterlinge“ (Abb. 16) und bei verschiedenen Umschlagsentwürfen verwendet hatte. Das gezeichnete Schaufenster wird so zum Bildfeld im Bild. Und Behrens steigerte diese Komposition noch durch einen zweiten Rahmen im Rahmen: einen Raumeinbau in Form einer Ädikula mit flachem Gesimsabschluss auf hohem Sockel, die er axial im Schaufensterrahmen anordnete. In diesen Raumeinbau platzierte Behrens den „Sturm“, wobei der Bilderrahmen des „Sturmes“ wiederum axial in der Ädikula angeordnet ist. Dieses Prinzip der symmetrisch ineinandergestaffelten Rahmenformen findet seine Entsprechung sowohl in der mehrfachen Rahmung des Holzschnittes „Waldbach“ (Abb. 19) als auch in den ineinander gestaffelten Durchblicken des Holzschnittes „Winterlandschaft“ (Abb. 20). Letztere Arbeit belegt, dass die Enfilade aus Rahmen wesentlicher und früher Bestandteil seiner raumkompositorischen Ideen war. Ungewöhnlich an der Gesamtkomposition des Entwurfes für die Ladenfront ist die Tatsache, dass Behrens keine achsensymmetrische Gesamtanlage wählte, wie er es bei den allermeisten seiner Arbeiten tat. Auf Behrens' ausgeprägte Vorliebe für diese Anlage wurde bereits in den vorangegangenen Kapiteln aufmerksam gemacht. Auch die anderen frühen Architekturerefindungen – der Theaterbau der Vignette zum Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ (Abb. 87) und die

Architektur der „Winterlandschaft“ – sind achsensymmetrisch gebildet. Das herausragende Beispiel in Behrens' frühem Werk für eine Komposition, die sich nicht an den Mittelachsen, sondern eher an den Proportionen des „Goldenen Schnittes“ orientiert, ist der Holzschnitt „Sturm“ – also eben jenes Bild, das der Künstler auf seiner Architekturzeichnung abbildete. Ganz offensichtlich ist der bildkompositorische Bezug zwischen dem Bild und dem Bild im Bild Absicht. Wie dieses Beispiel noch einmal zeigt, spinnt die „Skizze für die Eingangstüre eines modernen Kunst-Salons“ ein höchst beziehungsreiches Geflecht zwischen Behrens' Kunstschaffen und dieser frühen Darlegung eigener Architekturideen. Es wäre meines Erachtens durchaus zu diskutieren, ob diese Zeichnung für den Künstler nicht eine Art Manifestcharakter hatte: die Selbstversicherung des Künstlers in der Quintessenz des bisher Erreichten als Grundlage und Ausgangspunkt für die Ausdehnung des eigenen Schaffens auf ein völlig neues Feld.

Wann aber entstand diese eigenwillige Architekturskizze? Für einen Datierungsansatz bedeutsam ist meines Erachtens der große Ädikulaeinbau. Die zwei pilasterartigen Wandpfeiler dieses Einbaus weisen an Haupt und Fuß Zierformen auf, die unmittelbar mit jenen Ornamenten verwandt sind, welche Behrens' Kredenz und Buffet für die Berliner Kunsthandlung Keller & Reiner (Abb. 160 u. 161) zieren. Die Entstehung dieser Möbel wurde von Moeller mit guten Gründen auf die Zeit zwischen Oktober 1899 und Juli 1900 datiert.⁶⁶⁸ Die Entwürfe für die Ladenfront des Kunstsalons fallen wahrscheinlich ebenso in diesen Zeitraum und dürften demnach also bereits in Darmstadt entstanden sein. Wie die Architekturerefindungen des Holzschnittes „Winterlandschaft“ und der Vignette zur „Dekoration der Bühne“ zeugt auch diese Zeichnung von einer Übergangsphase in den ersten Monaten von Behrens' Darmstädter Zeit. Alle drei Arbeiten setzen sich mit dem Entwurf von Architektur auseinander, ohne bereits Architekturentwurf im technischen Sinne sein zu wollen.

Im Übrigen ist darauf hinzuweisen, dass der Künstler sich in dieser Arbeit ebenso mit der Variation des Kapitellmotivs auseinandersetzte, wie er es bei der „Winterlandschaft“ und den Möbelentwürfen für Keller & Reiner tat. Die zwei pilasterartigen Wandpfeiler des Ädikulaeinbaus zeigen anstelle von Kapitellen sich gabelnde und kreuzende Bänder, die sowohl als Abstraktion eines Kalathos wie auch eines Würfelkapitells gedeutet werden können. Offenbar übte die Kapitellform auf Behrens bei seiner Annäherung an die Architektur eine besondere Faszination aus. Es wird zu untersuchen sein, in welcher Form dies Eingang in seinen Hausentwurf fand. Holzschnitt, Vignette und die „Skizze für die Eingangstüre eines

⁶⁶⁸ Moeller 1983, S. 268.

modernen Kunst-Salons“ liefern den interessanten Befund, dass Behrens offenbar zuerst zum Architekturmaler wurde, bevor er als Architekt arbeitete. Es wird bei der Bauuntersuchung der Frage nachzugehen sein, wie eine solche Annäherung an die architektonische Praxis Behrens' Umgang mit den gestalterischen, aber auch den technischen Aspekten seines Hausentwurfes beeinflusste. Für diese erste Skizze bleibt jedoch festzuhalten, dass sie noch der Sphäre des Graphikers und nicht des Architekten entstammt. Wie verhält es sich nun mit den anderen beiden Zeichnungen?

Die Zeichnungen 2 und 3 sollen zwei übereinander angeordnete und durch eine Treppe miteinander verbundene Räume zeigen.⁶⁶⁹ Dies wird dem Betrachter nicht allein durch die beiden Zeichnungen selbst, sondern auch durch ihre übereinandergestellte Anordnung auf der gleichen Zeitschriftenseite verdeutlicht. Dagegen ist ein räumlicher Zusammenhang mit der Ladenfront der Zeichnung 1 nicht ablesbar. Zwar werden auch diese zwei Räume in der Bildunterschrift als Teil eines „Kunst-Salons“ bezeichnet, jedoch ist dies an der Inneneinrichtung nicht eindeutig zu erkennen. Kunstwerke werden im Gegensatz zur Zeichnung 1 nicht gezeigt. Ob hier also drei Entwurfszeichnungen für denselben Kunstsalon abgebildet werden, muss offen bleiben.

Die Zeichnung 2 (Abb. 168) gibt in perspektivischer Darstellung eine Raumecke wieder, an deren einer Wand ein Treppenabgang in das darunterliegende Geschoss führt, während die rechtwinklig anstoßende Wand von zwei doppelflügeligen Fenstertüren durchbrochen ist. In architektonischer Hinsicht besonders interessant ist Behrens' Gestaltung der abwärts führenden Treppe. Ein oder zwei Stufen vor Erreichen des Fußbodenniveaus bildet sie ein Podest aus, von dem ein im 90-Grad-Winkel ansetzender, sehr kurzer Lauf weiterführt, sodass ihr Austritt sich mitten hinein in den Raum öffnet. Da das Treppenpodest bei diesem Entwurf jedoch nicht im Zwickel der beiden Wände liegt, kann es nur in der als Treppenwange fungierenden Wand verankert sein, ist also als Auflager der Treppenläufe nur bedingt tragfähig. Zeichnung 3 wird den technischen Kunstgriff, den Behrens für diese Anordnung benötigte, aufzeigen.

Durch zwei dem Geländer aufgesetzte und den Austritt flankierende, mehr als mannshohe Leuchter betonte Behrens den zeremoniellen Charakter dieses Treppenabganges ebenso, wie durch einen durch den Raum auf die Treppe zulaufenden, stufenbreiten Ornamentteppich. Für die Treppe selbst dagegen sah Behrens, soweit dies zu erkennen ist, nur sehr eingeschränkte Platzverhältnisse vor. Wäre die Treppe also nach diesem Entwurf ausgeführt worden, so hätte der repräsentative Anspruch im Widerspruch zu der Beengtheit und der Unbequemlichkeit

⁶⁶⁹ DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 404.

ihrer Benutzung gestanden. Was sagt uns dieser Befund über den werdenden Architekten Peter Behrens zum Zeitpunkt des Entstehens dieser Skizze? Offensichtlich ist für ihn die Treppe zentrales Element der repräsentativen, ja zeremoniellen Raumanlage. Die sich in den Raum öffnende Treppe zelebriert das Betreten des Raumes als beinahe theatralische Inszenierung. Andererseits ist die Treppe selbst von so bescheidener Stufenbreite, dass bei Ausführung dem Eindruck heischenden Auftakt der Treppe eine schmale Stiege gefolgt wäre. Darüber hinaus erfordert das von Behrens geplante, lediglich in einer Wand verankerte Treppenpodest eine aufwendige Substruktion, wie noch gezeigt werden wird. Der Austritt inmitten des Raumes ist also mit hohem Aufwand erkauft und entspricht gewiss nicht der zeitgenössischen Baulehre. Der Entwurf zeigt bereits andeutungsweise die Bereitschaft des Künstlers, eine rationale Bauweise zugunsten eines optischen Eindruckes hintanzustellen. So wird der Künstler bei seinem Darmstädter Haus in ganz ähnlicher Weise die bautechnische Folgerichtigkeit zugunsten der Großartigkeit des erstrebten Raumeindrucks vernachlässigen, wie noch ausführlich gezeigt werden wird.

Zusätzlich zu den bereits erwähnten hohen und mehrarmigen Leuchtern, welche den Abgang flankieren, zeichnete der Künstler die Treppe durch ein aufwendiges Geländer aus. Dieses bildete er aus einem Flechtmuster aus Bandformen, welches die Formen der kapitellartigen Gebilde der Zeichnung 1 variiert. Das Geländer ist als reliefartig dekorierte, geschlossene Fläche gebildet, da es offenbar die Beengtheit des dahinter befindlichen Treppenabganges verbergen soll. Nebst der Treppe kommt der repräsentative Charakter des Raumes vor allem in den hohen Fenstertüren mit vielteiliger und formenreicher Verglasung zum Ausdruck. Ein Festonmuster umzieht die Wände unter der Zimmerdecke. Das einzige deutlich gezeigte Möbelstück ist ein Regalmöbel, welches in Einzelformen die für die Kunsthandlung Keller & Reiner entstandenen Entwürfe für Kredenz und Buffet (Abb. 160 u. 161) aufgreift. Gleich dreimal erscheint an dem Regalmöbel der Zeichnung 2 als Ornament jene stilisierte Floralform, die auch diese beiden ausgeführten Entwürfe ziert.

Zeichnung 3 (Abb. 169) zeigt einen Schnitt durch den Raum unterhalb desjenigen, den Zeichnung 2 zeigt. Der Schnitt läuft dabei in geringem Abstand parallel zu jener Wand, die der Treppe als Wange dient, wobei zur Wand ein so großer Abstand gewählt ist, dass der Lauf unterhalb des Podestes in Seitenansicht erscheint. Die Zeichnung zeigt diese Wand jedoch nicht in voller Breite, da der Fuß der Treppe bereits außerhalb des Bildes liegt. Zeichnung 3 schließt nach oben offenbar mit der Raumdecke. Dadurch ragt das Podest, das ja unterhalb des Fußbodenniveaus des oberen Raumes liegt, noch in das untere Zimmer. Das Podest lässt die geringe Breite der Treppe klar erkennen – ein seltsamer Kontrast zu dem aufwendigen

Dekor. Die bereits oben angeführte notwendige Substruktion des Podestes deutet der Künstler durch zwei allerdings sehr schmale Kragträger an.⁶⁷⁰ Um im oberen Stockwerk die Treppe nicht in einer Ecke des Raumes enden zu lassen, ist also im unteren Geschoss dieser deutlich sichtbare technische Kunstgriff erforderlich. Die Zeichnung kaschiert jedoch diesen Unterbau weitgehend, da der Schnitt frontal auf die aus dieser Perspektive filigran erscheinenden Stützen schaut.

Das untere Zimmer weist in dem gezeigten Wandabschnitt eine halbhohe Tafelung auf, in die eine Kaminmaske, eine Sitzbank und ein großes Schrankmöbel eingefügt sind. Dasselbe stilisierte Floralornament, das auch die Möbelentwürfe für Keller & Reiner und den Regalentwurf der Zeichnung 2 ziert, erscheint an dem Schrankmöbel gleich vierfach, während Kaminmaske und Kaminaufsatz die Formen des Ädikulaeinbaus der Zeichnung 1 variieren. Zudem ornamentierte Behrens den Entwurf für diesen aufwendigen Zimmereinbau mit einem Eulenmotiv. Besonders exponiert erscheint das Tier auf dem in die Kaminmaske eingefügten Gitter, das wohl Teil eines Gasofens ist. Die Darstellung des Eulenkopfes, der auch an anderen Stellen des Einrichtungsentwurfes erscheint, mutet geradezu verspielt an und steht damit in scharfem Kontrast zu den architektonischen Würdeformeln, wie sie in der Zeichnung 2 vom Künstler bemüht werden. Die Eule ist zudem neben Pfau und Adler in Zeichnung 1 die dritte Darstellung eines Vogels, die in diesen drei „Skizzen“ erscheint. Bei dem Kamin- oder Ofengitter verschmolz der Künstler das fast naiv anmutende Eulengesicht mit einer Bandkomposition, die an die im Novemberheft 1899 des „Pan“ erschienenen Buchkunstzierstücke (Abb. 74 u. 75) erinnert.⁶⁷¹ Der spielerische Herangang, der ja zuvor schon bei der Entwicklung der Raubvogelform (Abb. 105 u. 116) in der Buchausstattung der Kataloge zum Haus Behrens nachgezeichnet wurde, ist auch hier deutlich ablesbar. Er zeigt sich auch bei jenen Eulengesichtern, die auf der Tafelung erscheinen: Hier wird der Kopf von sanft geschwungenen, zu stilisierten Flügeln umgedeuteten Bandformen gerahmt, eine Gestaltung, die ebenfalls in sehr ähnlicher Form im provisorischen Katalog zum Haus Behrens erscheint (Abb. 103 u. 105).⁶⁷²

Unter den besprochenen „Skizzen“ ist die Zeichnung 3 in ihrer Darstellungsform besonders dicht am Architekturentwurf. Auffälligste Eigenwilligkeit ist gewiss, dass der Schnitt nicht die gesamte Zimmerwand abbildet und deshalb etwa auch nur Teile der Treppe

⁶⁷⁰ Statisch hätte die Anordnung des Podestes noch ein weiteres Problem erzeugt: Aus optischen Gründen ordnete Behrens auf seiner Zeichnung das Podest in einer Achse oberhalb der Kamin- oder Ofenmaske an, sodass hinter der Wand, welche allein das Auflager der Podestes bildet, auch noch der hohle Kaminzug entlanggeführt hätte.

⁶⁷¹ Pan, 5. Jg. (1899-1900), H. 2 (November 1899), S. 73, 78.

⁶⁷² Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17, 21.

zeigt. Meines Erachtens sind es erneut bildkompositorische Gründe, die Behrens den Bildausschnitt wählen ließen. Die einzelnen Teile der Einrichtung – Treppe, Kamin, Täfelung, Schrankeinbau – sind in einer sorgsam austarierten Anlage zusammengefügt, der gerade die abbrechende Diagonale des Treppenlaufes eine besondere Spannung verleiht. Trotz dieser offensichtlichen Bedeutung der Bildkomposition für die Zeichnung fällt insbesondere an der Treppenwiedergabe auf, dass Behrens anders als bei der „Winterlandschaft“ (Abb. 20) und der Vignette zu „Die Dekoration der Bühne“ (Abb. 87) die Architektur nicht allein nach malerischen Gesichtspunkten formte. So zeigt sich in der Gestaltung der Treppe zwar die sehr eigensinnige und unakademische Architekturauffassung Behrens'. Die Ernsthaftigkeit, mit der er sich zumindest in den Zeichnungen 2 und 3 den Erfordernissen des ausführbaren Bauentwurfs nähert, dokumentiert sich aber nicht zuletzt darin, dass er technische Erfordernisse wie die Stützkonstruktion des Treppenpodestes nicht unterschlug. Damit dokumentieren diese beiden Zeichnungen gegenüber den übrigen frühen Architekturerfindungen des Künstlers einen deutlichen Schritt hin zum praktizierenden Architekten.

Abschließend sei ein vergleichender Blick auf Behrens' drei frühe Architekturerfindungen geworfen, nämlich diejenige des Holzschnittes „Winterlandschaft“ (Abb. 20), den Theaterbau des Buchzierstückes zur „Dekoration der Bühne“ (Abb. 87) und jene drei Zeichnungen eines „modernen Kunst-Salons“. Gemeinsames Merkmal aller drei Arbeiten ist die Tiefenstaffelung, die durch achsensymmetrisch ineinandergefügte Rahmenformen akzentuiert wird. In der „Winterlandschaft“ und in der Zeichnung 1 erscheint dieses Kompositionselement prominenter als in dem Theaterbau der Vignette, wo es zur Betonung des hinter die Fassade zurückgesetzten Hauptportals erscheint. Es ist bereits weiter oben darauf hingewiesen worden, dass diese Komposition vom Künstler unmittelbar aus früheren Gemälden, Holzschnitten und Buchkunstarbeiten weiterentwickelt worden ist. Sowohl die achsensymmetrische Bildanlage als auch die Rahmung im Bildfeld sind bereits weit vor Entstehen der ersten Architekturerfindungen wichtige Bestandteile in zahlreichen seiner Entwürfe.

Bei den drei Architekturen stellte sich für den Künstler die Frage, was im Zentrum eines solchen Tiefenzuges anzuordnen sei. Anders als in der Buchkunst, bei der die Rahmenform im Dienste des Textes steht, musste für die Rahmung hier erst eine Rechtfertigung erzeugt werden. In seinen früheren Holzschnitten, an denen sich die Entwicklung von Rahmung und Rahmeninhalt besonders gut nachvollziehen lässt, gelangte Behrens von einem prägnanten Motiv im Zentrum, wie bei den „Schmetterlingen“ (Abb. 16), zu einer fast zentrumslosen

Landschaft im „Waldbach“ (Abb. 19), wo er der kaum ausgeprägten Mitte eine fast bildbeherrschende dreifache Rahmung gegenüberstellte. Diese Entwicklung führte die „Winterlandschaft“ noch weiter, indem hier eine fast metaphysische Schwärze den innersten und weitest zurückliegenden Durchblick füllt. Sowohl dort als auch bei der Ladenfront des „Kunst-Salons“, bei welcher der „Sturm“ in das Zentrum der mehrfachen Rahmung gesetzt ist, ist es also kein Architekturelement, welches der Künstler in den Mittelpunkt der Inszenierung stellt. Allein bei der Vignette zur „Dekoration der Bühne“ wird bei dem dort gezeigten Theaterbau die zeremonielle Überhöhung mittels einer Tiefenstaffelung von Rahmenformen durch die Architektur selbst eingelöst, indem in deren Zentrum das zentrale Portal des Baus angeordnet ist. Behrens zeigte bei der Architekturfindung des Theaterbaus überhaupt eine archetypische Anlage zeremonieller Repräsentation: Zu dem Portal tritt die mit Feuerschüsseln gesäumte Freitreppe, welche zu diesem hinaufführt. Hier gelang es dem Künstler durch Rückgriff auf bewährte Formeln und die Größe der Anlage das Pathos zu rechtfertigen, welches etwa bei dem kandelabergesäumten Treppenabgang des „Kunst-Salons“ aufgrund der Beengtheit und bautechnische Widersinnigkeit nicht zu überzeugen vermag. Dennoch ist meines Erachtens nicht zu übersehen, dass die Wirkungsabsicht in beiden Fällen die gleiche ist. Interessanterweise glaubte Behrens den Eindruck einer architektonischen Komposition unabhängig von der Größe nur durch räumliche Anordnung und Verwendung bestimmter Requisiten übertragen zu können. Diese Idee entwickelte er dann mit zahlreichen daraus resultierenden Schwierigkeiten im Darmstädter Haus weiter, wie noch gezeigt werden wird.

Auf die Beschäftigung des Künstlers mit Kapitellformen sowohl in der „Winterlandschaft“ als auch in der Zeichnung 1 der „Skizzen“ für den „Kunst-Salon“ ist bereits oben hingewiesen worden. Vor diesem Hintergrund sollten die weiter oben noch nicht deutbaren Formerfindungen des Theaterbaus der Vignette erneut betrachtet werden. Auch diese beiden Bildobjekte, die der Künstler als Bekrönung zweier halbrunder Wandausstülpungen zu Seiten des Portals verwendete, könnten als überdimensionale und abstrahierte Kapitellformen gelesen werden. Die korbformige Großform legt dies nahe. Dabei könnten die Objekte gleichzeitig beispielsweise als Beleuchtungskörper dienen. Behrens' Absicht, der fast schmucklosen Fassade pointiert schmückende Elemente einzufügen, ist meines Erachtens klar erkennbar. In dieser Funktion und ihrer paarigen Anordnung gleichen die Formerfindungen den Kapitellen der „Winterlandschaft“.

Rezeption

Einzig Gisela Moeller befasst sich in ihrem Aufsatz von 1983 mit den drei Entwürfen für einen Kunst-Salon.⁶⁷³ Sie datiert die Zeichnungen vor den Sommer 1898 und hält sie damit nicht nur für die frühesten architektonischen, sondern auch die frühesten Möbelentwürfe von der Hand des Künstlers.⁶⁷⁴ Moeller kommt zu dieser Datierung, weil sie die drei Zeichnungen mit einem Umbau des Berliner Kunst-Salons Keller & Reiner im Sommer 1898 in Verbindung bringt. Dieses Entstehungsdatum muss jedoch aus verschiedenen Gründen zurückgewiesen werden: Erstens ist hier der Nachweis geführt worden, dass die drei Skizzen keine Bauzeichnungen oder Architekturentwürfe im eigentlichen Sinne sind. Sie sind Bildkompositionen und gehorchen den Gesetzen der Malerei. Insbesondere für die Zeichnung 1 konnte gezeigt werden, dass der Künstler diese als eine Art Schlüsselbild zu seinem bisherigen Kunstschaffen in Gestalt einer Architekturfindung anlegte. Im Übrigen findet sich der Name des von Behrens entworfenen Kunstsalons auf dieser Zeichnung ja gleich zweifach: Er lautet „Galerie moderner Kunst“. Hätte es sich um einen Entwurf für Keller & Reiner als zumindest potenziellen Auftraggeber gehandelt, so hätte fraglos deren Name und Signet Firmenschild und Tür geziert. Zweitens deutet die gesamte Ornamentik der drei Zeichnungen auf eine Entstehung in den Monaten um die Jahrhundertwende. Dazu zählt insbesondere die signifikante florale Ornamentfigur, die in den Zeichnungen 2 und 3 in identischer Form an den Möbelentwürfen erscheint, wie bei der Kredenz und dem Buffet für Keller & Reiner, welche die Autorin an gleicher Stelle mit guten Gründen zwischen Oktober 1899 und Juli 1900 datiert.⁶⁷⁵ Der Banddekor des Kamingitters in Zeichnung 3 verweist zudem auf Buchkunst Behrens', die im „Pan“ vom November 1899 erschien. Darüber hinaus lässt der Gitterentwurf solche Bandformen erkennen, die insbesondere in der zweiten Jahreshälfte 1899 charakteristisch für Behrens' Werk sind. Das ebenfalls auf Zeichnung 3 in den Kassetten der Tafelung zu sehende Eulenkopf- und Bandmotiv weist sogar schon deutlich auf die spätere Buchkunst des Kataloges zum Haus Behrens voraus. Drittens kann die Autorin auch nicht aufzeigen, welchen Räumen des aus Abbildungen bekannten Kunstsalons Keller & Reiner sie die Entwürfe zuordnen will.

⁶⁷³ Moeller 1983, S. 261, 264.

⁶⁷⁴ Ebd. Zur Datierung von Behrens frühestem bekanntem Möbelentwurf, dem Kinderbett für die Tochter Walter Harlans, s. Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 10.9.1898).

⁶⁷⁵ Moeller 1983, S. 268.

Fazit

Da Moeller die Zeichnung deutlich zu früh ansetzt, entgeht ihr, dass diese genau jene Schwelle markieren, die den Beginn von Peter Behrens' Tätigkeit als Architekt bezeichnet. Gemeinsam mit den Architekturzeichnungen in der „Winterlandschaft“ und der Vignette zu dem Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ dokumentieren diese drei Skizzen die Auseinandersetzung des Malers, Graphikers, Buchkünstlers und Kunstgewerblers mit dem neuen Metier des Architekturstudiums, wobei alle diese Arbeiten ganz erkennbar in den bereits ausgeübten künstlerischen Tätigkeiten wurzeln. Sie sind damit besonders aussagekräftige Dokumente des Prozesses, den Behrens in den ersten Monaten seines Darmstadtaufenthaltes durchlief und der seinen vorläufigen Abschluss in der gebauten Architektur des Hauses Behrens fand.

II. Das architektonische Erstlingswerk: Peter Behrens' Darmstädter Haus 1900-1901

I. *Bauchronologie*

Nur wenige Daten sind zur Planungs- und Bauphase des Hauses Behrens auf der Mathildenhöhe greifbar. Mit ersten Planungen für das eigene Haus begann Behrens wahrscheinlich spätestens im Frühjahr 1900, ohne dass diese genauer zu belegen wären. In den Kapiteln zuvor ist auf die Vignette zu dem Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ (Abb. 87), den Holzschnitt „Winterlandschaft“ (Abb. 20) und die drei Entwurfszeichnungen für einen Kunstsalon (Abb. 167-169) ausführlich eingegangen worden, die allesamt wohl aus den ersten Monaten des Jahres 1900 stammen und Behrens' Auseinandersetzung mit dem für ihn neuen Metier der Architektur bezeugen. Meines Erachtens sprechen verschiedene bereits vorgetragene Aspekte dafür, dass diese Arbeiten dem eigentlichen Hausentwurf vorangingen.

Zu welchem Zeitpunkt Behrens sich überhaupt entschloss, sein Haus auf der Mathildenhöhe selbst zu planen und nicht wie alle anderen bauwilligen Koloniekünstler von Joseph Maria Olbrich entwerfen zu lassen, kann anhand der Quellen nicht genau bestimmt werden. In einer Adresse, welche die Kolonie ihrem Landesherrn und Mäzen Großherzog Ernst Ludwig am 25. November 1899 anlässlich seines Geburtstages überreichte, legten die Koloniekünstler den Plan dar, außer einem gemeinsamen Atelierhaus auch „Familienhäuser“ zu errichten.⁶⁷⁶ Ebenfalls noch auf das Jahr 1899 datieren drei Bebauungspläne Olbrichs für das Ausstellungsgelände auf der Mathildenhöhe (Abb. 178-180, vgl. das Kapitel „Lage und Bebauungsplan“).⁶⁷⁷ Die dort eingezeichneten Parzellen und Häuser sind allerdings nicht mit den Namen der Bauherrn oder Architekten, sondern nur mit „Villa“, „Bauplatz“ beziehungsweise im offensichtlich spätesten der drei Pläne überhaupt nicht bezeichnet. Auf diesen drei Bebauungsplänen ist zudem der spätere Bauplatz des Hauses Behrens überhaupt noch nicht in die für dauerhafte Bebauung vorgesehenen Flächen einbezogen. Es sollte dort im Rahmen der Koloniausstellung nur temporäre Ausstellungsarchitektur errichtet werden. Erstmals im darauf folgenden bekannten Plan, dessen Entstehen mit gutem Grund auf einen Zeitpunkt nach dem 24. März 1900 datiert wurde, war das spätere Baugrundstück mit „Prof.

⁶⁷⁶ Ein Artikel in der „Deutschen Kunst und Dekoration“, der von der am 24. März 1900 erfolgten Grundsteinlegung des Atelierhauses berichtete, zitiert Teile dieser Adresse. N. N. 1900b, S. 354.

⁶⁷⁷ Die Chronologie der Pläne hat Schreyll 1972 bereits dargelegt. Schreyll 1972, S. 69. Ebd. zwei Pläne Nr. 10303, 10304, Abb. S. 71; der dritte Plan abgedruckt mit: N. N. 1900a; wiederabgedruckt in DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 366.

Behrens“ bezeichnet (Abb. 181).⁶⁷⁸ Aber auch noch in diesem Planungsstadium war das endgültige Grundstück des Hauses Behrens nicht festgelegt. Es umfasste auf dem Plan etwa doppelt so viel Fläche wie das später von Behrens erworbene Bauland, da es drei Parzellen des Bebauungsplanes von 1898 belegte anstatt der späteren zwei.⁶⁷⁹ Auch der Umriss des von Olbrich auf dem Flurstück eingezeichneten Baus ist erkennbar nicht jener des ausgeführten. Mit einer detaillierteren und auf den Bauplatz bezugnehmenden Bauplanung konnte Behrens also der aus den erhaltenen Bebauungsplänen Olbrichs rekonstruierbaren Chronologie zufolge erst einige Zeit nach dem 24. März 1900 beginnen.

Die Hinweise zum Baubeginn des Hauses scheinen auf den ersten Blick widersprüchlich: So schrieb Behrens seinem Freund Richard Dehmel am 13. Juli 1900: „Montag gedenken wir mit dem Bau zu beginnen.“⁶⁸⁰ Der Baubeginn wäre demnach am 16. Juli 1900 erfolgt. Andererseits erwarb Behrens die zwei Parzellen seines Baulandes überhaupt erst am 24. Juli 1900 aus großherzoglichem Besitz, wie die Kaufnotul bezeugt.⁶⁸¹ Offensichtlich begannen die Bauarbeiten bereits vor Abschluss des offiziellen Kaufvertrages. Allerdings scheint eine Form von Kaufabschluss schon am 17. Juli erfolgt zu sein, denn Behrens berichtete in einem weiteren Brief an Dehmel vom 18. Juli: „(...) seit gestern bin ich legitimer Besitzer von Grund und Boden und habe auch ‚Schriftliches‘ von meinem Geldmann. Einen solchen ‚Grund und Boden‘ musste ich jetzt aber auch gerade haben, um darauf ‚bauen‘ zu können: aller der vielen Luftschlösser wegen.“⁶⁸² Auch in der offiziellen, vom Vorsteher des Großherzoglichen Ortsgerichts beglaubigten Kaufnotul vom 24. Juli findet sich ein Hinweis, welcher darauf deutet, dass der Bau des Hauses tatsächlich bereits am 16. Juli, also noch vor Abschluß des Kaufvertrages, begonnen wurde. So regelte der Vertrag, dass der in Raten zu bezahlende Kaufpreis fünf Jahre lang unverzinst bleiben sollte und setzte als Stichtag für diese Frist den 16. Juli 1900 fest.

Die Kaufnotul vom 24. Juli 1900 (Abb. 170-173), in der Behrens den Baugrund auf der Mathildenhöhe aus dem Besitz des Großherzoges erwarb, wies eine Reihe von bemerkenswerten Vereinbarungen auf, die in das gedruckte Vertragsformular, offenbar einen Standardvertrag der Großherzoglichen Kabinettsdirektion für die Verkäufe der Grundstücke

⁶⁷⁸ Schreyll 1972, S. 69, Nr. 10306. Zur Datierung Hoffmann 1967, S. 10.

⁶⁷⁹ Eine völlige Übereinstimmung zwischen den drei Parzellen des Bebauungsplans Karl Hofmanns von 1897 und dem von Olbrich mit „Prof. Behrens“ bezeichneten Flurstück besteht nicht. Ein im Bebauungsplan vorgesehener Versprung der Grenzen zweier Parzellen wird durch Olbrich begradigt. Der Bebauungsplan Karl Hofmanns von 1897 ist mit Erläuterungen wiedergegeben bei Geelhaar 2000, S. 12-13, Abb. S. 13.

⁶⁸⁰ Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 13.7.1900).

⁶⁸¹ Dieses Dokument befindet sich in Kopie im Archiv des Darmstädter Museums Künstlerkolonie und wurde mir freundlicherweise durch dessen Leiterin Frau Dr. Renate Ulmer zur Verfügung gestellt.

⁶⁸² Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 18.7.1900).

auf der Mathildenhöhe, handschriftlich nachgetragen wurden.⁶⁸³ Behrens erwarb einen aus zwei Flurstücken (oder auch Teilen von diesen) bestehenden Bauplatz von 780m² Größe.⁶⁸⁴ Der Kaufpreis für dieses Grundstück war jedoch nicht von vornherein eindeutig festgelegt, sondern war abhängig von der rechtzeitigen Fertigstellung des Hauses: „Falls das vom Käufer auf dem verkauften Bauplatz zu errichtende Gebäude nicht bis zum Beginn der im Jahr 1901 stattfindenden Ausstellung der Künstler-Kolonie im Inneren und Äußeren als Ausstellungsobject fertig gestellt ist, greift anstelle des obengenannten Kaufpreises von 20 Mark ein vom Tage des Kaufabschlusses mit einem vom Grundwert zu verzinsenden Kaufpreis von 25 M. (fünfundzwanzig Mark) für den Quadratmeter Platz.“⁶⁸⁵ Der Kaufpreis wäre also im Falle einer nicht erfolgten oder verspäteten Bauausführung von 15600 Mark auf 19500 Mark gestiegen. Eine weitere Klausel koppelte die Höhe der Zinszahlung an den Verbleib des Künstlers in der Kolonie. So blieb zwar „der Kaufschilling (...) vom 16. Juli 1900 um fünf Jahre unverzinslich stehen.“⁶⁸⁶ Jedoch entfiel die Zinslosigkeit, „sobald das zu errichtende Haus nicht mehr vom Käufer oder seiner Familie bewohnt wird.“⁶⁸⁷ Gleichzeitig behielt sich der Großherzog im Falle einer Veräußerung durch Behrens ein Vorkaufsrecht sowohl für das Grundstück als auch für das zu errichtende Haus vor.⁶⁸⁸ Die vorstehenden Regelungen waren allesamt als handschriftliche Ergänzungen oder Abänderungen in das gedruckte Vertragsformular eingetragen. Die unverändert belassenen Teile des Formulars regeln zum einen Rechtsfolgen des Vertragsschlusses: den sofortigen Übergang des Grundstückes, den Eigentumsvorbehalt des Verkäufers bis zur vollständigen Bezahlung des Kaufpreises, die Nichthaftung des Verkäufers für die genaue Größe des Grundstückes, die Kosten des Vertragsschlusses und den Lastenübergang.⁶⁸⁹ Zum anderen legte der Kaufvertrag hier in dezidierten Vorgaben die Bebauung und Bewirtschaftung des Grundstückes für die kommenden 25 Jahre fest. So durfte das Gebäude nur gemäß dem bei der Großherzoglichen Kabinettsdirektion hinterlegten und genehmigten Bauplan errichtet werden, „der als

⁶⁸³ Dass das Vertragsformular für die Grundstücke auf der Mathildenhöhe entworfen war, wird aus Ziffer 14 deutlich. Kaufnotul, o. S., Nr. 14.

⁶⁸⁴ „Durch nachstehenden Vertrag ist verkauft aus den Parzellen Flur III No. 39 81/100 und 39 83/100 ein Bauplatz von 780 □m [sic] Flächeninhalt. Über Gestalt und Lage des Platzes sind die Parteien einig. Verkäufer wird entsprechenden Maßbrief nachbringen.“ Kaufnotul, o. S. (nach Nr. 15).

⁶⁸⁵ Kaufnotul, o. S., Nr. 16.

⁶⁸⁶ Kaufnotul, o. S., Nr. 1.

⁶⁸⁷ Kaufnotul, o. S., Nr. 17.

⁶⁸⁸ Kaufnotul, o. S., Nr. 18. „S.K.H. der Großherzog behalten sich an dem verkauften Bauplatz und dem auf demselben zu errichtenden Gebäude ein für alle Verkaufsfälle wirkendes dingliches Vorkaufsrecht zugunsten des Grundstückes vor, auf welchem das Ernst-Ludwigshaus z. Zt. errichtet wird. (S.B.G.B. § 1094 Absatz 2 und § 1097 Schlußsatz)“.

⁶⁸⁹ Kaufnotul, o. S., Nr. 1-6.

Bestandteil dieses Vertrages zu erachten ist“.⁶⁹⁰ Leider fehlt dieser Bauplan. Bauliche Änderungen am Haus oder gar die weitere oder Neubebauung des Grundstückes oder dessen Teilung waren bei Androhung von Strafzahlung ebenso durch die Kabinettsdirektion genehmigungspflichtig wie die Gestaltung der Einfriedung zur Straße.⁶⁹¹ Der Vertrag legte ebenso fest, dass im Hause „keinerlei Gewerbebetrieb“ stattfinden durfte, wie auch, dass es „nur im Ganzen vermietet werden“ könne, ja sogar, dass der von der Straße sichtbare Teil des Gartens „nicht zum Bleichen und Trocknen von Wäsche benutzt werden“ dürfe.⁶⁹² Der Kaufvertrag sollte also einerseits das Zustandekommen der Koloniausstellung in der vorgesehenen Form durch Anreize garantieren, andererseits der großherzoglichen Verwaltung möglichst umfängliche Kontrolle über die Bauplanung verschaffen. Aber auch nach Fertigstellung des Hauses und Ablauf der Ausstellung sollte der Künstler an den Ort gebunden werden und durch Gestaltungssatzung und Vorkaufsrecht die weitere – optische wie personelle – Fortentwicklung der Mathildenhöhe durch den Großherzog steuerbar bleiben.

Hinsichtlich des Planungsstandes behauptete der Vertragstext, wie gezeigt, einen genehmigten Bauplan als Vertragsanlage. Der vor Vertragsabschluss bereits erfolgte Baubeginn muss vermuten lassen, dass am 24. Juli 1900 das Haus zumindest in seinen Maßen, seiner Großform und Aufteilung weitgehend festgelegt war. Dennoch: Auch wenn der Kaufvertrag von einem verbindlichen Bauplan als Anlage des Dokumentes sprach, so bezeugen Quellen, dass die Bauplanung noch bei weitem nicht abgeschlossen war. So schrieb Behrens am Tage der Vertragsunterzeichnung an seinen Freund Otto Julius Bierbaum: „Du glaubst nicht, wie sehr ich zu arbeiten habe. Ein ganzes Haus, wenn man alles vom First bis zum Fundament außen und innen nach eigenen Zeichnungen macht, kostet eine große Arbeit. Dazu noch die vielen, vielen anderen Dinge und der Herbst rückt schon bald heran. Ich habe in der letzten Zeit keinen Auftrag, was es auch war, mehr angenommen.“⁶⁹³

Im Werksarchiv der Mettlacher Keramikmanufaktur Villeroy & Boch haben sich zwei Briefe von Mitarbeitern an Peter Behrens aus dem August 1900 erhalten, die fraglos mit dem Bau des Hauses in Verbindung stehen. Bereits das von Peter Behrens entworfene und auf der Münchner Jahresausstellung von 1899 gezeigte Essservice wurde von Villeroy & Boch produziert (Abb. 152 u. 153, vgl. das Kapitel „Kunsth Handwerk“). Für das Darmstädter Haus nennt der Katalog zahlreiche Baumaterialien aus der Herstellung der Mettlacher Manufaktur. So stammten die grün glasierten Verblendsteine am Außenbau des Hauses ebenso von dort

⁶⁹⁰ Kaufnotul, o. S., Nr. 7.

⁶⁹¹ Kaufnotul, o. S., Nr. 7-11.

⁶⁹² Kaufnotul, o. S., Nr. 12, 13.

⁶⁹³ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, 24.7.1900).

wie Mosaikböden, Wand- und Bodenfliesen, die Behrens in nicht weniger als sieben Räumen seiner Villa verbauen ließ.⁶⁹⁴ Aus zwei Schreiben Behrens' an Richard Dehmel wissen wir, dass er am 19. und 20. Juli 1900, also unmittelbar nach Baubeginn, selbst in Mettlach war – fraglos, um die das Haus betreffenden Aufträge zu verhandeln.⁶⁹⁵ Wohl auf diese „jüngste Besprechung“ bezog sich ein Mettlacher Firmenmitarbeiter in einem an Behrens gerichteten Schreiben vom 10. August 1900.⁶⁹⁶ Wir erfahren, dass Behrens bei Villeroy & Boch für seinen „Neubau“ „reliefierte(n) Terra-Cotta Platten“ produzieren lassen wollte. In seinem Merziger Werk stellte das Unternehmen seit einem knappen Vierteljahrhundert Terracottabauschmuck her, der weltweit an Gebäudefassaden verbaut wurde.⁶⁹⁷ In einem speziellen Verfahren wurden dabei sowohl serielle Produkte wie auch Unikate produziert, deren Herstellungsweise sie weitgehend witterungsfest machte. Die in der Regel als Hohlform gearbeiteten Terracottawerkstücke wurden bei 1200 Grad Celsius – wie ein Klinker sinternd und damit wasserundurchlässig – im Muffelofen gebrannt.⁶⁹⁸ Dabei sind auch Beispiele für farbig glasierte Terracottawandverkleidungen für den Außenbereich dokumentiert, bei denen die Glasur in der Merziger Fabrik nach Art von Steingutglasuren eingebrannt wurde.⁶⁹⁹

Das Unternehmen teilte Behrens in dem Schreiben vom 10. August mit, dass die von ihm in Auftrag gegebenen Platten „größere Schwierigkeiten in der Fabrikation verursachen werden, als Anfangs angenommen wurde, indem das Formen der stark hervorstehenden Reliefs insbesondere schwierig sein wird.“ Die „Gypsmodelle zu einigen Stücken“ seien hergestellt und würden dem Künstler zur Beurteilung übersandt. Bei Gefallen sollten „baldthunlichst fertiggebrannte Probepplatten“ entstehen.⁷⁰⁰ Gleichzeitig hatte die Fabrik eine neue Kostenberechnung für den Auftrag angestellt und kalkulierte nun mit Kosten von 4992 Mark „loco Fabrik“ für den Bauherrn. Bei diesem Angebot habe „die Fabrik die Hälfte der vorigjährigen Durchschnittspreise für ähnliche Fabrikate in Anrechnung gebracht (...), also ausnahmsweise unter den Gestehungspreisen calculiert.“ Eine frühere Offerte, welche die Firma dem Künstler möglicherweise während seines Aufenthaltes im Juli unterbreitet hatte, war offenbar von der Annahme ausgegangen, „durch spätere Wiederholungen“ die Kosten der Formentwicklung auf eine höhere Stückzahl umlegen und so den Preis für Behrens geringer

⁶⁹⁴ Kat. Haus Behrens, S. 14, 16, 18, 20, 23, 24, 27.

⁶⁹⁵ Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 18.7.1900). Postkarte Peter Behrens an Richard Dehmel (Trier, 20.7.1900).

⁶⁹⁶ Brief von Boch [?, Signatur unleserlich] an Peter Behrens (o. O., 10.8.1900).

⁶⁹⁷ Zu den Erzeugnissen der Merziger Terracotta-Fabrik, ihrer Arbeitsweise und ihren Erzeugnissen sowie deren Verwendung in der Architektur gibt die grundlegende Arbeit von Margit Euler Auskunft. Euler 1994.

⁶⁹⁸ Euler 1994, T. 2, S. 7-8.

⁶⁹⁹ Ebd., T. 2, S. 12.

⁷⁰⁰ Brief von Boch [?, Signatur unleserlich] an Peter Behrens (o. O., 10.8.1900).

halten zu können. Von dieser Kalkulation nahm Villeroy & Boch jedoch mit diesem Schreiben wieder Abstand: „Ich muss Ihnen nach Einsichtnahme der Muster & Rücksprache mit Herrn Director Spangenberg offen mitteilen, dass ich es für gänzlich ausgeschlossen halte, dass dieselben Steine in irgend welchem anderen Bau zur Anwendung kommen werden.“⁷⁰¹ Wir haben die Erfahrung gemacht, dass solche aussergewöhnlichen Ausführungen, die für einen bestimmten Bau hergestellt werden, so zu sagen niemals anderweitig Verwendung finden. Jeder Architekt will seine eigenen Modelle & Zeichnungen ausgeführt sehen. & trifft diese Erfahrung ganz besonders bei Privatbauten zu.“ Stattdessen bot Villeroy & Boch Behrens nun an, einen Teil der Kosten durch ein Kompensationsgeschäft zu tilgen, indem der Künstler „durch spätere Arbeiten für unsere Firma in noch näher zu vereinbarenden Weise“ die Hälfte des Preises abtragen könne. (Dass dieses Geschäft offenbar unmittelbar zustande kam, wird noch gezeigt werden.) Die Manufaktur wollte als Gegenleistung ganz offensichtlich kommerziell leichter zu verwertende Entwürfe als jene für die in Auftrag gegebenen „Terra-Cotta Platten“. Welche Bauteile verbargen sich hinter dem offenbar umfangreichen Auftrag? Wie bereits angeführt, nennt der Katalog zum Hause Behrens verschiedene keramische Produkte, die Behrens für das Darmstädter Haus durch Villeroy & Boch anfertigen ließ. Da der Brief ausdrücklich von „Terra-Cotta Platten“ spricht und als Herstellungsort das Werk in Merzig nennt, scheiden die in verschiedenen Räumen verlegten Mosaikfußböden und die Glasmosaiken des Musikzimmers hierfür aus, da diese Produkte in Mettlach produziert wurden. Andrea Buddensieg wollte in dem Auftrag „zweifelsohne (...) die sehr persönliche Ausstattung des Bades im Darmstädter Haus mit einem großen Reliefmedaillon, das die Halbfigur eines Aktes inmitten von Rosen, vermutlich Lilli Behrens, darstellte“, erkennen.⁷⁰² Dieser Zuordnung ist aus mehreren Gründen zu widersprechen: Erstens berichtete Alfred Ahner schon am 28. September 1899, also fast ein Jahr früher, vom „Relief einer Halbfigur, die nach „duftenden Rosen“ greift“, welches Behrens zu diesem Zeitpunkt im Berliner Kunstsalon Keller & Reiner zeigte.⁷⁰³ Zweitens spricht der von Villeroy & Boch für die Werkstücke geforderte Preis von knapp 5000 Mark gegen diese Vermutung – umso mehr, als der reguläre Verkaufswert der Produkte laut Angabe des Briefverfassers etwa das Doppelte betrug. 10000 Mark ist zu diesem Zeitpunkt – wie weiter unten noch ausführlicher erläutert werden wird – der Baupreis eines einfachen Wohnhauses. Es ist meines Erachtens wenig überzeugend, für die von Villeroy & Boch gelieferten Ausstattungsteile des

⁷⁰¹ Alexander Spangenberg war von 1865 bis 1913 der Direktor der Merziger Terrakottenfabrik von Villeroy & Boch. Euler 1994, T. 2, S. 2.

⁷⁰² Buddensieg 1995, S. 44.

⁷⁰³ Ahner 1899.

Bades – ein keramisches Tondo-Relief von weniger als einem Meter Durchmesser und dekorlose Wandfliesen – einen solchen exorbitanten Preis zu veranschlagen.⁷⁰⁴ Drittens scheint kaum wahrscheinlich, dass Behrens sich unmittelbar nach Baubeginn und noch mitten im Entwurfsprozess in die Ausstattung eines kleinen Nebenraumes stürzte.⁷⁰⁵ Viertens käme – zumindest in der ausgeführten Variante des Badezimmers – als Terrakotta-Produkt des Merziger Werkes allein das keramische Relief in Frage. Die Quelle belegt aber eindeutig mehrere unterschiedliche Reliefplatten. Die im Bad verbauten Fliesen sind weder reliefiert noch ein Terrakottaprodukt noch Ware des Merziger Werkes.

Meines Erachtens muss zwingend vermutet werden, dass es sich bei diesem Auftrag um Baudekor für die Außenwände des Hauses Behrens handelte. Margit Euler hat in ihrer Dissertation von 1994 ausführlich die Terrakotta-Baukeramik von Villeroy & Boch aufgearbeitet und dargelegt, dass diese fast ausschließlich als Außenbauschmuck Verwendung fand.⁷⁰⁶ Formulierungen wie „für Ihren Neubau“ und „für einen bestimmten Bau hergestellt“ deuten zudem darauf hin, dass die bewussten Teile für den Bau selbst und nicht für die Ausstattung vorgesehen waren.

Deshalb gibt es zwei Deutungsmöglichkeiten, welcher Art der Auftrag für Bauschmuck war, auf den sich der Kostenvoranschlag von 4992 Mark bezog: Die wahrscheinlichere Erklärung ist, dass der Briefschreiber den Begriff „Terra-Cotta Platten“ synonym für die im ausgeführten Bau verwendeten und von Villeroy & Boch produzierten grünen Klinkerverblendsteine benutzte, sei es als feststehenden Terminus, sei es aus sprachlicher Ungenauigkeit. Hierauf deuten zwei Tatsachen: Erstens bezeichnete der Autor selbst im weiteren Verlauf des Briefes die zu produzierenden Artikel als „Steine“. Da die Merziger Terrakottaprodukte, wie oben erwähnt, ebenso wie Klinker bei 1200 Grad Celsius gebrannt wurden, also vom Material mit diesen identisch waren, die Werkstücke zudem flach und nicht wie ein herkömmlicher Ziegel geformt waren, ist eine Bezeichnung als „Terra-Cotta Platten“ zwar für den Außenstehenden missverständlich, in der Benennung des Gegenstandes aber zutreffend. Zweitens ließe sich das vom Briefautor als problematisch bezeichnete stark hervorstehende Relief auf die komplexen Formen der am Darmstädter Haus angebrachten

⁷⁰⁴ So zeigte Euler, dass im Jahr 1884 eine 1,42 Meter hohe Terracottastatue – eine Jahreszeitenpersonifikation – aus dem Verkaufsprogramm von Villeroy & Boch für 100 Mark angeboten wurde. Euler 1994, T. 2, S. 78. Selbst wenn der Preis für eine Einzelanfertigung im Jahr 1900 erheblich höher gelegen hätte, so käme er doch gewiss nicht in die Nähe der von Andrea Buddensieg veranschlagten Summe.

⁷⁰⁵ Der äußerst reich bebilderte Artikel der „Dekorativen Kunst“ vom Oktober 1901 zum Hause Behrens bildet das Badezimmer nicht einmal ab. Scheffler 1901a.

⁷⁰⁶ So zierte und ziert die Merziger Terracottaware die Außenfassaden des Pariser Palais du Trocadéro, der Münchner Akademie der bildenden Künste, des Amsterdamer Reichsmuseums und des Schlosses Herrenchiemsee. Euler 1994, Tafel 74, S. 178, Tafel 86, S. 190, Tafeln 133-139, S. 221- 225, Tafeln 178-188, S. 254-264.

grünen Verblenderklinker beziehen. Diese weisen Kehlungen ebenso auf wie nur über schmale Stege angefügte gerundete Annexe, aus welchen bei der Aufmauerung die stabartigen Wulste entstanden, die das beherrschende Gestaltungselement der aus den Klinkern gestalteten Lisenen sind.

Ebenfalls zumindest denkbar wäre es, dass sich der Kostenvoranschlag auf einen später verworfenen Entwurf des Fassadenbauschmuckes bezog, welcher bei einer Umplanung nach dem 10. August 1900 durch die bei dem ausgeführten Bau verwendeten und von Villeroy & Boch gelieferten grün glasierten Verblendsteine ersetzt wurde. Eventuell waren es die in dem Brief bereits angesprochenen Produktionsschwierigkeiten aufgrund des „stark hervorstehenden Reliefs“, die eine Ausführung des Bauschmuckes als Terrakottaplatten verhinderten. Vielleicht sollte anstatt der glasierten Verblendsteine ursprünglich eine Verkleidung mit großformatigen glasierten Terrakottaplatten verbaut werden. Bei der Annahme eines unausgeführten Entwurfes kann darüber spekuliert werden, dass die Verwendung einer solchen Außenwandverkleidung in Plattenform wesentlich bewegtere Formen erlaubt haben könnte, während die Strenge der kolossalen Lisenen nur durch die den Wulsten aufgelegten konvexen Bandformen im Detail belebt wird.

Leider finden sich in der verdienstvollen Arbeit Eulers nur in sehr wenigen Fällen Preisangaben, sodass eine Einordnung des Angebotes nicht ohne Probleme möglich ist.⁷⁰⁷ Es ist verständlich, dass Behrens unmittelbar nach Baubeginn und vor Beginn der Maurerarbeiten diejenigen Entwürfe umsetzen lassen wollte, die wohl von allen speziell für den Bau angefertigten Teilen als erste im Bauablauf montiert werden mussten. Meines Erachtens dürften die Fassadenteile von Villeroy & Boch zu den ersten vom Künstler vergebenen Aufträgen für das Darmstädter Haus Behrens zählen.

Ein nur acht Tage später verfasster Brief des gleichen Absenders lässt den Schluss zu, dass Behrens das zuvor unterbreitete Angebot einschließlich des vorgeschlagenen Gegengeschäftes annahm.⁷⁰⁸ Wohl als Teilzahlung der „Terra-Cotta Platten“ hatte der Künstler bereits eine Woche nach dem Schreiben mit dem entsprechenden Angebot 14 Entwürfe für – gewiss

⁷⁰⁷ So kosteten 18 Komponisten-Porträtbüsten nach dem Entwurf des Münchner Bildhauers Eberle für das 1876-1877 errichtete Augsburger Stadttheater 4913,46 Mark. Euler 1994, T. 2, S. 64. Eine Rechnung für 26 verschiedene Bauteile in jeweils vielfacher, teilweise sogar vielhundertfacher Ausführung für eine Erweiterung des Palais des Fürsten von Thurn und Taxis in Regensburg betrug im Jahre 1885 22.989,41 Mark. Euler 1994, Tafel 173, S. 249-251. Ein Kostenvoranschlag aus dem März 1885 für den Bauschmuck einer Frontseite eines Seitenflügels und zweier Fronten eines Pavillons des Schlosses Herrenchiemsee belief sich auf 23.326,50 Mark. Euler 1994, T. 2, S. 74. Umfang und zeitlicher Abstand der Aufträge lassen schwerlich einen direkten Vergleich mit demjenigen Peter Behrens' zu. Deutlich wird jedoch, dass Terracottabauschmuck problemlos jenes Preisvolumen erreichte, welches das Angebot an Behrens hatte. Leider fehlen für Villen vergleichbarer Größe und Bauzeit ähnliche Rechnungen oder Angebote der Merziger Fabrik.

⁷⁰⁸ Brief von Boch [?, Signatur unleserlich] an Peter Behrens (o. O., 18.8.1900).

keramische – Wand- und Bodenbeläge an Villeroy & Boch übersandt. Diese waren nicht für das eigene Haus, sondern für die serielle Produktion und den Verkauf bestimmt.⁷⁰⁹ Dass Behrens in so kurzer Zeit und trotz der durch Hausbau und Vorbereitung der Koloniausstellung hervorgerufenen Zeitnot 14 Entwürfe lieferte, verdeutlicht meines Erachtens, dass er die Produktion der beauftragten Bauteile für das Haus als dringlich empfand. Diese Beobachtung spricht in meinen Augen dagegen, die Platten einer verworfenen ersten Planungsphase des Bauschmucks zuzuordnen. Unter dieser Annahme und unter Berücksichtigung der Aussage des Briefes vom 10. August 1900, dass dem Künstler „baldthunlichst fertig gebrannte Probepplatten“ übersandt werden sollten, ist meiner Meinung nach davon auszugehen, dass der Bauschmuck für das Haus Behrens noch im Herbst 1900 produziert wurde.

Im Dezember 1900 berichtete Behrens in einem Brief an Richard Dehmel, dass sein Freund Otto Krebs und der Arzt August Smith „beide sehr entzückt von meinem Haus“ seien.⁷¹⁰ Leider lässt sich der Baufortschritt dem Brief nicht entnehmen. Am 24. Dezember 1900 sandte Dehmel eine kurze Weihnachtsadresse an Behrens: „Lieber Peter! Mir ist eben ein wundervoller Hausspruch eingefallen; ich schenk ihn Dir zu Weihnachten. STEH FEST • MEIN HAUS • IM WELTGEBRAUS! Dein R.“⁷¹¹ Dieser von Dehmel gedichtete Vers wurde in großen Metalllettern an der Westfassade des Hauses oberhalb des durch den Bauschmuck ins Monumentale gesteigerten Kellerzuganges angebracht. Nur auf wenige, noch an späterer Stelle vorzustellende Indizien kann sich die Vermutung stützen, dass Dehmels Hausspruch nicht allein eine allgemeine Schutzformel sein sollte. Die Beschwörung des festen Standes könnte durchaus Bezug zu Gründungs- oder statischen Schwierigkeiten haben. Es sollen weiter unten verschiedene Auffälligkeiten im Grundriss aufgezeigt werden, die meines Erachtens durch Planänderungen infolge von Problemen bei der Bauerstellung plausibel erklärt werden könnten. Eine Karikatur des Hauses Behrens von Hans Christiansen (Abb. 201), welche in dem satirischen „Über-Haupt-Katalog“ erschien, zeigt das Haus Behrens mit zahlreichen Abstützungen, welche die zusammensackenden Außenwände des Hauses aufrecht

⁷⁰⁹ Ausdrücklich betonte der Firmenvertreter in seinem Schreiben, „er bezweifele nicht, dass einzelne von ihnen Anklang finden werden.“ Um jedoch weitere Gewissheit über die Kundenakzeptanz der Entwürfe zu erlangen, werde man sie noch zur Begutachtung dem Hamburger Vertreter des Unternehmens vorlegen, „welcher mit einer Reihe namhafter Architekten von Hamburg in Verbindung steht“. Man habe jedoch bereits mit dem „Muster des Prof. Eckmann“ gute Erfahrungen gemacht und für dieses bereits Aufträge erhalten. Der Künstler möge allerdings noch die von den Käufern gewünschten passenden Bordüren entwerfen und dieselben gemeinsam mit der „Angabe der Preise, welche Sie für die Blätter festgestellt haben“ übersenden. Die bekannten Entwürfe für Villeroy & Boch-Bodenfliesen nach Entwurf Peter Behrens’ sind von Euler allesamt später auf die Jahre 1903/1904 datiert worden. Euler 1994, T. 1, S. 54. Diese Datierung ist meines Erachtens zu überprüfen.

⁷¹⁰ Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 11.12.1900).

⁷¹¹ Postkarte Richard Dehmel an Peter Behrens (o. O., 24.12.1900).

halten.⁷¹² Karikatur und Katalog entstanden im Rahmen des von Behrens und Christiansen mitorganisierten „Über-Dokumentes“, welches gleichzeitig Parodie und Teil der Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ von 1901 war.⁷¹³ Die Karikatur ist in der Forschung als Persiflage auf den Hausspruch und die „strenge Tektonik“ des Hauses interpretiert worden.⁷¹⁴ Zu überlegen wäre meines Erachtens aber, ob die Karikatur nicht gerade auf die Diskrepanz zwischen der vom Hausspruch beschworenen Standfestigkeit und einer – zumindest zwischenzeitlichen – Instabilität des Baus anspielt.

Auf den 11. Januar 1901 datiert eine nachträgliche Änderung des Grundstückskaufvertrages aus dem Juli des Vorjahres, die für Behrens als Käufer augenscheinlich eine deutliche Verschlechterung der Kaufkonditionen darstellt, da wesentliche Vergünstigungen, die zuvor vom Verkäufer eingeräumt worden waren, nun entfielen (Abb. 174 u. 175).⁷¹⁵ So wurde der Passus geändert, der dem Künstler einen Kaufpreis von 20 Mark pro m² Bauland einräumte, wenn bis zur Eröffnung der Künstlerkoloniausstellung 1901 das zu errichtende Haus fertiggestellt wäre. Stattdessen betrug der Kaufpreis nun ebenjene 25 Mark für den m², welche zuvor nur bei Nichteinhaltung des Termines fällig geworden wären. Auch entfiel die Zinsfreiheit auf fünf Jahre, die für den Fall gegolten hätte, dass der Künstler während dieses Zeitraumes in dem Haus wohnen geblieben wäre. Die Neuregelung sah eine Verzinsung von vier Prozent rückwirkend ab dem 16. Juli 1900 vor, welche unter den alten Bedingungen nur im Falle des Wegzuges zu entrichten gewesen wäre. Interessanterweise nehmen diese Neuregelungen zwar diejenigen handschriftlichen Nachträge in das gedruckte Kaufformular vom 24. Juli 1900 zurück, die für den Käufer Vergünstigungen gegenüber dem Drucktext darstellten. Nicht zurückgenommen wurde dagegen das in 18) festgelegte umfassende Vorkaufsrecht des Großherzogs. Der Rechteverzicht Behrens' scheint also einseitig erfolgt zu sein, was den Vorgang besonders rätselhaft erscheinen lässt.⁷¹⁶ Zudem lässt sich auch keinerlei Hinweis darauf finden, dass sich die Bauarbeiten im Januar 1901 in Verzug befanden, der Vertrag also im Vorgriff auf die absehbare Fristverfehlung angepasst wurde. Vielmehr ging der Künstler – weitgehend zu

⁷¹² Ausst.-Kat. Darmstadt 1901, o. S.

⁷¹³ Brigitte Rechberg hat in ihrem Aufsatz die Veranstaltung des „Überdokumentes“ und seine Bestandteile dargestellt. Rechberg 1976.

⁷¹⁴ Ebd., S. 176. Allerdings zitiert Rechberg falsch: „Fest steh' mein Haus im Sturmgebraus“.

⁷¹⁵ Nachtrag zur Kaufnotul.

⁷¹⁶ Auf diesen merkwürdigen Vorgang hat Wolde bereits 1976 hingewiesen. Sie wies zudem darauf hin, dass identische Vergünstigungen auch in den Grundstückskaufverträgen von Ludwig Habich und Hans Christiansen durch einen Nachtrag zum Kaufvertrag zurückgenommen wurden. Bei Habich geschah dies ebenfalls am 11. Januar 1901. Bei Hans Christiansen wurden die ungünstigeren Bedingungen allerdings erst am 23. Mai 1901, also nach Ausstellungseröffnung, festgelegt, da das Haus dieses Künstlers offenbar tatsächlich am 15. Mai 1901 nicht fertiggestellt war. Wolde 1976, S. 54, Anm. 8.

Recht – im Januar 1901 offenbar davon aus, dass der Bau fristgerecht bis zur Ausstellungseröffnung am 15. Mai 1901 fertiggestellt sein würde.⁷¹⁷

Der Briefwechsel Behrens' mit Friedrich Deneken, dem Direktor des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums, gibt einen Einblick in den Stand der Entwurfstätigkeit in den ersten Monaten des Jahres 1901. Am 16. Januar wandte sich der Künstler an Deneken, da er auf der Suche nach geeigneten Textilfabriken für die Herstellung von Teilen der Ausstattung seines Hauses war.⁷¹⁸ Zum einen hielt Behrens nach einem Produzenten für eine „Veranda-Marquise sowie Matratzenbezüge, leinene Wandbehang- und Vorhangstoffe“ Ausschau, zum anderen hatte er „Entwürfe für Teppiche und Läufer zu vergeben.“ Im Vergleich zu den von Villeroy & Boch angebotenen Konditionen versuchte Behrens nun günstigere Vertragsbedingungen zu erzielen. Es sei bei der Koloniausstellung „die Zusammenarbeit mit den Firmen in der Art gedacht, dass die Entwürfe in den Besitz der Firmen übergehen und als Entschädigung hierfür sowie für die vornehme Ausstellungsgelegenheit, die ausgestellten Objekte in unserem Besitz bleiben oder durch eine mäßige Ablösesumme nach Schluß der Ausstellung erworben werden.“ Diese Lieferbedingungen hätten für den Künstler einen wesentlich geringeren Einsatz an finanziellen Mitteln oder Arbeitszeit erfordert als diejenigen, die ihm im August 1900 von Villeroy & Boch angeboten wurden. Während eines Besuches Behrens' bei Deneken in Krefeld am 23. Januar 1901 entstand zudem die Idee eines „Krefelder Zimmers“ im Darmstädter Haus Behrens, dessen Einrichtung von Krefelder Firmen produziert werden sollte.⁷¹⁹ Dieses Zimmer sollte als Damenzimmer genutzt werden, genauer: Das vorgesehene Damenzimmer sollte als „Krefelder Zimmer“ ausgestattet werden.⁷²⁰ Den Hauptteil der Einrichtung sollte die Krefelder Möbelfabrik H. Strouken herstellen.⁷²¹ Für die Stoffe verhandelte man mit der Weberei R. Scheidges & Co. in Krefeld. Das „Arrangement des Zimmers“ stand jedoch am 27. Januar 1901 noch nicht endgültig fest.⁷²² Eine besondere Einschränkung durch eine Funktion schien nicht gegeben zu sein. „Also kurz, alles was

⁷¹⁷ So schrieb Friedrich Deneken dem Künstler am 20. Januar 1901 bezüglich Stoffen für das Damenzimmer im Haus Behrens: „Seidenstoff kann bis zum 1. Mai nicht mehr fertig werden, (...)es kann sich daher vorläufig nur um Anfertigung von Druckstoffen handeln“. Die Terminplanung war zu diesem Zeitpunkt offenbar also nach wie vor auf den 15. Mai 1901 als Tag der erstmaligen Präsentation ausgerichtet. Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 20.1.1901).

⁷¹⁸ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 16.1.1901).

⁷¹⁹ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 20.1.1901). Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Darmstadt, 20.1.1901). Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 27.1.1901).

⁷²⁰ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 27.1.1901). Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Hamburg, 7.2.1901).

⁷²¹ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Darmstadt, 20.1.1901).

⁷²² Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 27.1.1901).

künstlerisch zu gestalten ist, kann ich in dem Zimmer, sei es als Einrichtung oder in den Vitrinen verwenden“, schrieb Behrens an Deneken.⁷²³

Den Entwurf für das Damenzimmer beendete Behrens am 6. Februar 1901 und sandte ihn an Deneken: „Gestern Abend sandte ich Ihnen noch (...) die Aufrisse der vier Wände des Damenzimmers. Ich hoffe, dass sie verständlich sind; für ‚schönere‘ Zeichnungen fehlt uns jetzt die Zeit.“⁷²⁴ Die Pläne sollten an die Firma Strouken weitergeleitet werden. Diesen Produzenten sah Behrens zunächst für die Herstellung des gesamten Mobiliars vor, welches im Damenzimmer Aufstellung finden sollte.⁷²⁵ Zu diesem Zeitpunkt sollte das Damenzimmer noch „aus gelbem Kirschbaumholz (...), matt“ gefertigt werden. „Nur die ovalen inneren Füllungen sind poliert und deren nächste Umgebung ist braun gebeizt und wieder matt.“ Wandverkleidungen und Zimmertüren sollten in Darmstadt angefertigt werden. Der untere Teil der „Wandbekleidung“ sollte bereits – wie auch später ausgeführt – „japanische Strohmatten“ sein. Darüber sah Behrens zu diesem Zeitpunkt noch „Stoff, am besten aus Seide“ vor, „den ich mir als hellgrün mit weiß durchwirkt denke. Derselbe Stoff dient als Portièren.“ Dieser Stoff sollte ebenfalls in Krefeld produziert werden. Es sollten für diesen die Zeichnungen ebenso folgen wie für den Teppich und die Lampe. Bis auf den Teppich wurden diese Aufträge jedoch entweder gar nicht, wie im Falle des hellgrün-weißen Stoffes, oder nicht von Krefelder Firmen produziert. Am 9. Februar 1901 teilte die Möbelfabrik Strouken mit, dass die Firma aufgrund anderer „fälliger Commissionen“ den Auftrag nicht würde ausführen können.⁷²⁶ Zudem bezweifle man, dass trockenes und zugfreies Kirschbaumholz noch rechtzeitig zu beschaffen sei. Tatsächlich wurden die Möbel für das Damenzimmer anschließend von der Darmstädter Hof-Möbelfabrik Ludwig Alter aus gelb gebeiztem, poliertem Birnbaumholz hergestellt.⁷²⁷

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Hamburg, 7.2.1901).

⁷²⁵ Ebd. „Jedenfalls glaube ich, dass die Arbeit für Strouken keine zu schwierige oder zu viel Zeit beanspruchende ist. Für ihn kommen folgende Sachen in Betracht:

1. Eine Heizkörperumkleidung mit aufsitzendem Schränkchen
2. Eine Vitrine
3. Ein Sofa
4. Ein Sekretär
5. Ein Nähtisch
6. Ein Lehnstuhl
7. Zwei gewöhnliche Stühle
8. Ovaler Tisch
9. Fünf Bilderrahmen und zwei Spiegel“.

⁷²⁶ Mitteilung Fa. H. Strouken an Friedrich Deneken (Krefeld, 9.2.1901).

⁷²⁷ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 18; Kat. Haus Behrens, S. 22.

Aus Krefelder Herstellung waren im Damenzimmer schließlich nur die Möbelstoffe und Vorhänge, welche die Weberei R. Scheidges & Co. lieferte, sowie der Teppich des Raumes. Diesen stellte die Krefelder Teppich-Fabrik AG her.⁷²⁸ Auch diese Firma vermittelte Friedrich Deneken⁷²⁹: „Die Knüpftteppichfabrik (Krefelder Teppichfabrik AG) hier ist bereit, den gewünschten Teppich für Sie zu machen; ihr Vertreter wird auf seiner Reise bei Ihnen vorsprechen.“⁷³⁰ Auch weitere Koloniekünstler würden dort produzieren lassen.⁷³¹ Diese erhielten „10% von den weiter verkauften Teppichen (Verkaufspreis)“.⁷³² Deneken schlug Behrens vor, sich zumindest zwei gleiche Teppiche nach seinem Entwurf auszubedingen, da einer nach der Ausstellung gewiss verschlissen sein werde. Behrens gab im Folgenden nicht, wie zunächst geplant, einen Teppich bei der Krefelder Teppichfabrik AG in Auftrag, sondern vier: drei große Teppiche, die im Damenzimmer, im Arbeitszimmer des Herrn und der Bibliothek ausgelegt wurden, sowie einen Läufer für die Haupttreppe.⁷³³ Einem weiteren Schreiben von Behrens an Deneken vom 25. Februar 1901 lassen sich zusätzliche Informationen über den Fortschritt der Innenausstattung entnehmen⁷³⁴: Fraglos fertig entworfen und wahrscheinlich im Entstehen war zu diesem Zeitpunkt das Mobiliar des Schlafzimmers der Dame. Behrens hatte wenige Tage zuvor Hamburg besucht und berichtete nun in seinem Schreiben von Konsultationen mit dem Hamburger Möbelfabrikanten.⁷³⁵ Für die Vorhänge dieses Raumes wollte er in dünne Seide jenes Muster weben lassen, welches die Ausstattung des Raumes durchzog.⁷³⁶ Zudem sollten die Wände des Raumes mit dem Stoff

⁷²⁸ Ebd.

⁷²⁹ Die Geschichte der Krefelder Teppich-Fabrik AG und ihrer Verbindung mit Friedrich Deneken legt der Aufsatz von Christiane Lange dar, der jedoch den Briefwechsel Behrens-Deneken nicht auswertete. Lange 1994.

⁷³⁰ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 6.2.1901). Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum, Briefwechsel Behrens-Deneken.

⁷³¹ Offenbar ließ Patriz Huber ebenfalls Entwürfe bei der Krefelder Firma ausführen. Der Hauptkatalog nennt zum einen „Fussbodenteppiche“ des Herstellers in dem von Huber entworfenen Schlafzimmer Paul Bürcks im Ernst Ludwig-Haus, dem Atelierhaus der Kolonie. Zum anderen lieferte die Firma nicht genauer bestimmte Teppiche für die ebenfalls von Huber entworfene Inneneinrichtung des „Kleinen Haus Glückert“. Hauptkatalog, S. 42, 60.

⁷³² Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 6.2.1901).

⁷³³ Katalog Haus Behrens, S. 17, 22, 25, 26.

⁷³⁴ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 25.2.1901).

⁷³⁵ Das Damenschlafzimmer produzierte die Hamburger Hofmöbelfabrik J. D. Heymann, während das Herrenschlafzimmer bei der Mannheimer Hofmöbelfabrik L. J. Peter entstand. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 24-25; Kat. Haus Behrens, S. 28-29. Zu Behrens' Aufenthalt in Hamburg vgl. auch die Ortsangabe des Schreibens von Behrens an Deneken vom 7.2.1901.

⁷³⁶ Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 25.2.1901). Behrens skizzierte das entsprechende Muster in dem Brief. Falls ein Einweben nicht mehr möglich sei, überlegte er, „einen nicht zu teuren Seidenstoff, oder vielleicht einen Stoff, der nicht ganz Seide ist, von einer Krefelder Fabrik [zu] beziehen und ein Ornament darauf applizieren [zu] lassen.“ Die mit Ornamentborten versehenen Vorhänge lieferte letztendlich die Frankfurter Firma J. M. Müller. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 24; Kat. Haus Behrens, S. 28.

bespannt werden, falls dies nicht zu teuer wäre.⁷³⁷ Auch das Esszimmer war zu diesem Zeitpunkt gewiss entworfen. Wahrscheinlich befand es sich gleichermaßen in der Fertigung wie das Damenschlafzimmer, da es bei demselben Hamburger Produzenten hergestellt wurde. Zum Esszimmer führte Behrens in dem Schreiben aus: „Ich habe in diesem Zimmer, das sonst weiß ist, sehr viel Kristall und denke mir das wundervoll, wenn (...) rote Seide durch die Lichter glitzert.“ Aus besagter roter Seide, welche Behrens auch aus Krefeld beziehen wollte, sollten „Vorhänge (...) sowie ein breiter Fries und die Stuhlbezüge“ gefertigt werden. Stattdessen wurden Vorhänge und Fries später von der Chemnitzer Weberei Wilhelm Vogel aus Damast gefertigt, während die Stuhlbezüge aus rotem Leder hergestellt wurden.⁷³⁸ Für das Musikzimmer plante Behrens zum Zeitpunkt der Abfassung des Briefes „einen dunkelblauen Atlasvorhang, der die Fortsetzung von den blauen Glaswänden sein soll; diesen Vorhang möchte ich mit blauen Steinen besticken. Diesen Stoff werde ich doch am besten aus Krefeld beziehen?“ Tatsächlich entstand ein solcher Vorhang für das Musikzimmer.⁷³⁹ Wenn der Brief vom 25. Februar 1901 auch durchaus den Eindruck vermittelt, dass die Entwurfsphase für das Haus Behrens zu diesem Zeitpunkt weitgehend abgeschlossen war, so räumt Behrens an derselben Stelle doch ein: „Nur wächst mir die Arbeit über den Kopf. Sowie nun aber das Allerdringendste weg und vor allem mein Bau, für den ich bis jetzt auch immer noch zu arbeiten hatte, etwas weiter fortgeschritten ist, wende ich mich mit ganzer Liebe der Krefelder Industrie und Handwerk zu und ich hoffe, dass wir noch Vieles fertigbringen werden. Nötig ist nur, dass man die Arbeit so einteilt, dass das was zu Beginn der Ausstellung und vorher (wie Möbel-Bezüge etc.) fertig sein muss, zuerst in Arbeit kommt. Kleinere Sachen lassen sich ja immer auch etwas später noch einordnen“. Wahrscheinlich zogen sich diese letzten Entwürfe für das Haus noch weit in das Frühjahr 1901. Erst um den 1. Mai 1901 entstand der Entwurf für eine Uhr, den Behrens am 25. Februar als „umgehend“ angekündigt hatte und der an erster Stelle unter denjenigen Sachen einzuordnen ist, welche nach dem „Allerdringendsten“ entstehen sollten.⁷⁴⁰

Im Hinblick auf die Bauchronologie lässt der Briefwechsel zwischen Behrens und Deneken aus dem Januar und Februar 1901 erkennen, dass der Künstler offenbar in diesen

⁷³⁷ Offenbar wurden die Wände nicht bespannt, da die beiden Kataloge zum Haus Behrens keine Bespannung nennen.

⁷³⁸ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17; Kat. Haus Behrens, S. 20. Zu den Stuhlbezügen vgl. die im Darmstädter Museum Künstlerkolonie erhaltenen Exemplare. Kat. Museum Künstlerkolonie 1990, S. 6, Nr. 2.

⁷³⁹ Den Hersteller des Stoffes nennen die Kataloge zum Haus Behrens nicht, sondern vermerken unter dem Punkt „Gestickter Fenster-Vorhang“ allein „Fräulein Pauline Braun, Darmstadt“. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 16; Kat. Haus Behrens, S. 19.

⁷⁴⁰ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 2.5.1901).

Monaten die Entwürfe für die Inneneinrichtung weitgehend fertigstellte. Im Februar waren wahrscheinlich bereits Teile des Mobiliars in der Produktion. Die Herstellung des Damenzimmers dürfte dagegen erst frühestens im März begonnen haben. Die Briefe lassen aber auch den Schluss zu, dass die textile Innenausstattung, die Teppiche, Gardinen und teilweise auch die Bezugsstoffe, erst nach den Möbeln gefertigt wurden.

Die Beschreibung eines Rundganges durch das Haus Behrens, welche wenige Tage nach der Eröffnung der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ im Darmstädter Tagblatt erschien, belegt, dass die Ausstattung am 15. Mai zwar fast, aber nicht gänzlich vollständig gezeigt werden konnte.⁷⁴¹ So sei die Einrichtung der Bibliothek und des Arbeitszimmers des Herrn noch nicht fertig. Dieser Bericht deckt sich mit Behrens' Aussage, er wolle „die Bibliothek in Ruhe einrichten“, die er noch am 5. Mai 1901 in einem Brief an Deneken traf.⁷⁴² Umgekehrt lässt der Artikel vermuten, dass das Haus im Übrigen fertiggestellt und alle anderen Räume komplett eingerichtet waren, da dies ansonsten wohl ebenfalls erwähnt worden wäre. Die Tatsache, dass die Bibliothek wenige Tage nach Eröffnung der Ausstellung offenbar noch leer stand, widerlegt meines Erachtens die Vermutung Gisela Moellers, welche den Schreibtisch, der in der Bibliothek aufgestellt fand, als einen „mächtigen Herrenschreibtisch“ nach Behrens' Entwurf identifizieren wollte, der in einem Artikel Georg Fuchs' aus dem Juni 1899 erwähnt wird (vgl. das Kapitel „Kunsth Handwerk“).⁷⁴³ Der in Darmstadt gezeigte Schreibtisch wurde jedoch von demselben Möbelfabrikanten wie die übrige Einrichtung des Raumes hergestellt, nämlich der Mannheimer Hof-Möbel-Fabrik L. J. Peter, welche auch die Ausstattung des Musik- und des Herrenschlafzimmers fertigte. Da diese offenbar geschlossen erst nach dem 15. Mai 1901 aufgestellt wurde, ist Moellers Identifizierungsvorschlag meines Erachtens wenig wahrscheinlich.⁷⁴⁴

Zwei Quellen treffen Aussagen zu den Baukosten des Hauses: Alfred Lichtwark berichtete während eines Besuchs der Koloniausstellung an die Kommission für die Verwaltung der Hamburger Kunsthalle, Behrens' Haus sei „das theuerste“ der Künstlerhäuser.⁷⁴⁵ Es habe „mehr als 200.000 Mark gekostet.“ Allerdings gab Lichtwark an derselben Stelle an, Behrens bei seinem Besuch nicht selbst getroffen zu haben, sodass seine Information aus zweiter Hand stammte.⁷⁴⁶ Gustav Pauli, der Direktor der Bremer Kunsthalle, berichtete im Juni 1902

⁷⁴¹ N. N. 1901b, T. 2.

⁷⁴² Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 5.5.1901).

⁷⁴³ Moeller 1983, S. 267; Fuchs 1899a, T.2.

⁷⁴⁴ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 21; Kat. Haus Behrens, S. 25.

⁷⁴⁵ Brief Alfred Lichtwark an die Kommission für die Verwaltung der Hamburger Kunsthalle (Darmstadt, 14.6.1901). Zit. nach Lichtwark 1923, S. 456.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 454.

anlässlich eines Besuches im Hause Behrens von Baukosten in Höhe von „annähernd 150.000 Mark“. ⁷⁴⁷ Trotz der nicht geringen Differenz der Angaben stellen beide Baupreise einen exorbitanten Preis für ein Haus dieser Größe dar, wie weiter unten gezeigt werden wird (vgl. das Kapitel „Typologie des Familienwohnhauses um 1900 und das Darmstädter Haus Behrens in deren Spiegel“).

Behrens hat das Haus nie bezogen (vgl. den Exkurs). ⁷⁴⁸ Der Künstler nutzte die Räume aber offenbar als repräsentativen Rahmen für persönliche Einladungen. So schrieb er im November 1901 an den Berliner Historiker Kurt Breysig: „Ich glaube wir erzählten Ihnen in Darmstadt, dass wir mit Stemans, dem Hofkapellmeister de Haan und dem Kabinettsrat Römheld im Musikzimmer unseres neuen Hauses einen sehr stimmungsvollen Abend verbrachten.“ ⁷⁴⁹

⁷⁴⁷ Brieflicher Bericht Dr. Gustav Pauli (wohl Juni 1902), Bremen, Archiv der Kunsthalle: 83. Zit. nach Maraun 1992, S. 194, Anm. 15.

⁷⁴⁸ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, 27.7.1902).

⁷⁴⁹ Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (München, 9.11.1901).

2. *Lage und Bebauungsplan*

Das Darmstädter Haus Behrens entstand gemeinsam mit sechs weiteren Familienwohnhäusern und dem als Ateliergebäude für die Künstlerkolonie errichteten Ernst-Ludwig-Haus auf einem Teil eines vormaligen Parkgeländes, der Mathildenhöhe, welches sich im Besitz der Großherzöge von Hessen-Darmstadt befand. Außer Behrens trat nur Joseph Maria Olbrich als Architekt auf, der auch offenbar weitgehend allein den Bebauungsplan für das im Rahmen der Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ entstehende Gebäudeensemble entwickelte. Einleitend zur Untersuchung des Darmstädter Hauses Behrens soll zuerst ein kurzer Blick auf die Entwicklung des Gesamtplanes für das Koloniegelände geworfen werden, verbunden mit der Frage, wo und wie der Bau Peter Behrens' in diesem Gefüge seinen Platz fand und welche Voraussetzungen und Konsequenzen sich aus dem gefundenen Baugrund ergaben.

Die Genese dieses Bebauungsplanes ist in verschiedenen Phasen für uns greifbar, weil eine Anzahl von Zeichnungen und Pläne erhalten sind. Der sogenannte Heberer-Plan (Abb. 176) dokumentiert die Gestalt des Parks auf der Mathildenhöhe im Jahr 1878.⁷⁵⁰ Der erste Bebauungsplan des Darmstädter Hochschullehrers Karl Hofmann (Abb. 177) aus dem Jahr 1897 mit seiner ausführlichen Beischrift belegt durch seine Eintragungen einerseits die Zuverlässigkeit des Heberer-Planes auch noch für die Zeit unmittelbar vor der Bebauung, andererseits war dieser Plan für weite Teile der Mathildenhöhe der für die Bebauung allein bindende Entwurf.⁷⁵¹ Und auch für den flächenmäßig deutlich kleineren Bereich des Koloniegeländes, wo Olbrich den Plan Hofmanns einer teilweisen Überplanung unterziehen konnte, legte dieser weitgehend die Lage von Straßen, Bauparzellen und Freiflächen fest. Das große Konvolut an Zeichnungen Olbrichs im Besitz der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Berlin enthält fünf Situationspläne, die verschiedene Planungszustände zur Bebauung des Künstlerkoloniegeländes auf der Mathildenhöhe dokumentieren. Karl Heinz Schreyll hat diese im Rahmen seiner verdienstvollen und grundlegenden Untersuchung bearbeitet und inventarisiert, sodass hier auf dessen Nummerierung bei der Bezeichnung der Pläne zurückgegriffen werden kann.⁷⁵² Weitere Pläne aus Olbrichs Atelier sind bislang nur in publizierter Form bekannt. So liefert ein Bebauungsplan (Abb. 180), der erstmals am 24. März 1900 anlässlich der Grundsteinlegung des Ernst-Ludwig-Hauses im Darmstädter Tagblatt erschien, einen mit einem Datum verknüpften Zwischenstand der

⁷⁵⁰ Denkmaltopographie 1994, Abb. S. 305.

⁷⁵¹ Denkmaltopographie 1994, Abb. S. 306. Erneuter Abdruck mit lesbarer Datumsangabe als Planaufschrift und Wiedergabe der vollständigen Beischrift in Geelhaar 2000, S. 12-13.

⁷⁵² Schreyll 1972, S. 69, Nr. 10303-10307, Abb. S. 70-71.

Entwurfentwicklung.⁷⁵³ Auch der endgültige Entwurf des Bebauungsplanes ist nicht als Originalzeichnung, sondern nur in zwei unterschiedlichen Vervielfältigungen bekannt, von denen Olbrich eine technischere als Übersichtsplan für den Hauptkatalog (Abb. 183) schuf, während eine weit aufwendigere Zeichnung in Wasmuths Mappenwerken erschien (Abb. 184).⁷⁵⁴ Dieser fast bis zum Grade einer Luftaufnahme detaillierten Wiedergabe des Ausstellungsgeländes verlieh Olbrich dadurch eine besondere künstlerische Wirkung, dass er über sie konzentrische Lichtkreise abnehmender Helligkeit legte, in deren Mittelpunkt sich das von ihm entworfene Bautenensemble befand.

Die Künstlerkolonie wurde von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein in einem einige hundert Meter außerhalb der ehemaligen Stadtmauern gelegenen vormaligen Parkgelände, der Mathildenhöhe, angesiedelt.⁷⁵⁵ Um 1800 von Prinz Christian von Hessen-Darmstadt südöstlich der Stadt auf ehemaligen Weinbergen als Landschaftsgarten angelegt, war die Mathildenhöhe zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bereits an der West-, Nord- und Südseite von Bebauung eingeschlossen, während die östliche Grenze des Parks den Stadtrand markierte. Mit der Dieburger und der Erbacher Straße begrenzten das Gelände zwei aus der Stadt führende Landstraßen nördlich und südlich, wobei auf der nördlich verlaufenden Dieburger Straße ab 1897 eine der beiden ersten Straßenbahnlinien Darmstadts verkehrte.⁷⁵⁶ Größere Eingriffe in das Parkgelände erfolgten bereits spätestens seit den 1880er Jahren: Zwischen 1877 und 1880 wurde das Hochreservoir der städtischen Wasserversorgung errichtet, das durch Anschüttungen als Hügel überformt wurde und den bei weitem höchsten Punkt des Geländes bildete. 1883 wurde der an die Dieburger Straße anstoßende Teil des Parks zum Baugrund des neuerrichteten Alice-Hospitals. Zwischen 1897 und 1899 erfolgte dann im Zentrum des Parks der Bau der Russischen Kapelle nach Plänen des St. Petersburger Architekten Leonti Nikolajewitsch Benois im Auftrage Zar Nikolaus' II., dessen Gattin Alexandra die Schwester Großherzog Ernst Ludwigs war.

⁷⁵³ Abb. in Darmstädter Tagblatt (DT), Sechste Beilage zur Nr. 71 (24.3.1900). Abb. mit der Bildunterschrift „Plan für die im Jahre 1900 zu bauenden Objekte für das ‚Dokument deutscher Kunst 1901‘“. Wiederabdruck in DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 366. Nochmaliger Wiederabdruck in Koch 1901, S. 44.

⁷⁵⁴ Hauptkatalog, Übersichtsplan, vor S. 1; Olbrich 1901, Tafel 1.

⁷⁵⁵ Zur Geschichte der Mathildenhöhe: Hoffmann 1967, S. 9-11; Denkmaltopographie 1994, S. 305-309; Ulmer, 2004, S. 53-56; Geelhaar 2000, S. 13-18.

⁷⁵⁶ Am 23. November 1897 wurden die ersten beiden Linien der elektrischen Darmstädter Straßenbahn in Betrieb genommen, von denen eine ihren Endhaltepunkt an der Taunusstraße unweit der Mathildenhöhe hatte und von dort über die Dieburger Straße in das Stadtzentrum verlief. Bürnheim/Burmeister 1987, S. 19-20.

1897 wurde der an der Darmstädter Technischen Hochschule lehrende Baurat Professor Karl Hofmann mit dem Entwurf eines Bebauungsplanes für das Parkgelände beauftragt.⁷⁵⁷ Sein Entwurf (Abb. 177) sah die Errichtung einer Villenkolonie vor, deren Struktur von drei in ungefährer Ost-Westrichtung verlaufenden Straßenzügen bestimmt wurde.⁷⁵⁸ Weitgehend unbebaut sollten die höchstgelegenen Partien im Nordosten des Geländes bleiben, wo sich ein bestehender älterer, in regelmäßigen Baumreihen angelegter Platanenhain und das als Hügel überformte Hochreservoir befanden. Ein Erläuterungstext zu dem Bebauungsplan aus dem Mai 1898, dessen Adressaten potenzielle Grundstückskäufer waren, gibt Auskunft über die Zielsetzungen des Entwurfes: So sollte „der parkartige Charakter der Mathildenhöhe trotz der Bebauung gewahrt und der werthvolle Baumbestand möglichst erhalten bleiben.“⁷⁵⁹ Dazu seien „ein Viertel des Gesamtgebietes (...) als öffentliche Anlage von der Bebauung ausgenommen. Die Strassen, deren Führung sich dem Terrain anpasst, sollen in einer Breite von mindestens 9 Meter angelegt werden“. Fraglos verbarg sich hinter solchen Formulierungen die Absicht, Grundstücke zu verkaufen. Der Text strich andere Vorzüge der Lage und der zukünftigen Erschließung wie die Nähe zum Stadtzentrum, die Straßenbahnanbindung und den geplanten Anschluss an Gas-, Wasser-, Abwasser- und Stromnetz gleichfalls heraus. Wie aus dem Erläuterungstext indirekt deutlich wird, hatte der Bauplan neben der Erzielung eines malerischen Eindruckes auch den Notwendigkeiten der gewinnbringenden Verwertbarkeit des Grund und Bodens zu gehorchen. Hofmann schuf durch seine Anlage einen Wegeraster, welcher erlaubte, das zur Bebauung vorgesehene Terrain in gut zu erschließende und zu bebauende Parzellen zu unterteilen. Auch wenn der Erläuterungstext die eingezeichnete Parzellierung als nicht bindend und durch eventuelle Käufer noch abänderbar bezeichnet, so zielte der Bebauungsplan doch darauf ab, möglichst viele, in Tiefe und Breite dem allgemein Üblichen entsprechende Baugrundstücke entstehen zu lassen. Darüber hinaus musste die Durchwegung natürlich auch die Anbindung der zukünftigen Villenkolonie an die Stadt leisten. Hofmann löste beide Aufgaben durch die drei in etwa parallel geführten Straßen, die gemeinsam mit der südlich an dem Gelände vorbeilaufenden Erbacher Straße die zur Bebauung vorgesehenen Flächen so teilten, dass die zwischen den Straßen liegenden Flächenstreifen jeweils die Tiefe von zwei Parzellen hatten. Querstraßen verbanden diese Hauptwege. Von den drei großen Neustraßen setzte die mittlere eine von der Stadt kommende Straße fort und band die neue Siedlung auf kurzem Wege an

⁷⁵⁷ Geelhaar 2000, S. 13.

⁷⁵⁸ Wiedergabe des Bebauungsplanes mit Erläuterungen bei Geelhaar 2000, S. 12-13.

⁷⁵⁹ N. N.: Villenkolonie Mathildenhöhe. Darmstadt, Begleittext zum Bebauungsplan Karl Hofmanns vom Mai 1898. Zit. nach dem vollständigen Abdruck bei Geelhaar 2000, S. 12-13.

das Zentrum an. Sie sollte also die wichtigste Erschließungsstraße der Villenkolonie sein, der gegenüber die zwei anderen Straßen als nachgeordnet begriffen werden müssen. Das so geplante Wegenetz blieb auch in den Überarbeitungen des Bebauungsplanes durch Joseph Olbrich für die Bauten der Künstlerkolonie annähernd unangetastet. Am 29. November 1900 erfolgte die Benennung der Straßen durch die Stadtverordnetenversammlung, wobei Schwester, Gattin und Schwager des Regenten als Namensgeber fungierten: So trug die nördlichste der drei Straßen den Namen Nicolaiweg nach Zar Nikolaus II., die mittlere wurde nach dessen Gattin Alexandraweg getauft, während die südliche zuerst nach der Gattin Ernst Ludwigs Victoria-Melita-Weg, nach der Scheidung des Paares ab 1903 dann Prinz-Christian-Weg benannt wurde.⁷⁶⁰

Neben dem bereits bestehenden Hochreservoir und der Russischen Kapelle sah der Bebauungsplan Hofmanns ein Künstlerhaus vor. Der Erläuterungstext zum Bebauungsplan kündigte im Mai 1898 an, der Großherzog werde auf der Mathildenhöhe „ein für junge Maler und Bildhauer bestimmtes, Wohnungen und Ateliers enthaltendes Künstlerheim errichten.“⁷⁶¹ Damit war hier durch Karl Hofmann bereits das Siedlungsgelände der späteren Künstlerkolonie zum Teil bestimmt, auch wenn der Plan für diese mäzenatische Einrichtung wahrscheinlich noch gar keine endgültige Gestalt angenommen hatte.⁷⁶² Hofmann platzierte das Künstlerheim unmittelbar südlich des Hochbehälters, mit dem das Gebäude auch baulich, wohl durch eine Brücke oder einen Steg, verbunden werden sollte. Auf dem späteren Baugrund der Familienhäuser der Koloniekünstler hatte Hofmann in seinem Plan, soweit diese Flächen überhaupt zur Bebauung vorgesehen waren, Doppel- und Dreierhausgruppen verzeichnet. Dieser Bereich stellte dabei den stadtauswärtigsten Teil des überplanten Geländes dar. Das spätere Baugrundstück des Hauses Behrens am Alexandraweg war auf dem Plan noch auf zwei Parzellen aufgeteilt. Auf diesen beiden Parzellen sowie der westlich anschließenden sah Hofmann drei aneinandergebaute, unmittelbar an die Straße gerückte Häuser vor.⁷⁶³

Gemäß dem Bebauungsplan von Karl Hofmann wurden nach dessen Veröffentlichung erste Grundstücke in den zur Stadt hin gelegenen westlichen Abschnitten der Mathildenhöhe

⁷⁶⁰ Zum Zeitpunkt der Namensgebung s. Krimmel/Michaelis 1983, S. 152. Zur Umbenennung des „Victoria-Melita-Weges“ in „Prinz-Christian-Weg“ s. Hoffmann 1967, S. 9, Anm. 21. Die heutige Benennung als „Prinz-Christians-Weg“ ist nachträglich.

⁷⁶¹ N. N.: Villenkolonie Mathildenhöhe. Darmstadt, Begleittext zum Bebauungsplan Karl Hofmanns vom Mai 1898. Zit. nach dem vollständigen Abdruck bei Geelhaar 2000, S. 12-13.

⁷⁶² Ulmer 2004b, S. 54.

⁷⁶³ Hofmanns Bebauungsplan sah fast nur dort eine Bebauung an der straßenseitigen Grundstücksgrenze vor, wo auf der gegenüberliegenden Straßenseite keine Bebauung erfolgen sollte, während er ansonsten großzügige Vorgärten anlegen wollte.

verkauft. Die Bebauung begann wohl unmittelbar anschließend, wobei auch zahlreiche der von Hofmann bereits im Bebauungsplan vorgesehenen Zwei- und Dreihäusergruppen entstanden.⁷⁶⁴ Mit Olbrichs Berufung im Juli 1899 als einzigem Architekten an die Künstlerkolonie fiel diesem fast natürlich die Aufgabe zu, das bereits von Hofmann vorgesehene neue Künstlerheim zu planen.⁷⁶⁵ Da bereits zu einem kaum näher zu bestimmenden Zeitpunkt im Herbst 1899 (vgl. das Kapitel „Bauchronologie“) durch die Kolonienmitglieder der Plan gefasst wurde, neben dem Künstlerheim auch Familienhäuser zu errichten, fertigte Olbrich noch 1899 erste Pläne für ein Gesamtensemble aus Atelierhaus und Wohnbauten an.⁷⁶⁶ Zusätzlich sahen schon die frühesten erhaltenen Pläne Temporärbauten vor, die anlässlich der für das Jahr 1901 geplanten Ausstellung entstehen sollten.⁷⁶⁷ Ausgangsidee Olbrichs war die Schaffung eines Platzes, um den sich neben dem Künstlerheim vor Kopf die verschiedenen Wohnhäuser gruppieren sollten. Der Plan Karl Hofmanns teilte die Villenkolonie auf der Mathildenhöhe in Wohnzonen aus Straßen mit flankierenden Bauparzellen und parkartige Zonen rund um die Kapelle, den Platanenhain und das Hochreservoir auf. Eher städtisch anmutende Platzsituationen hätten in den Augen des Planers wohl dem „parkartigen Charakter“ widersprochen. Olbrich fand also den Raum für einen Platz nicht bereits vor, sondern musste ihn durch Veränderung der Hofmannschen Planung erst schaffen. Dabei wird sich ihm von Beginn an die Frage gestellt haben, ob er eine nur für die Dauer der Ausstellung bestehende Freifläche planen sollte oder eine dauerhafte Platzanlage würde durchsetzen können.

Das von Olbrich neu überplante Areal umfasste hauptsächlich das Geviert unmittelbar südlich des geplanten Künstlerheimes, wobei Olbrich, wie gesagt, den von Hofmann festgelegten Straßenverlauf beibehielt oder beibehalten musste. Der vorgesehene Baugrund wurde zum Großteil umschlossen von den zwei südlicheren der drei großen Straßen – dem Alexandraweg und dem Victoria-Melita/Prinz-Christian-Weg – und zwei Querwegen (der westlichere heute als Christiansenweg bezeichnet, der östliche als Mathildenhöhweg). Dieses Terrain hatte Hofmann lückenlos in zwölf Parzellen aufgeteilt; davon wurden sechs von der südlicheren Straße, sechs von der nördlicheren erschlossen. Olbrichs erste Entwürfe (Abb. 178 u. 179) sahen vor, den Raum für den Platz dadurch zu gewinnen, dass er einen dem Künstlerhaus gegenüberliegenden rechteckigen Flächenstreifen zwischen dem Alexandra- und

⁷⁶⁴ Denkmaltopographie 1994, S. 306.

⁷⁶⁵ DT, Nr. 159 (8.7.1899); Hoffmann 1967, S.11.

⁷⁶⁶ Zur Datierung Schreyll 1972, S. 69.

⁷⁶⁷ So ist in dem Plan Schreyll 10303 neben verschiedenen nicht näher definierten Pavillons ein mit „Kunstaussstellung“ bezeichneter Bau verzeichnet. Im Plan Schreyll 10304 ist dasselbe Gebäude mit „Prov. Halle f. Malerei u. Plastik“ beschriftet.

dem Victoria-Melita-Weg unbebaut ließ. Nach dieser Planung wären in dem betrachteten Areal nur sieben beziehungsweise acht Bauparzellen entstanden.⁷⁶⁸ Vier der zu diesem Zeitpunkt, also gegen Ende des Jahres 1899, im Rahmen der Koloniausstellung geplanten fünf Familienhäuser sollten diesen Platz flankieren, während das letzte vor Kopf auf einem Grundstück südlich des Victoria Melita-Weges vorgesehen war. Wahrscheinlich um die durch den geplanten zentralen Platz wegfallenden Parzellen zu kompensieren, entwarf Olbrich eine Variante des Bebauungsplanes (Abb. 178), bei dem zwei der Wohnhäuser ihren Platz direkt vor dem Künstlerheim auf dem von Hofmann nicht für Wohnbebauung vorgesehenen steilen Südhang unterhalb des Hochbehälters fanden, während auf dem von Hofmann parzellierten Bauland nur noch drei der Koloniehäuser standen.⁷⁶⁹ Die Anordnung zweier Häuser direkt vor dem Künstlerheim wurde auch in späteren Entwurfsstadien beibehalten und schließlich ausgeführt.

In einem weiteren Planungsschritt drehte Olbrich das Künstlerheim, welches Hofmann als parallelen Riegelbau zum Hochbehälter vorgesehen hatte, mit seinen Längsseiten exakt nach Norden und Süden (Abb. 180).⁷⁷⁰ Der zentrale Platz, der diese Drehung um einige Grad mitvollzog, verjüngte sich zudem nun fluchtpunktartig nach Süden, wobei seine Fläche gegenüber den früheren Entwürfen natürlich deutlich abnahm. Möglicherweise erlaubten erst diese verkleinerten Dimensionen, dass eine dauerhafte Platzanlage über die Koloniausstellung hinaus möglich wurde. Von den nun sechs zur Kolonie gehörigen Wohnhäusern waren nur fünf auf diese Platzanlage orientiert, während ein weiteres Haus ohne erkennbaren Bezug zum Platz auf den beiden westlichen Parzellen des Gevierts errichtet werden sollte.⁷⁷¹ In einem nächsten Planungsstadium (Abb. 181), welches etwa auf April 1900 zu datieren ist, erscheinen nun erstmals die Wohnhäuser mit Bezeichnung der Bauherrn.⁷⁷² Die im Bauplan Hofmanns noch nicht ausgewiesenen Bauplätze unmittelbar südlich des Künstlerheimes, das nun bereits den Namen „Ernst-Ludwig-Haus“ trug, nahmen die Häuser Olbrichs und Christiansens ein, ihnen gegenüber auf der anderen Straßenseite des Alexandraweges lagen die Häuser für den Bildhauer Habich und das mit „Glückert I“ bezeichnete erste Haus für den Darmstädter Möbelfabrikanten Glückert. Entlang des Platzes

⁷⁶⁸ Pläne Schreyll 10303 und 10304. Schreyll nimmt eine ungefähre Gleichzeitigkeit beider Pläne an. Mir scheint 10303 ein fortgeschritteneres Planungsstadium zu sein.

⁷⁶⁹ Schreyll 10303.

⁷⁷⁰ Abb. in DT, Sechste Beilage zur Nr. 71 (24.3.1900). Abb. mit der Bildunterschrift „Plan für die im Jahre 1900 zu bauenden Objekte für das ‚Dokument deutscher Kunst 1901‘“. Wiederabdruck in DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 366. Erneuter Wiederabdruck in Koch 1901, S. 44.

⁷⁷¹ Zweifellos ist der Plan so zu lesen, dass die dick schwarz umrandeten Baukörper ohne Bezeichnung als die Wohnhäuser zu verstehen sind, die im Rahmen der Künstlerkolonie entstehen sollten.

⁷⁷² Schreyll 10306, zur Datierung vgl. das Kap. „Bauchronologie“.

sollten südlich dieser beiden zwei weitere feste Häuser durch die Kolonie errichtet werden.⁷⁷³ An der südlichen Spitze des Platzes fand nun ein offensichtlich als temporärer zu verstehender Bau seinen Platz. Das auf dem vorangehenden Plan bereits verzeichnete Haus ohne direkte Beziehung zum Platzgefüge westlich des Platzes ist wie das danebenliegende Gebäude dem Möbelfabrikanten Glückert zugeordnet und mit „Glückert II“ beschriftet. Gegenüber dem Vorgängerplan ist es jetzt aber in die Häuserflucht des Alexandraweges gerückt. In dieser Flucht liegt nun auch das Haus Behrens, das hier erstmals im Bebauungsplanwerk zu greifen ist. Sein Baugrund befindet sich noch westlich des später Christiansenweg genannten Querweges, welcher bisher das von Olbrich mit dauerhafter Bebauung überplante Terrain begrenzt hatte. Das Haus Behrens fand seinen Standort also als einziger der festen Bauten in diesem westlicheren Geviert, welches nach Olbrichs früheren Planungen keinen dauerhaften Eingriff durch die Koloniausstellung erfahren sollte. Dieses Areal sollte zusätzlich zum Behrens-Haus mit einem temporären Ausstellungsgebäude westlich des Wohnhauses bebaut werden. Bereits in früheren Planungsphasen des Bebauungsplanes hatte Olbrich dort einen Bau für die Präsentation von „Flächenkunst“ vorgesehen.⁷⁷⁴ Dieser temporäre Bau wanderte jedoch in der Folge noch an die Südspitze der von Olbrich konzipierten Platzanlage (Abb. 182).⁷⁷⁵ Schließlich wurde das Haus Behrens als einziger Bau der Künstlerkolonie auf dem Flurstück errichtet, das von Alexandraweg, Christiansenweg, Victoria Melita-Weg und dem späteren Eugen-Bracht-Weg als westlicher Begrenzung umschlossen wurde (Abb. 183).⁷⁷⁶ Auf dessen restlicher Fläche blieben auf einem Teilstück noch Pflanzungen und ein Fußweg der alten Parkanlage bestehen, während der Restgrund mit Rasenflächen und einem Blumenparterre gestaltet wurde.

Im Plan Olbrichs vom Oktober 1900 (Abb. 182) erschienen erstmals zudem die ebenfalls nach seinem Entwurf entstehenden Häuser Deiters und Keller für den Geschäftsführer der Künstlerkolonie und einen nicht der Kolonie angehörigen Bauherrn.⁷⁷⁷ Diese beiden Wohnbauten waren wie das Haus Behrens nur zum Straßenverlauf und nicht zur Platzanlage hin orientiert, sodass durch die Ausrichtung dieser beiden Bauten und des Hauses Behrens gegenüber früheren Stadien des Bebauungsplanes Olbrichs eine deutliche

⁷⁷³ Bezeichnet mit „Kolonie“ und „Glückert“.

⁷⁷⁴ Auch wenn das Bauwerk auf diesem Plan erstmals mit dem Begriff „Flächenkunst“ bezeichnet wird, so sind die Funktionsbezeichnungen in früheren Plänen – etwa „Kunstaustellung“ oder „Prov. Halle f. Malerei und Plastik“ – weitgehend synonym zu verstehen.

⁷⁷⁵ Schreyll 10307. Dieser Plan ist mit der Bezeichnung „Gartenanlage in der Achse des Ernst Ludwigs Hauses von Prof. Olbrich 1900/XIII“ versehen und umfasst bezeichnenderweise nicht mehr das Flurstück, auf welchem das Haus Behrens entstand.

⁷⁷⁶ Hauptkatalog, Übersichtsplan, vor S. 1.

⁷⁷⁷ Schreyll 10307. Zu den Bauherrn s. Schreyll 1972, S. 100, 105.

Akzentverschiebung stattfand, die wieder an die Gestaltung des Hofmannplanes anknüpfte: Waren Olbrichs erste Entwürfe von der von ihm in die bestehende Planung eingefügten Platzanlage dominiert, so traten hier nun die Straßenverläufe als strukturierendes Element wieder in den Vordergrund, während die Platzfläche durch das provisorische Haus für Flächenkunst erneut verkleinert wurde. Dadurch wurde auch die Bedeutung des Alexandraweges als Haupterschließungsweg der Villenkolonie wieder stärker unterstrichen. Die bei einem flüchtigen Blick auf den endgültigen Plan Olbrichs vermeintlich zu erkennende Peripherielage des Hauses Behrens trägt deshalb.⁷⁷⁸ Der von der Stadt kommende Besucher nimmt die Kolonie nämlich zunächst als Abfolge von Bauten entlang des Alexandraweges wahr, zu der das Haus Behrens für ihn den Auftakt bildet. Ebenso wählte der Ausstellungsrundgang, den der Hauptkatalog zum „Dokument deutscher Kunst“ vorschlug, diesen Weg.⁷⁷⁹ Auch wenn das Haus Behrens also von der zentralen Platzanlage räumlich deutlich abgerückt wurde, so wurde es keinesfalls an den „Katzentisch“ gedrängt.

Welche Gründe waren aber für die Wahl dieses Grundstückes ausschlaggebend? Zur Klärung dieser Frage wäre es erhellend zu wissen, welches der in den frühen Bebauungsplänen Olbrichs ohne Nennung des Bauherrn eingezeichneten Häuser Behrens zugeordnet werden muss. Leider fehlen hierzu Quellen, wie bereits in der Bauchronologie gezeigt wurde. Meines Erachtens entschloss Behrens sich spätestens im Frühjahr 1900, Bauherr zu werden und als sein eigener Architekt zu fungieren. Daher war Olbrich gewiss auch schon im Frühjahr von diesem Vorhaben unterrichtet. Meiner Ansicht nach plante Olbrich in seinen ersten Zeichnungen aus dem Jahr 1899 – möglicherweise noch ohne weitere Beteiligung der anderen Künstler – alle zu errichtenden Wohnhäuser als geschlossenes Ensemble. Der Plan Schreyl 10303 (Abb. 178) bezeichnet dabei das einzige Haus, das Olbrich auf der Südseite des Prinz-Christian-Weges plante, als für den Möbelfabrikanten Glückert bestimmt.⁷⁸⁰ Ein Haus an dieser Stelle erscheint noch in dem im März 1900 veröffentlichten Bauplan (Abb. 180), und es ist meines Erachtens sehr wahrscheinlich, dass dieser Bau weiterhin für Glückert vorgesehen war. Auf dem Plan Schreyl 10304 (Abb. 179) und dem Plan aus dem März 1900 verlor das westlichste der von Olbrich geplanten Familienhäuser zunehmend den Bezug zum übrigen Ensemble.⁷⁸¹ Als das Haus Behrens ist dabei meiner

⁷⁷⁸ Noch zuletzt legte dies ein Katalogbeitrag der Darmstädter Olbrichausstellung von 2010 nahe. Schumann 2010, S. 202.

⁷⁷⁹ Hauptkatalog, Übersichtsplan, vor S. 1. Die Nummerierung der Bauten zeichnete einen logischen Rundgang vor. Allerdings weicht die Reihenfolge, in der die Bauten im Katalog vorgestellt wurden, von diesem ab.

⁷⁸⁰ Zur Lage des Glückert-Hauses vgl. Schreyl 10303.

⁷⁸¹ Schreyl 10304; Plan in DT, Sechste Beilage zur Nr. 71 (24.3.1900). Abb. mit der Bildunterschrift „Plan für die im Jahre 1900 zu bauenden Objekte für das ‚Dokument deutscher Kunst 1901‘“. Wiederabdruck in DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 366. Erneuter Wiederabdruck in Koch 1901, S. 44.

Meinung nach anfänglich dieses Haus zu identifizieren, welches auf dem späteren Bauplatz des Hauses „Glückert II“, des sogenannten Großen Hauses Glückert, entstehen sollte. Erst nachdem die Planung verworfen wurde, auch südlich des Prinz-Christian-Weges zu bauen, rückte das dort vorgesehene Glückert-Haus an die Stelle des Hauses Behrens, womit das ganze Geviert nun ausschließlich von Olbrich bebaut wurde, während das Haus Behrens noch weiter nach Westen verschoben wurde. Meines Erachtens liegt die Vermutung nahe, dass Behrens schon früh im Prozess der Erarbeitung des Bebauungsplanes Wert darauf legte, sein eigenes Haus aus der Ensembleplanung Olbrichs so weit wie möglich herauszulösen und gleichzeitig durch den westlichsten Bauplatz sein Haus den Auftakt der Koloniausstellung bilden zu lassen.

Neben dem Vorzug, dort das der Stadt am nächsten gelegene Haus der Koloniausstellung errichten zu können, bot der endgültige Bauplatz des Hauses weitere Vorzüge: So war gewährleistet, dass das Haus zumindest für die Dauer der Ausstellung von allen Seiten freistehend betrachtet werden konnte. Durch die vorgelagerten weiten Rasenflächen konnten nicht nur die straßenseitige Hauptfassade nach Norden, sondern auch die Süd- und Westfassade Fernwirkung erzielen – ein Umstand, der günstige Standorte für photographische Totalen ermöglichte und seinen Niederschlag in zahlreichen Abbildungen auch dieser Hausseiten in den Publikationen zur Koloniausstellung fand. Behrens griff in seinem Hausentwurf diese Vorzüge auf, indem er der West- und Südseite seines Baus monumentale Züge verlieh, die sich etwa in dem eindrucksvollen Portal an der Westseite manifestieren.

Es ist in der Baugeschichte aufgezeigt worden, dass Behrens eine knapp 800m² große Parzelle erwarb. Diese annähernd quadratisch geschnittene Fläche begrenzt nach Norden der Alexandraweg, nach Osten der Christiansenweg. Die quadratische Form des Grundstückes steht in direktem Bezug zur ebenfalls annähernd quadratischen Grundfläche des Hauses. Bereits bei dieser ersten Annäherung an das Untersuchungsobjekt ist damit das Leitmotiv des Hauses angeklungen, welches seine Gestalt maßgeblich bestimmt. Der Zuschnitt des Baugrundes ist also gewiss kein Zufall, vielmehr sind seine Proportionen Teil des Entwurfes.

Der Vorzug der freien Lage ist inzwischen nach Süden nicht mehr gegeben, da dort mittlerweile ein weiteres Haus errichtet wurde. Die Parzelleneinteilung des Hofmannplanes (die sich, wie gezeigt, ebenfalls in Behrens' Grundstückskaufvertrag findet) hätte auch eine – bis heute nicht erfolgte – westlich anstoßende Bebauung erlaubt, sodass die auf den frühen Photographien so eindrucksvolle Unbedrängtheit des Hauses eigentlich nur vorübergehend gegeben war. Ungeachtet seines Laienstatus' als Architekt bewies Behrens in der Wahl seines Bauplatzes ein feines Gespür für die Inszenierung seines Neubaus, wobei meines Erachtens

sein Hauptaugenmerk bei dieser Entscheidung stärker auf den Aspekt des Ausstellungsobjekts gerichtet war als auf jenen des Wohnhauses.

3. *Baubeschreibung und -analyse*

Planmaterial

Vier Planwerke unterschiedlichen Entstehungsdatums erlauben eine relativ präzise Rekonstruktion des Hauses Behrens in seinem Erbauungszustand. Die ersten beiden stammen aus den Jahren 1900 oder 1901; die späteren sind um 1920 und im Jahre 1946 entstanden.

Die frühesten Pläne sind diejenigen, welche in der endgültigen Ausgabe des Kataloges zum Haus Behrens veröffentlicht wurden (Abb. 185 u. 186).⁷⁸² Dieser erschien aller Wahrscheinlichkeit nach noch während der Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ im Frühjahr und Sommer des Jahres 1901 – wahrscheinlich aber deutlich nach der Eröffnung am 15. Mai des Jahres, da zusätzlich ein vollständig buch künstlerisch ausgestatteter provisorischer Katalog gedruckt wurde (vgl. das Kapitel „Buchkunst“).⁷⁸³ Während der provisorische Katalog noch keinerlei Planzeichnung enthielt, wurde im endgültigen Katalog ein vermaßter Grundriss von Erd- und Obergeschoss publiziert. Beide sind im Maßstab 1:200 gehalten. Es handelt sich um die Reproduktion schmuckloser Tuschzeichnungen. Details lassen den rein technischen, völlig unrepräsentativen Charakter dieser zwei unsignierten Blätter klar hervortreten.⁷⁸⁴ Ganz anders verhält es sich mit den Zeichnungen, welche im als Sonderheft zum Haus Behrens gestalteten Januarheft 1902 der „Deutschen Kunst und Dekoration“ gemeinsam mit der umfangreichen photographischen Dokumentation des Hauses und seiner Ausstattung sowie einem hymnischen Artikel Kurt Breysigs erschien (Abb. 187-190).⁷⁸⁵ Neben zahlreichen Photographien illustrieren den Beitrag je eine Ansicht der Nord- und Ostfassade, der Grundriss des Erd- und Obergeschosses, ein Nord-Süd-Schnitt und ein Plan der Außenanlagen. Keine dieser Zeichnungen ist vermaßt oder mit einer Maßstabsangabe versehen. Im Abgleich mit den Grundrissen des Kataloges lässt sich für die Grundrisse ebenfalls ein Maßstab von 1:200 bestimmen. Die Architekturzeichnungen sind zum Teil weit aufwendiger gestaltet als die im Katalog abgedruckten Grundrisse. So sind die beiden Ansichten farbig aquarelliert und vor

⁷⁸² Kat. Haus Behrens, S. 34-35.

⁷⁸³ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.).

⁷⁸⁴ Verwiesen sei hier etwa auf die Einzeichnung der Treppenstufen am linken Rand des Erdgeschossplanes. Auch laufen die Striche an den Ecken nicht überall zusammen. Insgesamt entsteht der Eindruck einer handwerklich solide ausgeführten Grundrisszeichnung – einer technischen Zeichnung, die etwa für eine Baueingabe Verwendung finden könnte, jedoch keinesfalls einen Präsentationsentwurf darstellt. Kat. Haus Behrens, S. 34-35.

⁷⁸⁵ Breysig 1901. Ein weiterer Abdruck aller Bestandteile dieses Sonderheftes erfolgte gemeinsam mit weiteren Beiträgen aus der „Deutschen Kunst und Dekoration“ in der aus dem gleichen Verlag stammenden Publikation „Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901“, die möglicherweise etwa gleichzeitig erschien, da das Vorwort des Bandes mit „Anfangs Dezember 1901“ datiert ist. Koch 1901, 329-392.

einen Landschaftshintergrund gesetzt. Sie werden gleich von mehreren ineinandergestaffelten Rahmengebilden umgeben, eine künstlerische Vorliebe Behrens', auf die schon in Bezug auf die malerischen und kunstgewerblichen Arbeiten hingewiesen wurde. Beide Zeichnungen sind signiert mit „Emil Hochdanz, Stuttgart“. Dessen Arbeitsleistung bestand möglicherweise in der Erstellung von in Perspektive und Proportion korrekten Ansichtszeichnungen, eventuell aber auch allein in der Kolorierung im Auftrag des Verlages, während die Rahmen eindeutig Behrens' Formensprache aufweisen.

Neben diesen Zeichnungen dokumentieren eine Anzahl Photographien (HB 1-27) den Zustand während der Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“. Es erschienen knapp 30 verschiedene Außenansichten des Hauses Behrens gemeinsam mit Beiträgen zu Bau und Ausstellung, wobei die meisten Abbildungen die Artikel Breysigs in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ und Schefflers in der „Dekorativen Kunst“ begleiteten.⁷⁸⁶ Die Aufnahmen liefern gemeinsam mit den Zeichnungen eine relativ lückenlose Dokumentation der Fassaden. Die Quellenlage bezüglich der photographischen Dokumentation der Innenräume soll der besseren Übersichtlichkeit halber der Besprechung der Innenausstattung vorangestellt werden.

Aus einem nicht genauer zu bestimmenden Zeitraum zwischen 1919 und 1921 hat sich eine etwas grobe Bauaufnahme erhalten, die hauptsächlich auf einer Vermessung der Innenräume basiert (Abb. 191).⁷⁸⁷ Der mit „H. Temme“ signierte Planbogen entstand wahrscheinlich im Rahmen eines Beschäftigungsprogrammes der Jahre nach dem ersten Weltkrieg.⁷⁸⁸ Die Aufnahme umfasst je eine Grundrisszeichnung des Erd-, Ober- und – anders als in den älteren Zeichnungen – auch des Dachgeschosses sowie einen schematischen Nord-Süd-Schnitt. Die Wohn- und Schlafräume in Erd- und Obergeschoss sind mit je einem Längen- und Breitenmaß versehen, für das Dachgeschoss ist diese Angabe nur für einen Raum vorhanden. In dem Schnitt ist eine Deckenhöhe für jede der drei Etagen angegeben. Der Maßstab beträgt laut Vermerk 1:250. Über diesem Vermerk findet sich als schriftlicher Zusatz zu den Zeichnungen eine Aufstellung der Räume und die Angabe der bebauten Fläche.

Nachdem das Haus im Zweiten Weltkrieg schwere Schäden erlitten hatte, fertigte der Architekt Klüger [?, Signatur unleserlich] für die Besitzerin, die Witwe Katharina Heil, im August 1946 Pläne für einen Wiederaufbau mit baulichen Veränderungen an (Abb. 192-

⁷⁸⁶ Alle hier nachweisbaren Aufnahmen finden sich mit Herkunftsangabe im Anhang dieser Arbeit.

⁷⁸⁷ Magistrat der Stadt Darmstadt, Kulturamt/Untere Denkmalschutzbehörde, Archivbestand, Aufmaß Darmstadt, Alexandraweg 17, ca. 1920.

⁷⁸⁸ Diese Auskunft erhielt ich dankenswerterweise mündlich von Herrn Fries, Denkmalarhiv des Kulturamtes der Stadt Darmstadt.

200).⁷⁸⁹ Grundrisse aller vier Geschosse sowie alle vier Ansichten und ein Schnitt sind erhalten. Dieses Konvolut von Bauzeichnungen enthält trotz der vom Architekten vorgesehenen Abweichungen vom originalen Bestand zahlreiche zusätzliche Informationen über den Ursprungsbau, die den älteren Plänen nicht zu entnehmen sind. Es handelt sich um vollständig mit Maßangaben versehene Baupläne. Zudem sind bestehendes und neu auszuführendes Mauerwerk farblich unterschieden. Die wichtigsten Veränderungen stellen eine Erweiterung des Erdgeschosses nach Süden und einen Verlegung des Treppenhauses dar. Die Pläne von 1946 sind im Maßstab 1:100 ausgeführt. Die angegebenen Maße weichen von den Angaben der beiden älteren Pläne in unterschiedlichem Umfang ab. Dies kann keine Ursache in nachträglichen Veränderungen haben. Insbesondere die Maße der skizzenhaften Zeichnung von 1920 scheinen vor dem Hintergrund der umfassenden Bauaufnahme von 1946 wenig zuverlässig. Ihr Wert besteht deshalb hauptsächlich in der Dokumentation des Baus zu diesem Zeitpunkt und besonders in der Wiedergabe der Dachgeschossaufteilung vor der Kriegszerstörung. Das vorhandene Planmaterial dokumentiert also Erd-, Ober- und Dachgeschoss im Vorkriegszustand, während ein Grundriss des Kellers fehlt. Die Baupläne für die Wiederherstellung des kriegsbeschädigten Hauses ergänzen diese älteren Informationen so weit, dass sich mit dieser Hilfe die folgende genaue Baubeschreibung und -analyse verfertigen lässt.

Baubeschreibung

Wie zuvor ausgeführt, ist das Haus Behrens nach sehr weitreichenden Kriegszerstörungen deutlich verändert wiederaufgebaut worden (vgl. das Kapitel „Wiederaufbau und restauratorische Maßnahmen“). Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich auf den Erbauungszustand, ohne dass hierauf im Folgenden gesondert hingewiesen wird.

Bei dem Haus Behrens handelt es sich um ein freistehendes unterkellertes Wohnhaus mit drei Geschossen, davon zwei Vollgeschosse. Auf dem annähernd quadratischen Grundstück ist der Bau aus dem Zentrum um mehrere Meter nach Westen verschoben. Die unbebaute Fläche ist als aufwendiger Ziergarten gestaltet.⁷⁹⁰ In seiner Großform zeigt sich das Haus als Kubus über einer beinahe quadratischen Grundfläche, dem ein annähernd pyramidales Dach aufsitzt. Das Kellergeschoss tritt deutlich über dem Bodenniveau als Gebäudesockel in

⁷⁸⁹ Magistrat der Stadt Darmstadt, Kulturamt/Untere Denkmalschutzbehörde, Denkmalakte Alexandraweg 17, Plankonvolut bez. Haus Katharina Heil Wwe., Darmstadt, Alexandraweg 17, Instandsetzung, Maßstab 1:100, Darmstadt 1.8.1946 bzw. 15.8.1946 (Xerokopie). Die Pläne sind zwar auf den 1. August 1946 und 15. August 1946 datiert, tragen jedoch amtliche Vermerke über die erteilte Baugenehmigung aus dem April 1949.

⁷⁹⁰ Die Gartenanlage des Hauses Behrens soll in dieser Arbeit nicht weiter untersucht werden. Verwiesen wird auf den Aufsatz Birgit Wahmanns zu den Gärten der Mathildenhöhe. Wahmann 2004.

Erscheinung. Der nach Süden abfallende Baugrund führt dazu, dass in weiten Teilen der Kellerboden nur wenig unterhalb des Terrains liegt. Das Dachgeschoss liegt vollständig oberhalb der Traufe. Das Dach ist als Walmdach mit einem extrem kurzen First in Nord-Süd-Richtung gebildet. Im östlichen Abschnitt der Nordfassade und im mittleren Abschnitt der Westfassade bildet der Bau jeweils einen Giebel in der Flucht der Fassade aus. Deren Firste laufen deutlich unterhalb des Hauptfirstes an die Fläche des Walmdaches.

Das Raumprogramm umfasst Küche und Waschküche sowie ein WC im Kellergeschoss, im Erdgeschoss eine Diele mit Treppenhaus, separater Garderobe und abgetrenntem Entree, Damen-, Speise- und Musikzimmer und ein WC, im Obergeschoss das Herren-, Damen- und Kinderschlafzimmer, das Arbeitszimmer des Herrn und die Bibliothek sowie ein Badezimmer. Im Dachgeschoss sind schließlich ein Gästezimmer, ein Knabenzimmer und ein WC untergebracht.

Obwohl Behrens von einem dem Quadrat angenäherten Rechteck als Grundform ausging, wie an der Dachform abzulesen ist, zeigt der Umriss des Gebäudes eine komplexe Gestalt, da der Künstler den Verlauf der Außenmauern durch eine Vielzahl von Vor- und Rücksprüngen gliederte. Abwechslung und Variantenreichtum im Grundriss und in den Ansichten genießen dabei auf den ersten Blick gegenüber Einheitlichkeit und Geschlossenheit Priorität.

Das Haus Behrens liegt mit der Nordseite zum Alexandraweg, von welchem das Grundstück erschlossen wird. An dieser Seite befindet sich auch der Hauptzugang zum Haus. Die Nordseite kann jedoch nur eingeschränkt als Hauptfassade bezeichnet werden, weil Behrens alle vier Außenseiten als eigenständige Ansichten gestaltete. Diese Vielgestaltigkeit zeigt sich auch im Umriss durch zahlreiche und vielförmige Wandversprünge und Wandausformungen: So tritt aus der Nordwand eine flache konvexe Wölbung hervor, in deren Scheitel die Eingangstür liegt. Die Ostwand bildet in der Südhälfte einen großen Erker als unregelmäßiges 3/6-Polygon aus, während aus der Nordhälfte eine rechteckige Wandausstülpung vortritt. An der Südwand tritt die Fassade dagegen in Teilen des Erdgeschosses um etwa zwei Wandstärken zurück. Die Ostwand schließlich tritt in ihrem Mittelabschnitt, jedoch nicht achsensymmetrisch, auf über der Hälfte ihrer Länge vor.

An allen Seiten sind den Wandflächen Pfeilerartige Wandvorlagen vorgeblendet, die jedoch keine tragende Funktion haben, sondern allein die Aufgabe, die Fassaden zu gliedern und zu rhythmisieren. Die Wandvorlagen erscheinen im Horizontalschnitt als in verschiedenen Varianten zusammengestellte Stab- und Kehlformen. Behrens verwendete sie sowohl lisenenartig in der Wandfläche als auch an Hauskanten übereck gestellt, sodass dort die Anmutung eines Eckwandpfeilers entsteht. Tragende rechteckige Wandpfeiler liegen

dagegen im Erdgeschoss dem westlichen Abschnitt der Südfassade vor. Das Gebäude besaß zum Erbauungszeitpunkt eine Grundfläche von etwa 130 m².⁷⁹¹

Grundriss

Der Grundriss des Hauses wird von zwei gestalterischen Entscheidungen bestimmt: der Wahl der dem Quadrat angenäherten Grundform und dem Verlauf der beiden tragenden Innenwandzüge. Diese schneiden sich im rechten Winkel fast exakt in ihrer Mitte. Der in Ost-West-Richtung verlaufende Mauerzug verspringt im Schnittpunkt um Mauerstärke. Die beiden tragenden Innenmauern teilen die Grundfläche aller Geschosse in jeweils vier große Raumeinheiten. Diese unterscheiden sich in ihrer Grundfläche um etwa den Betrag voneinander, um den der Grundriss in dem jeweiligen Viertel durch Vor- und Rücksprünge vom reinen Rechteck abweicht. Schematisch gliedert sich also der Grundriss – zumindest in den beiden Vollgeschossen – in vier annähernd quadratische und gleichgroße Raumeinheiten, die in eine annähernd quadratische Grundform eingeschrieben sind. Zur einfacheren Orientierung sollen diese Raumeinheiten nach ihrer Hauptfunktion im Erdgeschoss benannt werden: Die Raumeinheit Diele, in der sich auch die Haustür befindet, nimmt den nordwestlichen Teil, die Raumeinheit Musikzimmer den nordöstlichen, die Raumeinheit Speisezimmer den südöstlichen und die Raumeinheit Damenzimmer den südwestlichen Teil der Erdgeschossgrundfläche ein. Das Fußbodenniveau verspringt innerhalb der einzelnen Geschosse. Im Erdgeschoss liegt das Bodenniveau der Raumeinheit des Musikzimmers zwei Stufen unterhalb desjenigen der übrigen Raumeinheiten. Gleichzeitig liegt die Deckenhöhe dieser Raumeinheit über jener des restlichen Erdgeschosses. Dadurch haben auch die Räume des Obergeschosses zwei verschiedene Bodenniveaus. Auch die flächengleiche Raumeinheit oberhalb des Musikzimmers – die des Arbeitszimmers des Herrn – hat eine gegenüber den anderen Zimmern des Obergeschosses erhöhte Decke, die in den Dachstuhl hineinragt.

Grundriss des Erdgeschosses

Von den zuvor genannten vier großen Raumeinheiten im Erdgeschoss, welche durch die tragenden Innenwandzüge gebildet werden, erfahren zwei keine weitere Unterteilung. Diese großen Zimmer wurden als Musik- und als Speisezimmer genutzt. Die beiden anderen sind durch Zwischenwände weiter untergliedert.

Die Raumeinheit der Diele übernimmt – wenn auch eingeschränkt, wie noch gezeigt werden wird – die Funktion des Erschließungsraumes für das Haus. Hier befindet sich der Hauptzugang in das Gebäude. Von hier aus gelangt man durch eine weite Schiebetür in das

⁷⁹¹ In den Erläuterungen zum Aufmaß 1920 wird die bebaute Grundfläche mit 133,6m² angegeben. Die Zuverlässigkeit des Planes ist bereits oben diskutiert worden.

große Musikzimmer und über die Treppe in die oberen Stockwerke. Die Raumeinheit der Diele bildet neben dem eigentlichen Dielenraum und der halbgewendelten Treppe zwei durch dünne Trennwände aus Holz und Glas abgeteilte Nebenräume aus, nämlich einen Windfang hinter der Haustür sowie eine Garderobe, welche beide an der Nordwand liegen. Der Hauseingang selbst wird dadurch betont, dass hier die Nordwand in Form einer leichten Wölbung nach Norden ausgestülpt ist, wobei sich im Scheitel des Bogensegmentes die Türöffnung befindet. Flankierend öffnen sich zwei kleine Fensteröffnungen, die je einen Nebenraum belichten. Der Dielenraum wird im Süden und Westen von der halbgewendelten Treppe umfasst. Unterhalb des Treppenpodestes erschließt ein Durchgang einen kleinen, fensterlosen Binnenflur in der Raumeinheit des Damenzimmers. Auffällig ist, dass sich die Treppe nach der Wendung deutlich verjüngt. Der gegenläufige Treppenabschnitt und der Durchgang sind zur Diele hin durch eine dünne Wand mit einer Tür abgeschirmt. Die Mittelachse zwischen dieser Wand und der gegenüberliegenden dünnen Holztrennwand zum Windfang ist der zentrale Bezugspunkt für die Raumanlage der Diele. Auf ihr ordnete Behrens zentriert an der Westseite des Raumes den Anlauf der Treppe und an der Ostseite den breiten Durchgang zum Musikzimmer an. Der Durchgang nimmt, nur abzüglich der massiven Türpfeiler, die gesamte Ostwand der Diele ein. Direktes Licht erhält der Dielenraum nur durch Fenster auf halber Treppenhöhe.

Das Musikzimmer ist ein annähernd quadratischer Raum, der etwa das nordöstliche Viertel der Gesamtgeschossfläche einnimmt. Die vier Zimmerwände bilden alle große und mit einer Ausnahme zentrierte Wandöffnungen aus: Diese erscheinen im Westen und Süden in Gestalt von Durchgängen, im Norden als große Fensteröffnung und im Osten als Wandöffnung mit einer dahinterliegenden großen rechteckigen Nische. Keine dieser Wandöffnungen entspricht den anderen exakt in den Ausmaßen. Stufen in den Durchgängen vermitteln zwischen den oben angesprochenen unterschiedlichen Bodenniveaus des Musikzimmers und der angrenzenden Raumeinheiten.

Südlich an das Musikzimmer schließt sich das Speisezimmer an, das wie das Musikzimmer ohne weitere Binnenunterteilung von den tragenden Wänden gebildet wird. Der breiteste Durchgang im Haus verbindet die beiden Räume. Die östliche Zimmerwand ist vollständig als großer dreiseitiger Erker ausgebildet. Das Esszimmer ist der größte Raum im Erdgeschoss. Er nimmt gemeinsam mit dem nur geringfügig kleineren Musikzimmer mehr als die Hälfte der Erdgeschossgrundfläche ein. Die Südwand des Esszimmers ist in drei gleich große Wandabschnitte aufgeteilt, welche die Pfeiler für das darüber auskragende erste Geschoss vorgeben. Die drei Wandabschnitte sind unterschiedlich gestaltet: Ist das östliche Drittel als

glatte Wandfläche ausgebildet, so besitzt das mittlere ein hochliegendes Fenster, während das westliche als Durchgang auf die Veranda angelegt ist. Interessanterweise nimmt diese Wand keinen Bezug auf die gegenüberliegende Öffnung in das Musikzimmer. Die westliche Zimmerwand weist zwei Türdurchgänge auf, die sich spiegelsymmetrisch an den entgegengesetzten Enden der Wandfläche befinden. Der südliche führt in das Zimmer der Dame, der nördliche in den kleinen fensterlosen Binnenflur.

Der hier als Raumeinheit des Damenzimmers bezeichnete Teil des Erdgeschosses umfasst neben dem namensgebenden Raum den bereits erwähnten kleinen fensterlosen Binnenflur und die Wassertoilette. Der kleine Flur hat durch Türen Zugang zu drei Haupträumen des Hauses: Damenzimmer, Speisezimmer und Diele. Er nimmt in seiner Südostecke einen Speiseaufzug auf, der die einzige im Haus gelegene Verbindung zwischen Küche und Speisezimmer darstellt. Zudem ist er der Vorraum der Toilette.

Das Zimmer der Dame ist in der südwestlichen Ecke der Grundfläche angeordnet. Auffällig ist die im Vergleich zu den anderen Erdgeschossräumen asymmetrische Anordnung der Tür- und Fensteröffnungen in Bezug auf die Zimmerwände. Jedoch fluchtet die Türöffnung zum Speisezimmer mit dem kleinen Fenstererker in der Westwand, dessen Anordnung wiederum durch die Gliederung der Außenfassade bedingt ist. Dagegen scheint die Anordnung des Fensters nach Süden auf der Wandfläche auf den ersten Blick willkürlich. Diese Beobachtung soll weiter unten untersucht werden.

Grundriss des Obergeschosses

Wie im Erdgeschoss bilden sich im Obergeschoss durch die kreuzförmige Anordnung der tragenden Innenwände vier Raumeinheiten. Mit Ausnahme derjenigen, die über der Raumeinheit Diele liegt, entsprechen sie in ihrer Aufteilung weitgehend ihrem Pendant im Erdgeschoss. So entspricht das Arbeitszimmer des Herrn in der Grundfläche dem darunterliegenden Musikzimmer. Im über dem Speisezimmer liegenden Schlafzimmer der Dame wird allerdings der Ostteil des Raumes – das heißt hauptsächlich der Erker – durch einen Vorhang abgetrennt. Dieser Raumteil firmiert als Kinderschlafzimmer oder Schlafzimmer der Tochter.⁷⁹² Abbildungen lassen erkennen, dass sich oberhalb des Vorhanges ein Unterzug unter die Decke befindet (HB 86-90).⁷⁹³ Dieser trägt die aufsitzende Außenwand im Dachgeschoss. Offenbar wollte Behrens aber den Speiseraum im Erdgeschoss

⁷⁹² Die Kataloge zum Haus Behrens führen beide Raumteile unter der Überschrift „Schlafzimmer der Dame“. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 24; Kat. Haus Behrens, S. 28. In dem im Kat. Haus Behrens publizierten Grundriss lautet die Bezeichnung des abgetrennten östlichen Raumteiles „Kinder-Schlafzimmer“. Ebd., S. 35. Der in der DKuD abgedruckte Grundriss bezeichnet diesen als „Schlafzimmer der Tochter“. Breysig 1901, S. 331.

⁷⁹³ Vgl. etwa die Abbildung bei Breysig 1901, S. 372.

nicht durch eine Wand teilen oder durch einen Unterzug beeinträchtigen. Deshalb blieb ihm in diesem Doppelschlafzimmer nur die Möglichkeit, eine Raumtrennung vorzunehmen, die keinerlei tragenden Unterbau im darunterliegenden Stockwerk benötigt, und den Unterzug somit sichtbar zu lassen. Anders als an derselben Stelle im Erdgeschoss fehlt ein Durchlass zwischen dem Arbeitszimmer des Herrn und dem Schlafzimmer der Dame.

Das Schlafzimmer des Herrn liegt oberhalb des Damenzimmers. Über dem Raum der Toilette befindet sich ein Badezimmer, welches auf Kosten des Herrenschlafzimmers gegenüber dem darunterliegenden WC geringfügig vergrößert ist. Anders als im Erdgeschoss verläuft die südliche Außenwand von Damen- und Herrenschlafzimmer in einer Flucht.

Die Geschossfläche oberhalb der Raumeinheit Diele wird von einer zusätzlich hinzutretenden tragenden Wand in Ost-West-Richtung geteilt. Auf die statischen Voraussetzungen für eine solche Konstruktion und die Gründe ihres Einsatzes soll weiter unten ausführlich eingegangen werden. Der südlich der zusätzlichen Wand entstehende Raum nimmt den Gegenlauf der vom Erdgeschoss kommenden Treppe auf und zudem ein Treppenpodest, welches die Räume der Etage erschließt, sowie den Anlauf der halbgewendelten Treppe in das Dachgeschoss. Der Treppe in das Dachgeschoss dient die zusätzliche Wand als Wange. Diese Treppe ist deutlich schmaler als die darunterliegende zwischen Erd- und Obergeschoss. Deshalb ragt die Decke zwischen Erd- und Obergeschoss fast einen Meter in den Anlauf der unteren Treppe hinein.⁷⁹⁴ Der nördlich der neuen tragenden Wand entstehende Raum nimmt eine schmale Bibliothek auf. Diese öffnet sich beinahe über die gesamte Wandbreite zu dem danebenliegenden Arbeitszimmer des Herrn. Nach Norden bildet die Bibliothek eine durchfensterte Wandwölbung aus, welche jener im darunterliegenden Eingangsbereich entspricht. Die unterschiedlichen Bodenniveaus der Etage gleicht eine Stufe auf dem Treppenpodest aus. Es liegt aber nicht nur das Arbeitszimmer des Herrn gegenüber den anderen Räumen erhöht, sondern auch die Bibliothek. Da die unter dieser liegende Raumeinheit der Diele aber – im Gegensatz zum Musikzimmer – nicht über das sonstige Raummaß erhöht ist, besitzt hier die Zwischendecke eine enorme Stärke. Die Notwendigkeit einer solch massiven Geschossdecke soll unten erklärt werden.

Grundriss des Dachgeschosses

Der Grundriss des Dachgeschosses wiederholt in der Anordnung der tragenden Wände und in der Erschließung der Zimmer weitgehend das Obergeschoss. Jedoch verkleinert die Dachneigung die Räume. Dies gilt jedoch nicht für den Treppenraum und die

⁷⁹⁴ Ich danke für diese Erkenntnis meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Werner Jacobsen, und seinem Doktorandenkolloquium.

danebenliegende Wassertoilette, da hier die Westfassade einen Giebel ausbildet. Anders als in den darunterliegenden Stockwerken wird die Wand zwischen dem Sanitärraum und dem südlich anschließenden Zimmer gerade geführt. Dieses fungiert als Knabenschlafzimmer. Dem Raum über dem Damenschlafzimmer ist die Funktion des Gästezimmers zugewiesen. Die Dachfläche des polygonalen Erkers ist als Balkon für diesen Raum ausgebildet. Die nord-südlich verlaufende Scheidewand zwischen Gästezimmer und Balkon springt gegenüber der Fassade zurück. Sie bildet in ihrer Mitte eine Tür aus. Diese Wand wird von dem oben beschriebenen Unterzug zwischen dem Schlafzimmer der Dame und dem Schlafzimmer der Tochter im Obergeschoss getragen.

Licht erhalten Knabenschlaf- und Gästezimmer durch große Gauben auf der Südseite. Über der Bibliothek, jedoch in der Fläche wesentlich kleiner, liegt eine weitere Kammer, die nur durch ein kleines Dachfenster belichtet wird. Für diesen Raum fehlen Funktionsangaben. Nicht als Wohnraum genutzt wird der Raum oberhalb des in das Dachgeschoss hineinragenden Arbeitszimmers des Herrn. Er ist jedoch vom Treppenpodest über eine Stiege zugänglich und erschließt über eine weitere Stiege den Spitzboden des Hauses.

Grundriss des Kellergeschosses

Anders als bei den übrigen Geschossen fehlt für den Keller ein Grundrissplan des Vorkriegszustandes. Der zur Koloniausstellung publizierte Nord-Süd-Schnitt dokumentiert nur die Aufteilung der Räume auf der Ostseite des Baus (Abb. 190). Die Pläne für den Wiederaufbau von 1946 lassen jedoch vermuten, dass die Disposition der Kellerräume weitgehend unverändert blieb (Abb. 195). Lediglich die Raumnutzung veränderte sich. Der Grundriss gleicht recht exakt jenem des ersten Obergeschosses, wobei jedoch einige Türöffnungen fehlen. Auch ist die Wand zwischen dem auch im Keller vorhandenen WC und dem südlich anschließenden Raum wie im Erdgeschoss geführt. Zudem liegt ein Kellerraum unterhalb der dem Bau südlich vorgelagerten Terrasse.

Der Zugang zum Keller ist zum Bauzeitpunkt – trotz der dort befindlichen Küche – nur von außen möglich. Zwei Zugänge erschließen das Untergeschoss. Ein Zugang befindet sich an der Westseite unterhalb des Treppenhauses (HB 10-16, 22-26). Diese Anordnung ist bemerkenswert, da sie verhindert, dass eine Kellertreppe von innen unter dem Gegenlauf der Haupttreppe herabgeführt werden kann. Eine solche Treppe hätte ihren Fuß kurz vor dieser Kellertür gehabt. Von dieser müssen aber noch einige Stufen hinab führen, da die Türschwelle deutlich oberhalb des Kellerbodenniveaus liegt, wie der Schnitt zeigt. Zwei gegenläufige Treppen auf dem vorhandenen Raum unterzubringen, ist jedoch nicht möglich. Dass Behrens sich für diesen Außenzugang und gegen eine Innentreppe entschied, ist überraschend, denn

ein weiterer Eingang führt von Osten durch den Raum unterhalb der Südterrasse in das Kellergeschoss (Abb. 189, HB 21).

Unterhalb der Raumeinheit des Speisezimmers befindet sich die Küche, unter jener des Musikzimmers die Waschküche. Im kleinen Binnenflur endet der Speiseaufzug. Welche Funktion die anderen Räume hatten, kann hier nicht geklärt werden. Dort muss sich unter anderem der Heizungskessel befunden haben.⁷⁹⁵ Dass einer der Räume als Wohnraum, etwa als Mädchenzimmer gedient hat, ist unwahrscheinlich, da ein solcher in dem Raumprogramm, welches die Erläuterungen des Planes von 1920 für das Haus auflistet, nicht genannt wird. Im Hinblick auf die folgende Untersuchung ist auf eine weitere Auffälligkeit hinzuweisen, die der Wiederaufbauplan von 1946 zeigt: Die massiven Türpfeiler des Durchganges im Erdgeschoss zwischen Diele und Musikzimmer besitzen hier verstärkte Substruktionen, die aus der tragenden Nord-Süd-Kellerwand deutlich heraustreten.

Technische Ausstattung

Die Mauern des Hauses waren aus Backsteinmauerwerk errichtet.⁷⁹⁶ Zur Konstruktion der Decken fehlen genauere Angaben. Das Haus besaß im Erbauungszustand eine zentrale Warmwasserheizung für das Erd- und Obergeschoss.⁷⁹⁷ Dagegen wurden das Knaben- und das Gästezimmer im Dachgeschoss mit je einem Gasheizofen beheizt.⁷⁹⁸ Drei Abzüge verlaufen in den Zwischen- und Außenwänden: Ein Abzug verläuft in der Mittelachse der Stirnwand der Nische des Musik- und Arbeitszimmers. Auf deren Außenmauer tritt er leicht erhaben in Erscheinung. Ein weiterer Abzug befindet sich in der Wand zwischen Speise- und Musikzimmer östlich des Durchganges. Verschwindet er dort vollständig in der Wand, so tritt er im ersten Geschoss im Schlafzimmer der Tochter aus der Wand vor. Ein dritter Abzug liegt der Südwand der Wassertoiletten und des Badezimmers vor.

Wie erwähnt befindet sich in den den Sanitäräumen vorgelagerten Fluren ein Speiseaufzug, der die einzige Verbindung innerhalb des Hauses zur unterhalb des Esszimmers gelegenen Küche darstellt. Vom Zeitpunkt der Erbauung an besaß das Haus eine elektrische Licht- und Klingelanlage.⁷⁹⁹

⁷⁹⁵ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 11; Kat. Haus Behrens, S. 14.

⁷⁹⁶ Die Maurerarbeiten und die Lieferung der Backsteine besorgte die Firma J. Müller, Darmstadt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 11; Kat. Haus Behrens, S. 14.

⁷⁹⁷ Ebd. Diese wurde von der Hamburger Firma Rudolf Otto Meyer G.m.b.H. geliefert.

⁷⁹⁸ Die Heizöfen lieferte die Firma J.G. Houben Sohn Carl, Aachen. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 26, 27; Kat. Haus Behrens, S. 30, 31.

⁷⁹⁹ Die Licht- und Klingelanlage lieferte E. Schöller, Darmstadt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 12; im Kat. Haus Behrens, S. 15 als „W. Schöller“.

Schnitt

Das von Norden nach Süden abfallende Baugelände ist auf drei verschiedene Bodenniveaus terrassiert. Bereits das nördlichste liegt deutlich unterhalb des Alexandra-Weges, dessen Höhenniveau in etwa dem des Erdgeschossfußbodens entspricht. Zwischen Straße und der Haustür vermittelt deshalb ein gemauerter Steg, von welchem zudem zwei Treppenarme rechts und links auf das Bodenniveau hinabführen. An der Nordwestecke des Grundstückes führt eine Dienstbotentreppe vom Alexandra-Weg auf die tiefergelegenen Grundstücksniveaus. Die nördlichen Kanten der zwei unteren Grundstücksebenen fluchten in etwa mit der Hausnordwand sowie dem Südabschluss des Risalits der Westfassade. Durch das Gefälle des Grundstückes ragt der Kellersockel unterschiedlich hoch aus dem Boden: Befindet sich der Keller im Norden zu mehr als zwei Dritteln unter der Erde, so ist er im Süden zu über der Hälfte oberirdisch.

Die innerhalb der Stockwerke differierenden Raum- und Fußbodenhöhen sind in der Grundrisserläuterung bereits angesprochen worden. Im Erdgeschoss beträgt laut der Bauaufnahme von 1920 die normale Höhe der Wohnräume 3,75 Meter.⁸⁰⁰ Der Schnitt in den Bauplänen zum Wiederaufbau von 1946 sieht eine Deckenhöhe von 3,8 Metern vor, was meines Erachtens die zumindest ungefähre Richtigkeit der Angabe von 1920 untermauert.⁸⁰¹ Im Musikzimmer ist sie um etwa Deckenstärke erhöht. Zudem ist im Musikzimmer der Fußboden gegenüber der restlichen Etage um zwei Treppenstufen abgesenkt, mit der Folge, dass die Deckenhöhe in der darunterliegenden Waschküche niedriger als in den übrigen Kellerräumen ist. Zur Raumhöhe im Obergeschoss sind die erhaltenen Angaben widersprüchlich. Laut der Bauaufnahme von 1920 beträgt die Raumhöhe der Schlaf- und Badezimmer sowie des Flures lediglich 3,05 Meter.⁸⁰² Dagegen nennt der Wiederaufbauplan von 1946 eine Stockwerkshöhe von 3,5 Meter.⁸⁰³ Der unvermaßte Schnitt von 1901 (Abb. 190) bestätigt die zweite Angabe als die wahrscheinlichere, da dort die Proportionen nicht auf einen großen Höhenunterschied im Vergleich zum Erdgeschoss schließen lassen.⁸⁰⁴ Im Arbeitszimmer und in der Bibliothek liegt, wie bereits beschrieben, das Fußbodenniveau höher als jenes in den übrigen Räumen des Obergeschosses. Ebenfalls gegenüber den anderen Räumen des Obergeschosses angehoben ist die Raumdecke des Arbeitszimmers, die etwa 1,5

⁸⁰⁰ Vgl. die Angaben der Bauaufnahme von 1920.

⁸⁰¹ Vgl. Instandsetzungsplan 1946/1949.

⁸⁰² Vgl. die Angaben der Bauaufnahme von 1920.

⁸⁰³ Vgl. Instandsetzungsplan 1946/1949.

⁸⁰⁴ Vgl. den Schnitt bei Breysig 1901, S. 349.

Meter weit in das Dachgeschoss und den Dachstuhl hineinragt.⁸⁰⁵ Die Raumhöhe des Knaben- und des Gästezimmers im Dachgeschoss beträgt 2,8 Meter.⁸⁰⁶

Außenwände

Mit Ausnahme der Westseite dominiert die Außenwände des Hauses Behrens eine konsequente vertikale Zweiteilung. Die Trennlinien, die im Innern die tragenden Wände zwischen den Raumeinheiten ziehen, werden so auch nach außen gespiegelt. Die Westaußenwand, an die im Erdgeschoss eine tragende Wand anstößt, in den oberen Geschossen aber zwei tragende Innenwände laufen, nimmt dagegen auf diese innere Gestaltung keinen Bezug.

Die vier Hausseiten besitzen, wie bereits zuvor angesprochen, ein sehr unterschiedliches Aussehen. Behrens versuchte, jeder einen andersartigen Charakter zu verleihen. Gemeinsam sind ihnen jedoch die Baustoffe, mit denen sie gestaltet sind. Drei Materialien unterschiedlicher Farbigkeit prägen die Fassaden des Baus: die weißen Putzflächen der Wände, roter Klinker-Verblendstein, der hauptsächlich bei Sockel und Gesims Verwendung findet, und grünglasierte Formsteine für den Bauschmuck in Form bündelpfeilerartiger Wand- und Eckvorlagen, für Fenster- und Türrahmungen und Kamindekor. Dieser grünglasierte Verblender ist als Quaderstein sowie als Stab- und als Kehlstein ausgeformt. Die Stäbe zeigen zudem teilweise ein umlaufendes Muster aus Bändern. Der rote Klinkersockel erscheint an der Nord- und Ostwand, zudem an einem kurzen Stück der Westwand. Er springt leicht vor und ist geringfügig geböschet. Nach oben schließt er mit einem Wasserschlag ab. Beinahe vollständig umläuft das Traufgesims das Haus, wobei die Form aber variiert wird.

Nordseite

Die Nordseite (Abb. 188, HB 1-6) ist der Erschließungsstraße zugewandt und bildet den Haupteingang zum Haus aus. Eine vertikale Zweiteilung ist ihr wichtigstes Gliederungsmerkmal. Den westlichen Wandabschnitt dominiert eine flache, erkerartige Wandausstülpung, deren Zentrum die Haustür bildet. Den östlichen Wandabschnitt beherrschen die großen Fensteröffnungen des Musikzimmers und des Arbeitszimmers des Herrn, wobei letztere bis in das Feld des großen Giebels hineinreicht, welcher diesen Abschnitt nach oben abschließt. Die Zweiteilung entspricht den dahinterliegenden Raumeinheiten Diele und Musikzimmer im Untergeschoss, im Obergeschoss liegen die Bibliothek und das Arbeitszimmer des Herrn hinter dieser Wand. Die etwa mittige

⁸⁰⁵ Dieses ergibt sich aus der Zusammenschau des Schnittes bei Breysig 1901, S. 349 und den Höhenangaben in der Bauaufnahme von 1920.

⁸⁰⁶ Vgl. die Angaben der Bauaufnahme von 1920 und des Instandsetzungsplans 1946/1949.

Teilungslinie der Wandfläche markiert eine Vorlage aus den oben bereits angesprochenen grünglasierten Formsteinen. Seitlich wird sie von je einer bis an das Gesims reichenden Eckwandvorlage aus demselben Material begrenzt.

Der westliche Außenwandabschnitt, hinter dem Diele und Bibliothek liegen, schließt nach oben in Traufhöhe gerade mit dem umlaufenden Gesims ab. Dieses krägt über einer drei Steinlagen hohen unteren Zone in drei Treppungen aus. An der die Fassade nach Westen begrenzenden Wandvorlage verkröpft es sich. Bestimmendes Element des westlichen Fassadenabschnittes ist die im Türbereich konvex vorschwingende Wand. In der Ansicht erscheint diese Ausstülpung als flacher zweistöckiger Erker, der unterhalb der Traufe ein eigenes Dach ausbildet. Dieser Erker sitzt nicht in der Achse des westlichen Fassadenabschnittes, sondern ist fast bis an die mittlere Wandvorlage herangerückt, sodass zwischen diesen beiden nur ein schmaler Putzstreifen sichtbar bleibt. Der Abstand auf der anderen Seite bis zur westlichen Gebäudeecke misst dagegen über einen Meter. Im Erdgeschoss ist der Erker aus rotem Klinker und grünglasierten Verblendern errichtet. Darüber setzt er sich mit einer brüstungshohen Putzfläche fort, die eine vierstufig abgetreppte Sockelzone ausbildet. Über der Putzfläche zeigt sich der Erker fast vollständig in fünf gleichgroße hochrechteckige Fenster aufgelöst. Den Laibungen sind Doppelstäbe aus grünem Verblender vorgestellt. Ein leicht auskragendes Putzgesims leitet zum Erkerdach über. Die kleine Kammer im Dachgeschoss wird durch eine Fledermausgaube belichtet.

Der östliche Außenwandabschnitt bildet oberhalb der Traufe in gesamter Breite einen Dreiecksgiebel aus. Knapp unterhalb der Spitze knickt er beidseitig ein und schließt oben mit stumpfem Winkel ab. Die Giebelanläufe schwingen in der Art eines Glockendaches aus. Die Außenkontur des Giebels zeichnet eine etwas vortretende Aufmauerung aus rotem und grünglasiertem Verblender nach. Die Wandfläche des Fassadenabschnittes dominiert ein großes Rahmengebilde aus grünglasierten Stab- und Kehlsteinen, das die Fenster von Musik- und Arbeitszimmer flankiert und überfängt. Es schließt nach oben in einer großen Kielbogenform. Das so eingefasste Musikzimmerfenster ist als fast quadratisches Rechteckfenster ausgebildet. Der Rahmen ist vierbahnig mit einem hohen Fensterkreuz gestaltet. Deutlich bewegter dagegen ist die Binnengliederung des darüberliegenden Arbeitszimmerfensters, das geschwungene Formen zeigt. Die Grundform bildet hier ein gedrückter Spitzbogen. Das Fenster reicht dabei nach oben über die Trauflinie des Daches und verdeutlicht so, dass im Giebelbereich die sonst geltende Geschosshöhe aufgehoben ist. Der Frage nach dem Nutzen eines solch hohen Fensters soll später bei der Analyse des Hauses Behrens unter dem Gesichtspunkt der Künstlervilla nachgegangen werden. Der nach Norden

liegende Kellerraum unterhalb des Musikzimmers wird durch zwei Kellerfenster in der Sockelzone belichtet.

Ostseite

Auch die Ostwand (Abb. 189, HB 17) gliedert sich in zwei große Abschnitte, die mit den dahinterliegenden Räumen – nämlich Musik- und Esszimmer im Erdgeschoss beziehungsweise Arbeitszimmer und Damen- und Tochterschlafzimmer im Obergeschoss – zusammenfallen. Der südliche Wandabschnitt besteht fast zur Gänze aus einem dreiseitigen, zweistöckigen Erker mit großen Fensteröffnungen. Der nördliche Abschnitt ist dagegen, abgesehen von zwei Kellerfenstern im Sockel, völlig geschlossen und wird dominiert von einem breiten, giebelbekrönten Wandvorsprung in seiner Mitte, auf dessen Mittelachse ein mit Dekor hervorgehobener Kaminzug in die Höhe geführt wird.

Über die gesamte Ostwand werden Sockel und Gesims durchgeführt. Das Gesims erscheint dabei in gleicher Form wie an der Nordfassade. Die Form des Sockels wird ebenso beibehalten, jedoch verspringt er zwischen den beiden Abschnitten in der Höhe und nimmt so Bezug auf die unterschiedlichen Fußbodenniveaus der Innenräume. Sowohl Gesims als auch Sockel verkröpfen sich an den Wandvorlagen.

Der nördliche Abschnitt, hinter dem das Musik- und das Arbeitszimmer liegen, wird dominiert von der etwa in der Mitte vorspringenden Wandpartie, welche die Nischen in den Innenräumen auch nach außen abbildet. Sie ist mit zwei Bahnen aus rotem Klinker dekoriert, die grüne Stab- und Kehlsteine einfassen. Diese mit Steinen verblendeten Zonen kontrastieren mit den danebenliegenden verputzten Feldern. In der Mittelachse der vorspringenden Wandfläche wird – erneut leicht erhaben – ein Kamin nach oben geführt. Oberhalb des Gesimses bildet der nördliche Wandabschnitt einen kleinen Giebel in der Breite und Flucht des Vorsprungs aus. Der Sockel ist beidseits des Wandvorsprungs für je ein Kellerfenster durchbrochen. Dem nördlichsten Teil des Sockels ist eine Treppe vorgestellt, die dort das Nord-Süd-Gefälle des Grundstückes ausgleicht.

Der südliche Abschnitt der Ostwand besteht in den beiden Vollgeschossen fast zur Gänze aus dem großen dreiseitigen Erker, den das Esszimmer und das Damen- beziehungsweise das Tochterschlafzimmer nach Osten hin ausbilden. Den Erkerecken sind Doppelstäbe aus grünglasiertem Verblendstein vorgelegt. Das übrige Mauerwerk des Erkers zwischen Sockel und Gesims ist verputzt. Die Erkerwände bilden fünf rechteckige Fenster aus: im Erdgeschoss je eines an allen drei Seiten, im Obergeschoss nur je eines an den Erkerflanken. Sie nehmen jeweils beinahe die Gesamtbreite der jeweiligen Erkerseite ein. Oberhalb des Gesimses schließt der Erker mit einer gemauerten Balustrade als Geländer für den dort befindlichen

Balkon. Dieser reicht hinter die Ostfassade zurück, sodass an dieser Stelle das Walmdach eingeschnitten ist und nicht bis an das Gesims heruntergeführt wird. Der in ost-westlicher Richtung verlaufenden kurzen Balkonwand ist ein weiterer Schornstein vorgestellt. An allen drei Erkerseiten ist auch der Gebäudesockel für Fenster durchbrochen, welche die dahinterliegende Küche belichten. Diese haben an den Flanken die Form großer Okuli; an der Erkerstirn schließt ein Korbbogen das fast bodentiefe Fenster nach oben ab. Die Ostwand des gemauerten Terrassensockels bildet den bereits erwähnten Kellereingang aus.

Südseite

Anders als die beiden zuvor besprochenen Außenseiten gliedert sich die Südwand (HB 18-27) nicht ganz so ausgeprägt in zwei Abschnitte. Eine Gliederung durch eine angedeutete Pfeilerkolonnade im Erdgeschoss und vier Fensterachsen im Obergeschoss vereinheitlichen die Fassadenfläche stärker als auf den zuvor beschriebenen Hausseiten. Nur auf einem kurzen Stück an ihrem Ostende, das als schmucklose Putzfläche gestaltet ist, springt die Außenwand deutlich zurück.

Im Gegensatz zur Nord- und Ostseite bildet die Südaußenwand keinen Sockel aus. Dagegen läuft das Gesims durch. Das Erdgeschoss dominieren vier kräftige Wandpfeiler, die mit rotem Klinker verblendet sind. Hinter diesen treten die dazwischenliegenden weißen Putzflächen im Erd- und Kellergeschoss in zwei unterschiedlichen Tiefenebenen zurück: Der Wandabschnitt im Westen, hinter dem sich das Damenzimmer befindet, weicht hinter die Pfeilerfront nur etwa zwei Steinbreiten zurück, jener im Osten im Bereich des Speisezimmers etwa einen Meter. Dort ist eine flache Veranda ausgebildet, die nach Süden als eine offene Terrassenfläche fortgeführt wird. An der Südseite ist ihr in ganzer Breite eine Treppe vorgelagert, deren Antritt nach Osten zeigt.

Die vier Pfeiler bilden keine regelmäßige Kolonnade. Der westlichste Pfeiler ist als kräftiger Eckpfeiler ausgebildet. Der nach Osten folgende ist deutlich schmaler, ein dritter folgt mit deutlich geringerem Abstand, aber gleicher Stärke. Der Abstand zwischen dem dritten und vierten Pfeiler, dem Bereich der Veranda, überspringt genau eine Pfeilerstellung, die den Rhythmus des vorhergehenden Paares fortgesetzt hätte. An der Stelle dieses fehlenden Pfeilers deutet jedoch eine ebenfalls aus rotem Klinker gemauerte Lisene an der zurückgesetzten Wand die Vervollständigung der Kolonnade an. Somit ist es der Abstand zwischen den beiden westlichsten Pfeilern, der deutlich von dem Gesamtrhythmus abweicht. Diese Beobachtung wird an späterer Stelle noch zu untersuchen sein.

Im Bereich der Veranda befindet sich westlich der Lisene eine Tür, welche die Terrasse mit dem Esszimmer verbindet, östlich von ihr ein hochliegendes querrechteckiges Fenster.

Die Lage des Fensters zum Damenzimmer ist in der Grundrissbeschreibung bereits angesprochen worden. In der Ansicht erscheint es merkwürdig aus der Achse des breiteren westlichsten Interkolumniums verschoben. Die vier Pfeiler laufen ein kurzes Stück in das Obergeschoss hinein, wo sie plan in der Wandfläche liegen. Ein geringfügig vorkragendes schmales Band aus rotem Klinker schließt die Pfeilerreihe nach oben ab und verstärkt den Eindruck einer Kolonnadenstellung.

Das erste Obergeschoss besitzt vier große hochrechteckige Fenster, deren westlichstes in einer Achse mit dem Fenster des Damenzimmers im Erdgeschoss liegt. Westlich dieses Fensters bildet die Fassade bis zu ihrem Endpunkt eine große Putzfläche aus. Östlich folgen drei weitere Fenster gleicher Gestalt, die im gleichbleibenden Abstand die Wandfläche bis zu ihrem Rücksprung gliedern. Die Fenster werden jeweils von einem Wandvorlagenpaar aus grünglasiertem Verblender flankiert. Die Vorlagen reichen von dem schmalen Klinkerband bis an das Dachgesims. Das Dach bildet zwei Gauben aus, die das Knaben- und das Gästezimmer belichten. In ihrer Anordnung beziehen sie sich auf die darunterliegenden vier Fenster des Obergeschosses. Ihre Mittelachsen verlängern die Symmetrieachsen des östlichen und westlichen Fensterpaares. Die Gauben unterscheiden sich in ihrer Größe, wobei die östliche, zum Gästezimmer gehörige die deutlich größere ist.

Westseite

Dominierendes Element der Westaußenwand (HB 3 u. 4, 10-16, 22-26) ist ein mehr als die Hälfte der Fassadenlänge einnehmender risalitartiger Vorsprung, der oberhalb des Dachansatzes einen weiteren Giebel ausbildet. Dieser risalitartige Vorsprung ist allerdings aus der Wandmitte nach Norden verschoben, sodass sich keine völlig symmetrische Gesamtanlage der Westseite ergibt. Jedoch ist die vorspringende Wandfläche ganz in der Manier eines Risalits eine spiegelaxiale Komposition. Bestimmendes Element dieser Komposition ist der Kellerzugang, den Behrens als ein monumentales Portal in der Mitte des Vorsprunges gestaltete. Dieser Aufwand ist um so fragwürdiger, da dieser Eingang, wie oben dargelegt, verhindert, dass das Untergeschoss auch aus dem Hausinnern zugänglich ist. Behrens gestaltete stattdessen eine „Scheinhauptfassade“, welche die Straßenfassade mit der eigentlichen Haustür an Monumentalität übertrifft. Es ist bezeichnend, dass Behrens nicht über dem Hauptzugang oder überhaupt an der Nordseite, sondern hier am großartig inszenierten Kellereingang den von Richard Dehmel zugeeigneten Sinnspruch „Steh’ fest mein Haus im Weltgebrauch“ platzierte.

Nur an wenigen Stellen der Westaußenwand, nämlich nördlich des Vorsprunges und an dessen nördlicher und südlicher Flanke, ist der Gebäudesockel aufgemauert. Seitlich des

Portals ließ Behrens den Sockel nicht aufmauern, sodass das Portal nicht auf den ersten Blick als Kellerzugang wahrgenommen wird. Auch das Gesims wird nicht über die Giebelfläche des Vorsprunges geführt. Der Vorsprung zeigt an den Kanten seiner Stirnseite die übereck gestellten Wandvorlagen aus grünglasiertem Verblender, die sich auch an den Kanten der nördlichen Außenwand finden. Auch sie belegen, dass Behrens den Wandvorsprung mit dem Nebeneingang deutlich auszeichnen und hervorheben wollte.

Ein bis in die Höhe des ersten Geschosses reichendes großes Feld aus rotem Verblendstein dominiert die Stirnseite des Pseudo-Risalits. Es lässt rechts und links nur einen schmalen Putzstreifen sichtbar. Gerahmt wird das Feld von zwei Lisenen aus grünglasiertem Verblendstein. Auf diesen ruht ein das Feld nach oben abschließender Sturz. Dieser springt deutlich zurück und versinkt in der ihn überfangenden Wandfläche. Auf dem Sturzbalken ist der von Richard Dehmel gedichtete Sinnspruch „Steh fest mein Haus im Weltgebrauch“ aus metallenen Lettern befestigt.

Im unteren Bereich ist die Fläche zwischen den Lisenen als gegenüber der Putzfläche leicht eingesunkene Wand aus rotem Klinker gestaltet, in deren Mitte die Türöffnung liegt. Die Tür wird in dem Klinkerfeld noch weiter durch Bauschmuck aus grünen Verblendern ausgezeichnet: Doppelstäbe, die auf einer kleinen Sockelzone ruhen, tragen einen Sturz, der ebenfalls aus zwei Lagen grünglasierter Quadersteine gemauert ist. Im oberen Abschnitt bildet das Feld eine Fensterzone mit drei Öffnungen aus, von denen die nördliche und die mittlere das Treppenhaus, die südliche das WC im Erdgeschoss belichten.

Oberhalb des Klinkerfeldes im Obergeschoss bildet der risalitartige Wandvorsprung zwei schmale hohe Fenster aus, deren nördliches zur Bibliothek und deren südliches zum Badezimmer gehört. Den Giebel ziert ebenfalls ein großes Feld aus rotem Klinker, hier in der Form eines gedrückten Spitzbogens. In der Mittelachse des Feldes befindet sich ein großes Fenster, welches das oberste Treppenpodest mit dem Zugang zu den Dachgeschossräumen belichtet.

Der nördlichste Wandabschnitt der Westaußenwand zwischen Nordkante und Vorsprung ist – abgesehen von der Eckwandvorlage – als glatte Putzfläche mit nur einer Fensteröffnung gestaltet. Dieses schmale, hochrechteckige Fenster befindet sich in Höhe des Erdgeschosses und liegt in der Mittelachse der Putzfläche. Es belichtet die Garderobe. Der südliche Wandabschnitt zwischen Vorsprung und südlicher Fassadenkante bildet im Erdgeschoss einen dreiseitigen Erker mit großen Fensterflächen aus. Dieser liegt zentriert auf der Wandfläche zwischen dem Eckpfeiler im Süden und dem Wandvorsprung im Norden, wobei an beiden Seiten nur ein schmaler verputzter Wandstreifen sichtbar bleibt. Unterhalb des Erkers

befinden sich zwei verputzte Lisenen, zwischen denen die Wand zurückweicht und unmittelbar über dem Bodenniveau für ein vergittertes Kellerfenster geöffnet wird. Das Obergeschoss kragt in diesem Wandabschnitt leicht aus. Die westliche Dachfläche durchstößt ein Schornstein, der den Heizungsabzug im Bereich von Wassertoilette und Badezimmer fortführt.

Analyse und Rekonstruktion der Grundrissentwicklung

Welche für die Entwurfentwicklung bestimmenden Gestaltungsgrundsätze Peter Behrens' lassen sich nun aus dem zuvor Beschriebenen ableiten? Lässt die Bauuntersuchung Rückschlüsse darauf zu, welche Vorgehensweise Behrens beim Entwurf seines ersten zur Ausführung bestimmten Baus wählte? Die Untersuchung dieser Fragestellung soll in einem Bereich des Baus beginnen, der besonders viel über Behrens' Gestaltungsideen verrät, nämlich Diele und Treppenhaus. Die ungewöhnlichen bautechnischen Lösungen, aber auch die ästhetischen und funktionalen Defizite des Hauses treten dort besonders klar ablesbar zutage. Die dort gewonnenen Befunde sollen dann der Ausgangspunkt für die Analyse der übrigen Bereiche des Hauses Behrens sein.

Es ist weiter oben auf Besonderheiten des Baus in der Raumeinheit Diele hingewiesen worden. Dies betraf die tragende Wand im Ober- und Dachgeschoss, die erstens direkt über dem Dielenraum verläuft und zweitens auch noch den Treppenlauf schneidet. Weiterhin ist die enorme Deckenstärke zwischen Erd- und Obergeschoss in diesem Bereich aufgezeigt worden. Schließlich wurden noch die auffälligen Substruktionen in der nord-südlich verlaufenden tragenden Kellerwand angesprochen, welche die starken Türpfeiler des Durchganges zwischen Diele und Musikzimmer unterbauen. In der Zusammenschau dieser Elemente lässt sich klar die folgende bauliche Konstruktion ablesen: Die tragenden Wände oberhalb der Raumeinheit Diele in Ober- und Dachgeschoss ruhen auf einem massiven Unterzug. Dieser verbirgt sich in der Zwischendecke von Erd- und Obergeschoss. Diesen zu kaschieren, macht die enorme Deckenstärke erforderlich. Die Widerlager des Unterzuges bilden die westliche Außenwand und der Sturz der großen Schiebetür zwischen Diele und Musikzimmer. Damit der Türsturz die Last überhaupt aufnehmen kann, sind die massiven Türpfeiler mit ihren Substruktionen im Kellergeschoss erforderlich. Da der Unterzug möglichst nahe der Mitte auf dem Türsturz aufliegen muss, um eine hohe Stützlast zu erzielen, legt die Position der Tür den Verlauf der Wand relativ genau fest.

Warum aber bediente sich Behrens einer so aufwendigen Konstruktion und plante nicht stattdessen die zusätzliche tragende Wand auch im Erdgeschoss ein? Offenbar gelang es

Behrens nur so, verschiedene Entwurfselemente zu vereinen, die er gleichzeitig in seinem Haus verwirklichen wollte: Das erste Element ist offenbar das Grundschema des Erdgeschosses, dessen wichtigstes Merkmal die Aufteilung in vier annähernd gleichgroße Raumeinheiten ist, die durch die zwei sich in ihrer Mitte schneidenden tragenden Innenwände erreicht wird. Diese Vierteilung des Hauptgeschosses war für den Architekten anscheinend von erheblicher Wichtigkeit, selbst wenn diese ohne einen Grundriss vor Augen kaum wahrnehmbar ist. Zu diesem Grundschema tritt das zweite wichtige Element: die große Raumachse, die am Fuß der Treppe beginnt und in der Nische der Musikzimmerostwand ihren Endpunkt hat. Behrens gliederte, wie gezeigt, den Dielenraum durch die zwei dünnen Wandeinbauten so, dass diese den Treppenanlauf und den gegenüberliegenden breiten Durchgang in das Musikzimmer symmetrisch einfassen. Diesen ersten Teil der Raumachse setzte er im Musikzimmer fort. Auch hier sind die ostwestlich verlaufenden Raumwände auf diese Achse symmetrisch bezogen. Den Endpunkt der Achse setzte Behrens in Form der großen Nische, welche er in fast exakt der gleichen Breite dem Durchgang augenscheinlich genau gegenüberstellte. Damit diese Raumachse das Musikzimmer in etwa in der Mitte schneidet, muss sie dies natürlich auch in der Raumeinheit der Diele tun. Dies ist jedoch unmöglich, wenn die Raumeinheit analog zum Obergeschoss durch einen weiteren tragenden Mauerzug unterteilt ist.

Natürlich hätte Behrens den Grundriss des Erdgeschosses auch in den oberen Geschossen wiederholen können. Offenbar wollte er aber einen so großen Erschließungsraum in den beiden Obergeschossen vermeiden und legte stattdessen Wert auf zwei zusätzliche abgetrennte Wohnräume. Ob die Planung unterschiedlicher Decken- und Bodenniveaus ihm dabei erst die Möglichkeit eröffnete, den Unterzug elegant zu verbergen und so eine zusätzliche massive Wand in den Obergeschossen einzuziehen, kann nur spekuliert werden. Er benötigte die zusätzliche tragende Wand in Ober- und Dachgeschoss jedoch auch als Verankerung für die Treppe zwischen diesen beiden Stockwerken. Und nur dadurch, dass Behrens bei der die oberen beiden Etagen verbindenden Treppe die Stufenbreite deutlich schmaler und die Wendlung deutlich enger als bei der Treppe im Erdgeschoss plante, konnte er die Größe des Treppenhauses soweit reduzieren, dass nördlich von diesem sinnvoll nutzbare Zimmer entstanden.⁸⁰⁷

Die sich dem Quadrat annähernde Grundform, die kreuzförmige Anordnung der tragenden Wände im Erdgeschoss und die vier ziemlich flächengleichen Raumeinheiten legen die

⁸⁰⁷ Auf die nach oben abnehmende Stufenbreite der Treppe zwischen Erd- und Obergeschoss ist weiter oben bereits hingewiesen worden.

Ausgangshypothese nahe, dass Behrens den Grundriss aus einem vierteiligen Quadratraster entwickelte. Das Musikzimmer zeigt die quadratische Grundform am reinsten. Bezieht man die Wandnische ein, so sind die Innenmaße von Raumlänge und -breite fast identisch. Darin stimmen die vermaßten Pläne von 1901, 1920 und 1946 überein. Jedoch weichen die Längenangaben der Planwerke untereinander deutlich ab. Der Grundriss des Kataloges zum Haus Behrens von 1901 verzeichnet eine Nord-Süd-Ausdehnung von 5,35 Metern und eine Ost-West-Ausdehnung exklusive der Nische von 5 Metern. Da die Nische um die Wandstärke (38 cm gemäß dem Plan von 1948) eingetieft ist, beträgt die innere Ausdehnung des Raumes von Osten nach Westen inklusive der Vertiefung 5,38m. Dagegen gibt das Aufmaß von 1920 Länge und Breite mit je 5 Metern an.⁸⁰⁸ Der Grundriss für den Wiederaufbau beziffert das Innenmaß zwischen nördlicher und südlicher Raumwand mit 5,45 Meter, jenes zwischen östlicher und westlicher mit 5,1 Meter. Dieser Abstand erhöht sich im Bereich der Ostwandnische um Wandstärke und beträgt dort 5,48 Meter. An allen drei Plänen lässt sich also die annähernd identische Längen- und Breitenausdehnung des Musikzimmers ablesen. Dies gilt natürlich gleichermaßen für das in seinen Abmessungen identische darüberliegende Arbeitszimmer des Herrn.

Wie zuverlässig sind aber die Maßangaben der drei Planwerke? Die sehr summarische Bauaufnahme von 1920, die nur für die größeren Räume ein Längen- und Breitenmaß vermerkt, legt die Vermutung nahe, dass dieser Plan wohl lediglich grobe Annäherungen an die wirklichen Abmessungen des Hauses liefert. Der Plan des Kataloges von 1901 stammt zwar mit Sicherheit aus Behrens' eigener Hand oder entstand unter seiner Aufsicht, hier ist jedoch unklar, ob die Zeichnung als Entwurf oder als Aufmaß des ausgeführten Baus entstand. Zudem findet sich auch hier je Raum höchstens ein Längen- und Breitenmaß. Die Pläne von 1946 geben zwar bereits einen – zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgeführten – Umbauzustand wieder, der jedoch nur einige Teile des kriegszerstörten Baus betrifft. Zudem sind zu erhaltende und zu erneuernde Mauerwerkspartien unterschieden. Zum besonders ausgezeichneten Quellendokument macht dieses Plankonvolut zum einen die umfangreiche Vermaßung, die über jene der beiden anderen Pläne weit hinausgeht, zum anderen, dass die Funktion der Zeichnungen als Bauvorlage für ihre Zuverlässigkeit hinlänglich bürgt. Deshalb sind sie meines Erachtens als sicherste Planquelle noch vor jener von 1901 anzusehen. Die folgende Untersuchung geht also von den Maßen der Bauaufnahme von 1946 aus, auch wenn diese selbstverständlich mit denjenigen des Planes von 1901 abgeglichen werden.

⁸⁰⁸ Da dieser Plan lediglich Längen- und Breitenmaß ohne weitere Erläuterung vermerkt, ist nicht ersichtlich, ob diese Angabe die Nische miteinbeziehen soll.

Ausgehend von der Hypothese des Quadratrasters und den Maßen des Musikzimmers, sollte dem Speisezimmer als Grundform ein Quadrat mit den gleichen Ausmaßen zugrundeliegen. Allerdings ist Behrens hier ganz offensichtlich gezwungen, vom reinen Schema abzuweichen: Der Ansatz des polygonalen Erkers, welchen Behrens hier im Osten dem Raumrechteck hinzufügt, fluchtet interessanterweise nicht mit der Innen-, sondern mit der Außenwand der Musikzimmernische. Auch abzüglich des Erkers ist die Ost-West-Ausdehnung des Speisezimmers also um die Außenwandstärke größer. Spricht dies gegen ein einheitliches Rastermaß als Planungsgrundlage beider Räume? Meines Erachtens ist dies zu verneinen, denn dass Behrens im Speisezimmer vom im Musikzimmer ablesbaren Rastermaß abwich, liegt offensichtlich am Platzbedarf des Kaminzuges, welcher in der Scheidewand von Musik- und Speisezimmer liegt und den Künstler in einem späteren Planungsschritt zwang, diese Wand zu verlängern. Durch diese Änderung verlor auch der Durchgang zwischen Musik- und Speisezimmer seine Zentrierung in der Speisezimmernordwand, ebenso wie sie das Gleichmaß der drei Wandabschnitte an der gegenüberliegenden Südwand zerstörte. Da die Südwand zugunsten der Veranda eingezogen ist, beträgt die Nord-Süd-Ausdehnung des Raumes zudem nur 4,7 Meter (Plan 1901: 4,9 Meter). Im darüberliegenden Schlafzimmer der Dame fehlt dieser Einzug. Aus der Vermaßung des Planes von 1946 lässt sich dort ein Abstand von 5,5 Metern zwischen der nördlichen und südlichen Zimmerwand errechnen. Der Plan von 1901 nennt dagegen 5,7 Meter als Raumbreite. Die Differenz zu dem Plan von 1946 erklärt sich dadurch, dass der ältere Plan im Gegensatz zum jüngeren den Wandabstand an einer Stelle des Raumes misst, an der die Wand zum Nebenraum nur halbsteinig ausgeführt ist. Hierdurch ergeben sich die zusätzlichen 20 cm Raumbreite. Ungeachtet dieser erklärbaren Abweichungen lassen diese Befunde auch für die Raumeinheiten des Speisezimmers im Erdgeschoss und des Damenschlafzimmers im Obergeschoss meines Erachtens keinen Zweifel daran, dass auch diese Räume von dem gleichen Grundrastermaß abgeleitet wurden, welches 5,5 Meter im Quadrat beträgt. Es liegt offensichtlich allen vier Raumeinheiten in den zwei Vollgeschossen der östlichen Haushälfte zugrunde. Die an verschiedenen Stellen auftauchenden Abweichungen im Bereich einiger Zentimeter erklären sich aus differierenden Wandstärken und durch technische Notwendigkeiten erzwungene Änderungen. Dennoch tritt meines Erachtens das Grundrastermaß von 5,5 Meter Innenmaß klar zutage.

Spiegelt man nun dieses Doppelquadrat auf die westliche Haushälfte, so zeigt sich, dass das Rastermaß von 5,5 auf 5,5 Meter dort weit weniger klar ablesbar ist. So beträgt in der Raumeinheit Diele der Abstand der Nord- von der Südwand mindestens 5,93 Meter. (Aufgrund der Auswölbung der Nordwand ist er teilweise noch größer.) Der größere

Wandabstand im Vergleich zum Musikzimmer ergibt sich, da Behrens den westlichen Abschnitt der in Ost-West-Richtung verlaufenden tragenden Innenwand um Mauerstärke nach Süden versetzte. Damit vergrößerte er die Raumeinheit Diele auf Kosten der Raumeinheit Damenzimmer um 25 cm. Dies gilt entsprechend für die Räume im Obergeschoss. In der Raumeinheit des Damenzimmers verkleinert nicht nur die nach Süden versetzte tragende Wand, sondern zudem der Rücksprung der Süd- und Westwand zwischen den Wandpfeilern den Wandabstand in Nord-Süd-Richtung deutlich unter das Maß von 5,5 Meter. In der darüberliegenden Raumeinheit des Herrenschlafzimmers, in der der Rücksprung im Süden und Westen fehlt, beträgt das Innenmaß in Nord-Süd-Richtung 5,25 Meter, also das Rastermaß von 5,5 Meter abzüglich der 25cm Wandstärke, um welche die tragende Zwischenwand versetzt ist.

Der Abstand zwischen Ost- und Westwand in der Raumeinheit Diele beträgt etwa 5 Meter im Norden und im Bereich des breiten risalitartigen Vorsprunges, welchen die westliche Außenwand ausbildet, etwa 6 Meter, wie sich aus der Vermaßung des Planes von 1946 herleiten lässt. Dagegen beträgt dieser Abstand im Süden der Raumeinheit Damenzimmer nur etwa 4,75 Meter (Plan 1901: 4,55 Meter).

Wich Behrens also von dem Quadratraster der östlichen Gebäudehälfte zugunsten eines Rechteckschemas mit den Kantenmaßen 5 mal 5,5 Meter oder 6 mal 5,5 Meter ab? Meiner Meinung nach scheint, wie schon im Speisezimmer, eine spätere Planänderung dafür verantwortlich zu sein, dass Behrens das quadratische Schema hier nicht durchhalten konnte. Offenbar war er gezwungen, den gesamten Bau gegenüber der Ursprungsplanung nach Westen zu verlängern. Indiz hierfür sind die Dyssymmetrien an der Nord- und Südaußenwand, auf die in den vorangegangenen Ausführungen bereits hingewiesen wurde: Bei der Beschreibung der Südfassade waren die unterschiedlichen Pfeilerabstände zwischen dem westlichsten Pfeilerpaar und der übrigen Kolonnade aufgezeigt worden. Aufgefallen war auch das aus der Achse verschobene Fenster zwischen diesem Pfeilerpaar. Reduziert man aber den Pfeilerabstand des westlichsten Pfeilerpaares auf den Abstand des zweiten vom dritten Pfeiler, so würde sich die Länge der Südfassade deutlich reduzieren. Leider ist der Plan von 1946 hierzu nicht aussagekräftig, da in diesem Bereich weitgehende Erweiterungen gegenüber dem Vorkriegszustand eingeplant waren, während im Plan von 1901 aussagekräftige Maßketten völlig fehlen. Meine Schätzung ist, dass sich bei gleichbleibendem Pfeilerabstand die Fassade um etwas mehr als 50 cm verkürzen würde. Im Obergeschoss entfielen dadurch zumindest Teile der ungegliederten weißen Putzfläche am Westende der Fassade. Auf der Nordseite fällt auf, dass der vorschwingende Eingangserker, wie schon das Fenster des

Damenzimmers auf der gegenüberliegenden Außenwand, aus der Mittelachse nach Osten verschoben ist. Die Differenz des Abstandes der Tür zu jener Lisene, welche die beiden Wandabschnitte trennt einerseits und jener an der westlichen Gebäudekante andererseits, beträgt ebenfalls etwa 50 cm. Der Befund lässt also kaum einen anderen Schluss zu als jenen, dass Behrens den Bau abweichend von der ursprünglichen Planung um etwa einen halben Meter nach Westen verlängerte. Meiner Meinung nach ging der Künstler auch in der Westhälfte des Hauses ursprünglich von einem Grundrastermaß von 5,5 mal 5,5 Meter aus: Im Bereich des vorspringenden Teils der Westfassade hatte die Außenwand meines Erachtens in früheren Planungen einen Abstand von 5,5 Meter zur tragenden Innenwand.

Warum aber erweiterte Behrens sein Haus nach Westen und gab damit das Quadratschema, aus dem er ja den Grundgedanken der Raumgliederung entwickelte, in Teilen auf? Höchstwahrscheinlich entwarf Behrens sein architektonisches Erstlingswerk, ohne das nötige technische Fachwissen bereits zu besitzen, und meines Erachtens auch, ohne in den ersten Planungsstadien des Baus fachmännischen Rat hinzuzuziehen. Die gewählte Form des Grundrisses ist direkt aus Behrens' künstlerischer Formensprache und aus seinen noch als Maler entwickelten Raumideen hergeleitet, wie noch gezeigt werden wird. Bereits am Ausgangspunkt des Entwurfsprozesses legte Behrens die zwei Determinanten für das Haus fest: Zum einen ist dies das Gleichmaß des Quadrates, welches den Grundriss bestimmt, sich aber in der kubischen Form des Hauses ebenso spiegelt wie in der Form des Grundstückes. Zum anderen ist dies die repräsentative Raumachse, welche durch die Diele und das Musikzimmer führt. Diese beiden Grundelemente einerseits miteinander zu vereinen und gleichzeitig mit den Erfordernissen eines zeitgemäßen Familienwohnhauses zu verbinden, gelang Behrens offenbar nicht ohne weiteres. Dies führte dazu, dass er im Planungsverlauf dazu gezwungen war, vom Idealmaß abzuweichen und auf Kunstgriffe, wie etwa den Unterzug in der Diele, zurückzugreifen, um Achse und Quadratschema zumindest in weiten Teilen umsetzen zu können.

Im Falle der Westerweiterung des Hauses ging es Behrens offenbar darum, die aufwendig inszenierte Repräsentationsachse, die vom Fuß der Treppe durch den breiten Durchgang zum Musikzimmer auf die große Nische in der Ostwand fluchtet, zu verwirklichen. Um diese Achse ausbilden und gleichzeitig im Stockwerk darüber eine zusätzliche tragende Wand errichten zu können, die wiederum den Ausgang ins Dachgeschoss stützt, musste Behrens den in das Treppenhaus schneidenden Unterzug in Kauf nehmen. Auch andere Beobachtungen bestätigen, welche Mühe es Behrens offenbar bereitete, einerseits seinen auf dem Gleichmaß basierenden vierteiligen Grundrissplan im Wesentlichen durchzuführen und andererseits die

Achsenbestandteile – Treppe, Durchgang und Wandnische – aufeinander beziehen zu können. Denn die Achsanordnung schränken zwei Erfordernisse weiter ein: Erstens muss der Gegenlauf der Treppe direkt über der Kellertür in der Westfassade liegen, um dort Stehhöhe zu gewährleisten. Zweitens muss der Unterzug in der Decke über der Diele etwa in der Mitte des Durchganges zwischen Diele und Musikzimmer aufliegen. Nur so können die massiven Türpfosten und deren Substruktionen das Gewicht einigermaßen gleichmäßig aufnehmen. Eigentlich schließt aber bereits diese Position des Unterzuges die axiale Anordnung des Treppenanlaufes zum Durchgang aus. Nur dadurch, dass Behrens den Unterzug den Treppenraum schneiden lässt, ist diese überhaupt möglich.

Aber auch die axiale Anordnung von Treppenanlauf, Durchgang und Wandnische ist nur annähernd. Bei genauer Überprüfung zeigt sich, dass die Flucht nicht genau symmetrisch an einer Linie orientiert ist. Weder die Treppe noch der Durchgang liegen exakt in der Symmetrieachse der Nische. Beide sind nach Süden verschoben. Grund hierfür ist offenbar, dass der Auflagepunkt des Unterzuges auf dem Sturz des Durchganges sich etwa in dessen Mitte befinden muss. Gleichzeitig will Behrens anscheinend die vom Unterzug getragene Wand nicht nach Norden verschieben. Diese Konstellation hat zur Folge, dass der Durchgang nicht zentriert in der Scheidewand von Diele und Musikzimmer sitzt. Dies wird aufgrund der Einbauten in der Raumeinheit Diele nur an der Westwand des Musikzimmers deutlich. Gerade in diesem wichtigsten Repräsentationsraum des Hauses, der ganz offensichtlich durch das Zusammenspiel von Achse und Quadrat in besonderer Weise die Symmetrie als gestalterischen Grundgedanken verkörpern soll, stellen diese erkennbaren Unregelmäßigkeiten natürlich einen empfindlichen Eingriff in das Gesamtkonzept dar.

Am deutlichsten zeugt jedoch die Treppe von Behrens' Planungsproblemen. Da der Treppenanlauf zum Durchgang in das Musikzimmer und zur gegenüberliegenden Nische für den Betrachter als axial angeordnet erscheinen soll, ist seine Position weitgehend festgelegt. Die in Ost-West-Richtung verlaufende tragende Innenwand und der Kellerabgang hinter dem Zugang in der Westaußenwand legen zugleich den Verlauf des Gegenlaufes fest. Mehrere Indizien weisen darauf hin, dass die Treppe in der ausgeführten Form eine Notlösung darstellt, weil es aufgrund des Unterzuges nicht möglich war, Durchgang und Anlauf weiter nach Norden zu verschieben. So musste Behrens den Gegenlauf der Treppe im Vergleich zum Anlauf stark verjüngen. Zwar liegen keine vermaßten Zeichnungen vor, doch lässt der Grundriss von 1901 die Schätzung zu, dass die Treppe im Anlauf etwa 1,5 Meter misst, im Gegenlauf aber kaum 1,1 Meter. Um die Breite von 1,1 Meter überhaupt erzielen zu können, ist es nötig, den westlichen Abschnitt der tragenden Ost-Westwand um 35 cm nach Süden zu

verrücken. Andererseits reicht im Norden die Treppe nicht bis an die Außenwand, sondern bildet eine unnötige Nische aus.

Meines Erachtens konnte Behrens das Treppenhaus trotz dieser Kunstgriffe nur dadurch überhaupt in diesen Ausmaßen und in annähernd symmetrischer Bezugnahme zur Achse in das Haus einbauen, dass er den Bau nach Westen um einen halben Meter verlängerte. Dafür war der Künstler bereit, sowohl das reine Grundrisschema als auch die Regelmäßigkeit von Nord- und Südfassade aufzugeben, was ihm als der offenbar geringere Einschnitt in das Ursprungskonzept erschien. Ohne diese Verlängerung wäre es aber wahrscheinlich kaum möglich gewesen, unterhalb der Treppe im Erdgeschoss die notwendige Durchgangshöhe für die Tür in den kleinen Binnenflur zu erzielen, was wiederum die Erschließung der Etage noch weiter verschlechtert hätte.

Es kann aber nicht völlig ausgeschlossen werden, dass nicht die Treppe ursächlich für die Verlängerung des Baus war, sondern dass diese durch statische Schwierigkeiten erzwungen wurde. Der Hausspruch und eine Karikatur des Hauses könnten auf mögliche Gründungsschwierigkeiten beim Bau des Hauses als Ursache für die Planänderung hindeuten. Es ist bereits weiter oben darauf hingewiesen worden, dass der Hausspruch „Steh fest mein Haus im Weltgebrauch“, welchen die Westaußenwand trägt und den Richard Dehmel während der Bauzeit im Dezember 1900 für Behrens dichtete, eventuell als durchaus wörtlich zu nehmender Segenswunsch gelesen werden muss, weil auch eine Karikatur, welche im Katalog zum sogenannten „Überdokument“ erschien, ein wankendes Haus Behrens von dicken Balken gestützt zeigt (Abb. 201).⁸⁰⁹ Diese Zeichnung ist vielleicht nicht allein die Parodie auf Dehmels Vers, sondern zugleich Anspielung auf den Bauverlauf. Für eine solche Annahme fehlen jedoch bislang Belege, sodass es aus heutiger Sicht wesentlich plausibler erscheint, die Verlängerung des Hauses nach Westen aus den Schwierigkeiten des Grundrisses heraus zu begründen, zumal, wie gezeigt, auch weitere offensichtliche Umplanungen feststellbar sind.

Es soll hier nicht versucht werden, eine Chronologie einzelner Änderungsschritte im Planungs- und Bauverlauf aufzustellen. Dafür sind die Anhaltspunkte nicht ausreichend. Keine der aufgezeigten Korrekturen wurde wahrscheinlich erst während der Bauausführung vollzogen. Andererseits sind sie entweder erst in einem sehr späten Planungsstadium vorgenommen worden, oder Behrens legte keinen besonderen Wert darauf, die Prozesshaftigkeit des Planungsverlaufes zu verbergen. Gewiss war die Herangehensweise

⁸⁰⁹ Das sogenannte „Überdokument“ war eine von den Kolonienmitgliedern selbst veranstaltete parodistische Ausstellung, welche die Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ persiflierte. Begleitend erschien der sogenannte „Über-Haupt-Katalog“, welcher unter anderem Karikaturzeichnungen der Ausstellungsbauten abbildete, so auch des Hauses Behrens. Ausst.-Kat. Darmstadt 1901, o. S.

Behrens' mit den Mitteln und den ästhetischen Überzeugungen des Malers, Graphikers und Kunstgewerblers ein Grund für die Eigenwilligkeit des Entwurfes. Die Kontinuitäten sollen im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch ausführlich aufgezeigt werden. In Verbindung mit der Unerfahrenheit des Künstlers im architektonischen Entwurf führte dies wohl zu den zahlreichen Abänderungen, die im Planungsverlauf notwendig wurden. Der Zeitmangel aufgrund des zwingenden Fertigstellungstermins zur Ausstellungseröffnung im Mai 1901 hatte zudem wahrscheinlich zur Folge, dass der Künstler seinen Entwurf nur punktuell korrigierte, dabei aber weder die konzeptionelle Geschlossenheit beibehalten noch in allen Fällen ein technisch und ästhetisch völlig befriedigendes Ergebnis erzielen konnte. Offenbar ging Behrens davon aus, dass diese Eingriffe die Gesamtwirkung auf den Betrachter nicht wesentlich beeinträchtigen. Im Hinblick auf die vom Künstler bei den Planänderungen gesetzten Prämissen ist festzustellen, dass die Wirkungsabsicht der gestalterischen Folgerichtigkeit vorgezogen wurde. Zugespielt ließe sich behaupten, dass Behrens im Zweifelsfalle die Funktion zugunsten von Theatereffekten vernachlässigte. Dies ist weiter oben etwa am Beispiel der Westaußenseite des Hauses mit ihrer monumentalen Kellertür verdeutlicht worden.

Auch für die Organisation der Verkehrswege innerhalb des Hauses lässt sich diese Gewichtung aufzeigen: Anstatt mit der Diele einen Erschließungsraum zu schaffen, von dem aus alle Bereiche des Hauses direkt und bequem zugänglich sind, begriff der Künstler diese vor allem als Bestandteil der oben beschriebenen axialen Raumanlage. Behrens benutzte dabei die in diese Raumeinheit eingebauten Holztrennwände, um eine Hierarchie der Verkehrswege festzulegen: Sie unterstreichen die Anordnung des Treppenanlaufes und des pfeilerbestandenen Durchgangs in das Musikzimmer auf einer Achse und zeichnen dadurch diese beiden repräsentativen Durch- beziehungsweise Aufgänge zusätzlich aus. Dagegen wird der Hauptzugang zum Haus fast ebenso wie die niederrangigen Zugänge zur Garderobe oder zu dem fensterlosen Binnenflur behandelt. Die konkave Form der Nordwand an dieser Stelle wird ästhetisch nicht aufgegriffen, sondern vielmehr durch die Einbauwand verborgen. Der repräsentative Treppenaufgang als augenscheinlich vorrangiger Verkehrsweg verliert seine Großzügigkeit im wahrsten Sinne hinter der ersten Biegung und wird, wie gezeigt, im Gegenlauf als schmaler Aufgang weitergeführt. Doch nicht nur gestalterisch, sondern auch funktional konzipierte Behrens die Diele nicht als zentralen Erschließungsraum für das gesamte Erdgeschoss. Die Anlage des Grundrisses als vier im Raster angeordnete Raumeinheiten führt dazu, dass die südöstliche Raumeinheit des Erdgeschosses, das Speisezimmer, nicht von der Diele aus direkt betreten werden kann. Dies ist nur durch

Querung des Musikzimmers oder des fensterlosen Binnenflures möglich. Dieser Binnenflur ist jedoch als öffentlicher Raum nicht nutzbar. Als nur indirekt belichtetes, enges Verkehrszimmer dient es außer als Durchgang noch als Vorraum für das WC und nimmt den Speiseaufzug auf. Diese Funktionen charakterisieren den Binnenflur als reinen Wirtschaftsbereich für Dienstboten und Hausangehörige. Eine nur kleine Tür in der Diele unter dem Treppenaufgang kennzeichnet dann auch den Zugang zum Flur als jenen zu einem niederrangigen Hausteil. Dadurch, dass der Binnenflur nur dem Wirtschaftsbetrieb dienen kann, ist aber auch das Damenzimmer für Gäste von der Diele aus nur durch einen Rundgang durch das Erdgeschoss zu erreichen, bei dem diese zuvor erst Musikzimmer und Speisezimmer durchqueren müssen. Behrens legte also die Diele hauptsächlich als Vorraum des Musikzimmers an und konzipierte umgekehrt den wichtigsten Erschließungsraum des Erdgeschosses – eben jenen fensterlosen Binnenflur – als Wirtschaftsraum. Die Raumgruppe aus Flur und Toilette blockiert gleichzeitig die Möglichkeit der repräsentativen Erschließung der Etage aus der Diele, sodass wichtige Empfangsräume, wie das Speise- und Damenzimmer, nicht direkt zugänglich sind.

Die hier in der Analyse festgestellten Befunde können natürlich erst vor der Folie vergleichbarer zeitgenössischer Bauten eingeordnet und differenziert beurteilt werden. Deshalb soll im Folgenden der Entwurf Peter Behrens' unter zwei Aspekten kontextualisiert werden: Zum einen soll das Darmstädter Haus Behrens als Familienhaus im Vergleich zu den Ausprägungen dieses Bautypus um 1900 betrachtet werden. Zum anderen soll das Haus im Vergleich zu anderen Künstlerhäusern der Zeit untersucht werden, wobei hier sowohl die Darmstädter Bauten Olbrichs für die Mitkolonisten als Referenz herangezogen werden sollen als auch der Blick über Darmstadt hinaus auf ausgewählte Beispiele gerichtet werden soll. Erst durch diese Einbindung in die architektonische Praxis der Erbauungszeit sind die Voraussetzungen geschaffen, um zu klären, in welchem Umfang Behrens' Erstlingswerk als Architekt auf seinen vorangehenden Tätigkeiten als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Gewerbekünstler fußt und inwiefern diese Arbeiten in der Architektur ihre Fortsetzung finden.

4. *Wiederaufbau und restauratorische Maßnahmen*

Bombenangriffe auf Darmstadt führten in der Nacht vom 11. auf den 12. September 1944 zu umfangreichen Beschädigungen an fast allen Bauten, die von der Künstlerkolonie errichtet worden waren. Brandbombentreffer ließen etwa das Ernst-Ludwig-Haus bis auf die Umfassungsmauern ausbrennen, da Dachkonstruktion und Zwischendecke aus Holz bestanden.⁸¹⁰ Die Zerstörungen, die das Haus Behrens erlitt, waren glücklicherweise nicht so verheerend, dass ein Wiederaufbau unterblieb – ein Schicksal, welches die Häuser Christiansen und Keller ereilte.

Photographien von 1946 dokumentieren die dennoch schweren Zerstörungen am Haus Behrens (Abb. 202-204).⁸¹¹ Zum Aufnahmezeitpunkt waren noch keine erkennbaren Maßnahmen zur Bestandssicherung oder zum Wiederaufbau erfolgt. Das Gebäude war vollständig ausgebrannt, der Dachstuhl eingestürzt, die Krone des Mauerwerkes der Witterung ungeschützt ausgesetzt. Die Außenmauern des Hauses waren jedoch weitgehend intakt geblieben. Die Giebel an Nord-, Ost- und Westwand standen ebenso wie die drei Kamine vollständig aufrecht. Allerdings war im Obergeschoss die südliche Außenwand im Bereich der vier Schlafzimmerfenster auf voller Länge und bis zur Zwischendecke hinab eingestürzt. Möglicherweise verursachten die darüberliegenden zwei großen Gauben beim Einsturz des Daches diesen Schaden. Zumindest im südlichen Teil des Hauses wurde auch die Zwischendecke zwischen Erd- und Obergeschoss vernichtet. Ob dies auch für die Decke oberhalb von Diele und Musikzimmer gilt, lassen die Bilder nicht mit Sicherheit erkennen. Im gesamten Haus ließ das Bombenfeuer allein die nackten Steinwände übrig.

Bis zum 1. August 1946 fertigte der Architekt H. Klüger [?, Signatur unleserlich] im Auftrag der Eigentümerin des Hauses, der Witwe Katharina Heil, Pläne für eine Instandsetzung an (Abb. 192-200).⁸¹² Die Baugenehmigung für diese Pläne wurde erst am 11. April 1949 erteilt.⁸¹³ Nach Angaben des späteren Eigentümers erfolgte der Wiederaufbau

⁸¹⁰ Geelhaar 2000, S. 91. Unzerstört blieb allein das am Rand des Koloniegeländes gelegene Haus Deiters, s. etwa Geelhaar 2004, S. 127.

⁸¹¹ Wiesbaden, Photosammlung des Hessischen Landesamtes für Denkmalpflege, Inv.-Nr. F 848,1/B 20.878, Inv.-Nr. F850,2/B 20.864, Inv.-Nr. F 850,3/B 20.865.

⁸¹² Darmstadt, Magistrat der Stadt Darmstadt, Kulturamt/Untere Denkmalschutzbehörde, Denkmalakte Alexandraweg 17, Plankonvolut bez. Haus Katharina Heil Wwe., Darmstadt, Alexandraweg 17, Instandsetzung, Maßstab 1:100, Darmstadt 1.8.46 bzw. 15. 8. 1946, Vermerke über die erteilte Baugenehmigung aus dem April 1949. (Xerokopie). Eingereicht wurden Nord-, Süd-, Ost-, Westansicht, ein Schnitt, Grundriss von Keller-, Erd-, Ober-, und Dachgeschoss sowie Pläne der Balkenlage über dem Erdgeschoss, der Dachbalken- und der Sparrenlage.

⁸¹³ Der mit „Febr. 1946“ bezeichnete Schnitt trägt sowohl einen Eingangsvermerk vom 15. März 1946 des städtischen Baupolizeiamtes Darmstadt als auch den aufgestempelten Vermerk „Zur baulichen Genehmigung“ mit Datum vom 11. April 1949.

allerdings zwischen 1945 und 1948, sodass es sich um eine nachträgliche Genehmigung handeln muss.⁸¹⁴

Die Pläne sahen keinen Wiederaufbau des Zustandes vor der Zerstörung vor, sondern wichen insbesondere bei der Aufteilung des Innenraumes erheblich davon ab. Das Haus wurde dabei in drei Wohnungen aufgeteilt, auch wenn diese nicht vollständig voneinander getrennt wurden. Außerdem wurde der Bau nach Süden erweitert. Dazu wurden noch erhaltene Elemente der Umfassungsmauern abgetragen.

Beim Wiederaufbau wurde der Versprung der Raumhöhen zugunsten eines einheitlichen Boden- und Deckenniveaus aufgegeben. Der oberhalb der Diele verlaufende Unterzug wurde deshalb nun durch eine tragende Wand ersetzt, welche die Belastung durch die darüberliegenden Wände in Ober- und Dachgeschoss aufnahm. Der breite Durchgang zwischen der Diele und dem vormaligen Musikzimmer wurde zugesetzt; stattdessen wurden symmetrisch zwei je einen Meter breite Türöffnungen zu den Seiten eingelassen. Die Treppe in die Obergeschosse rückte direkt in die Nordwestecke des Hauses, nach Süden durch die neu eingezogene Zwischenwand begrenzt. Die Garderoben- und Windfangeinbauten entfielen. Die Treppe wurde erneut als halbgewandelt konzipiert, hatte ihren Anlauf aber jetzt im Süden. Unterhalb dieses Treppenlaufes führte nun innerhalb des Hauses eine Treppe in das Untergeschoss hinab.

In dem neu entstandenen Raum südlich der neuen Zwischenwand und nördlich des vormaligen WC – also in etwa auf der Fläche der alten Treppe – wurde eine Küche vorgesehen. Deren Ostwand fluchtet mit jener des vormaligen WC, während der Treppenanstieg nördlich davon nur um wenige Zentimeter weiter nach Osten ausgreift. Dadurch konnte der fensterlose Binnenflur auf annähernd voller Breite zum neuen Eingangs- und Dielenraum geöffnet werden, als dessen fast übergangslose Fortsetzung er nun aufgefasst wurde. Damit erschließt die Diele nach dem Wiederaufbau alle Räume des Erdgeschosses. Der Speiseaufzug konnte aufgrund der Neuordnung der Küche entfallen. Das WC wurde zum Bad umgestaltet. Nach Süden wurde die Grundfläche des Hauses im Erd- und Kellergeschoss erweitert, indem die südliche Außenwand versetzt wurde. Die an dieser Stelle befindlichen Teile des Untergeschosses und die darüberliegende Terrasse wurden dafür abgetragen und überbaut. Im Erdgeschoss diente die neu gewonnene Fläche einerseits zur Anlage eines Wintergartens, welcher sich südlich an das vormalige Esszimmer anschließt, andererseits zur Vergrößerung des vormaligen Damenzimmers, welches nun die Funktion eines Schlafzimmers übernimmt. Gleichzeitig wurde im Norden die Fläche des vormaligen

⁸¹⁴ Brief August zu Höne an das Bauaufsichtsamt der Stadt Darmstadt (Darmstadt, 31.1.1978).

Damenzimmers durch den Einbau eines Vorflures und eines davon abgehenden WC wieder reduziert. Im Zuge dieser Umbauten wurde das große Westfenster zugesetzt und stattdessen eine neue Öffnung zur Belichtung des WC eingebrochen. Der Durchgang zwischen vormaligem Damenzimmer und Esszimmer wurde ebenfalls geschlossen. Der breite Durchgang zwischen dem vormaligen Musikzimmer und dem vormaligen Esszimmer wurde auf 2,5 Meter verkleinert. Beide Räume liegen nun auf einer Höhe; das vormals abgesenkte Bodenniveau des Musikzimmers wurde angeglichen.

Im Obergeschoss nimmt nun der Treppenaufgang vom Erdgeschoss den Raum der Bibliothek ein. Den zuvor offenen Durchgang zum vormaligen Arbeitszimmer schließt eine Wand. Dieser vorgelagert ist eine von Nord nach Süd ins Dachgeschoss führende einarmige gerade Treppe. Eine neue Türöffnung führt aus dem neuen Treppenhaus auf den vormaligen Treppenabsatz. Auch hier befindet sich nun anstelle des alten Treppenhauses eine Küche, deren Ostwand mit jener des danebenliegenden Badezimmers fluchtet. Wand und Tür, die ehemals Treppenabsatz und Vorflur der Schlafzimmer und damit privaten und öffentlichen Bereich trennten, wurden zugunsten eines zentralen Dielenraumes, der alle Räume des Stockwerkes erschließt, entfernt. Wie im darunterliegenden Geschoss verbindet nun ein 2,5 Meter breiter Durchgang das vormalige Arbeits- mit dem vormaligen Damenschlafzimmer. Oberhalb des Anbaus im Süden befindet sich eine Terrasse.

Durch die nun nicht mehr verspringenden Geschosse und den Verzicht darauf, das vormalige Arbeitszimmer in den Dachstuhl auszudehnen, konnte beim Wiederaufbau die nutzbare Dachgeschossfläche erweitert werden. Auch hier findet sich im Bereich des ehemaligen Treppenhauses nun eine Küche. Oberhalb der vormaligen Bibliothek, also des jetzigen Treppenhauses, wurde ein Bad eingebaut. Die vormaligen Gäste- und Knabenzimmer wurden – einschließlich der kleinen Dachterrasse über dem Erker nach Osten – in Größe, Zugang und Belichtung wiederhergestellt. Oberhalb des vormaligen Arbeitszimmers des Herrn konnte ein weiterer Raum angelegt werden, der wie die übrigen Räume von einem zentralen Flurraum erschlossen wird. Belichtet wird dieser Raum von einer nach Osten gerichteten Gaube, die keinen Vorgänger hat.

Das Kellergeschoss wird nun durch die Treppe innerhalb des Hauses erschlossen. Der monumentale Eingang nach Westen wurde zugesetzt. Unter der vormaligen Veranda wurde eine Garage eingebaut. Da ein Grundriss des Kellergeschosses vor der Zerstörung des Hauses fehlt, ist ein genauer Vergleich der Zustände vor und nach dem Wiederaufbau nicht möglich. Wie auch in den übrigen Grundrissen aus dem für den Wiederaufbau des Hauses zur Genehmigung eingereichten Plankonvolut ist aber auch in diesem Blatt bestehendes und

neues Mauerwerk mit unterschiedlicher Schraffur gekennzeichnet. Als Erneuerung eingetragen sind die Westaußenwand im Bereich des vormaligen Außenzuganges sowie ein Mauerzug unterhalb der neuen tragenden Ost-West-Wand in der darüberliegenden Raumeinheit der Diele, welche den Unterzug ersetzt. Diese neue Kellerwand bildet zudem das Widerlager der Kellertreppe. Darüber hinaus wird ein zusätzlicher Keller im Westen des neuen Südanbaus durch einen Durchbruch in der ehemaligen Südaußenwand erschlossen. Die neue Garage ist dagegen von innen nicht zugänglich.

Die beschriebenen umfangreichen Abänderungen vom Originalzustand beim Wiederaufbau des Hauses Behrens bezogen auch die weitgehend unzerstörten Außenwände ein. An der Nordseite des Hauses machte die Abänderung der Deckenhöhe im Musikzimmer und im Arbeitszimmer veränderte Fenstergrößen erforderlich. Dabei wurde der Fensterausschnitt des vormaligen Musikzimmers lediglich in seiner Höhe reduziert. Das spitzbogige Fenster im Arbeitszimmer ersetzt ein annähernd quereckiges Fenster, das nur in seinen beiden oberen Ecken die Anläufe eines Bogens zeigt. Der obere Teil der ehemaligen Fensterfläche, welcher nun in das darüberliegende Geschoss ragen würde, wurde durch eine weiß verputzte Wandfläche gefüllt. Der Erker oberhalb der Haustür wurde nur vereinfacht ohne die vormalige Treppung der Putzfläche wiederhergestellt. Anstatt der geschwungenen Dachgaube nach Norden wurde eine schlichte Gaube mit rechteckigem Fensterausschnitt und Dreiecksgiebel errichtet. An der Ostseite wurde der kleine Giebel samt des ihn überragenden Kamins, der das Bombardement überstanden hatte, abgetragen und durch eine Gaube das neu entstandene Zimmer im Dachgeschoss oberhalb des vormaligen Arbeitszimmers belichtet. Die Dachterrasse wurde nur vereinfacht ohne das getreppte und geschwungene Gesims wiederhergestellt. Die Südseite wurde stark verändert wiederaufgebaut. Im Keller und Erdgeschoss ist dem ursprünglichen Bau der Anbau vorgestellt. Darüber ist die eingestürzte Wand nur vereinfacht wiederhergestellt worden, auch wenn die vier großen Fenster an alter Stelle wiederstanden. Jedoch wurden die beiden in der Mitte liegenden als Fenstertür ausgeführt, um die Terrasse auf dem Anbau zu erschließen. Der Bauschmuck ist mit Ausnahme des Gesimses stark vereinfacht erneuert. Die beiden zerstörten aufwendigen Dachgauben in Form von glockenförmig anlaufenden Kielbögen wurden beim Wiederaufbau des Hauses durch zwei wesentlich schlichere Gauben ersetzt, die jenen nach Norden und Osten weitgehend gleichen.

Die Westansicht wurde bei der Wiederherstellung des Hauses ebenfalls stark verändert. Wie oben bereits ausgeführt, wurde der monumentale Kellerzugang aufgegeben. Die Türöffnung wurde mit dem roten Klinker verblendet, in dem Behrens das Wandfeld

ausgeführt hatte, welches die Tür zuvor umrahmte. Seitlich des risalitartigen Wandvorsprungs der Westfassade im Erdgeschoss wurden die beiden ursprünglichen Fensteröffnungen zugesetzt, da das erweiterte vormalige Damenzimmer nun ausreichend von Süden belichtet wird und auf der anderen Seite das Fenster, das zuvor die Garderobe belichtete, von der an neuer Stelle eingebauten Treppe überschritten worden wäre. Stattdessen wurden zwei neue, sehr schmale und hohe Fenster eingebrochen, welche sich zu beiden Seiten unmittelbar an den Wandvorsprung anschließen und im Süden das neu eingebaute WC, im Norden Treppenaufgang und Diele belichten. Im Obergeschoss wurden die ursprünglichen schmalen und hohen Fensteröffnungen der Bibliothek und des Badezimmers verschlossen und stattdessen drei große Rechteckfenster eingebrochen, welche die neu eingebaute Küche und das Bad mit Licht versorgen. Das Dachgeschossfenster wurde deutlich verkleinert, indem die Sohlbank höher gesetzt wurde. Verändert wurde beim Wiederaufbau auch die Dachform. So erhielt das Haus nun ein Zeltdach. Auf dem Grundrissplan des Erdgeschosses findet sich ein handschriftlicher Vermerk zu den Baukosten, die mit 66.000 DM angegeben werden.

Wie sich aus den Denkmalkakten der unteren Denkmalbehörde beim Magistrat der Stadt Darmstadt und des Hessischen Landesamtes für Denkmalpflege in Wiesbaden ersehen lässt, fanden nach dem Wiederaufbau noch mehrmals konservatorische Maßnahmen an dem Gebäude statt. In einem Antrag auf Kostenbeihilfe durch die Stadt Darmstadt für anstehende Sanierungsmaßnahmen, den der damalige Eigentümer August zu Höne im September 1978 stellte, gab er an, „in den letzten 10 Jahren mehr als 80.000 DM“ aufgewendet zu haben, „um das Peter-Behrens-Haus denkmalgerecht zu erhalten“.⁸¹⁵ Wofür diese Mittel verwendet wurden, ist leider nicht ausgeführt. Die zu diesem Zeitpunkt geplanten Sanierungsmaßnahmen sollten insbesondere dazu dienen, den Gartenzaun einschließlich Pfeiler und Tore sowie die Giebelabdeckungen instandzusetzen.⁸¹⁶ Eine Begutachtung des Hochbau- und Maschinenamtes der Stadt Darmstadt bestätigte, dass der „Gartenzaun einschließlich der Toranlagen und Türen (...) stark verwittert und an verschiedenen Stellen nicht mehr fest verankert“ sei. Der Gutachter empfahl deshalb, „die gesamte Anlage auszubauen, das Gelände neu zu fertigen, die alten Verzierungen zu überarbeiten und wieder neu zu montieren, Tore und Türen zu sandstrahlen, feuerzuverzinken und wieder zu montieren.“ Die veranschlagten Kosten lagen bei 14.000 DM. Für eine umfassende Ausbesserung der Giebelabdeckungen sah der Gutachter keinen Grund, sie seien ebenso wie die Dachfläche

⁸¹⁵ Brief August zu Höne an das Bauaufsichtsamt der Stadt Darmstadt (Darmstadt, 20.9.1978).

⁸¹⁶ Brief August zu Höne an das Bauaufsichtsamt der Stadt Darmstadt (Darmstadt, 31.1.1978).

intakt.⁸¹⁷ Die Instandsetzung des Zaunes unterblieb jedoch zu diesem Zeitpunkt.⁸¹⁸ 1979 berichtete zu Höne der unteren Denkmalbehörde von einer erfolgten Totalsanierung der Dachterrasse auf dem Südanbau, der beim Wiederaufbau angefügt worden war. Zudem stünden „Renovierungsarbeiten sowie Wärmeschutzmaßnahmen, die der Substanzerhaltung dienen“, an.⁸¹⁹ Eine im Jahr 1986 projektierte Rekonstruktion der Leuchte im Oberlicht der Haustür unterblieb.⁸²⁰ 1989 fand ein Gespräch zwischen der Besitzerfamilie zu Höne/Schut mit der Unteren Denkmalbehörde statt. Die hierbei erörterten umfangreichen Sanierungs- und Umbaupläne sollten die zumindest teilweise originalgetreue Wiederherstellung des Gartens, neue Fenster, die Anfertigung der Leuchte im Oberlicht, Neuverputz und Anstrich des Hauses sowie die Anlage eines Schwimmbades umfassen.⁸²¹ Auch diese Pläne scheinen nicht umgesetzt worden zu sein. Im Jahre 2001 wurden in dem mittlerweile auf die Eheleute Schut übergebenen Haus die Elektro- und Heizungsanlage saniert.⁸²² Im gleichen Jahr wurde die bereits 1978 angestrebte denkmalgerechte Erneuerung des Zaunes erneut von den Eigentümern geplant.⁸²³ Im Zuge der Vorarbeiten zu diesem Projekt wurde eine Untersuchung des Zaunes auf seine Originalfassung durchgeführt. Dabei ergab sich der Befund, dass der Anstrich zur Erbauungszeit in einem blaugrünen Farbton gehalten war.⁸²⁴ Die untere Denkmalschutzbehörde empfahl daraufhin die Wiederherstellung im Originalfarbton anstatt

⁸¹⁷ Gutachten Bauoberrat Gottfried, Hochbau- und Maschinenamt der Stadt Darmstadt für Stadtbaurat Reißer (Darmstadt, 27.6.1978).

⁸¹⁸ Zwar hatte sich die Stadt Darmstadt bereiterklärt, 10.000 DM für Sanierungsarbeiten bereitzustellen, jedoch sah sich der Hausbesitzer nicht imstande, den restlichen Betrag aufzubringen. Brief August zu Höne an Baudirektor Zechner, Stadtbauverwaltung Darmstadt, Untere Denkmalschutzbehörde (Darmstadt, 2.11.1979).

⁸¹⁹ Ebd. Die Aussagen zu Hönes sollten allerdings mit Vorsicht betrachtet werden, da der Eigentümer versuchte, finanzielle Unterstützung von der Stadt Darmstadt zu erhalten. So forderte er die Stadt auf, die Kosten für die Zaunrestaurierung vollständig zu übernehmen. Am 20.12.1979 beantragte er ebenfalls die Bezuschussung der erfolgten Terrassensanierung, obwohl diese Nachkriegsergänzung ist. Brief August zu Höne an das Bauaufsichtsamt, Denkmalschutzbehörde der Stadt Darmstadt (o. O., 20.12.1979). Beide Ersuchen wurden jedoch von der Stadt Darmstadt abgelehnt. Brief Baudirektor Zechner, Bauaufsichtsamt der Stadt Darmstadt, an August zu Höne (Darmstadt, 23.9.1980).

⁸²⁰ Brief Stadtbauverwaltung der Stadt Darmstadt, Bauaufsichtsamt, Untere Denkmalschutzbehörde an August zu Höne (Darmstadt, 28.10.1986).

⁸²¹ Gesprächsnotiz einer Besprechung vom 19.12.1989.

⁸²² Brief Karin Schut an das Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Darmstadt, 24.5.2002) mit angefügter Kostenaufstellung. Brief Landesamt für Denkmalpflege Hessen an Eheleute Schut (Wiesbaden, 20.9.2001).

⁸²³ Brief Kulturamt/Denkmalchutz der Stadt Darmstadt an Eheleute Schut (Darmstadt, 25.8.2001).

⁸²⁴ Gutachten der Restaurierungswerkstatt für Malerei und Vergoldung Otto Denk, Darmstadt (8.8.2001). Insgesamt stellte das Gutachten acht Farbschichten fest, von denen nur die unterste grünblau war, die Schichten darüber Hellgrau, Mennige, Hellgrau, Mennige, Grüngrau, Hellgrau, Weiß. Das Gutachten weist auf die erstaunliche Tatsache hin, dass die grünblaue unterste Farbschicht ohne Grundierung aufgetragen wurde: „Die Erklärung dafür liegt in der Pigmentierung. Mit großer Wahrscheinlichkeit liegt ein Chromgrün in Standöl-Lackschicht vor. Dieses Pigment ist stark bleihaltig und somit korrosionshemmend. Unterstützt wird dieser Befund durch die entsprechende Färbung der Keramik der Hausfassade mit dem für dieses Pigment typischen Blauausfällungen.“ Die Änderung der Zaunfarbe von Grün in Weiß erfolgte nach Aussage der Besitzerin von 2006 bereits vor mehr als 80 Jahren. Brief Karin Schut an das Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Darmstadt, 20.6.2006).

der später verwendeten Grau- und Weißtöne, um „die Abgrenzung der Architektur von Peter Behrens gegenüber der von Joseph Maria Olbrich (...) wieder deutlicher“ herauszuarbeiten.⁸²⁵ Die Sanierung wurde 2004-2005 durch eine Darmstädter Schlosserei durchgeführt. Die Kosten hierfür betragen 18.923,27 Euro.⁸²⁶ Allerdings wurde der Zaun entgegen den Empfehlungen der Denkmalpflege nicht gemäß dem Originalfarbbefund in Blaugrün, sondern erneut in Weiß ausgeführt.⁸²⁷

⁸²⁵ Auszug aus dem Ergebnisprotokoll der 219. Sitzung des Denkmalbeirates am 18. August 2001, Bericht der Denkmalschutzbehörde, Top 4.2: Haus Behrens.

⁸²⁶ Brief Karin Schut an den Magistrat der Stadt Darmstadt, Denkmalschutz (Darmstadt, 28.2.2006) mit beigefügter Kostenaufstellung. Die Arbeiten wurden von der Schlosserei und Schmiede M. Stagge, Darmstadt ausgeführt.

⁸²⁷ Brief Dr. Falko Lehmann, Landesamt für Denkmalpflege Hessen an Karin Schut (Wiesbaden, 17.5.2006).

III. Einordnung des Darmstädter Hauses Behrens in den Familien- und Atelierwohnhausbau der Zeit

1. *Typologie des Familienwohnhauses um 1900 und das Darmstädter Haus Behrens in deren Spiegel*

Entwicklung des Bautypus ab 1800 in Deutschland

Der Typus des bürgerlichen, freistehenden Wohnhauses für die Beherbergung eines Haushaltes erfährt im Verlauf des 19. Jahrhunderts grundlegende Veränderungen. Werden zu Beginn des Jahrhunderts die Häuser dieser Gattung noch fast ausschließlich mit symmetrischem Grund- und Aufriss angelegt,⁸²⁸ so hat sich dies zum Ende des Jahrhunderts bei der überwiegenden Mehrzahl der neu errichteten Bauten zugunsten eines asymmetrischen Entwurfs verschoben.⁸²⁹

Um 1800 trat das freistehende bürgerliche Wohnhaus entweder als Stadt- oder als Landhaus auf. Das bürgerliche Landhaus ohne Wirtschaftsbetrieb war in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts noch eine Ausnahmerecheinung, die vorwiegend im Umland der Großstädte anzutreffen war.⁸³⁰ Hierbei handelte es sich fast ausschließlich um Bauten des Großbürgertums, welches damit aristokratische Lebensformen aufgriff. Die Eigentümer besaßen meist neben ihrem Landhaus ein Stadthaus.

Auf den geschleiften Wällen zahlreicher deutscher Städte wurden ab dem frühen 19. Jahrhundert freistehende bürgerliche Wohnhäuser errichtet, die zwar unmittelbar an die bestehende städtische Bebauung anschlossen, jedoch durch die direkte Öffnung zur Landschaft auch Züge des Landhauses trugen.⁸³¹ Diese rand- und vorstädtischen Bauten des frühen 19. Jahrhunderts bilden den Auftakt für die Herausbildung jenes bürgerlichen freistehenden Wohnhaustyps, der für die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreich entstehenden Villenkolonien prägend wurde. Diese Bauten waren auch nicht für eine nur temporäre Nutzung, sondern zum dauerhaften Aufenthalt gedacht. Wann eine solch ständige

⁸²⁸ Einen Eindruck der errichteten freistehenden bürgerlichen Wohnbauten im 19. Jahrhundert in den Jahren bis 1840 vermittelt der Katalog von Mellinshoff/Watkin 1989, S. 197-268.

⁸²⁹ Die Bauliteratur um 1900 legt davon beredten Beweis ab. Vgl. etwa Abel 1890, Haenel 1894, Weißbach 1902.

⁸³⁰ Für Berlin ist beispielhaft etwa Schinkels Landhaus Behrend in Charlottenburg (1823) zu nennen (vgl. Forssman/Iwers 1990, S. 104-105), für Potsdam die Villa Persius (1830) (vgl. Börsch-Supan 1977, S. 117), für Hamburg Forssmanns Haus Jenisch (1828-1834) als Teil der frühen Villenbebauung an der Elbchaussee (vgl. Mellinshoff/Watkin 1989, S. 135).

⁸³¹ Die Bebauung der Wallanlagen mit freistehenden (groß-)bürgerlichen Wohnhäusern erfolgte beispielsweise in Braunschweig ab 1804 und in Bremen ab 1815. Mellinshoff/Watkin 1989, S. 210-217. In München entstand ab 1808 direkt außerhalb der niedergelegten Wälle die kreisrunde Anlage des Karolinenplatzes mit der diesen umgebenden Bebauung aus repräsentativen freistehenden Wohnbauten. Fehl 2001, S. 37.

Nutzung auch für stadtnahe Landhäuser begann, kann nicht genau beantwortet werden. Fehl nennt das Jahr 1826 als ungefähren Auftakt für diese Entwicklung.⁸³²

Einerseits bot dies nun auch solchen bürgerlichen Kreisen die Möglichkeit, eine „villa suburbana“ zu besitzen, für die der Unterhalt zweier Wohnsitze zu kostspielig gewesen wäre.⁸³³ Andererseits setzte das Fehlen von öffentlichen Massenverkehrsmitteln dem Entstehen bürgerlicher Vorstadtsiedlungen bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus enge Grenzen. Dennoch führte die zunehmende Verdichtung der Bevölkerung in diesen Vorstadtlagen dazu, dass die anfängliche Naturnähe schwand und knapper und teurer werdender Baugrund große Gärten und freistehende Bebauung zurückdrängte. Privatwirtschaftliche Entwicklungsgesellschaften betrieben deshalb – beginnend um 1860 – die Anlage von Villenkolonien. Diese entstanden prototypisch auf zuvor landwirtschaftlich genutzten Flächen in einiger Entfernung zu einem städtischen Zentrum, waren aber mit diesem durch eine Eisen- oder Straßenbahn verbunden.⁸³⁴ Der Investor parzellierte das Land, schuf eine Infrastruktur und verkaufte anschließend die einzelnen Baugrundstücke. Die erste deutsche Villenkolonie dieses Musters, die Kolonie Marienthal, wurde 1857 durch Johann Wilhelm Anton Carstenn bei Hamburg gegründet. Insbesondere im westlichen Berliner Umland folgten binnen weniger Jahre zahlreiche weitere Neugründungen wie etwa Lichterfelde (1865 ebenfalls durch Carstenn), Westend bei Charlottenburg (1866) und Alsen (1869).⁸³⁵ Die sogenannte Gründerkrise von 1873 unterbrach diese Entwicklung zeitweilig. Die Blütezeit ihres Entstehens erreichten die Villenkolonien in Deutschland dann zwischen 1885 und dem Ausbruch des ersten Weltkrieges.⁸³⁶ Neben diesen relativ stadtfernen Kolonien entstanden jedoch auch Gründungen, die mehr oder minder direkt an die bisherige städtische Bebauung anschlossen. (Diese stadtnahen Gebiete abgrenzend anders – etwa als Villenviertel – zu bezeichnen, um sie von den stadtfurtheren Kolonien abzugrenzen, soll jedoch unterlassen werden, weil sich in Anlage und Bebauung keine durchgängigen Unterschiede finden.⁸³⁷) Beispiele für kommunal geplante Villenkolonien finden sich gerade bei den stadtnahen

⁸³² Fehl 2001, S. 37.

⁸³³ Brönner 1987, S. 72.

⁸³⁴ Bodenschatz weist zudem darauf hin, dass die Abschaffung von Akzise und Torsperren in den deutschen Städten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine weitere wichtige Voraussetzung für das Entstehen von Villenkolonien war. Bodenschatz 2001, S. 79.

⁸³⁵ Bodenschatz 2001, S. 79-80.

⁸³⁶ Bodenschatz 2001, S. 85; Kuhn 2001, S. 165-166.

⁸³⁷ Vgl. etwa Haenel 1894. Weißbach spricht zwar davon, dass eine zunehmende Annäherung an die Stadt „ein Überführen der Architektur in den Stadtcharakter“ verlange, vermag aber diese wenig differenzierte Forderung nur sehr ungenau zu füllen und verzichtet bei seinen umfangreichen Beispielen für Villenbau völlig auf eine Unterscheidung zwischen stadtnahen und stadtfurtheren Häusern. Weißbach 1902, S. 323.

Bebauungsprojekten.⁸³⁸ Immer waren die Parzellen als Gartengrundstücke angelegt. Diese wurden in der Mehrzahl der Fälle mit freistehenden Einfamilienhäusern bebaut, es finden sich aber ebenso preiswerter zu errichtende an- und eingebaute Einfamilienhäuser.⁸³⁹

Die Darmstädter Künstlerkolonie als Architekturensemble, das als Teil einer solchen Villenkolonie entstand, verweist natürlich nicht nur namentlich auf solche Siedlungsprojekte. Olbrichs Bebauungsplan für das Gelände der Koloniausstellung ergänzte und veränderte, wie gezeigt, lediglich partiell den zugrundeliegenden Plan Hofmanns für die Erschließung der Mathildenhöhe, welcher in vielen Punkten geradezu prototypisch für die Entwicklung einer Villenkolonie um 1900 stehen kann. Trotz der Eingriffe, die Olbrich in den Hofmann-Plan vornahm, blieb auch für das im Rahmen der Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ bebaute Gelände der Gesamteindruck einer Villenkolonie erhalten.

Die Wohnhäuser der Künstlerkolonie, sowohl jene Olbrichs als auch das Haus Behrens, sind also durch ihre Lage vor der Stadt ebenso wie durch den Bebauungsplan typologisch eindeutig als Villen im Sinne des „ländlichen Einfamilienhauses ohne Wirtschaftsbereich“ einzuordnen, wie den Bautypus ein zeitgenössisches Standardwerk definiert.⁸⁴⁰ Behrens' architektonisches Konzept ist also als Interpretation und fraglos auch als Reformvorschlag für diese spezielle und klar definierte Baugattung zu lesen. Wie aber wurden Landhäuser und Villen dieses Typus und dieser Größe zu jener Zeit entworfen?

Entwicklung der Grundrisse des Bautyps ab 1800

Ungeachtet der relativ geringen Anzahl errichteter Bauten beschäftigen sich die Architekten des Früh- und Hochklassizismus ausführlich mit dem Landhausbau, wie etwa an Karl Friedrich Schinkel und seiner Schule deutlich wird. Bereits aus der Zeit seiner Ausbildung bei Friedrich Gilly stammen Schinkels Entwürfe für zwei Villen am Wasser (Abb. 209) von 1800 und ein Landhaus am Wasser (Abb. 210) von 1801.⁸⁴¹ Ebenfalls aus dieser Zeit stammt der Schinkel zugeschriebene Entwurf eines Gartenpalais (Abb. 211).⁸⁴² Diese streng symmetrischen Bauten betonten ihre Bestimmung als Wohnhäuser in der Landschaft durch große Arkaden- und Kolonnadenöffnungen in ihren Fassaden, hinter denen sich Loggien befinden, oder im Falle des Gartenpalais, durch einen der Hauptfassade

⁸³⁸ Bodenschatz 2001, S. 80.

⁸³⁹ Dies ist die bei Weißbach verwendete Terminologie für diese Doppel- und Reihenhäuser. Weißbach 1902.

⁸⁴⁰ Weißbach 1902, S. 323 ff.

⁸⁴¹ Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, SM 16.38 u. Sm 1b.16. Abb. in Ausst.-Kat. Hamburg 1982, S. 30, 31, Kat.-Nr. 3.6 und 3.8.

⁸⁴² Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek. Handzeichnung 6899,2. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2007, S. 199, Kat. 96, Abb. S. 73.

vorgelagerten Freisitz. Ob diese Bauten für bürgerliche Bewohner gedacht waren, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Spätere verwandte Arbeiten Schinkels entstanden sowohl für bürgerliche als auch für aristokratische Auftraggeber.⁸⁴³ Drei Landhausentwürfe Schinkels aus den Jahren von 1820 bis 1829 zeigen noch dieselbe architektonische Auffassung wie die frühen Arbeiten: Die Landhäuser Gabain (um 1820, nicht ausgeführt, Abb. 212), Behrend (1823, Abb. 205) und Jenisch (entworfen 1829, verändert ausgeführt durch Franz Gustav Forssmann 1831-1834, Abb. 208) zeigen – trotz veränderter Einzelformen – immer noch eine annähernd spiegelsymmetrische Gesamtgestaltung auf rechteckigem Grundriss. Exemplarisch soll hier der Grundriss des Landhauses für den Bankier Samuel Behrend betrachtet werden, welches 1823 nach Schinkels Plänen am Charlottenburger Luisenplatz errichtet, jedoch Anfang des 20. Jahrhunderts abgebrochen wurde.⁸⁴⁴ Der Grundriss des Hauptgeschosses wird bestimmt von drei Enfiladen, von denen zwei längs zu und eine quer in der Mittelachse angeordnet ist. Einem von allen Seiten umschlossenen Zentralraum, der die Treppen aufnimmt, über querrechteckigem Grundriss, schließen sich zu zwei Seiten Raumfluchten an, welche sich über die gesamte Längsausdehnung des Baus erstrecken. Während die Flucht der einen Seite aus einem Saal und zwei seitlichen Zimmern besteht, umfasst die gegenüberliegende Raumflucht drei Zimmer und zwei kleine Kabinette. Die Raumanordnung zu beiden Längsseiten ist weitgehend axialsymmetrisch. Die Enfilade der zwei längsseitigen Raumfluchten erfährt eine Steigerung in der Raumflucht der Querachse. Hier verbinden nicht einfache, sondern jeweils dreifache Durchlässe die drei Räume. Die Raumaufteilung des Obergeschosses ist völlig längs- und queraxialsymmetrisch.

Seit der Mitte der 1820er Jahre finden sich von Schinkel und seinen Schülern aber auch Entwürfe, die eine Abkehr von der rein symmetrischen Anlage von Landhäusern vollziehen.⁸⁴⁵ Diese asymmetrische Anlage ging einher mit der Orientierung an nachantiken italienischen Bauernhäusern für diese Bauaufgabe. Zur Herkunft dieses Motives in Deutschland sind unterschiedliche Vorschläge gemacht worden. Börsch-Supan hat eine ausführliche Herleitung aus der deutschen Italienmalerei der Romantik vorgenommen, die durch Schinkel von der gemalten in die entworfene und gebaute Architektur überführt worden

⁸⁴³ Forssman führt aus, dass dieser fließende Übergang zwischen aristokratischer und großbürgerlicher Architektur auch dem bewusst zurückgenommenen Repräsentationsaufwand der Architektur des preußischen Hofes während der Restaurationszeit entsprang. Forssman 1981, S. 181.

⁸⁴⁴ Forssman 1981, S. 173. Abb. von Grundriss und Ansicht in Forssmann/Iwers 1990, S. 104-105.

⁸⁴⁵ Eva Börsch-Supan wollte in dem Entwurf Schinkels für ein Lusthaus in der Nähe von Potsdam von 1826 die Anfänge einer asymmetrischen Gestaltung von Landhausbauten erkennen. Diese Asymmetrie erscheint jedoch nicht im Grundriss, sondern ist lediglich das Ergebnis der auf der besprochenen Entwurfszeichnung gewählten Perspektive von der Schmalseite. Dennoch ist ihr beizupflichten, dass die Wirkungsabsicht offenbar nicht mehr auf ein rein symmetrisches Erscheinungsbild des Baues abzielt. Börsch-Supan 1981.

sei.⁸⁴⁶ An anderer Stelle ist auf frühere Beispiele dieses Villenstils in Großbritannien hingewiesen worden, die möglicherweise als Vorbild für die ersten deutschen Bauten dienten.⁸⁴⁷ Das bedeutendste frühe Beispiel für diesen Landhausbau stellt das Hofgärtnerhaus des Schlosses Charlottenhof in Potsdam (Abb. 213) von 1829 dar, welches Schinkel und sein Schüler Ludwig Persius gemeinsam mit dem Bauherrn, dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm, entwarfen.⁸⁴⁸ Mit seinem Grundriss, dem durch einen südlich dem Bau vorgelagerten Turm seine Symmetrie genommen wurde, dem Turm selbst und den flach geneigten Sattel- und Pultdächern weist das Hofgärtnerhaus alle stilprägenden Merkmale auf. Der Typus des Berliner Landhauses, den dieser Bau mitbegründete und der noch bis über die Wende zum 20. Jahrhundert Nachfolger fand, bestand im Kern allerdings immer noch aus einem im Aufriss symmetrischen Hauptbau, der lediglich durch An- und Aufbauten, etwa einen Turm, asymmetrisch erweitert wurde.⁸⁴⁹ Die Innenaufteilung folgt aber auch bei repräsentativen bürgerlichen Landhäusern im Villenstil nicht mehr zwingend dem Prinzip von Achsensymmetrie und Enfilade, wie das Beispiel von Persius' eigenem Haus in Potsdam (Abb. 206 u. 207) von 1837 belegt.⁸⁵⁰ Türen werden nicht in der Flucht angeordnet, wie am großen Saal zur Gartenseite abzulesen ist. Auch nehmen die Türöffnungen der Innenwände keinen Bezug mehr zu den Fensteröffnungen. Nur an der repräsentativen Straßenfassade des Hauptbaus folgt der symmetrischen Gliederung des Aufrisses eine symmetrische Anordnung der Räume dahinter.

Frühe Belege für eine freie Grundrissgestaltung erscheinen als Übernahme englischer Vorbilder um 1840 etwa bei zwei Landhäusern in Hamburg und Lübeck des Architekten Alexis de Chateauneuf (Abb. 214 u. 215).⁸⁵¹ Auf breiterer Front fanden asymmetrische Fassadengestaltung und freier Grundriss aber erst um 1860 Eingang in den Wohnhausbau. Wichtigster Ausgangspunkt dabei war das Vordringen einer kunsthistorisch geleiteten Neogotik in Deutschland, die durch das Vorbild Augustus Welby Northmore Pugins und anderer englischer Neugotiker inspiriert war. Ein frühes Beispiel für die Übernahme dieser Ideen in Deutschland findet sich in dem Tafelwerk „Entwürfe zu Stadt- und Landhäusern“ von Georg Gottlob Ungewitter aus dem Jahre 1856.⁸⁵² In seinem kurzen Vorwort kritisierte Ungewitter, dass die bisherigen Versuche, die antikisierende Architektur zu überwinden,

⁸⁴⁶ Börsch-Supan 1977, S. 111.

⁸⁴⁷ Forssman 1981, S. 190; Mellinshoff/Watkin 1989, S. 105.

⁸⁴⁸ Börsch-Supan 1977, S. 29.

⁸⁴⁹ Brönner 1987, S. 151-152.

⁸⁵⁰ Zur Datierung s. Börsch-Supan 1977, S. 32. Abb. des Grund- und Aufrisses ebd., Abb. 11, 12.

⁸⁵¹ Brönner 1987, S. 153.

⁸⁵² Ungewitter 1856.

einzig in dem Austausch der Dekorformen bestanden hätten. Statt allein die Zierformen auszutauschen, postulierte Ungewitter einen wahren architektonischen Fortschritt „durch das Bestreben, (...) bei jedem Entwurf die Größe, Höhe und Folge der einzelnen Räume nur nach dem Zwecke derselben, die Form und Eintheilung von Fenstern und Thüren nur nach den Verhältnissen der Räume einzurichten, alle Einzeltheile nach ihrer Funktion und aus dem geeigneten Material zu construiren (sic), vor allem aber der Lüge völlig zu widersagen.“⁸⁵³ Auf 48 Tafeln demonstrierte Ungewitter in zahlreichen Entwürfen die zuvor formulierte Idee einer zweckgeleiteten neugotischen Architektur. So zeigt die achte Tafel den Grundriss, drei Aufrisse, Schnitt und Details eines freistehenden Einfamilienhauses, das als Villa oder Landhaus angesprochen werden darf (Abb. 216). Der Grundriss bildet als Hauptraumeinheiten vier Zimmer unterschiedlicher Größe, eine gewölbte Halle als Erschließungsraum sowie eine breite Wendeltreppe aus. Die Grundrissform ist rechteckig, wobei die Halle an der einen Längsseite, an der gegenüberliegenden Außenwand die Treppe – in Form eines Turmes – nach außen hervortritt. Auffällig ist, dass drei der vier Zimmer sich zwar in ihrer Größe unterscheiden, in ihrer Proportionen jedoch annähernd identisch sind. Die daraus resultierende unterschiedliche Tiefe der beiden größeren Räume bedingt dabei, dass die gewölbte Erschließungshalle nicht in der Mittelachse der Längsseiten zu liegen kommt, da die großen Räume die Halle flankieren. Kleine Flure sind zwischen den unterschiedlichen Räumen eingeschoben, um die zwei kleinen Räume mit der Halle zu verbinden. Die Fenster ordnete Ungewitter axialsymmetrisch auf der jeweiligen Rauminnenwand an, wodurch sie von außen frei gruppiert erscheinen. Weniger aus der Funktion als aus den Proportionen der Räume ergibt sich also in Ungewitters Entwurf der freie Grundriss. Der malerische Effekt der Asymmetrie wird zudem durch weitere Elemente – einen Erker, den Treppenturm und eine der Eingangsseite vorgelagerte Laubenhalle – zusätzlich unterstrichen.

Die Grundsätze für eine reformierte neugotische Architektur erfuhren besonders in der hannoverschen Architektenschule um Conrad Wilhelm Hase eine frühe Umsetzung etwa bei Hases eigenem 1860-1861 errichteten Haus (Abb. 217).⁸⁵⁴ Die Architekten der hannoverschen Schule entwickelten dabei unterschiedliche Handschriften und Grundformen, in denen sie die freien Grundrisse entwickelten, wie Brönner 1987 ausführte:

„Da ist zum einen Opplers Methode, die Wohnräume von einem Zentrum nach außen zu schieben, dann der Weg Lüers, vom strengen Rechteck als Grundform auszugehen und die Räume nach Bedarf diese Grundform überschreiten zu lassen. Weiter gab es

⁸⁵³ Ebd., Vorwort, o. S (S. 1). Zit. nach 2. Aufl. Glogau 1858.

⁸⁵⁴ Brönner 1987, S. 173.

den aus zwei Flügeln zu einem Winkel zusammengefügt Bau einer Grundform, der sich viele Ergänzungen an- und einfügen ließen. Schließlich ist noch das Eckhaus mit seiner Orientierung auf eine Grundstücks- oder Straßenecke, ein Typ, der sowohl in der Villen- als auch in der Stadthausarchitektur Aufnahme gefunden hat, zu nennen.⁸⁵⁵

In den Jahren nach 1880 wurden die Formen der Neogotik zunehmend durch einen von der deutschen Renaissance inspirierten Architekturstil abgelöst, ohne dass sich die Prinzipien der asymmetrischen Grund- und Aufrissgestaltung wesentlich veränderten. Gleiches gilt für den wenig später immer mehr um sich greifenden Stilpluralismus und -synthetizismus, und auch die um die Jahrhundertwende aufkommenden Architekturen einer „neuen freien Schule“, welche Anläufe unternahm, diesen Historismus zu überwinden, blieben dem freien, asymmetrischen Grundriss weiter treu.⁸⁵⁶

Neben asymmetrisch organisierten Häusern entstanden weiterhin Villen mit symmetrischen Grundrissen und Fassaden. Dies gilt für den gesamten Zeitraum zwischen dem Aufkommen der von innen nach außen planenden neugotischen Architektur um 1860 bis zu der in dieser Arbeit betrachteten Zeit der Jahrhundertwende. Die Villen und freistehenden Wohnhäuser des symmetrisch gestalteten Typus bedienten sich häufig des klassischen Architekturvokabulars, welches, dem jeweiligen Zeitgeschmack folgend, im antikischen, Renaissance- oder Barockgewand erschien.⁸⁵⁷

Klassen von Einfamilienhäusern in der Bauliteratur um 1900

Die Baugattung der Villa oder des Landhauses – die Begriffe werden zu diesem Zeitpunkt weitgehend synonym verwendet – erscheint in der Bauliteratur des Jahrzehnts vor der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und kurz danach als eine der beiden Hauptausprägungen des bürgerlichen Familienhauses. Sie steht gleichberechtigt neben dem städtischen Familienhaus, von dem sie sich hauptsächlich durch die zumeist völlig freistehende Lage unterscheidet, die eine größere Freiheit von Grundriss und Fassaden zulässt.⁸⁵⁸ Da auch die meisten Villen zu diesem Zeitpunkt zum ständigen Aufenthalt geplant wurden, ist eine Unterscheidung im

⁸⁵⁵ Ebd., S. 192.

⁸⁵⁶ Der Begriff ist hier dem Mappenwerk „Die Architektur der neuen freien Schule“ Wilhelm Rehmes entlehnt, einer frühen Zusammenstellung stilreformerischer Architektur. Rehme fasste unter dieser Bezeichnung gleichermaßen Arbeiten Hortas und van de Veldes wie wilhelminisch-neobarocke Repräsentationsbauten, etwa das Berliner Amts- und Landgericht von Moennich und Schmalz. Dennoch bietet das Mappenwerk einen guten Eindruck von Facetten und Umfang posthistoristischer Architekturbestrebungen kurz nach 1900. Auch das Haus Behrens wurde vom Autor in die Sammlung aufgenommen. Rehme 1902.

⁸⁵⁷ Zur Entwicklung des historistischen Stilpluralismus und -synthetizismus s. etwa Börsch-Supan 1977, S. 41-56; Brönnner 1987, S. 194-234.

⁸⁵⁸ Dieses Unterscheidungsmerkmal betonte bereits Geul 1885, S. 54-55.

Raumprogramm zwischen städtischem und ländlichem Familienhaus nicht vorhanden. Beide Bautypen gliedert die Bauliteratur in dieselben Größenkategorien. Die Kategorien sind dabei – implizit oder explizit – einer bestimmten Gesellschaftsschicht zugeordnet. Höherer sozialer Rang findet seinen Niederschlag in der Erweiterung des Raumprogrammes.

Die Aufstellung in Albert Geuls Lehrbuch „Die Anlage der Wohngebäude“, welches in erster Auflage 1868, in zweiter Auflage 1885 erschien, führt dabei vor Augen, dass der Wohnbau des Zweiten Reichs eine genauere Differenzierung der Wohnhauskategorien kannte als diejenige in Arbeiterwohnung, bürgerliche Wohnung und großbürgerliche bzw. aristokratische Wohnformen. Geul nahm dort für den bürgerlichen und aristokratischen Wohnbau eine Einteilung in kleine, mittlere, größere und herrschaftliche Wohnungen vor, wobei mit Ausnahme der letzten Kategorie stets sowohl die Ausprägung als Einzelwohnhaus wie als Etagenwohnung möglich ist. Kleine und mittlere Wohnungen sind dabei „für Beamten und Bürgerfamilien besseren Ranges und Standes“ gedacht, die größeren Wohnungen „für Familien aus den höchsten Klassen des Beamtenstandes und dem reicheren Bürgerstande“.⁸⁵⁹ Die potenziellen Bewohner herrschaftlicher Wohnungen, so lassen die von Geul gewählten Beispiele erkennen, entstammen der Aristokratie und dem Großbürgertum. Die Benennung der jeweiligen Bewohnerkreise macht deutlich, welche gesellschaftlichen Gruppen als Mieter oder Eigentümer einer Villa in Erscheinung traten.

Das Raumprogramm für kleine bürgerliche Wohnungen musste nach Geul folgende Zimmer umfassen: Als Wohn- und Schlafräume sollten ein Salon oder ein Empfangszimmer, ein Wohnzimmer, ein Zimmer des Herrn sowie zwei Schlafzimmer vorhanden sein, als Wirtschaftsräume eine Küche und eine Speisekammer, schließlich noch ein Abort, eine Garderobe, eine Holzlage und eine Magdkammer.⁸⁶⁰ Mittlere bürgerliche Wohnungen sollten zusätzlich über ein Boudoir, ein drittes Schlafzimmer, ein Speisezimmer und eine Bibliothek verfügen, wobei letztere Teil des Herrenzimmers sein konnte.⁸⁶¹ Das Raumprogramm größerer bürgerlicher Wohnungen erforderte zudem ein oder mehrere reine Empfangszimmer, einen repräsentativen Speisesalon für gesellschaftliche Zwecke, Räume für Söhne und Töchter sowie deren Erzieherinnen, zusätzliche Räume für Gäste sowie Toiletten und Badezimmer in Verbindung mit den Schlafräumen.⁸⁶² Herrschaftliche Wohngebäude schließlich mussten nach Geul über die vorgenannten Zimmer hinaus umfangreiche

⁸⁵⁹ Ebd., S. 85-95.

⁸⁶⁰ Ebd., S. 85.

⁸⁶¹ Ebd., S. 88.

⁸⁶² Ebd., S. 91.

Gesellschaftsräume sowie eine große Anzahl von Domestikenräumen und Gästezimmern aufweisen.⁸⁶³

Der Architekt Lothar Abel verfasste zwischen 1890 und 1894 drei Handbücher, die als Leitfaden für die Errichtung von Familienhäusern verschiedener Größe gedacht waren und sich hauptsächlich an potenzielle Bauherren richteten.⁸⁶⁴ Abel unterschied dabei zwischen kleinen Familienhäusern als Wohnort für Arbeiter, Handwerker und den niederen Beamtenstand, der Villa und dem herrschaftlichen Haus. Als Villa wurde bei Abel ein Familienhaus definiert, das neben Schlaf- und Wirtschaftsräumen drei bis vier Wohnzimmer aufwies und dessen Bewirtschaftung Hausangestellte vorsah.⁸⁶⁵ Als für eine wohlhabendere Familie unabdingbare Räume nannte Abel neben Schlaf-, Kinder-, Wirtschafts- und Gesinderäumen einen oder mehrere Gesellschaftsräume oder Salons, ein Speisezimmer, ein Herrenzimmer und ein Badezimmer.⁸⁶⁶ Als wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen bürgerlicher Villa und herrschaftlichem Haus sah Abel dagegen nicht die Anzahl der Wohnräume, sondern die Raumorganisation:

„Der Hauptunterschied liegt aber in der Theilung der Räume für die Familie und die Dienerschaft. In gewöhnlichen Häusern ist diese Trennung nie so deutlich durchgeführt, wie sie selbst in dem kleinsten Herrenhause nothwendig berücksichtigt werden muss.“⁸⁶⁷

O. Karnack schrieb 1898 in seinem Lehr- und Nachschlagewerk „Entwerfen und Baukunde“: „Man unterscheidet die Wohnhäuser ihrem Range nach und spricht von Arbeiterhäusern, Bauernhäusern, bürgerlichen, herrschaftlichen, fürstlichen Häusern und Schlössern.“⁸⁶⁸ Dabei differenzierte er als Untergruppen des bürgerlichen Wohnbaus zwischen kleinen, mittleren und größeren Villen, wobei er als Villa generell das freistehende bessere Familienhaus bezeichnete.⁸⁶⁹ Er unterteilte die Kategorie der kleinen Villen erneut in kleinste und etwas bessere Häuser. Das Raumprogramm für die einfachste kleine Villa umfasst nach Karnack mindestens ein Wohnzimmer, ein Schlafzimmer, ein oder zwei Kinderzimmer, ein Reservezimmer, Küche und Speisekammer, Abort.⁸⁷⁰ Eine etwas bessere kleine Villa weise zudem einem Salon, ein Esszimmer und ein Fremdenzimmer auf.⁸⁷¹ Dieses Raumprogramm

⁸⁶³ Ebd., S. 93.

⁸⁶⁴ Abel 1890; Abel 1893; Abel 1894.

⁸⁶⁵ Abel 1893, S. 44-45.

⁸⁶⁶ Abel 1894, S. 270.

⁸⁶⁷ Abel 1890, S. 17.

⁸⁶⁸ Karnack 1898, T. 1, S. 8.

⁸⁶⁹ Ebd., S. 7.

⁸⁷⁰ Ebd., T. 2, S. 73.

⁸⁷¹ Ebd., S. 73-74.

findet sich auch bei einem vom Autor gegebenen Planungsbeispiel für eine kleine Villa, wobei hier das Reservezimmer als Herrenzimmer Verwendung findet (Abb. 218-220).⁸⁷² Für die mittleren und größeren Villen finden sich bei Karnack keine Vorgaben für das Raumprogramm. Die gegebenen Beispiele lassen aber erkennen, dass sich bei diesen häufig anstatt drei oder vier Wohnräumen pro Etage, wie bei den kleineren Villen üblich, vier oder fünf Wohnräume bei den mittleren und mindesten fünf bei den größeren Villen finden (Abb. 221-234).⁸⁷³

Der von Karl Weißbach verfasste Band „Wohnhäuser“ aus der über 50 Bände umfassenden Lehrbuchreihe „Handbuch der Architektur“ systematisiert den Wohnhausbau hierarchisch in die Klassen „Arbeiterwohnungen“, „Wohnungen des Mittelstandes“ sowie „Herrschaftliche Wohnungen, Paläste und Schlösser“. Anstelle einer differenzierteren Aufteilung im Hinblick auf Größe und Raumprogramm wählte Weißbach die weitere Unterteilung der drei Großgruppen nach städtischer oder ländlicher Lage und Haustypen. Die einfachsten Familienhäuser, die von Weißbach aber auch ausdrücklich als kleine und kleinste benannt werden, umfassen im Erdgeschoss zwei Wohnräume, eine Küche, einen Flur mit Treppenaufgang sowie ein WC (Abb. 253-255).⁸⁷⁴ Bei den größeren Familienhäusern gruppieren sich bei den deutschen Beispielen in der Regel im Erdgeschoss vier bis fünf Räume um einen zentralen Erschließungsraum, der als Diele, Flur oder auch Vorzimmer bezeichnet wird und dem sich das Treppenhaus anschließt. In den meisten der bei Weißbach aufgeführten Beispiele werden folgende Räume in unterschiedlichen Zusammenstellungen im Erdgeschoss angelegt: Speisezimmer, Salon, Wohnzimmer, Herrenzimmer und Empfangszimmer. Dabei können Salon und Wohnzimmer entweder gemeinsam oder substitutiv erscheinen. Darüber hinaus finden sich auch Anlagen, bei denen im Erdgeschoss zum Herrenzimmer auch ein Damenzimmer hinzutritt (Abb. 247, 249, 261).⁸⁷⁵ Auch für ein Kinderzimmer im Erdgeschoss findet sich ein Beispiel (Abb. 235).⁸⁷⁶ Die Küche findet im Erd- oder im Sockelgeschoss ihren Platz. Das Obergeschoss nimmt die Schlafräume auf; vereinzelt findet sich dort ein Wohn-⁸⁷⁷ (Abb. 248 u. 263) oder Damenzimmer (Abb. 264).⁸⁷⁸ Die von Weißbach als „Herrschaftshäuser“ angeführten Bauten sind trotz höheren Baupreises

⁸⁷² Ebd., T. 1, S. 8.

⁸⁷³ Vgl. ebd., T. 2, S. 89-104, Fig. 93-110. Als Ausnahme ist der ebd. auf S. 100 unter Fig. 105/106 gezeigte Grundriss für eine größere Villa zu erwähnen, der nur vier Erdgeschossräume aufweist.

⁸⁷⁴ Weißbach 1902, Fig. 326-328.

⁸⁷⁵ Ebd., Fig. 262, Fig. 268, Fig. 334.

⁸⁷⁶ Ebd., Fig. 114.

⁸⁷⁷ Ebd., Fig. 263, Fig. 337.

⁸⁷⁸ Ebd., Fig. 338.

teilweise nicht größer als die Mittelstandshäuser (Abb. 265-267).⁸⁷⁹ Bei größeren Bauten wird oftmals das Gliederungsprinzip der kleineren Häuser beibehalten. Hier werden im Erdgeschoss um einen zentralen Erschließungsraum jedoch fünf oder mehr Wohnräume und weitere Wirtschaftszimmer gruppiert (Abb. 270-272, 277).⁸⁸⁰ Neben den Wohnräumen, die auch beim bürgerlichen Wohnhaus erscheinen, tritt hier verschiedentlich ein Billardzimmer auf (Abb. 269 u. 271).⁸⁸¹ Die von Weißbach in derselben Kategorie geführten hochherrschaftlichen Adelspalais, sind dagegen in Umfang und Struktur mit diesen herrschaftlichen Villen nicht zu vergleichen und zeigen, dass die Trennlinie zwischen bürgerlichem und herrschaftlichem Wohnbau relativ willkürlich gewählt ist (Abb. 279 u. 281).⁸⁸²

Das Mappenwerk „Einfache Villen und Landhäuser“ von O. Haenel aus dem Jahr 1894 gibt auf 75 Tafeln Beispiele in Grund- und Aufriss (Abb. 284-358).⁸⁸³ Davon entsprechen 61 Häuser dem Typus des freistehenden Einfamilienwohnhauses zur reinen Wohnnutzung. Alle Bauten sind in Grund- und Aufriss wiedergegeben und mit Angaben zum Baupreis und dem Preis pro m² – auf die Grundfläche gerechnet – versehen. Die Objekte entstanden fast ausschließlich zeitnah zum Erscheinungsjahr 1894. Trotz des Titels, der eine recht homogene Gruppe von Bauten suggeriert, ist die Spannweite der vorgestellten Villen und Landhäuser beträchtlich: So reicht die Grundfläche der Häuser von 86m² bis 250m², die Baukosten belaufen sich auf 6.000 bis 50.000 Mark, und die Baukosten – auf den m² Grundfläche umgerechnet – reichen von 60 bis 350 Mark. Diese Minimal- und Maximalangaben verfälschen jedoch das Bild insofern, als die preiswertesten der vorgestellten Häuser einfache Blockhütten und Holzhäuser sind, die nicht zum Typus der bürgerlichen Villa gezählt werden können. In der Gesamtschau der Objekte ergibt sich folgendes Bild: Weit über die Hälfte der Villen und Landhäuser haben eine Grundfläche zwischen 120m² und 180m². Nur sechs sind kleiner als 100m², nur acht größer als 250m². Auf die Baupreise soll weiter unten eingegangen werden. Die umfangreiche Dokumentation des Mappenwerkes lässt weiterhin Rückschlüsse auf die übliche Anzahl der Räume und das übliche Raumprogramm der kleinen Villa zu: Bei 46 der abgebildeten Erdgeschossgrundrisse erläutert die Planbeschriftung die Funktion der Räume, sodass diese Risse ausgewertet werden können. Daraus ergibt sich folgendes Bild: Der Grundriss mit den wenigsten Zimmern bildet lediglich zwei Wohnräume und einen

⁸⁷⁹ Ebd., Fig. 414-416.

⁸⁸⁰ Ebd., Fig. 420, Fig. 421, Fig. 422, Fig. 426.

⁸⁸¹ Ebd., Fig. 418, Fig. 421.

⁸⁸² Ebd., Fig. 440, Fig. 442.

⁸⁸³ Haenel 1894.

Erschließungsraum mit Treppenhaus aus. Derjenige mit den meisten Zimmern verfügt dagegen über fünf Wohn- oder Schlafräume, eine Küche sowie Verkehrs- und Wirtschaftsraumeinheiten. Dabei geht die Zunahme der Grundfläche keineswegs zwingend mit einer Zunahme der Zimmer einher. Häufigste Aufteilung des Erdgeschosses ist mit fünfundzwanzig Beispielen diejenige in vier Haupträume und einen Erschließungsraum, dem sich die Treppe anschließt. Deutlich seltener sind Aufteilungen in zwei, drei, fünf und sechs Haupträume zuzüglich der Erschließungsräume. Bei den Grundrissen mit vier Haupträumen findet sich bei 20 der 25 Beispiele die Aufteilung in drei Wohn- oder Schlafräume und eine Küche. In 32 von 46 Fällen befindet sich die Küche im Erdgeschoss, in den übrigen im Untergeschoss. In den meisten Raumprogrammen finden sich im Erdgeschoss ein Wohn- und ein Esszimmer. Bei drei Wohn- oder Schlafräumen tritt am häufigsten ein Salon hinzu. Ebenfalls mehrfach finden sich in dem Mappenwerk Beispiele für ein Empfangszimmer oder ein Herrenzimmer als dritten Raum. Bei dieser Gruppe von Grundrissen findet sich jeweils ein Beispiel für eine Wohndiele und ein Schlafzimmer. Bei vier Wohn- oder Schlafräumen im Erdgeschoss kann ein weiterer Wohnraum hinzutreten. Es finden sich hier Beispiele für die Ergänzung von Wohnzimmer, Salon und Esszimmer durch ein Herren- oder Damenzimmer oder einen Festsaal, als Ausnahme wird ein Raumprogramm mit Wohnzimmer, Esszimmer, Bibliothek und Musikzimmer gezeigt. Bei fünf Wohnräumen finden sich sowohl Damen- als auch Herrenzimmer. Gerade aber bei den Grundrissen mit mehr als vier Haupträumen finden sich häufig auch im Erdgeschoss Schlafräume. Zusätzliche Zimmer im Erdgeschoss gehen also keinesfalls zwingend mit einem Mehr an Repräsentation einher.

Baukosten

Angaben zu Baukosten finden sich in den oben genannten Bauhandbüchern keineswegs durchgängig. In Geuls „Anlage der Wohngebäude“ finden sich überhaupt keine Angaben zu Baupreisen, weder als Erläuterung zu den abgebildeten Beispielbauten noch allgemein als Kalkulationsgrundlage für Architekten und Bauherrn. Abel belässt es in „Das kleine Haus mit Garten“ bei dem Hinweis, dass die Baukosten aller aufgeführten Objekte „je nach Größe und Umfange des Hauses von 2.000 bis 10.000 Gulden ö. W.“ variierten.⁸⁸⁴ Das entsprach zum Erscheinungszeitpunkt 1893 in etwa 3.500 bis 18.000 Mark. Die Spanne der in diesem Buch vorgestellten Häuser reicht dabei vom Kleinhaus für Arbeiter mit zwei Schlafräumen und einer Wohnküche bis hin zu größeren Wohnbauten mit bis zu vier Wohnzimmern, die „schon den Übergang vom sogenannten Handwerkerhause zum Landhause oder zur Villa“ bilden.⁸⁸⁵

⁸⁸⁴ Abel 1893, S. 7.

⁸⁸⁵ Ebd., S. 45.

Die Baukosten für eine Villa lägen somit also im Minimum bei etwa 18.000 Mark. In Abels weit umfangreichem Buch „Das elegante Wohnhaus“, das sich mit herrschaftlichem Wohnen beschäftigt, finden sich dagegen überhaupt keine Angaben zu Baukosten. Auch Karnack verzichtete 1898 vollständig auf Preisangaben.

Weißbach nennt bei einigen der abgebildeten Beispielbauten Baupreise. Bei drei Beispielen von Arbeiterhäusern werden Baukosten zwischen 3.500 und 7.500 Mark beziffert (Abb. 236-239, 241-243).⁸⁸⁶ Die Baukosten der mit Preisangaben versehenen bürgerlichen freistehenden Familienhäuser liegen zwischen 27.000 Mark für ein Haus mit einfacher und 58.000 Mark für ein Haus mit vornehmer Ausstattung (Abb. 256, 259-261).⁸⁸⁷ Bei den Beispielen für herrschaftliche Häuser finden sich Preisangaben für zwei kleinere Anlagen sowie drei große Objekte. Ein kleinerer Bau mit nur vier Wohnräumen im Erdgeschoss, jedoch einer Grundfläche von über 280m², verursachte Baukosten von 127.000 Mark (Abb. 266 u. 267). Ein Haus mit fünf Räumen und etwa gleicher Grundfläche, bei dem jedoch aus Kostengründen an der Fassade Formstein Verwendung fand, wird mit 80.000 Mark beziffert (Abb. 273-275).⁸⁸⁸ Für beide Herrschaftshäuser wird eine wertvolle Ausstattung angegeben. Für ein sehr großes Herrschaftshaus mit wertvollster Ausstattung (Abb. 272) wird dagegen ein Baupreis von über einer Million Mark angegeben, für ein Rittergut in Mecklenburg (Abb. 282 u. 283) mit zehn großen Räumen im Erdgeschoss 390.000 Mark und schließlich für den Straßburger Kaiserpalast (Abb. 280 u. 281) ein Baupreis von 22.000.000 Mark.⁸⁸⁹

Haenels Mappenwerk „Kleine Villen und Landhäuser“ zeigt Objekte in einer Preisspanne von 6.000 bis 50.000 Mark Baukosten.⁸⁹⁰ Von den 61 freistehenden Familienhäusern, die mit Baupreis wiedergegeben werden, haben über zwei Drittel (nämlich 41) Baukosten zwischen 15.000 und 35.000 Mark. Elf Villen liegen preislich darüber, neun darunter. Der Baupreis pro Quadratmeter Grundfläche beträgt im billigsten Fall 60 Mark, im teuersten 350 Mark. Der Preis für den m² Grundfläche ist bei 59 der abgebildeten freistehenden Familienhäuser angegeben. Mehr als die Hälfte der Bauten (nämlich 33) kommt dabei auf Baukosten zwischen 125 und 225 Mark pro m². In 14 Fällen liegt er über, in zwölf unter dieser Summe. Festzuhalten ist, dass die teuersten in Haenels Mappenwerk abgebildeten Häuser – sowohl auf den Gesamt- wie auf den m²-Preis gerechnet – nicht zugleich diejenigen mit der größten Grundfläche sind. Vielmehr gehören sie im Vergleich zu den kleinen und mittelgroßen Villen.

⁸⁸⁶ Weißbach 1902, S. 247, Abb. S. 246, Fig. 161-163; S. 248, Fig. 169; S. 249, Fig. 171-173.

⁸⁸⁷ Ebd., S. 327, Abb. S. 326, Fig. 329; S. 328, Fig. 332-334.

⁸⁸⁸ Ebd., S. 375, Abb. S. 374, Fig. 415-416; S. 379, Abb. S. 380, Fig. 423-425.

⁸⁸⁹ Ebd., S. 377, Abb. S. 379, Fig. 422; S. 425, Abb. S. 424, Fig. 479-480; S. 393, Abb. S. 390-391, Fig. 441-442.

⁸⁹⁰ Haenel 1894.

Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass der Autor Häuser mit großer Grundfläche und hohem m²-Preis nicht mehr unter eine Auswahl kleiner Villen und Landhäuser fassen wollte. Es belegt aber, dass auch kleinere Villen hochwertig ausgeführt und ausgestattet wurden.

Versuch einer Definition der Klassen und ihre Anwendung auf das Haus Behrens

Lässt sich aus der Zusammenschau aller von den Autoren vorgeschlagenen Klasseneinteilungen für das freistehende Familienhaus und aus den vorgestellten Beispielen für solche Bauten eine gültige Kategorisierung im Allgemeinen ableiten? Lässt sich in einem zweiten Schritt das Haus Behrens einer dieser Kategorien ganz oder teilweise zuordnen?

Die Auswertung der mehr als sechzig bei Haenel als kleine Villen gezeigten freistehenden Familienhäuser ergab, dass eine große Mehrheit dieser Bauten über eine Grundfläche zwischen 120 und 180m² und drei bis vier Wohnräume im Erdgeschoss verfügt. Fast immer ist ein Wohn- und ein Esszimmer vorhanden. Die Baupreise für eine kleine Villa liegen bei Haenel normalerweise zwischen 15.000 und 35.000 Mark, erreichen in einigen Fällen jedoch bis zu 50.000 Mark. Die kleinen Villen Haenels entsprechen den kleinen und mittleren bürgerlichen Wohnungen bei Geul. Nach Karnacks Definition von Kategorien der Villa zeigt das Mappenwerk Haenels bessere kleine und mittlere Villen. Weißbach schließlich subsumiert die vollständige Spanne der gezeigten Wohnbauten unter der Überschrift „Ländliche Einfamilienhäuser (Villen)“ als Unterkapitel des Abschnittes „Wohnungen des Mittelstandes“. Dieser Kategorie rechnet er sogar noch eine Villa mit 58.000 Mark Baukosten zu. Da die Begriffe „kleine“ und „mittlere“ Villa, wie gezeigt, nicht trennscharf verwendet werden und die Übergänge fließend sind, soll hier der Begriff des bürgerlichen freistehenden Familienhauses oder der bürgerlichen Villa diese Bautengruppe bezeichnen. Gegenüber dem Arbeiterhaus wird es in der Regel vom Bauherrn für den Eigenbedarf errichtet und von diesem selbst finanziert. Es übersteigt das Arbeiterhaus in Preis und Grundfläche deutlich und ermöglicht dem Bewohner durch einen oder mehrere Wohnräume ein gewisses Maß an Repräsentation. Zudem wird üblicherweise Personal im Haus beschäftigt.

Deutlich schwerer fällt die Abgrenzung zwischen der bürgerlichen und der herrschaftlichen Villa. Weißberg räumt zu Beginn des Kapitels über herrschaftliche Einfamilienhäuser ein, dass zwischen dem großen bürgerlichen und dem kleinen herrschaftlichen Haus keine nennenswerten Unterschiede bestehen.⁸⁹¹ Tatsächlich verfügen herrschaftliche Häuser nicht zwingend über eine größere Anzahl von Räumen. Allerdings weisen die etwa bei Weißberg als herrschaftlich angesprochenen Villen sowohl eine größere Grundfläche als für die bürgerliche Villa üblich auf als auch einen höheren Baupreis pro m² Grundfläche. Mit dem

⁸⁹¹ Weißbach 1902, S. 372.

Zusammentreten dieser beiden Elemente unterscheiden sie sich von allen bei Haenel gezeigten bürgerlichen Villen.

Mit drei Wohnräumen und einem großen Erschließungsraum, der Diele, sowie einer Grundfläche von etwa 130 m² kann man das Haus Behrens im Hinblick auf die oben beschriebene Spannbreite bürgerlichen Villenbaus eher zu den kleineren Bauten der Gattung zählen. Es rangiert im Spektrum der Bauten, die etwa Haenels Mappenwerk „Einfache Villen und Landhäuser“ vorstellt, in Bezug auf die Grundfläche im unteren Drittel. Haenels Mappenwerk, das einen repräsentativen Querschnitt durch die Villenbautätigkeit der Jahrhundertwende vermittelt, wurde weiter oben bereits vorgestellt. Seine Auswertung ergab, wie gezeigt, dass die Grundfläche bei der überwiegenden Anzahl der vorgestellten Villen zwischen 120 und 180 m² beträgt. Demzufolge hebt sich das Haus Behrens in Bezug auf die Grundfläche nicht aus der Masse der Villenneubauten um 1900 heraus und darf vielmehr als kleine Villa angesprochen werden. Die Erdgeschossunterteilung in drei Wohnräume und einen Erschließungsraum ist üblich für ein Haus dieser Größe. Der Blick auf die oben aufgezeigten Lehrbuchbeispiele lässt erkennen, dass es sich weder um einen besonders klein- noch besonders großteiligen Grundriss handelt. Bis hierher weicht also das Haus Behrens nicht von den Gepflogenheiten ab und lässt sich unter die oben aufgestellte Definition der bürgerlichen Villa mit der Präzisierung als kleine bürgerliche Villa subsumieren.

Dies trifft auch eingeschränkt auf das Raumprogramm zu. So treten Speise-, Herren-, Schlaf- und Kinderzimmer fast durchgängig in den Raumprogrammen der bürgerlichen Villen um 1900 auf, während Damen- und Musikzimmer nur gelegentlich vorgesehen werden.⁸⁹² Die Zusammenstellung von Musik-, Speise- und Damenzimmer als Hauptwohnräume einer Villa ist allerdings vollkommen unüblich. Für diese findet sich in der gesamten hier vorgestellten Bauliteratur kein Vergleich. Bemerkenswert ist ebenfalls, dass ein Wohnzimmer fehlt. Zwar ist dieses noch nicht in jedem Falle anstelle eines Salons oder in dessen Ergänzung vorhanden; Haenels Mappenwerk etwa zeigt 1894 aber nur noch zwei Grundrisse, die ausschließlich einen Salon ausbilden. Zumindest terminologisch hat damit zum Erbauungszeitpunkt des Hauses Behrens die Vorherrschaft des Wohnzimmers jene des Salons endgültig abgelöst und damit eine in der Bauliteratur seit Jahrzehnten erhobene Forderung Realität werden lassen.⁸⁹³ Ob dies zwingend bedeuten muss, dass ein als Wohnzimmer bezeichneter Raum immer die wohnlich-funktionalen Aspekte vor den repräsentativen betonte, sei dahingestellt. Behrens begriff keinen der von ihm konzipierten Räume, wenn

⁸⁹² Haenels Mappenwerk bringt nur drei Grundrisse, die ein Damenzimmer vorsehen und lediglich einen Grundriss, der ein Musikzimmer besitzt. Haenel 1894.

⁸⁹³ Zum Aufkommen des Wohnzimmers s. Brönnner 1987, S. 54–57.

schon nicht in seiner Bezeichnung, so doch in seiner Funktion, als Wohnzimmer. Denn 1902 erwog er, zur besseren Verkäuflichkeit des Hauses darauf hinzuweisen, dass man das im ersten Stockwerk gelegene Arbeitszimmer auch einer Nutzung als Wohnzimmer zuführen könne.⁸⁹⁴ Das Raumprogramm des Hauses Behrens weicht also in diesem Punkt nicht nur in der Benennung, sondern auch in der tatsächlichen Benutzungskonzeption von den um 1900 fast durchgängig im Villenbau geplanten Konzepten ab.

Noch weit deutlicher als durch das Raumprogramm hebt sich das Haus Behrens durch den Baupreis von derjenigen Bautengruppe ab, die weiter oben als bürgerliches freistehendes Familienhaus oder bürgerliche Villa definiert wurde. Der Baupreis des Darmstädter Hauses betrug, wie oben ausgeführt, nach einer Quelle über 200.000 Mark, nach einer zweiten etwa 150.000 Mark (vgl. das Kapitel „Bauchronologie“). Wenn man von einem Baupreis von 200.000 Mark ausgeht, kostete das Haus Behrens etwa das Fünffache dessen, was Haenels Mappenwerk als wertvoll ausgestattete bürgerliche Villa bezeichnet, und immer noch mehr als das Vierfache des teuersten bürgerlichen Familienhauses, das in Weißbachs Band des „Handbuches der Architektur“ erscheint. Selbst in der Kategorie der herrschaftlichen Häuser, die alle über eine weit größere Grundfläche als das Haus Behrens verfügen, übertreffen einzig große, schlossartige Anlagen die kleine Darmstädter Villa im Baupreis. Umgerechnet auf den m² Grundfläche wird der ungeheure Kostenaufwand, den Behrens bei der Errichtung seines Hauses betreibt, noch deutlicher. Hier liegt bei den von Haenel vorgestellten Villenbauten der Maximalwert bei 350 Mark pro m², die Villa Behrens kostete dagegen über 1.500 Mark pro m².⁸⁹⁵

Das Haus Behrens gehört bezüglich der Größe und des Raumprogramms zum Typus der kleinen bürgerlichen Villa, wobei Musik- und Damenzimmer im Erdgeschoss zwar ein außergewöhnliches Merkmal darstellen, das aber der Zuordnung in diese Gattung nicht widerspricht. Aber auch der Erstellungspreis muss als wichtiges Einordnungskriterium angesehen werden: Die exorbitanten Baukosten könnten als Hinweis auf ein nicht bürgerliches, sondern ein herrschaftliches Haus verstanden werden. Dabei soll an dieser Stelle zunächst nicht weiter darauf eingegangen werden, welche Gründe für den Baupreis ursächlich sind. Die Baukosten allein erzwingen die Frage, ob man das Haus Behrens als herrschaftliches Haus ansprechen muss.

Es ist oben aufgezeigt worden, dass die Bauliteratur um 1900 durchgängig zwischen bürgerlicher und herrschaftlicher Villa trennt. Kann also das Haus Behrens die dort gestellten

⁸⁹⁴ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.6.1902).

⁸⁹⁵ Bei einer Bausumme von 200.000 Mark und einer Grundfläche von ca. 130m² betrug der Baupreis pro m² 1538 Mark.

Anforderungen an ein herrschaftliches Haus erfüllen? Wie zuvor dargelegt, lassen die Architekturlehrbücher in Text oder Beispiel eine Hauptforderung erkennen, die das Herrschaftshaus gegenüber dem bürgerlichen zu erfüllen hat: eine Ausweitung des Raumprogrammes und damit der Anzahl der Räume mit dem Ziel, gesteigerten gesellschaftlichen Repräsentationsaufgaben gerecht zu werden. Die Untersuchung hat jedoch ergeben, dass die Anzahl der Räume wie die Grundfläche des Hauses nur einer kleinen bürgerlichen Villa entsprechen. Von der geforderten Ausweitung gegenüber bürgerlichen Häusern kann also keine Rede sein. Das Raumprogramm, das weder einen Salon noch ein Wohn- oder Herrenzimmer, sondern ein Musik- und ein Damenzimmer im Erdgeschoss vorsieht, betont mit einer solchen Disposition zusätzlich eine private anstelle einer repräsentativen Anlage des Hauses. Abels Forderung, dass ein Herrschaftshaus zwingend die „Theilung der Räume für die Familie und die Dienerschaft“⁸⁹⁶ strengstens durchzuführen habe, macht zudem deutlich, dass herrschaftliche Haushaltung die Beschäftigung von Hausangestellten auch in größerer Zahl voraussetzt. Sowohl deren Arbeit im Verborgenen als auch deren Unterbringung hat die Anlage eines Herrschaftshauses zu berücksichtigen. Diese Bedingungen kann das Haus Behrens jedoch nicht erfüllen: So fehlen Quartiere für Hausangestellte, weil der Architekt die Dachgeschossfläche als Kinder- und Fremdenzimmer oder zur Erhöhung des Arbeitszimmers nutzt, während im Keller die Hanglage Schlafräume verhindert. Durch die fehlende Innentreppe zwischen Erd- und Kellergeschoss muss zudem Hauspersonal, das von den Küchen- und Wirtschaftsräumen in die Obergeschossräume gelangen will, stets entweder den Weg durch den Haupteingang und die Diele oder über die Terrasse und das Esszimmer nehmen. Der kleine fensterlose Binnenflur, welcher den Speiseaufzug aufnimmt, ist für Personal nicht ohne die Querung von Wohn- und Empfangsräumen zugänglich. Somit lässt sich die Frage, ob die Villa Behrens den Erfordernissen eines Herrschaftshauses genügt, trotz des exorbitanten Baupreises eindeutig verneinen. Herrschaftliche Haushaltung scheitert an den wesentlichen Erfordernissen. Dies ist zum einem der sehr beschränkten Grundfläche geschuldet. Zum anderen ist es die Folge ästhetischer Entscheidungen, zum Beispiel derjenigen, zugunsten einer erhöhten Zimmerdecke auf Wohnraum im Dachgeschoss zu verzichten oder zugunsten des Kellerportals in der Westwand auf eine innenliegenden Treppe. Dieses Fehlen wesentlicher Voraussetzungen, die ein herrschaftliches Haus zum Erbauungszeitpunkt der Villa Behrens erfüllen muss, kontrastiert mit dem oben ausführlich analysierten hohen architektonischen Aufwand, mit dem Behrens seinem Haus ein herrschaftliches Gepräge zu verleihen sucht. Als

⁸⁹⁶ Abel 1890, S. 17.

besonderes Paradoxon verhindert das allein um seiner repräsentativen Wirkung angelegte, aber weitgehend funktionslose Kellerportal einen separierten Personalbetrieb. Die Realisation der oben ausführlich beschriebenen großen Repräsentationsachse in den nördlichen Raumeinheiten des Erdgeschosses, der Diele und dem Musikzimmer, erfordert aufwendige statische Kunstgriffe, die wiederum zumindest zu einem Teil zu den in keinem Verhältnis zum Bautypus der kleinen bürgerlichen Villa stehenden Baukosten beitrugen. Dass Behrens mit größtem Kostenaufwand versuchte, seiner Villa herrschaftliche Züge zu verleihen, unterstreicht auch die kostbare Innenausstattung, wie noch gezeigt werden wird. Dennoch kann im Lichte der zeitgenössischen Bauliteratur das Haus Behrens nicht als herrschaftliches Haus angesprochen werden. Hier liegt gewiss neben den konstruktiven und planerischen Mängeln ein weiterer Grund für Behrens' Probleme, das Haus zu veräußern, wie noch im Exkurs ausführlich beschrieben werden wird. Wenn im Weiteren jedoch untersucht werden soll, inwieweit Peter Behrens' Erstlingswerk als Architekt vor der Folie der zeitgenössischen Wohnarchitektur zu bewerten ist, so muss als Referenz nicht der herrschaftliche, sondern der bürgerliche Villenbau herangezogen werden. Wie verhält sich nun Behrens' Entwurf für sein eigenes Wohnhaus zur Baupraxis der Zeit, wie sie uns in Lehrbüchern und Mappenwerken entgegentritt?

Das Haus Behrens im Kontext der Baulehre und -praxis um 1900

Grundform

Als ideale Grundflächenform eines freistehenden Wohnhauses sehen die zuvor bereits angeführten Lehrbücher fast einhellig das Quadrat oder das dem Rechteck angenäherte Quadrat an. Mit fast identischem Wortlaut fordern dies die Arbeiten Geuls von 1868, Abels von 1890 und Karnacks von 1898. Eine quadratische Grundform empfahl Geul „bei kleineren Gebäuden von 15-18 m Seitenlänge“ aus dem Grunde „weil die Länge der Umfassungswände bei gleichem Flächeninhalt im Minimum ist.“⁸⁹⁷ Allerdings gelte dies nur bedingt für ausladendere Baukörper, denn „bei größeren Gebäuden würden sich in anderer Beziehung, namentlich in Bezug auf die Lichtzuführung, so viele Schwierigkeiten ergeben, dass dem gegenüber eine geringe Ersparnis an Mauerwerk nicht in Betracht kommen kann.“⁸⁹⁸ Karnack führte als weitere ökonomische Vorzüge des quadratischen Grundrisses an, dass „auch weniger Flächen der Witterung ausgesetzt sind und das Dach sehr einfach werden kann, wodurch einmal das Haus wärmer und dann die Anlage und Unterhaltung des Daches billiger

⁸⁹⁷ Geul 1885, S. 54.

⁸⁹⁸ Ebd.

wird.⁸⁹⁹ Umgekehrt warnte er vor den Kosten, welche die Umsetzung eines Entwurfes mit bewegtem Umriss verursache: „So interessant und malerisch ein mit vielen Vor- und Rücksprüngen, mit Türmen und Nischen versehener Grundriss auch sein mag, es lässt sich nicht in Abrede stellen, dass er die Baukosten erheblich erhöht.“⁹⁰⁰ Die Empfehlung, eine ganz oder annähernd quadratische Umrissform zu wählen, galt aber nicht nur für kleinere Wohnhäuser oder solche, bei denen die Errichtung möglichst preiswert erfolgen musste. Sogar für das herrschaftliche Haus riet Geul in seinem Lehrbuch „Das elegante Wohnhaus“ zu einer rechteckigen Grundrissfigur, die sich möglichst dem Quadrat nähert und dies nicht nur aus ökonomischen, sondern auch aus gestalterischen Gründen, weil „in dieser Umfassung die einzelnen Gemächer am bequemsten aneinandergereiht werden können. Auch Außen giebt diese Grundform ein schönes Ansehen, denn die Einfachheit des Liniensystems lässt sehr leicht die Symmetrie und die schönen Verhältnisse erkennen.“⁹⁰¹

Der 1902 erschienene Band zum Wohnhausbau des „Handbuchs der Architektur“ von Karl Weißbach rückt von der Verabsolutierung des annähernd quadratischen Einzelwohnhauses als Ideal ab. So plädierte Weißbach dafür, dass bei ausreichender Grundstücksgröße und geeignetem Terrain ein Villenbau nicht möglichst wenig, sondern möglichst viel Außenwandfläche besitzt. „In der Ebene wird sich das Landhaus bei wenig bewegtem Grundplan als langgestreckter Bau gestalten(...)“⁹⁰² Hintergrund für die Forderung nach einer gestreckten Form mit geringer Tiefe und viel Wandfläche dürfte das Streben nach bestmöglicher Licht- und Luftzufuhr für die Innenräume sein, eine Forderung, die der Autor wiederholt in seinem Buch vertrat. Ob Weißbach dabei eher das breitgelagerte, axial gegliederte Herrenhaus in barocker und klassizistischer Tradition vor Augen stand oder aber die aktuellen Entwicklungen der britischen Architektur, muss mangels weiterer Ausführungen des Autors offen bleiben.⁹⁰³ Festzuhalten bleibt aber, dass Weißbach für den Fall, dass weder das Terrain noch Grundstücksgröße oder Nachbarbebauung die Planung beschränken, der Architekt also frei in seiner Gestaltung ist, die quadratische Grundform nicht als das Ideal postulierte. Allein in städtischer oder vorstädtischer Umgebung mit verdichteter Bebauung empfahl der Autor, einen „in seinen Umrissen nur mäßig bewegten Grundriss“ vorzusehen.⁹⁰⁴

⁸⁹⁹ Karnack 1898, T. 2, S. 55-56.

⁹⁰⁰ Ebd., S. 55.

⁹⁰¹ Abel 1890, S. 36.

⁹⁰² Weißbach 1902, S. 323.

⁹⁰³ Die Tendenz zu gestreckten Grundrissformen ist im englischen Landhausbau um die Jahrhundertwende unübersehbar. Exemplarisch sei hier etwa auf die Arbeiten Lutyens und Voyseys verwiesen. Die zeitgenössische englische Wohnarchitektur wurde in Deutschland bereits vor der Wende zum 20. Jahrhundert aufmerksam verfolgt und rezipiert. Muthesius 1974, S. 96-118, 178-180.

⁹⁰⁴ Weißbach 1902, S. 323.

Die Grundrissbeispiele, die sowohl die vorgenannten Lehrbücher als auch das umfangreiche Mappenwerk Haenels geben, demonstrieren, dass auch in der architektonischen Praxis um 1900 der überwiegenden Anzahl von Grundrissen für freistehende Familienhäuser das Quadrat oder das dem Quadrat angenäherte Rechteck zugrunde lag. Dies gilt für bürgerliche wie für herrschaftliche Bauten. Ein Verzicht auf Fassadengliederung durch Vor- und Rücksprünge, Erker, Veranden und Ähnliches, wie Karnack ihn dem sparsamen Bauherrn nahe legte, findet sich fast nur bei einfachsten Häusern. Bauten, deren Grundrisse sich aus rechteckigen Formen mit Seitenverhältnissen von etwa 1,5:1 ableiten, bilden die Ausnahme. Noch stärker voneinander abweichende Seitenlängen fehlen fast ganz. Flügelbauten treten allein bei sehr großen, hochherrschaftlichen Häusern auf. Für das von Weißbach geforderte langgestreckte Landhaus fehlt sowohl bei den Grundrissbeispielen, die der Autor selbst abbildet, als auch in den anderen hier zitierten Architekturlehrbüchern und Mappenwerken jegliches Beispiel, sodass mit einiger Sicherheit geschlossen werden kann, dass diese Bauform um 1900 wenig verbreitet war.

Somit lässt sich also konstatieren, dass die Umrissgrundform des Hauses Behrens, die ein Rechteck mit nur sehr geringen Abweichungen vom Quadrat ist, theoretisch wie praktisch dem Gros der zeitgleichen Villenarchitektur folgt. Es ist weiter oben gezeigt worden, dass Behrens ursprüngliche Planung sogar ein reines Quadrat als Umrissgrundform vorsah, er diese jedoch schließlich zugunsten der Innenraumdisposition abänderte. Darüber hinaus sollten die vier Raumeinheiten des Erdgeschosses in das Quadrat des Umrisses als vier kleinere Quadrate eingeschrieben sein. Folgt Behrens aber auch in dieser Binnengliederung der zeitgenössischen Praxis oder ist dies künstlerisch motiviert?

Grundrissgliederung

Es ist weiter oben gezeigt worden, dass Behrens den Erdgeschossgrundriss seines Hauses aus vier annähernd gleichgroßen, quadratischen Raumeinheiten bildete, die sich aus zwei in der Mitte schneidenden tragenden Binnenwänden ergeben. Diese Disposition, verbunden mit der zuvor beschriebenen Achsorientierung von Treppe, Diele und Musikzimmer, führte dazu, dass Behrens die beschriebenen technischen Kunstgriffe anwenden musste, um in den Obergeschossen eine weitere tragende Wand einziehen zu können. Auch hat diese Anordnung zur Folge, dass die Diele als Erschließungsraum nur zu zwei der drei übrigen Raumeinheiten Durchgänge ausbilden kann, von denen der eine zudem nur als eine Tür für Personal und Hausangehörige angelegt ist. Wie verhält sich nun diese Gestaltung zur zeitgenössischen Bautheorie und -praxis?

Geuls 1868 erschienenes Lehrbuch schlägt für den Grundrissentwurf bei Wohnhäusern die Orientierung an einer Hauptachse vor, die im rechten Winkel zur vorgesehenen Hauptfront zentrisch das Baugrundstück schneiden soll. „Diese mittlere Achse wird nun benutzt, um die Hauptraumverteilung, die Stellung der inneren Wände und die davon abhängige Verteilung der Öffnungen so vorzunehmen, dass dieselben eine symmetrische Lage zur Achse haben.“⁹⁰⁵ Ebenso soll der Zugang– und somit auch der sich anschließende Erschließungsbereich – zentriert auf einer der beiden Mittelachsen des Hauses seinen Platz finden, wobei für kleinere freistehende Wohnhäuser geraten wird, den Eingang auf eine Seitenfront zu legen, um hinter der Hauptfassade die Hauptwohnräume direkt aneinandergrenzend anlegen zu können.⁹⁰⁶ Die Anordnung der Räume soll mit größtmöglicher Regelmäßigkeit erfolgen, wenn auch nicht unbedingt völlig symmetrisch im Bezug auf die dem Entwurf zugrundeliegende Hauptachse.⁹⁰⁷ Bezüglich der Erschließung verlangt Geul, dass alle Räume, die „auch Personen betreten, die nicht zur Familie gehören“, direkte Zugänge ohne notwendige Querung eines weiteren Wohnraumes haben müssen. Zu diesen Räumen zählen Empfangszimmer, Wohnzimmer, Speisezimmer, Zimmer des Herrn, Schlaf- und Gästezimmer sowie die Küche.⁹⁰⁸ Der direkte Zugang soll bei freistehenden Häusern ohne Flügelanbauten aus einem zentralen Erschließungsraum heraus erfolgen, wobei dieser als Vorzimmer oder als Korridor ausgebildet sein könne. Der Begriff des Vorzimmers bezeichnet bei Geul ein quadratisches Zimmer mit mindestens drei Metern Seitenlänge und einem Seitenverhältnis von höchstens 2:1, der Begriff des Korridors eine stärker gelängte Raumform mit einer Breite zwischen zwei und drei Metern⁹⁰⁹.

Abels Buch „Das elegante Wohnhaus“ von 1890 vermittelt anders als Geul kein eindeutiges Schema zur Grundrissbildung, sondern greift nur Einzelaspekte heraus. So wird dem Entwerfenden geraten, auf eine möglichst symmetrische Komposition zu achten, und zwar sowohl den gesamten Grundriss,⁹¹⁰ als auch insbesondere „alle besseren Räume“⁹¹¹ betreffend, sowohl im Bezug zueinander als auch in den einzelnen Teilen.⁹¹² Ebenso sollen die „vorzüglichsten Räume“ zur Straße hin angeordnet werden.⁹¹³

⁹⁰⁵ Geul 1885, S. 57-58.

⁹⁰⁶ Ebd., S. 61.

⁹⁰⁷ Ebd., S. 56.

⁹⁰⁸ Ebd., S. 62.

⁹⁰⁹ Ebd., S. 36.

⁹¹⁰ Abel 1890, S. 64.

⁹¹¹ Ebd., S. 56.

⁹¹² Ebd.

⁹¹³ Ebd., S. 21.

Das Beispiel einer Entwurfsübung für eine kleine Villa gab Karnack in seinem Lehrbuch von 1898 (Abb. 218-220).⁹¹⁴ Das Raumprogramm dieses Hauses umfasst im Erdgeschoss Salon, Wohnzimmer, Esszimmer, Herrenzimmer, Küche und Toilette, im Obergeschoss Schlafräume, Badezimmer und eine weitere Toilette, Mädchenkammern im Dachgeschoss und Waschküche sowie Kellerräume im Untergeschoss. Die folgenden Aspekte erforderten dabei laut Karnack besondere Beachtung: Die drei Wohnräume des Erdgeschosses – Salon, Wohn- und Esszimmer – sollten zusammenhängen und zur Straßenseite liegen. Alle drei sollten über einen eigenen Zugang direkt vom Vorplatz, also dem Erschließungsraum, zugänglich sein. Das Zimmer des Herrn wie die Küche sollten nahe dem Hauseingang zu liegen kommen, um direkt für Besucher respektive Lieferanten zugänglich zu sein. Schließlich sollte die Toilette von den Wohnräumen durch zwei Türen geschieden sein, um das Eindringen von Gerüchen zu vermeiden. Der gemäß diesen Vorgaben erstellte modelltypische Entwurf, den Karnacks Buch illustrierend zeigt, organisiert alle Räume um einen im Gebäudezentrum gelegenen rechteckigen Erschließungsraum. Zu diesem führt von dem auf der Gebäuderückseite gelegenen Haupteingang ein weiter Korridor, den Küche und Herrenzimmer flankieren. Nach vorn heraus liegen die drei Wohnräume in achssymmetrischer Anlage. Zwischen diese beiden Zimmergruppen sind zur einen Seite das Treppenhaus, zur anderen Toilette und Speisekammer eingeschoben. Letzteren ist ein kleiner Binnengang zwischen Küche und Esszimmer vorgelegt, welcher gleichzeitig die Funktion eines Geruchsfangs übernimmt. Alle Zimmer, mit Ausnahme der Küche, haben einen Zugang von dem zentralen Erschließungsraum, während die Küche durch den Korridor erreichbar ist. Das Obergeschoss wiederholt die Grundrissanordnung fast identisch, teilt jedoch den Bereich oberhalb der Küche durch eine leichte Wand in zwei Räume. Das Problem der Substruktion dieser Wand löst der Entwurf dadurch, dass er für die Küche eine Wölbung mit preußischen Kappen vorsieht.⁹¹⁵

Wie bereits zuvor für die Umrissform des Grundrisses gezeigt, vertritt der von Karl Weißbach verfasste und 1902 erschienene Band „Wohnhäuser“ des „Handbuchs der Architektur“ auch bei der Binnengliederung Positionen, die von denen der anderen Lehrbücher abweichen. Anders als insbesondere bei Abel und Geul, wo eine – zumindest in Teilen – symmetrische Komposition gefordert wird, postuliert das „Handbuch der Architektur“ für die freistehende Villa eine Grundrissgestaltung, deren Aufteilung allein von praktischen Gesichtspunkten bestimmt wird.

⁹¹⁴ Karnack 1898, T. 1, S. 8-71, Fig. 1-110, Tafeln I-VIII.

⁹¹⁵ Ebd., Tafeln IV, V.

„Da in der Regel die Möglichkeit vorliegt, über den Bauplatz frei verfügen zu können, wird man von innen heraus bauen, das heißt, man wird die Räume so zueinander anordnen, wie sie den Bedürfnissen des Hauswesens am besten entspricht. Die äußere Gestaltung ergibt sich dann von selbst und bedarf nur einer architektonischen Regelung.“⁹¹⁶

Auch Innentüren sollen nicht in der Wandmitte, sondern seitlich versetzt platziert werden, um bessere Aufstellmöglichkeiten für Möbel zu erreichen.⁹¹⁷ Auch sollen möglichst nur einflügelige Türen anstatt Doppel- oder Schiebetüren bei Empfangs- und Gesellschaftszimmern Verwendung finden, da große Durchlässe die Wohnlichkeit eines Zimmers stören.⁹¹⁸ Über diese allgemeinen Hinweise hinaus macht das Buch keine präziseren Angaben zur Gesamtanlage eines Grundrisses, wohl deshalb, weil es die Ansicht vertritt, dass jeder Entwurf allein aus den speziellen Gegebenheiten resultieren sollte.

Wie groß war aber die Varianz der Villengrundrisse um 1900 in der Baupraxis? Betrachtet man die Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum, die Weißbachs Lehrbuch anführt, so lässt sich zuerst festhalten, dass diejenigen, die sich unter dem Typus freistehendes Familienhaus – ländlich, städtisch und herrschaftlich – subsumieren lassen, fast ausnahmslos einen Erschließungsraum ausbilden, zu dem sich alle Hauptwohnräume des Erdgeschosses und die Haupttreppe öffnen.⁹¹⁹ Dabei lassen sich drei Grundformen typologisieren, nämlich die Erschließung durch einen seitlichen Raum, durch einen zentral an einer Hausseite angeordneten Raum oder durch einen Binnenraum in der Mitte der Geschossfläche, den vom Eingang ein Korridor erschließt. Letztere Variante ist, wie gezeigt, im Buch von Karnack als vorbildlich beschrieben worden. Allen Grundrisstypen gemeinsam ist, dass sie zwei durchlaufende, sich im Mittelpunkt kreuzende tragende Innenwände ausschließen, weil eben dies eine vollständige Erschließung aus einem Raum heraus unmöglich macht.

Hauptsächlich bei kleineren Häusern mit wenigen Räumen im Erdgeschoss findet sich die Variante eines seitlich angeordneten Erschließungsraumes. Dieser Typ erfordert nur jeweils eine tragende Innenwand in Längs- und Querrichtung. Jedoch kann eine der beiden Wände nicht durchlaufen, sondern muss im Bereich des Erschließungsraumes um Durchgangsbreite verspringen, sodass alle Räume des Geschosses ohne Querung eines anderen Zimmers von

⁹¹⁶ Weißbach 1902, S. 322.

⁹¹⁷ Ebd., S. 21.

⁹¹⁸ Ebd., S. 22.

⁹¹⁹ Ebd. Die Ausnahmen stellen Fig. 324 und eingeschränkt Fig. 336 dar, die nur einen von zwei, beziehungsweise zwei von drei Hauptwohnräumen im Erdgeschoss durch einen Erschließungsraum zugänglich machen, sowie die Palastanlagen Fig. 440 und 441, bei denen die Größe eine Erschließung durch nur einen Raum nicht erlaubt.

dort erreicht werden können (Abb. 255).⁹²⁰ Ein zentral zwischen zwei flankierenden Räumen angeordneter Erschließungsraum erfordert mindestens eine weitere tragende Längs- oder Querwand, sodass beispielsweise – etwa bei fünf Raumeinheiten – zwei Geschossbereiche mit gegeneinander versetzten Räumen entstehen oder – bei sechs Raumeinheiten – der Erschließungsraum tiefer ist als die flankierenden Räume und so Zugänge zu allen übrigen Bereichen ausbilden kann.⁹²¹ Bei diesem Typus erschließt der Mittelraum eines Geschosses die übrigen Raumeinheiten in drei Richtungen (Abb. 250, 257, 261, 267, 273).⁹²² Vor allem bei größeren Villen anzutreffen ist die Erschließung durch einen Binnenraum in der Mitte des Geschosses, weil hier das Haus mindestens drei Räume tief und breit sein muss. Zudem sind je zwei parallel laufende tragende Längs- und Querwände vonnöten, die, um die Räume in den Gebäudeecken zu erschließen, an den entsprechenden Stellen nach innen verspringen müssen. Der zentrale Binnenraum erschließt das übrige Geschoss also in vier Richtungen (Abb. 244-246, 258, 265, 268-272, 276, 277).⁹²³ Die überwiegende Anzahl der bei Weißbach als herrschaftlich geführten freistehenden Familienhäuser bilden einen solchen Grundriss aus, während er bei den nicht-herrschaftlichen Villen nur einmal erscheint. Im 1894 erschienenen Mappenwerk Haenels finden sich 58 freistehende Villen im deutschen Sprachraum.⁹²⁴ Bei der Untersuchung der gezeigten Grundrisse zeigt sich, dass die zweite Variante, bei der der Erschließungsraum von einer Hausaußenwand begrenzt wird und nach drei Seiten Zugänge zu den Nebenräumen ausbildet, mit 33 Beispielen die mit Abstand am häufigsten vorkommende ist. Ein seitlich angeordneter Erschließungsraum findet sich in zehn, ein als Binnenraum angelegter in 14 Fällen. Ein Beispiel schließlich findet sich für eine Grundrissbildung in der Form, wie sie das Haus Behrens ausbildet: mit zwei durchlaufenden tragenden Innenwänden, die sich im rechten Winkel schneiden, sodass jede Raumeinheit nur Zugänge zu den zwei danebenliegenden ausbilden kann (Abb. 285).⁹²⁵ Leider ist die Beschriftung dieses Bauplanes so ungenau, dass eine Funktionsuntersuchung nicht möglich ist.⁹²⁶ Die Erschließungsraumeinheit nimmt zudem die Küche auf, sodass sich die Verkehrsfläche auf einen schmalen Gang beschränkt. Insgesamt macht die Aufteilung des bei Haenel abgebildeten Grundrisses einen sehr schlichten und bescheidenen Eindruck und lässt anders als das Haus Behrens gar keinen Hang zur Repräsentation erkennen. Die Verbindung

⁹²⁰ Vgl. ebd., Fig. 328.

⁹²¹ Eine Ausnahme würde ein sich über die gesamte Hausbreite erstreckender Erschließungsraum bilden, der jedoch hier nirgendwo nachgewiesen werden konnte.

⁹²² Vgl. Weißbach 1902, Fig. 325, 330, 334, 416, 423.

⁹²³ Vgl. ebd., Fig. 245, 246, 247, 331, 414, 417, 418, 420, 421, 422, 426, 431.

⁹²⁴ Haenel 1894.

⁹²⁵ Ebd., Tafel 2.

⁹²⁶ Ebd. Zwei der Räume sind mit „Zimmer“ bezeichnet, ein dritter mit „Schlafzimmer“.

zwischen den Etagen erfolgt durch einen außen an den völlig regelmäßigen Baukörper angefügten Wendeltreppenturm, der meines Erachtens kein pittoreskes Detail ist, sondern hier vielmehr die sparsamste und technisch einfachste Form einer Treppe darstellt.

Wie ist also die von Behrens geplante Grundrisseinteilung vor dem Hintergrund der Lehrbuchmeinungen und der zeitgleichen Baupraxis zu beurteilen? In der Tradition konservativerer Lehrbücher wie derjenigen von Geul, Abel und Karnack steht die symmetrische Anlage des Grundrisses. Die dort geforderte Symmetrie lässt sich – zumindest in der Absicht – auch in zahlreichen einzelnen Baugliedern und Räumen, insbesondere in den Repräsentationsräumen des Erdgeschosses, erkennen. Am hervorstechendsten tritt sie in der axialen Anlage von Treppe, Diele und Musikzimmer in Erscheinung; verwiesen sei aber auch auf das Türenpaar in der Westwand des Esszimmers. Wichtige Eckpunkte der im progressiveren „Handbuch der Architektur“ vertretenen Gestaltungsauffassung finden in der Grundrissgestaltung des Hauses Behrens dagegen überhaupt keine Berücksichtigung. So widersprechen die großen Durchgänge zwischen Diele, Musikzimmer und Esszimmer völlig der von Weißbach vertretenen Auffassung, die durch solch ausgedehnte Wandöffnungen die Wohnlichkeit der Zimmer erheblich eingeschränkt sieht. Auf ausreichende Wandfläche zur Aufstellung von Möbeln zu achten, wie Weißbachs Arbeit verlangt, vernachlässigt Behrens insbesondere im Musikzimmer, das hierzu – nicht zuletzt wegen der zwei breiten Durchgänge in die Nebenräume – praktisch keine Möglichkeiten bietet. Mit der traditionellen Lehrmeinung zum Villenbau brach Behrens wiederum durch die Anordnung des Speisezimmers an zwei straßenabgewandten Hausseiten; anstatt die Paraderäume zur Straßenseite zu legen, wie es die Schriften Geuls, Abels und Karnacks fordern, entschied er sich, Haustür und Diele dort anzuordnen.

Zur generellen Grundrissaufteilung und -erschließung bleibt die Bauliteratur – wie gezeigt – überraschend allgemein. Vor dem Hintergrund der vorgestellten Werke lässt sich jedoch über den Plan des Hauses Behrens sagen, dass er eine zentrale und an verschiedenen Stellen formulierte Forderung nicht erfüllt, nämlich jene, zumindest zu allen Hauptwohnräumen des Erdgeschosses direkten Zugang aus einem Erschließungsraum zu schaffen. Wie gezeigt, kennt die Baupraxis verschiedene Grundtypen von Villengrundrissen, denen aber sämtlich gemeinsam ist, dass sie alle wichtigen Räume des Hauptgeschosses durch einen Vorplatz oder Korridor als zentrale Verkehrsfläche direkt erschließen. Die Grundstruktur, die Behrens für sein Erdgeschoss plante, war zur Bauzeit dagegen ein Zeichen für die simpelste und preiswerteste Ausführung eines Hauses und fand, wie der Vergleich zeigt, im Villenbau keine Verwendung. Stattdessen war eine solche Raumaufteilung typisch für Arbeiterhäuser, die

keinen Platz für gesonderte Verkehrsräume opfern konnten. Weißbachs Band des „Handbuches der Architektur“ gibt unter dem entsprechenden Kapitel Beispiele (Abb. 237 u. 240).⁹²⁷

Behrens' Entwurf muss also, gemessen am Maßstab der zeitgenössischen Villenarchitektur zumindest als exzentrisch, wenn nicht sogar als fehlgeplant betrachtet werden. Warum aber verweigerte Behrens sich bewährten Grundrissmodellen des zeitgenössischen Villenbaus und bediente sich stattdessen bei einem Bau, der den fünf- bis zehnfachen Erstellungspreis einer normalen Villa forderte, einer Raumanordnung für bescheidenste Ansprüche? Meines Erachtens hat diese Entscheidung eine künstlerische Motivation: Die Grundrissfindung war hier nicht das Ergebnis eines Prozesses, der, ausgehend von einem zu verwirklichenden Raumprogramm, der Grundstückslage und -größe und dem Baubudget, diese Determinanten in ein vorrangig funktionales Raumgefüge übersetzt. Stattdessen sollte der Grundriss ebenso wie die Bauformen, der Bauschmuck und die Ausstattung Behrens' Absicht verdeutlichen, dass sein Haus nicht allein den Gesetzen architektonisch-funktionaler Gestaltung, sondern – im Sinne einer Steigerung des Anspruchs – den Gesetzen künstlerischer Ästhetik gehorcht. Der Grundriss sollte offenbar in besonderer Weise Gleichmaß und Symmetrie verkörpern und so selber zu einer Zierform des Hauses werden. Deshalb sah die ursprüngliche Planung vor, sowohl die Gesamtumrissform als auch die Umriss der vier Raumeinheiten des Hauptgeschosses als reine Quadrate auszubilden, lediglich aufgelockert durch einige Vor- und Rücksprünge. Für den Umriss ist diese Form im Villenbau um 1900, wie gezeigt, üblich. Gegen jede Baukonvention ist jedoch das quadratische Schema der Binnenaufteilung, für das Behrens sich entschied und damit die beschriebenen funktionalen Nachteile billigend in Kauf nahm.

Orientierung des Grundrisses

Als entscheidend für die Anlage eines freistehenden Hauses nennt die zeitgenössische Bauliteratur, dass der Architekt die verschiedenen Räume des Hauses so nach den Himmelsrichtungen platziert, dass sie den ihrer Funktion gemäßen Lichteinfall erhalten. So zeigt Geuls Lehrbuch anhand eines idealtypischen Grundrisses für ein freistehendes Familienhaus, dass die Straßenfront, hinter der die wichtigsten Wohnräume liegen sollen, gen Süden gerichtet wird, die Schlafräume gen Osten, Hauswirtschaftsräume gen Norden und der Eingang gen Westen.⁹²⁸ Abels Buch „Das elegante Wohnhaus“ rät, Schlaf- und Wohnräume möglichst nach Osten und nur solche Hausbereiche, die kein direktes Licht benötigen oder

⁹²⁷ Vgl. Weißbach 1902, Fig. 162, 170.

⁹²⁸ Geul 1885, S. 86.

vertragen, beispielsweise Bibliotheken und Gemäldegalerien, nach Norden zu orientieren. Unbedingt empfiehlt das Buch, die Hauptfassade nicht nach Nordwesten auszurichten.⁹²⁹ Karnacks Lehrbuch verlangt folgende Anlage: Die Schlafzimmer sollen nach Osten, Wohn- und Arbeitszimmer nach Süden, Speisezimmer nach Westen und die Küche sowie Nebenräume nach Norden orientiert werden. Das „Handbuch der Architektur“ rät bei der Planung jedes freistehenden Familienhauses, das nicht in engster Bebauung entsteht, das Haus auf dem Grundstück so zu platzieren, dass eine möglichst ideale Belichtung erreicht wird, auch wenn dies etwa bedeutet, die Wohnräume nicht nach vorne zu legen.

„Vor allem hat man die Himmelsgegenden zu berücksichtigen. Ist die Richtung einer vorhandenen Straße in dieser Beziehung ungünstig, so darf man sich nicht scheuen, das Haus innerhalb des Grundstückes so zu stellen, dass der Sonne möglichst viel Einlass in die Wohnräume gewährt wird.“⁹³⁰

Beim Vergleich dieser in den verschiedenen Baulehrbüchern aufgestellten Forderungen mit den in Haenels Mappenwerk dokumentierten Beispielen der Baupraxis zeigt sich, dass insbesondere die Orientierung der Wohnräume nach einer Sonnenseite fast durchgängig erfolgte.⁹³¹ Zur Nordseite sind hauptsächlich Treppenhäuser und Erschließungsräume sowie Küchen- und Wirtschaftsräume angeordnet. Eine Variante stellt die Ausrichtung einer Gebäudekante nach Norden dar, um möglichst viele Räume mit Südsonne belichten zu können.⁹³² Müssen Wohnräume an die Nordaußenwand gerückt werden, so ist dies so gut wie nie der Hauptwohnraum, also das Wohnzimmer oder bei dessen Fehlen der Salon. Stattdessen werden in diesem Falle das Esszimmer oder das Herrenzimmer dorthin gelegt.⁹³³ Mit nur einer einzigen Ausnahme erhalten aber alle von Haenels Mappenwerk gezeigten Grundrisse, die Hauptwohnräume an einer Nordaußenwand ausbilden, zusätzlich ein oder mehrere Fenster zu einer anderen Himmelsrichtung.⁹³⁴

Die vier Außenwände des Hauses Behrens weisen jeweils relativ genau in eine Himmelsrichtung. Lediglich geringfügig ist der Baukörper gegen die Uhrzeigerrichtung gedreht. Er folgt damit dem Verlauf des nördlich verlaufenden Alexandraweges. Die Hauptfassade ist somit leicht nach Nordwesten gerichtet – wovon Geuls Lehrbuch dringend

⁹²⁹ Abel 1890, S. 21.

⁹³⁰ Weißbach 1902, S. 321.

⁹³¹ Vgl. Haenel 1894, Tafeln 1, 5, 7, 9, 11, 14, 17, 29, 30, 37, 40, 41, 46, 50, 54, 58, 62, 69. Bei anderen Tafeln fehlt eine Angabe der Himmelsrichtung. Nur bei zwei der gezeigten und mit Himmelsrichtungen bezeichneten Bauten werden die Hauptwohnräume hinter die nach Norden gerichtete Hauptfassade zur Straße gelegt, vgl. Tafeln 49, 70.

⁹³² Vgl. ebd., Tafeln 7, 9, 17, 30.

⁹³³ Vgl. ebd., Tafeln 1, 7, 14, 29, 37, 40.

⁹³⁴ Für die Ausnahme vgl. ebd., Tafel 70.

warnt. Infolge der von Behrens im Erdgeschoss gewählten Grundrissaufteilung kommen zwei der vier Raumeinheiten an der nördlichen Außenwand zu liegen. Folgerichtig bestimmte Behrens die nordwestliche als Erschließungsraum, legte den Haupteingang jedoch nicht – wie das Buch Geuls rät – nach Westen. Zudem positionierte er neben der Diele an der Nordseite nicht die Nebenräume sondern das Musikzimmer, welches in Ermangelung eines Wohnzimmers oder Salons die Funktion als Hauptwohnraum zu erfüllen hat. Damit folgte Behrens einerseits der Forderung, den hierarchisch höchststehenden Raum zur Straßenseite hin anzulegen. Andererseits handelte er sowohl den Erkenntnissen der zeitgenössischen Bautheorie (wie Karnacks und Weißbachs Arbeiten belegen) als auch der gängigen Baupraxis zuwider. Was aber motivierte Behrens' Entscheidung für diese Disposition? Der Hauptgrund muss in der Absicht gesehen werden, im Musikzimmer die Raumwirkung durch die Absenkung des Fußbodens und Erhöhung der Decke zu steigern. Dies ging aber zwingend mit der Absenkung der Kellerdecke und damit einer Verringerung der Kellerhöhe in diesem Bereich einher, die nur über Lagerkellern, nicht über dem Küchenbereich möglich war. Die Küche konnte aber aufgrund des Terrains nur im Südteil des Hauses platziert werden, da allein so die Versorgung mit ausreichendem Tageslicht möglich war. Des Weiteren dürfte es Behrens sinnvoll erschienen sein, dort die Zimmerdecke im Erdgeschoss zu erhöhen, wo er im Obergeschoss auch das Deckenniveau zu steigern vorsah, nämlich im Arbeitszimmer. Dieses aber benötigte unbedingt Nordlicht, um die Aufgaben eines Atelier- und Galerieraums erfüllen zu können, wie später noch ausführlicher zu zeigen sein wird. Da Behrens also das Musikzimmer durch besondere Raumhöhe auszeichnen wollte, war er gezwungen, es an der Nordseite zu platzieren. Wie schon wiederholt an anderen Beispielen gezeigt, stellte Behrens auch hier künstlerische vor architektonisch-funktionale Überlegungen. Einen weiteren Beleg für diese Gewichtung liefert die Fensteranordnung des Musikzimmers. Es weist eine einzige große Fensteröffnung nach Norden auf. Die Möglichkeit, dem Raum auch eine Lichtöffnung nach Osten zu geben, ließ Behrens ungenutzt. Dies widerspricht vollkommen sowohl den Lehrbuchmeinungen, die gute Belichtung und viel Sonneneinfall als zentrale Forderung an eine freistehende Villa formulierten, als auch der architektonischen Praxis. Um aber den Endpunkt der zuvor beschriebenen Raumachse als apsidenartigen Abschluss in Form einer großen Nische formulieren zu können, verzichtete der Architekt darauf, an dieser Stelle die Wand zu durchbrechen. Die Schaffung von Fensteröffnungen seitlich der Nische unterließ er wohl aus Gründen der angestrebten symmetrischen Gesamtkomposition des Raumes. Diese Dominanz ästhetischer Aspekte führte dazu, dass der wichtigste Raum des Hauses ohne direkte Sonneneinstrahlung blieb.

Aufriss

Wie ist die Anhebung der Decken in Musik- und Arbeitszimmer und die Absenkung des Fußbodens im Musikzimmer vor der Folie von Lehrmeinung und Praxis zu bewerten? Für das herrschaftliche Haus, welches zwischen privaten Wohnräumen und repräsentativen Paraderäumen deutlich trennt, fordert Lothar Abels Lehrbuch „Das elegante Wohnhaus“, dass letztere größer, aber auch höher sein müssten als erstere.⁹³⁵ Wie dieses jedoch praktisch umzusetzen ist, bleibt das Buch schuldig. Der Kontext lässt jedoch erkennen, dass Abel schlossartige Gebäude vor Augen standen, deren Dimensionen etwa den Ausgleich von Höhenunterschieden durch das Einziehen von Zwischengeschossen zulassen.

Dagegen warnt Karl Weißbachs Band „Wohnhäuser“ der Reihe „Handbuch der Architektur“ ausdrücklich vor Entwürfen, die den Versprung der Decken- und Fußbodenhöhe innerhalb einer Etage vorsehen: „[...] die geradezu unnötige und unbequeme Anordnung verschiedener Höhenlagen der Räume in einem Geschoße hat allerdings auch Bauten geschaffen, die den Anforderungen einer Wohnung in unserer Zeit nicht entsprechen, ihren Zweck also nicht erfüllen und zugleich das Bauen selbst wesentlich verteuern.“⁹³⁶ Als legitim betrachtete es Weißbach hingegen, sofern durch die Lage des Raumes die Möglichkeit bestehe, „einen Teil des Dachraumes hinzuzuziehen“, um eine größere Höhe zu erzielen.⁹³⁷ Weitere Stellungnahmen zu diesem Thema fehlen in der untersuchten Lehrbuchliteratur. Allerdings kann hier kein einziges Beispiel in den zeitgenössischen Lehr- und Mappenwerken beigebracht werden, das ebenfalls einen solchen Niveauversprung innerhalb eines Geschosses bei einem vergleichbaren Villenbau dokumentiert.

Wie schon zuvor an anderen Beispielen gezeigt, setzte sich Behrens also auch mit den verschiedenen Boden- und Deckenniveaus in seinem Haus über die gängige und empfohlene Praxis hinweg. Es soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass das höhere Bodenniveau im Obergeschoss der beiden nördlichen Raumeinheiten des Hauses nur im Bereich des Musikzimmers der gesteigerten Raumhöhe dient, oberhalb der Diele aber einen massiven Unterzug aufnimmt und verbirgt. Im Hinblick auf die exorbitanten Baukosten liefert der Hinweis Weißbachs, dass solche Anordnungen nicht nur unpraktisch, sondern auch teuer seien, eine weitere Erklärung für deren Ursache. Das „Handbuch der Architektur“ benennt einen weiteren praktischen Aspekt, welcher gegen übermäßig hohe Räume im Erdgeschoss spreche, nämlich das Erfordernis einer größeren Treppe und eines größeren Treppenhauses.⁹³⁸

⁹³⁵ Abel 1890, S. 53.

⁹³⁶ Weißbach 1902, S. 322.

⁹³⁷ Ebd., S. 173.

⁹³⁸ Ebd., S. 17.

Es ist bereits gezeigt worden, dass Behrens seine Haupttreppe nicht in einheitlicher Breite vom Erdgeschoss in die erste Etage führen konnte.

Die architektonische Gestaltung der Einzelräume anhand von drei Beispielen

Im Folgenden soll Behrens' Gestaltung der einzelnen Räume an einigen Beispielen genauer untersucht werden. Dies soll einerseits wiederum vor der Folie der Lehliteratur geschehen; es soll aber andererseits nach der Schlüssigkeit von Gestaltungsentscheidungen in ästhetischer Hinsicht gefragt werden. Die Reihenfolge richtet sich dabei nach der Raumabfolge im Erdgeschoss, die Behrens für den Besucher durch die Art der Erschließung des Stockwerkes eindeutig festlegte: Nach dem Betreten des Hauses führt der Weg des Gastes durch die Diele und von dort durch die großen Durchgänge über das Musikzimmer in das Speisezimmer, dem sich schließlich als privaterer Raum das Damenzimmer anschließt.

Dass Hauseingang, Erschließungsraum und Treppe in die oberen Etagen in engem räumlichen Zusammenhang stehen, ist im bürgerlichen Villenbau zur Erbauungszeit Usus. Mit dieser Konzeption in seinem Haus folgte Behrens etwa den Anleitungen in den Bauhandbüchern von Geul und Abel.⁹³⁹ Karnacks Lehrbuch verlangt von den Treppen und Verkehrsflächen einer Villa Helligkeit und eine gewisse Großzügigkeit, um die Vorteile dieses Bautypus zu nutzen, die dieser gegenüber dem städtischen Mietshaus besitzt, „bei welchem jeder Quadratcentimeter möglichst ausgenutzt ist.“⁹⁴⁰ Indirekte Beleuchtung nur durch verglaste Türen für Verkehrsräume solle „in einer zweckmäßig angelegten Villa“ jedoch nicht zur Anwendung gelangen.⁹⁴¹ Umfangreich sind die Ausführungen im Band „Wohnhäuser“ des „Handbuchs der Architektur“. Hier wird der Erschließungsraum als Vorzimmer, oder – bei entsprechender Größe im „umfangreichen Familienhause“ – als Diele bezeichnet.⁹⁴² Aus diesem Raum gelange man direkt in „eine größere Anzahl wertvoller Räume“, zumindest in die beiden wichtigsten öffentlichen Zimmer, das „Gesellschafts- und Speisezimmer“. Zudem betrete man von dort aus oftmals das Zimmer des Herrn. Die Ausstattung des Raumes soll schlicht sein, das Mobiliar sich auf wenige Stühle, eventuell ein Sofa und einen Tisch beschränken.⁹⁴³ Das Zimmer trenne ein Windfang von der Haustür. Werde die Garderobe als separater Raum ausgebildet, so solle sie bereits vom Windfang aus

⁹³⁹ Geul 1885, S. 85; Abel 1890, S. 215.

⁹⁴⁰ Karnack 1898, T. 2, S. 56.

⁹⁴¹ Ebd., S. 64.

⁹⁴² Weißbach 1902, S. 114.

⁹⁴³ Ebd., S. 114-115.

zu betreten sein. Sie solle einen Waschtisch aufnehmen und gleichzeitig eine Wassertoilette erschließen.⁹⁴⁴

Es muss festgehalten werden, dass die Diele des Hauses Behrens die wichtigste Forderung an einen solchen Raum nicht erfüllen kann, nämlich die wichtigsten öffentlichen Wohnräume – Musikzimmer und Speisezimmer – direkt zu erschließen. Untergeordnete Maßgaben, etwa bezüglich einer ausreichenden Belichtung und einer gewissen Großzügigkeit, das Raumangebot betreffend, erfüllte Behrens mit seinem Entwurf dagegen – gestand er doch der Diele fast ebensoviel Grundfläche zu wie Musik- und Speisezimmer. Mit einer gewissen Pedanterie ließe sich einwenden, dass im Haus Behrens die Garderobe nicht aus dem Windfang, sondern aus der Diele selbst erschlossen und dieser keine Toilette beigeordnet wird. Dies scheint aber meines Erachtens planerisch vertretbar, auch wenn dadurch die Toilette von der Diele aus nur durch den fensterlosen Binnenflur zugänglich ist.

Dieser fensterlose Binnenflur, durch den von der Diele aus Speisezimmer, Damenzimmer und die Toilette zugänglich sind, ist bereits weiter oben als reiner Wirtschaftsraum charakterisiert worden. Seine Gestaltung genügte allein zur Benutzung durch Hausangehörige und das Personal sowie als Vorraum der Toilette. Direkte Belichtung für jede Form von Flurgängen ist eine an verschiedenen Stellen in der Baulehrliteratur erhobene Forderung. Neben Karnacks Arbeit fordert auch das „Handbuch der Architektur“, dass, „wo nicht äußerste Raumersparnis – wie im Miethause der Großstadt – erforderlich ist, (...) jeder Flurgang seine Erhellung unmittelbar aus dem Freien erhalten“ solle.⁹⁴⁵ Führt man sich vor Augen, welche Funktionen Behrens für diesen kleinen fensterlosen Raum vorsah, erscheint dessen Anlage, die ja auch keine direkte Lüftung ermöglichte, meines Erachtens als Fehlplanung. So stellt der Flur nicht nur den Vorraum und damit die Geruchsscheide zur Toilette dar, sondern er sollte zugleich mangels eines Anrichterraumes dessen Aufgabe teilweise miterfüllen. Behrens ließ hier den Speiseaufzug aus der Küche im Untergeschoss enden.

An der Widersprüchlichkeit von Wandgestaltung und Raumaufteilung der Diele zeigt sich, dass es Behrens auch hier nur bedingt gelang, Außenfassade und Innendisposition in Einklang zu bringen. Dies ist zuvor bereits an verschiedenen Beispielen gezeigt worden, wobei Behrens stets zugunsten der Ästhetik funktionale Einschränkungen in Kauf zu nehmen bereit war. In der nordwestlichen Raumeinheit des Erdgeschosses opferte er der Notwendigkeit, der Diele einen Windfang vorlegen und einen Garderobenraum schaffen zu müssen, eine überzeugende

⁹⁴⁴ Ebd., S. 114.

⁹⁴⁵ Ebd., S. 117.

Innengestaltung der Nordwand. Um diese beiden Nebenräume zu erhalten, teilte Behrens sie durch Zwischenwände aus Holz und Glas so von der Diele ab, dass die Zwischenwände die Nordwand, welche die Haustür ausbildet, optisch unglücklich zerschneiden. Der Hauseingang am Außenbau ist dadurch betont, dass hier die Nordfassade in einer leicht konvexen Wölbung nach Norden hervortritt, wobei sich im Scheitel des Bogensegmentes die Türöffnung befindet. Flankierend finden sich zwei kleine Fensteröffnungen. Auf der Innenwand bildet sich die Wölbung konkav ab, ohne dass dies vom Architekten gestalterisch aufgegriffen würde. Stattdessen teilte er diesen Bogen optisch, indem er die Zwischenwand, die den Windfang von der Garderobe scheidet, direkt neben der Haustür an die Nordwand stoßen lässt. Warum aber war Behrens an dieser Stelle bereit, Konzessionen in Bezug auf die ästhetische Wirkung zugunsten der Funktion zu machen? Ein möglicher Grund mag darin liegen, dass das Fehlen einer Garderobe und eines Windfanges den Besuchern des Hauses während der Koloniausstellung 1901 sofort negativ aufgefallen wäre. Anders als bauliche Entscheidungen, welche die tägliche Haushaltsführung beeinträchtigen, für ein Ausstellungshaus aber unerheblich waren – etwa das Fehlen einer Kellertreppe –, waren bei Publikumsverkehr eine Kleiderablage und eine zugfreie Diele von erheblicher Bedeutung.

Die sich im oberen Abschnitt verjüngende Haupttreppe, die im Erdgeschoss unmittelbar in den Dielenraum übergeht, ist weiter oben besprochen worden. Wie nun verhält sich Behrens' Konzeption gegenüber den in den Lehrbüchern vertretenen Auffassungen? Lothar Abels Leitfaden „Das gesunde, behagliche und billige Wohnen“ von 1894 verlangt, dass Haupttreppen – insbesondere in eleganten Wohnhäusern – niemals gewunden sein dürften. Längere Treppen müssten zudem Ruheplätze ausbilden.⁹⁴⁶ Die Mindestbreite einer Treppe für ein ein- bis zweistöckiges Wohnhaus gibt das Buch mit 1,1 Meter an.⁹⁴⁷ Dagegen nennt das „Handbuch der Architektur“ 1,2 Meter als Mindesttreppenbreite „in einfachen bürgerlichen Familienhäusern“, jedoch nur im Falle einläufiger Treppen.⁹⁴⁸ Anders als das zuvor zitierte Lehrwerk Abels hält jenes von Weißbach den Einbau von halbgewendelten Treppen durchaus für statthaft, weist jedoch darauf hin, dass infolge der Wendung die Breite der Treppe gegenüber der ungewundenen gesteigert werden müsse:

„Von den hier auftretenden verschiedenen Arten wird die Treppe mit halber Wendung für Wohnhäuser mittleren Ranges am häufigsten angewandt und erhält dann eine Stufenlänge

⁹⁴⁶ Abel 1894, S. 193. Die Auffassung, dass teilgewendelte Treppen zumeist „Verlegenheitslösungen“ darstellen, „um die zum Erreichen des nächsten Geschosses nötige Zahl an Stufen auf einem vorgegebenen Grundriss unterzubringen“, vertritt auch Mielke noch in seinem Standardwerk zur Treppenkunde von 1993: „Ihnen sind alle Nachteile zu eigen, die sich mit unterschiedlich tiefen Stufen verbinden.“ Mielke 1993, S. 123.

⁹⁴⁷ Abel 1894, S. 194.

⁹⁴⁸ Weißbach 1902, S. 42.

von etwa 1,50m. Jedenfalls wird man um die Treppe bequem begehbar zu machen, nur wenig unter dieses Maß herabgehen dürfen.⁹⁴⁹

Ohne Erwähnung bleibt in der Bauliteratur die von Behrens gewählte Ausführung einer sich im oberen Teilabschnitt verjüngenden halbgewendelten Treppe. In Bezug auf die Stufenbreite bleibt festzuhalten, dass der Architekt beide im „Handbuch der Architektur“ genannten Mindestmaße so eben einhält: Die Haupttreppe ist im geradläufigen Anlauf vor der Wendung und im gewendelten Abschnitt etwa 1,5 Meter breit, im oberen geradläufigen Abschnitt etwa 1,1 Meter. Die Treppe vom Ober- in das Dachgeschoss erreicht eine Stufenbreite von etwa 1,5 Meter sogar ausschließlich in der Wendung, während die geradläufigen Abschnitte nur 1,1 Meter breit sind. So kann formal wohl von einer sicher zu benutzenden Treppe im Sinne der zeitgenössischen Baulehre gesprochen werden. Jedoch würden wohl weder Abel noch Weißbach diese Treppen im Hinblick auf eine gewisse Großzügigkeit der Anlage als für ein bürgerliches Familienhaus als ausreichend betrachtet haben. Für die repräsentativen Ansprüche, welche die Raumachse erkennen lässt, die durch die Diele und das Musikzimmer läuft und deren Auftakt der Treppenanstieg bildet, ist selbst eine Treppenbreite von nur 1,5 Meter unterdimensioniert, die Stufenbreite von 1,1 Meter im oberen Treppenabschnitt völlig unpassend. Dabei muss zudem noch darauf verwiesen werden, dass die Treppe vom Erd- in das Obergeschoss nicht allein zur Benutzung durch Hausangehörige vorgesehen war. Denn die Platzierung des Arbeitszimmers des Herrn im Obergeschoss führte dazu, dass der Raum, welcher wahrscheinlich Ziel der meisten hausfremden Besucher war, nur über diese schmale Treppe erreicht werden konnte. Welche weiteren Nachteile ein solch beengter Treppenraum für das als Atelier gestaltete Arbeitszimmer hatte, soll weiter unten beleuchtet werden.

Es ist bereits zuvor gezeigt worden, dass Behrens das Musikzimmer, den aufwendigsten Raum des ganzen Hauses, nach Nordosten anlegte und ihn ausschließlich durch ein – allerdings sehr großes – Nordfenster belichtete. Die Erklärung für diese Entscheidung dürfte, wie ausgeführt, nicht zuletzt in dem konzeptionellen Zusammenhang dieses Raumes mit dem darüberbefindlichen Arbeitszimmer liegen. Für das Arbeitszimmer war es Behrens wichtig, es von Norden zu belichten, da dieser Raum während der Koloniausstellung 1901 auch als Galerie seiner Bilder diente und er diesen fraglos nach Einzug als Atelier verwenden wollte. Die rechteckige Nische in der Ostwand, welche als Endpunkt die axiale Anlage von Treppenanstieg, Diele, Durchgang und Musikzimmer beinahe apsidial abschließt, bleibt wie die flankierenden Mauerstreifen undurchfenstert. Diese Wand bot auch als einzige die

⁹⁴⁹ Ebd., S. 51.

Möglichkeit, größere Möbel aufzustellen, da alle übrigen Zimmerwände durch große Wandöffnungen – Durchgänge nach Süden und Westen, das große Fenster nach Norden – nur kleine geschlossene Wandflächen ausbildeten. Die Ausstattung des Musikzimmers umfasste aber neben einem Flügel nur eine eingebaute Sitzbank unterhalb des Fensters und einige Sessel und Kleinmöbel. Der Katalog führt sechs Sessel, zwei kleine Tischchen, zwei Hocker, einen Notenständer und zwei Kandelaber auf.⁹⁵⁰ Eindeutig sollte der Raum rein gesellschaftlichen Zwecken dienen und war nicht als Wohnzimmer vorgesehen. Behrens eigene Bestätigung, dass ein Raum mit einer solchen Funktion in seiner Planung nicht vorhanden war, findet sich, wie erwähnt, in einem Brief an Oscar Ollendorf.⁹⁵¹ Zwar war die Ablösung des Salons, der häufig als reiner Gesellschaftsraum genutzt wurde, durch das Wohnzimmer als Familienraum zum Erbauungszeitpunkt des Hauses Behrens nicht abgeschlossen, auch wenn eine entsprechende Forderung zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahrzehnten erhoben wurde.⁹⁵² Das Mappenwerk „Einfache Villen und Landhäuser“ von 1894 lässt aber durch die zahlreichen vorgestellten Familienhäuser erkennen, wie weit dieser Prozess zum Erbauungszeitpunkt bereits fortgeschritten war. Von den wiedergegebenen 46 Villengrundrissen mit Raumbezeichnungen lässt sich in 30 Fällen nicht nur eine Unterscheidung zwischen Wohn- und Schlafräumen, sondern die genaue Raumfunktion ablesen. Von diesen 30 Häusern haben 16 sowohl einen Salon als auch ein Wohnzimmer, zwölf ausschließlich ein Wohnzimmer, aber nur zwei Villen allein einen Salon beziehungsweise ein Empfangszimmer.⁹⁵³ Das Vorhandensein eines Wohnzimmers darf also bei einer um 1900 entstehenden Villa fast als obligatorisch bezeichnet werden. Auch das „Handbuch der Architektur“ fordert vehement die Anlage eines Wohnzimmers:

„Der wertvollste Raum einer Familienwohnung – Herrschaftshäuser ausgeschlossen – muss also entschieden als Wohnzimmer dienen; dabei muss er in der Nähe des Haupteinganges liegen und von einem Flur oder Vorplatze aus unmittelbar zugänglich sein; er erhält die beste Aussicht und eine Lage nach einer Sonnenseite, damit ihm Licht und Wärme reichlich zukommen.“⁹⁵⁴

Wie soll nun ein solches Wohnzimmer um die Jahrhundertwende aussehen und welche Funktion soll es haben? Weißbach widmete sich in seinem Lehrbuch sehr ausführlich diesem Thema und propagierte das Wohnzimmer als einen Familienraum, der die Aufgaben eines

⁹⁵⁰ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 15; Kat. Haus Behrens, S. 18.

⁹⁵¹ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.6.1902).

⁹⁵² Zu dieser Diskussion s. Brönner 1987, S. 55.

⁹⁵³ Vgl. Haenel 1894.

⁹⁵⁴ Weißbach 1902, S. 119.

Speise-, Damen- und Empfangszimmers gleichermaßen erfüllen sollte. Er wandte sich entschieden gegen das gerade in den besseren Häusern auftretende Bestreben, jedem Haushaltsmitglied und jeder Funktion einen eigenen Raum zuzuweisen, wohingegen ein Raum für ein gemeinsames Familienleben fehle.⁹⁵⁵ Die Möblierung eines Wohnzimmers für eine Wohnung des begüterten Mittelstandes solle einen ausziehbaren Esstisch samt Stühlen, eine Gruppe aus Sofa und Sesseln, einen Schreibtisch, Schränke und Vitrinen sowie einen Nähplatz umfassen.⁹⁵⁶ Dagegen zielt das Raumprogramm des Hauses Behrens sogar sehr ausgeprägt auf diese von Weißbach kritisierte Separierung der Familienmitglieder, indem es sowohl ein Arbeits- sprich Herrenzimmer samt Bibliothek als auch ein Damenzimmer vorsieht. Das Musikzimmer als größter Raum des Hauses bietet durch Aufteilung und Möblierung überhaupt keine Verwendungsmöglichkeit als Familienraum.

Wie aber erfüllt Behrens' Musikzimmer seine Aufgabe als Gesellschaftsraum, als Salon des Hauses? Als Aufgabe des Salons bezeichnet „Das elegante Wohnhaus“ Abels es, „das sogenannte Sitzzimmer der Familie“ zu bilden. Zugleich soll er als Empfangs- und Damenzimmer bei Gesellschaften dienen. Gewöhnlich werde er auch die Funktion des Musikzimmers übernehmen. Seine Einrichtung solle aus bequemen und leichten Möbeln bestehen und gegenüber Speise- und Herrenzimmer mehr Wert auf Eleganz legen.⁹⁵⁷ Geul merkt in Bezug auf die Möblierung an, dass vor allem „ein Sofa nebst davorstehendem Tisch mit einigen Lehnstühlen passenden Platz finden“ soll.⁹⁵⁸ Weißbachs Lehrbuch beschreibt den Salon als die „Stätte, in der mit Ausnahme des Speisens alles vorgenommen wird, was zur Geselligkeit gehört.“⁹⁵⁹ Lichtfülle sei für einen solchen Raum unerlässlich, das Gegenteil als planerischer Fehler zu betrachten, sodass Fenster durchaus an mehr als einer Seite vorhanden sein sollen.⁹⁶⁰ Sitzmöbel seien die wichtigsten Einrichtungsgegenstände, namentlich Polstermöbel, Armstühle, Hocker und „leichte Phantasiestühle“, die so beschaffen sein sollen, dass sie sich leicht (und damit der Konversation einer Gesellschaft folgend) in verschiedenen Gruppen neu zusammenfügen lassen.⁹⁶¹ Soll der Salon zudem als Musikzimmer dienen, sollen schwere Vorhänge und Teppiche vermieden werden.⁹⁶² Deutlich wird in diesen Empfehlungen zur Gestaltung eines Salons, dass ein solcher Raum vordringlich zum Sitzen in

⁹⁵⁵ Ebd., S. 122.

⁹⁵⁶ Ebd., S. 121.

⁹⁵⁷ Abel 1890, S. 310.

⁹⁵⁸ Geul 1885, S. 23.

⁹⁵⁹ Weißbach 1902, S. 172.

⁹⁶⁰ Ebd., S. 173.

⁹⁶¹ Ebd., S. 175.

⁹⁶² Ebd., S. 176.

gemeinsamer Runde oder auch mehreren gemeinsamen Runden geeignet sein muss. Behrens setzte diese Forderung dadurch um, dass er die Sitzbank entlang der Nordwand um jeweils etwa eine Sitzplatzbreite entlang der West- und Ostwand verlängerte. Diese beiden Bankecken wurden durch kleine Tische und einen oder mehrere Sessel zu Sitzrunden erweitert. Denn nur so bot sich für Behrens die Möglichkeit, im Raum Gruppen von Sitzplätzen zu bilden, ohne dass sich diese größtenteils vor den großen Durchgängen in die Nebenräume befinden, weil er der geschlossenen Ostwand fast auf voller Ausdehnung einen Flügel vorstellte. Dennoch lässt sich festhalten, dass Behrens sein Musikzimmer recht genau jenen Forderungen und Vorstellungen gemäß gestaltete, welche in der Literatur bezüglich der Funktion eines Salons geäußert werden – sieht man einmal von der von Weißbach verlangten Lichtfülle ab. Mit einem Raumprogramm, das zugunsten eines Salons und eines Damenzimmers auf ein Wohnzimmer verzichtet, fiel Behrens allerdings, wie gezeigt, hinter die bautheoretischen wie baupraktischen Entwicklungen zurück, die zu diesem Zeitpunkt ein Wohnzimmer als Hauptraum eines kleineren bürgerlichen Familienhauses, wie dies das Haus Behrens ist, vorsahen.

Das Arbeitszimmer des Herrn, also den Raum, den er am ausgeprägtesten für sich selbst entwarf, platzierte Behrens oberhalb des Musikzimmers an nicht ganz üblicher, weil von den Haupträumen etwas abgelegener Stelle im Obergeschoss. Nach außen zur Straße tritt dieser Raum aber durch sein gewaltiges und aufwendiges Fenster, welches durch den Giebel zusätzlich ausgezeichnet wird, dominierend in Erscheinung. Welche Anforderungen sollte ein solches Herrenzimmer gewöhnlich erfüllen? Geuls Lehrbuch betont vor allen Dingen die Wichtigkeit einer ruhigen Lage im Hause, um ungestörtes Arbeiten zu gewährleisten. Es empfiehlt eine Positionierung neben dem Salon, welcher als Gesellschaftsraum im täglichen Leben kaum genutzt wird (und somit Ruhe gewährleistet), um diesen bei Besuchsempfängen mitnutzen zu können. Umfangreicherer Publikumsverkehr erfordere eine Lage des Arbeitszimmers beim Eingang. Sollte es sich mit den vorstehenden Forderungen vereinbaren lassen, so sei eine Ostausrichtung vorzusehen, um eine übermäßige Erwärmung des Raumes zu verhindern.⁹⁶³ Karnacks Lehrwerk „Entwerfen und Baukunde“ betrachtet dagegen Süden als ideale Himmelsrichtung für ein Arbeitszimmer. Zudem sei „thunlichst [...] darauf zu achten, dass das Zimmer des Herrn nahe beim Hauseingang liegt, damit nicht die geschäftlichen Besucher desselben die Familie stören“.⁹⁶⁴ Weißbach unterscheidet das Arbeitszimmer vom Herrenzimmer als reinem Wohn- oder – mit seinen Worten –

⁹⁶³ Geul 1885, S. 11.

⁹⁶⁴ Karnack 1898, T. 1, S. 61.

„Erholungsraum“.⁹⁶⁵ Interessanterweise empfiehlt er zwar im Falle der Nutzung als Erholungsraum eine Lage nahe dem zentralen Erschließungsraum, „damit es für den Geschäftsverkehr leicht und auf kürzestem Wege erreichbar ist“; soll das Herrenzimmer jedoch als Arbeitszimmer ausgelegt werden, ist diese Lage nachrangig, ja nachteilig:

„Als Arbeitsstätte bedarf es einer ruhigen Lage, auch wenn diese nur durch größere Entfernung des Zimmers von den Vorräumen und Gesellschaftsräumen, selbst durch ein Verlegen in ein minderwertiges Stockwerk – in ein Obergeschoss – zu erreichen wäre. Wenn es irgend angeht, ist dem Zimmer Sonnenlage zu geben, es sei denn, der Beruf seines Bewohners verlange für den Raum eine andere Lage, wie sie zum Beispiel der bildende Künstler in der Nordlage seines Zimmers nötig hat.“⁹⁶⁶

Wie in Anschauung des Hauses Behrens formuliert das „Handbuch der Architektur“ hier die Anforderungen an die Lage eines Arbeitszimmers: im minderwertigen Obergeschoss zugunsten der Abgeschlossenheit und nach Norden, um als Künstleratelier dienen zu können. Umgekehrt unterstützt Weißbachs Aussage die These, dass Behrens das Arbeitszimmer als Künstleratelier gestaltete – ungeachtet der Tatsache, dass er über ein Atelier im Künstlerhaus der Kolonie verfügte. Diese Feststellung zieht einen weiteren Untersuchungsansatz nach sich: Hat diese Arbeit das Haus Behrens zuvor vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Villenbaus betrachtet, so will sie weiter unten die Perspektive um den Typus des Atelierwohnhauses erweitern – eine Sonderform des Wohnhauses, die im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert in zahlreichen Beispielen entstand.

Das Arbeitszimmer des Hauses Behrens stellt in seiner Anordnung im Haus offenbar eine von der üblichen Praxis abweichende Variante dar, selbst wenn Weißbach dies für ein Arbeitszimmer nach seiner Definition ausdrücklich zuließ. Seine Ausführungen beziehen sich ausschließlich auf die Nutzung als Studier- oder Atelierzimmer. Diese Art der Verwendung – besonders jene als Atelierraum – dürfte im Vergleich zu derjenigen, die Weißbach als „Erholungsraum“ bezeichnete, die deutliche Minderheit bilden. Behrens' Arbeitszimmer war also nur eingeschränkt von nachfolgenden Eigentümern als Arbeits- und Herrenzimmer nutzbar. Wohl nicht zuletzt deshalb behauptete Behrens in einem Schreiben an den Publizisten Oscar Ollendorf, der ihn im Jahr 1902 bei seinen Bemühungen unterstützte, das Darmstädter Haus zu verkaufen, er habe das Arbeitszimmer von Beginn an auch zur Verwendung als Wohnzimmer vorgesehen (vgl. den Exkurs).⁹⁶⁷ Wie aber verhält es sich mit dieser vom Architekten behaupteten Nutzungsmöglichkeit des Raumes als Wohnzimmer?

⁹⁶⁵ Weißbach 1902, S. 122.

⁹⁶⁶ Ebd., S. 123.

⁹⁶⁷ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.6.1902).

Welche Konsequenzen hätte dies zudem für die Verwendung anderer Räume? Zum einen spricht die Lage im Obergeschoss gegen eine Nutzung als Wohnzimmer. So nimmt die Bauliteratur stets eine Lage des Wohnzimmers im Hauptgeschoss in unmittelbarer Nähe des Esszimmers und des Salons an, wenn diese Räume vorhanden sind, und leitet an, es direkt aus dem Erschließungsraum zugänglich zu machen.⁹⁶⁸ In der Praxis kamen allerdings auch gelegentlich Wohnzimmer in Obergeschossen vor, wie einzelne Beispiele aus Haenels Mappenwerk belegen (Abb. 296 u. 325).⁹⁶⁹ Zum anderen spricht die ausschließliche Belichtung von Norden gegen die Nutzung als Wohnzimmer, fordert doch die Literatur eine Süd- oder zumindest Sonnenlage.⁹⁷⁰ Zwar rät Geuls Lehrbuch dazu, in Städten, der unterhaltssameren Aussicht wegen, das Wohnzimmer zur Straßenseite zu legen, ergänzt jedoch, dass selbst in Städten der Raum anderweitig zu positionieren sei, wenn die Straßenseite „gegen Norden zu liegen käme.“⁹⁷¹ Die Lage im Obergeschoss und die ausschließliche Belichtung von Norden bieten also höchst ungeeignete Voraussetzungen, das Arbeits- in ein Wohnzimmer umzuwandeln. Zudem erforderte dies fast zwangsläufig die Umnutzung des Damen- in ein Herrenzimmer, wie die weiter oben vorgestellten üblichen Raumprogramme der Bauzeit belegen. Dem Damenzimmer fehlte jedoch wiederum der direkte Zugang aus der Diele und war für Besucher nur nach Querung aller Haupträume des Erdgeschosses zugänglich. Zugleich lag es aber nicht an einem abgeschiedenem, ruhigen Ort im Sinne Weißbachs; es hätte also nach seiner Definition weder den Anforderungen an einen Arbeits- noch an einen Erholungsraum genügt.

⁹⁶⁸ Geul 1885, S. 8; Karnack 1898, T. 1, S. 61-64; Weißbach 1902, S. 119, 122.

⁹⁶⁹ Vgl. Haenel 1894, Tafeln 13 u. 42.

⁹⁷⁰ Karnack 1898, T. 1, S. 61; Weißbach 1902, S. 119.

⁹⁷¹ Geul 1885, S. 8.

2. *Das Haus Behrens als Atelierwohnhaus im Kontext der zeitgenössischen Bauliteratur*

Mit geringer begrifflicher Trennschärfe bezeichnet die kunstgeschichtliche Forschung die Wohnhäuser bildender Künstler oft als sogenannte Künstlerhäuser. Dabei kennzeichnet dieser Begriff sowohl das einfache Wohnhaus als auch das Wohnhaus mit Atelier, sowohl das vom Künstler für sich selbst entworfene Haus als auch das von fremder Hand für ihn geplante.⁹⁷² Das Haus Behrens ist in diesem Zusammenhang wiederholt als bedeutendes Beispiel eines Künstlerhauses der Stilerneuerung angeführt worden.⁹⁷³ Das Augenmerk der entsprechenden Literatur liegt dann auch fast ausschließlich auf der stilistischen Entwicklung des Künstlerhauses, weshalb eine Typologisierung nach bautechnischen Gesichtspunkten zumeist bisher unterblieben ist.⁹⁷⁴

Die technisch-architektonische Gestaltung des Künstlerateliers und seine Einbeziehung in ein Gebäude war an der Wende zum 20. Jahrhundert bereits Gegenstand bauwissenschaftlicher Beschäftigung. Die Erforschung der technischen Voraussetzungen eines guten Atelierraumes brachte eine Vielzahl von Forderungen und Lösungsmöglichkeiten im Hinblick auf den Atelierbau. Diese Fortschritte der Bauwissenschaft bilden erst die Voraussetzungen für neue Formen des Atelierhauses. Über den bautheoretischen Kenntnisstand zur Bauzeit des Hauses Behrens gibt ein Teilband des schon zuvor zitierten umfangreichen Reihenwerkes „Handbuch der Architektur“ umfassend Auskunft. Dieser beschäftigt sich in drei von verschiedenen Verfassern geschriebenen Großkapiteln unter anderem mit Kunstakademien, Kunstgewerbeschulen und auch auf über 80 Seiten mit Künstlerateliers.⁹⁷⁵ Verfasser dieses Großkapitels war der Darmstädter Geheime Baurat und Professor an der technischen Hochschule Eduard Schmitt. Der Teilband erschien 1901. Die Abhandlung entstand also in unmittelbarer zeitlicher wie räumlicher Nachbarschaft zur Künstlerkolonie. Welchen Kenntnisstand hatte der Autor über die Bauvorhaben der Künstlerkolonie? Als allerletztem Objekt des gesamten Großkapitels widmete sich Schmitt dem von Olbrich entworfenen Künstlerhaus der Darmstädter Kolonie (Abb. 363 u. 364):

„Eine eigenartige Schöpfung bilden die Baulichkeiten, welche für die neue, von Großherzog Ernst Ludwig nach Darmstadt berufene Künstlerkolonie in der

⁹⁷² Vgl. Hüttinger 1984; Hoh-Slodcyck 1985; Schwarz 1989; Stabenow 1989. Eine Untergruppe der Literatur bilden die Arbeiten zu Architektenhäusern: Stabenow 2000; Reuter 2001; Cornoldi 2001; Postiglione 2004.

⁹⁷³ Hoh-Slodcyck 1985, S. 115-120; Stabenow 1989, S. 88, 90-91, 102; Stabenow 2000, S. 149-150.

⁹⁷⁴ Bezüglich der Entwicklung des Typus des Pariser Atelierwohnhauses mit lotrechtem, großem Atelierfenster in den Obergeschossen hat Banham eine kurze Abhandlung verfasst. Banham 1956. Stabenow nennt das „Atelierhaus“ einen „Sonderfall des Künstlerhauses am Übergang zur Moderne“, für den er neben dem bei Banham beschriebenen Typus nur in äußerster Kürze andere Formen benennt. Stabenow 1989, S. 89-90.

⁹⁷⁵ Schmitt 1901.

Ausführung begriffen sind. Diese Gebäudegruppe wird auf der sogenannten Mathildenhöhe bei Darmstadt, einem in eine Villenkolonie umgewandelten Park, nach Olbrich's Plänen errichtet und besteht aus einem auf der höchsten Stelle des 10000m² messenden Grundstückes befindlichen ‚Arbeitshaus‘, vor welchem – auf dem abfallenden Gelände in größtenteils malerischer Anordnung – die Wohnhäuser der Künstler und einiger Darmstädter Kunstfreunde um ein ‚Forum‘ gruppiert zu stehen kommen. (...)

Die Wohnhäuser der Künstler sind durch eigenartig angelegte Wege, Gärten, Beleuchtungskörper, Brunnen und Blumenbeete zu einer Einheit verbunden. In jedem Häuschen ist ein eigenartiger Grundgedanke des Wohnens durchgeführt“.⁹⁷⁶

Der Text lässt erkennen, dass seine Quellen zwei in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ anlässlich der Grundsteinlegung zum Arbeitshaus (dem späteren Ernst-Ludwig-Haus) am 24. März 1900 erschienene Artikel Joseph Maria Olbrichs waren.⁹⁷⁷ Die im „Handbuch der Architektur“ publizierten Zeichnungen des Erdgeschossgrundrisses und der Hauptfassade des Arbeitshauses sind ebenfalls dieser Herkunft.⁹⁷⁸ Wohl weil es in den Artikeln Olbrichs keine Erwähnung fand, wusste Schmitt offenbar nicht von der Absicht Behrens', sein Haus selbst zu entwerfen, und hielt stattdessen Olbrich für den alleinigen Architekten. Diese Indizien legen nahe, dass trotz der Nachbarschaft – zumindest zum Zeitpunkt der Abfassung des Lehrbuches – kein direkter Kontakt zwischen den Künstlern der Kolonie und Schmitt bestand. Mit einiger Sicherheit kann also ausgeschlossen werden, dass Schmitts Kenntnisse den Bau des Hauses Behrens beeinflussten, da der von Schmitt mitverfasste Teilband des „Handbuches der Architektur“ gewiss zu spät erschien, um noch die Gestaltung des Baus beeinflussen zu können. Schmitts Arbeit ist also eine unabhängige, zeitgleiche Quelle, in deren Licht der Entwurf des Hauses Behrens unter dem Gesichtspunkt des Atelierwohnhauses beurteilt werden kann.

Schmitts Arbeit differenziert zum einen nach Berufsgruppen zwischen Ateliers für Architekten, für Bildhauer und für Maler, wobei letztere eindeutig den Schwerpunkt der Abhandlung bilden. Zum anderen unterschied er nach Bautypen, nämlich Ateliers als eigenständige Bauwerke, welche auch Wohnräume für den Künstler und seine Familie besitzen können, Ateliers in Kunstschulen oder anderen der Ausübung bildender Künste gewidmeten Bauten und schließlich Ateliers, die in den oberen Stockwerken etwa von

⁹⁷⁶ Ebd., S.84-85.

⁹⁷⁷ Olbrich 1900a; Olbrich 1900b. Passagen aus Olbrich 1900a finden sich bei Schmitt auch als gekennzeichnetes Zitat. Schmitt 1901, S. 85, Anm. 64.

⁹⁷⁸ Schmitt 1901, S. 86, Fig. 110, 111. Übernommen aus DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), Abb. S. 367.

Miethäusern untergebracht sind.⁹⁷⁹ Für das Maleratelier mit angeschlossenen Wohnräumen für den Künstler und seine Familie – also den Fall des Hauses Behrens – verwendet das Buch Schmitts den Begriff „Malerheim“.⁹⁸⁰ Unter den Arbeitsstätten für Maler, welche hier ausschließlich interessieren, versteht das Lehrwerk nur solche, die der Staffelei- und besonders der Ölmalerei dienen sollen.⁹⁸¹ Ob dies Einschränkungen in der Vergleichbarkeit nach sich zieht, da Behrens ein weit größeres Tätigkeitsfeld als Künstler bearbeitete, soll später noch diskutiert werden.

Nur in seiner bescheidensten Form bestanden, so zeigt das Lehrbuch, Malerateliers zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert aus einem einzigen Raum. So finden sich darüber hinaus Haupt-, Neben- und Schülerateliers, Zimmer für Modelle, Requisiten und Malmaterialien, Aufenthalts- und Besuchszimmer.⁹⁸² Das eigentliche Atelier soll dabei vorzugsweise im obersten Geschoss des Gebäudes liegen, um möglichst viel und lange Lichteinfall zu erhalten, falls dem nicht andere Gründe, etwa die Möglichkeit, große Gemälde oder gar Tiere hinein- und hinauszuschaffen, entgegenstehen.⁹⁸³ Die Abmessungen eines Malerateliers sollen nach den Ausführungen Schmitts mindestens 5 mal 5, besser 5,5 mal 5,5 Meter betragen, seine Höhe keinesfalls 5 Meter unterschreiten. Ist das Atelier Teil eines Malerheims, also eines Atelierwohnhauses, so empfiehlt die Arbeit Schmitts, bei nur relativ geringer Grundfläche die Wohnräume im Erd-, die Atelierräume im Obergeschoss unterzubringen. Für größere Häuser, bei denen Wohnräume auch in der Atelieretage liegen, rät sie dagegen, Zwischenstockwerke einzuziehen, um nicht den Wohnräumen die gewaltigen Deckenhöhen des Ateliers geben zu müssen.⁹⁸⁴

Wie nun finden diese Lehrmeinungen ihre Entsprechung im Haus Behrens? Seine Arbeitsstätte im eigenen Hause beschränkte Peter Behrens auf nur einen Raum, der aber durch seine Lage im Obergeschoss und seine Orientierung nach Norden wichtige Voraussetzungen für eine Nutzung als Atelier erfüllte. Auch die Abmessungen des Arbeitszimmers lagen am unteren Rand dessen, was Schmitts Abhandlung als Mindestgröße empfiehlt. Die Grundfläche betrug exakt die geforderten 5,5 Meter im Quadrat. Die Raumhöhe ist aufgrund fehlender Angaben beziehungsweise exakt maßstäblicher Zeichnungen nicht genau zu ermitteln. Die Proportionen des gemeinsam mit dem Aufsatz Breysigs publizierten Nord-Süd-Schnittes

⁹⁷⁹ Schmitt 1901, S. 4.

⁹⁸⁰ Ebd., S. 34.

⁹⁸¹ Ebd.

⁹⁸² Ebd.

⁹⁸³ Ebd., S. 34-35.

⁹⁸⁴ Ebd., S. 35.

lassen vermuten, dass sie am höchsten Punkt des Zimmers knapp unter fünf Meter lag.⁹⁸⁵ Die lotrecht aufgehenden Wände reichen jedoch nur bis in eine Höhe von knapp über drei Meter.⁹⁸⁶ Da der Raum oberhalb dieser Höhe im Bereich des Dachstuhles lag, besaß er dort starke Schrägen. War zuvor als ein Grund für diese Ausdehnung des Raumes in den Dachbereich der Ausgleich des angehobenen Fußbodenniveaus in Arbeitszimmer und Bibliothek angeführt worden, so ist nun als ein weiterer Grund das Erreichen einer atelierechten Deckenhöhe zu nennen.

Der Grund für das Erfordernis einer so großen Raumhöhe liegt in einem großflächigen und hohen Lichteinfall. Der richtigen Beleuchtung des Malerateliers wurde höchste Bedeutung beigemessen, wie sich an den umfangreichen Ausführungen Schmitts zu diesem Thema ablesen lässt. Sechs Erfordernisse hinsichtlich des Lichtes zählt der Teilband des „Handbuches der Architektur“ auf: den ausreichenden Einfall, die gleichmäßige Verteilung auf der Leinwand, die Ruhe, die Vermeidung direkter Sonneneinstrahlung und Reflexlichtes, schließlich möglichst günstige Lichtverhältnisse zu einem möglichst großen Teil des Tages.⁹⁸⁷ Hierzu soll das Atelier mit einer großen Fensterfläche, „welche thunlichst hoch emporgeführt“ ist und vorzugsweise „das diffuse Licht des nördlichen Himmels“ einfängt, versehen werden.⁹⁸⁸ Dabei unterscheidet Schmitts Arbeit in Bezug auf die Fensteranordnung und -form zwischen fünf Ateliertypen: Ateliers mit Seitenlicht, Ateliers mit Deckenbeziehungswise Dachlicht, Ateliers mit Seiten- und Deckenbeziehungswise Dachlicht, Ateliers mit gebrochenen Lichtflächen und Ateliers mit gekrümmten Lichtflächen. Im Hinblick auf das Haus Behrens sollen hier in erster Linie die Einlassungen zu der ersten Kategorie betrachtet werden. Diese wird bei Schmitt erneut in zwei Gruppen unterteilt, nämlich Ateliers mit lotrechtem Fenster und Ateliers mit schrägem Fenster, wobei hier nur die erste Gattung von Interesse ist.⁹⁸⁹ Zwei Möglichkeiten lotrechter Durchfensterung einer Atelierraußenwand nennt das Handbuch: ein großes Fenster als Lochöffnung in der Wand oder die Ausformung der Wand als Fenster, wobei letztere Möglichkeit die seltenere sei.⁹⁹⁰ Den Möglichkeiten, ein solches Fenster in die Fassade eines Hauses zu integrieren, räumt die Arbeit Schmitts im Folgenden breiten Raum ein und illustriert die verschiedenen Varianten anhand zahlreicher Illustrationen. So empfiehlt der Teilband, ein solches Atelierfenster auf

⁹⁸⁵ Breysig 1901, S. 349.

⁹⁸⁶ Die Höhenangabe des Aufmaßes von ca. 1920 lautet 3,05 Meter. Auf die erkennbaren Ungenauigkeiten dieses Planes ist bereits weiter oben hingewiesen worden.

⁹⁸⁷ Schmitt 1901, S. 36.

⁹⁸⁸ Ebd., S. 36-37.

⁹⁸⁹ Ebd., S. 38.

⁹⁹⁰ Ebd.

einer Fassade zu platzieren, die oberhalb dieses Fensters einen Giebel ausbildet, und zwar um einerseits zu gewährleisten, dass ein solches Atelierfenster möglichst hoch reicht, andererseits, dass seine Höhe nicht den Gesamteindruck der Fassade stört.⁹⁹¹ Als Sonderform einer solchen Anordnung findet sich die Abbildung und Beschreibung eines von den Architekten Batterbury und Huxley für den Maler Hal Ludlow im Londoner Stadtteil South Hampstead errichteten Atelierhauses (Abb. 359).⁹⁹² Das sehr große hochrechteckige Fenster reicht hier weit in das Giebfeld hinauf und zeigt so auf der Außenseite an, dass innerhalb des Hauses der Atelierraum erheblich in den Dachstuhl hineinragt. Weiterhin zeigt die Arbeit Schmitts Beispiele für Atelierfenster, deren oberer Teil von einer Lukarne aufgenommen wird, und den Fall eines vollständig oberhalb der Traufe in einem Giebelaufbau gelegenen Atelierraumes (Abb. 360-362).⁹⁹³

Die im Teilband „Künstlerateliers“ des „Handbuches der Architektur“ gegebenen Beispiele lassen zweifelsfrei erkennen, dass Behrens beim Entwurf seines Hauses auf eine bestehende Baupraxis für Ateliers zurückgriff. Dies betrifft insbesondere die Gestaltung des großen Atelierfensters und dessen Anordnung im Giebfeld der Nordfassade. Zudem waren die Anhebung der Geschosshöhe im Arbeitszimmer und die Ausbildung des Giebels an der Nordfassade für einen funktionstüchtigen Atelierraum nahezu unabdingbar. Diese Bauelemente legten Behrens also bei der Fassadengestaltung bereits in vielen Punkten fest. Gleichzeitig wies das gewaltige Atelierfenster zur Straße das Haus fast emblematisch als das Heim eines Malers aus. Aber entsprach ein so belichtetes Atelier überhaupt Behrens' künstlerischer Tätigkeit? Schmitts Arbeit bezeichnet die Belichtung durch lotrechte Fenster nur für kleine Ateliers und solche, „in denen nur kleine (insbesondere nicht zu hohe) Bilder hergestellt werden“, als zweckmäßig.⁹⁹⁴ Denn im Vergleich zu anderen – aufwendigeren und technisch anspruchsvolleren – Lösungen, wie gebrochenen und gekrümmten Fensterflächen, die der Text ebenfalls behandelt, haben lotrechte Fenster den Nachteil einer ungleichmäßigeren Lichtstreuung.⁹⁹⁵ Verschiedene Aspekte rechtfertigen jedoch hier die Verwendung eines lotrechten Fensters als ökonomische Lösung zur Belichtung des Atelierraumes: So handelt es sich um ein kleines Atelier. Zudem war zur Entwurfszeit die Malerei in Behrens' Schaffen weitgehend zurückgetreten, und schließlich verfügte er im Ernst-Ludwig-Haus, dem Atelierhaus der Künstlerkolonie, über große Arbeitsräume. Ist also

⁹⁹¹ Ebd., S. 39.

⁹⁹² Ebd., S. 39-40, Abb. S. 40, Fig. 50.

⁹⁹³ Ebd., S. 41-45, Abb. S. 44-48, Fig. 54, 55, 56, 60.

⁹⁹⁴ Ebd., S. 47.

⁹⁹⁵ Ebd., S. 48.

das Arbeitszimmer des Herrn im Hause Behrens als Atelier in Lage, Größe und Belichtung durchaus als der Aufgabe gemäß angelegt zu bezeichnen, so entsprechen andere Gestaltungsmerkmale nicht der Lehrbuchmeinung Schmitts.

So empfiehlt der Text dringend, das Atelierfenster so dicht wie möglich an die äußere Mauerflucht heranzurücken, nicht allein um einen maximalen Lichteinfall zu erreichen, sondern auch um die Entstehung störenden Reflexlichtes zu vermeiden. Ausdrücklich warnte der Autor deshalb auch vor Fassadendekor, der zu den gleichen Problemen führen könne: „Aus demselben Grunde sind stark vorspringende Fenstereinfassungen, insbesondere stark ausladende Gesimse über dem Fenster zu vermeiden.“⁹⁹⁶ Der sehr plastische Fassadenschmuck aus Stabwerk, den Behrens der nördlichen Außenwand vorlegte und der das Atelierfenster seines Hauses zu den Seiten und nach oben direkt umschloss, steht in völligem Widerspruch zu dieser Auffassung. Denn diese Gestaltung wird eine Verschattung des oberen Fensterbereiches zur Folge gehabt haben. Zudem wird die glasierte Oberfläche des Baudekors zusätzlich Lichtreflexionen erzeugt haben. Auch die – teilweise geschwungenen – Sprossen des Fensters, mit denen Behrens die Öffnung dekorativ gliedert, entsprachen nicht den Vorstellungen Schmitts, der einzig „lotrechte Sprossen“ anriet, zwischen denen mittels waagerechter Verbleiung Glasscheiben eingesetzt werden sollten. Zudem war die Brüstung des Atelierfensters nach den Regeln des „Handbuches der Architektur“ deutlich zu niedrig, da flach einfallendes Licht zum Malen unbrauchbar sei.⁹⁹⁷ Schließlich weist die Arbeit Schmitts darauf hin, dass bei der Lage einer Malerarbeitsstätte in einem Obergeschoss darauf zu achten sei, „dass die zu derselben führenden Gänge und Treppen die Beförderung größerer Gemälde gestatten.“⁹⁹⁸ Diese Überlegung fand in Behrens' Entwurf aber kaum Berücksichtigung. So ist die Grundform der Treppe als halbgewendelte Anlage für den Transport sperriger Gegenstände nachteilig. Hinzu kommt, wie zuvor dargelegt, die sehr geringe Stufenbreite, die kaum die Minimalforderung der Fachliteratur erfüllte. Raumgreifende Bilder oder Gegenstände konnten, wenn überhaupt, nur mit großem Umstand aus dem Atelier hinaus oder in es hinein gebracht werden.

Ob diese Mängel, zumindest aus der Sicht des Lehrwerkes von Eduard Schmitt, ihre Ursache darin haben, dass Behrens absichtlich auch hier, wie an anderen Bauteilen wiederholt gezeigt, dekorativen Gesichtspunkten gegenüber funktionalen den Vorrang gewährte, ist Hypothese. Denkbar ist, dass Behrens entweder diese Punkte nicht als wichtig erachtete oder als für seine Arbeitsfelder unnötig empfand. Ebenso kann vermutet werden, dass mangelnde

⁹⁹⁶ Ebd., S. 62.

⁹⁹⁷ Ebd.

⁹⁹⁸ Ebd., S. 65.

Sachkenntnis die Ursache ist. Es fehlen umfassende Untersuchungen ausgeführter Atelierbauten um 1900, welche Aufschluss über die architektonische Praxis geben. Eine solche umfassende Aufarbeitung ist hier nicht zu leisten. Festzustellen bleibt somit vorerst, dass Behrens' Entwurf in einigen, jedoch wichtigen funktionalen Baudetails von dem von Eduard Schmitts Lehrwerk entwickelten Idealatelier abweicht.

3. *Das Haus Behrens im Kontext ausgewählter Atelierwohnhäuser an der Wende zum 20. Jahrhundert*

Joseph Maria Olbrichs Atelierwohnhäuser für die Darmstädter Künstlerkolonie

Neben Peter Behrens traten drei weitere Mitglieder der Künstlerkolonie als Bauherrn auf. Wie das Haus Behrens waren auch die Häuser Joseph Maria Olbrichs, Hans Christiansens und Ludwig Habichs Teil der zur Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ 1901 fertiggestellten Mustervillenkolonie, deren Mittelpunkt das Ernst-Ludwig-Haus als Arbeits- und Atelierhaus bildete. Sie alle verfügten wie das Haus Behrens über einen eigenen Atelier- oder Arbeitsraum. Architekt aller drei Häuser war Olbrich, wobei die Innenausstattung im Falle des Hauses Habich nach Entwürfen des Kolonienmitgliedes Patriz Huber erfolgte, während das Haus Christiansen in vielen Punkten der Innen- und Außengestaltung eine Gemeinschaftsarbeit zwischen Olbrich und dem Bauherrn darstellte.⁹⁹⁹ Dabei ist in der Literatur durchaus umstritten, wie stark der Bau auf den gestalterischen Vorstellungen Christiansens, wie stark auf jenen Olbrichs fußt.¹⁰⁰⁰

Als einziges der drei Atelierwohnhäuser wurde das Haus Christiansen (Abb. 368-371) für einen Maler und Graphiker errichtet und ist daher in den Anforderungen am direktesten mit dem Haus Behrens vergleichbar. Auch hier befand sich das Maleratelier in einem oberen Stockwerk des Gebäudes, jedoch nicht wie bei Behrens im Ober-, sondern im Dachgeschoss des Hauses.¹⁰⁰¹ Die Aufteilung des Erd- und Obergeschosses unterschied sich erheblich sowohl von jener des Haus Behrens als auch von den im zeitgenössischen Familienhausbau gebräuchlichen Grundrissen. So bildete eine große, sich über Erd- und Obergeschoss erstreckende Wohnhalle den zentralen Raum des Hauses und nahm gleichzeitig die großdimensionierte Treppe in das Obergeschoss auf. Zur Halle öffnete sich zudem auf voller Wandbreite der kleine Salon, sodass ein Großteil des Erdgeschosses eine nicht fest unterteilte Raumeinheit ausbildete. Mit der Entscheidung, eine Halle als zentralen Raum vorzusehen,

⁹⁹⁹ Zum Haus Habich vgl. Kat. Haus Habich; Hauptkatalog, S. 100-105; Commichau 1901a; Olbrich 1901, Tafeln 23, 24; Hoffmann 1967, S. 14-15; Schreyll 1972, S. 85-86; Latham 1980, S. 84-85; Ausst.-Kat. Darmstadt 1983, S. 162; Ulmer 1997, S. 102-103; Herbig/Schröder 1998, S. 54-56, Herbig 2010, S. 164. Zum Haus Christiansen vgl. Kat. Haus Christiansen; Hauptkatalog, S. 50-58; Rüttenauer 1901a; Olbrich 1901, Tafel V; Latham 1980, S. 68-69; Ausst.-Kat. Darmstadt 1983, S. 156-157; Ulmer 1997, S. 100-101; Herbig/Schröder 1998, S. 46-49; Herbig 2010, S. 162.

¹⁰⁰⁰ Hoffmann glaubt den zeitgenössischen Berichten entnehmen zu können, dass der Entwurf des Gebäudes „nur in seiner Rohbauform von Olbrich“ stamme und auch auf diese Christiansen Einfluss ausgeübt habe. Hoffmann 1967, S. 16. Dagegen kommt Schreyll bei der Auswertung erhaltener Entwurfszeichnungen Olbrichs zu dem Schluss, dass, abgesehen von Dekorentwürfen für Möbel und Fassaden, der Bau ausschließlich das Werk Olbrichs sei. Schreyll 1972, S. 74.

¹⁰⁰¹ Das Haus Christiansen wurde nach schweren Kriegsbeschädigungen nicht wiedererrichtet. Vgl. etwa Herbig/Schröder 1998, S. 46.

folgte Olbrich jüngsten Entwicklungen der deutschen Innenarchitektur. Die Wertschätzung der englischen Stilreformer für diese Art von Raum, der in der angelsächsischen Architektur Tradition besaß, übertrug sich um die Wende zum 20. Jahrhundert auch auf Teile der progressiven deutschen Architektenschaft.¹⁰⁰² Das Speisezimmer gestaltete Olbrich im Gegensatz zu Behrens nicht als Raum mit weiten Wandöffnungen, sondern entwarf dieses als nur durch zwei schmale Zugänge an einem Raume zu betretendes Zimmer – eine Disposition, wie sie, wie gezeigt, auch die zeitgenössische Bauwissenschaft lehrte. Stärker als Behrens trennte Olbrich im Haus Christiansen Herrschafts- und Dienstbotenbereich, indem er neben dem repräsentativen Haupttreppenhaus eine schmale Nebentreppe vorsah.¹⁰⁰³

Das Atelier des Hauses Christiansen bildete im Unterschied zu jenem im Haus Behrens zu mehreren Himmelsrichtungen Fenster aus. Die Hauptlichtquelle bildete dabei ein in der nach Norden gerichteten Dachfläche liegendes, aus zehn einzelnen hochrechteckigen Scheiben bestehendes und mehrere Quadratmeter großes Oberlichtfenster (Abb. 369).¹⁰⁰⁴ Dieses begann im Innenraum etwa zwei bis drei Meter über dem Boden des Ateliers. Unterhalb dieses Fensters öffnete sich der Dachraum in Form einer Schleppgaube, die ebenfalls nach Norden Fenster ausbildete. Dem Aufsatz Rüttenauers ist eine mit „Haus Christiansen“ bezeichnete Photographie beigelegt, die eine solche Anordnung zeigt (Abb. 371). Die Bildunterschrift dürfte jedoch falsch sein und die Photographie in Wirklichkeit Christiansens Atelier im Ernst-Ludwig-Haus abbilden.¹⁰⁰⁵ Dennoch dürfte die Situation im Atelier des Hauses Christiansen sehr ähnlich ausgesehen haben, weshalb wohl die falsche Bildunterschrift zustande kam. Offensichtlich wiederholte Olbrich hier die zuvor gefundene Lösung. Wahrscheinlich ließ sich auch im Haus Christiansen der Lichteinfall durch die unteren Fenster durch einen Vorhang unterbinden, wie dies auf dem Photo der Fall ist. Neben dem Lichteinfall aus Norden erhielt das Atelier auch Beleuchtung durch drei Ostfenster.¹⁰⁰⁶ Diese befanden sich in der Rückwand der in die Ostfassade eingelassenen Loggia. Anders als das Atelier im Haus Behrens, welches nur durch ein großes lotrechtes Nordfenster belichtet wurde, verfügte das Atelier Christiansens also über eine Lichtzufuhr aus Fenstern verschiedener Größe, aus

¹⁰⁰² Weißbach 1902, S. 166.

¹⁰⁰³ Rüttenauer 1901a, S. 260.

¹⁰⁰⁴ Vgl. ebd., Abb. S. 244, 245.

¹⁰⁰⁵ Diese Abbildung ist mit „Haus Christiansen“ untertitelt und zeigt einen Raum mit schrägem Oberlicht und darunterliegender Wandöffnung, welche in einen in dieselbe Richtung durchfensterten Annex führt. Rüttenauer 1901a, Abb. S. 276. Der Vergleich mit den beiden Außenaufnahmen zeigt jedoch etwa in der Fensterform Unstimmigkeiten. Stattdessen belegen verschiedene Quellen, dass es sich hierbei um einen Atelierraum aus dem Ernst-Ludwig-Haus handelt. Vgl. Joseph Maria Olbrich: Perspektivischer Schnitt, bez. „Schnitt durch das Ernst-Ludwigs-Haus“, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Nachlass Olbrich, Hdz. 10277. Abb. in Schreyll 1972, S. 64. Eine andere Photographie eines Ateliers im Ernst-Ludwig-Haus findet sich bei Ulmer 1997, S. 91.

¹⁰⁰⁶ Rüttenauer 1901a, S. 264.

mehreren Lichteinfallswinkeln und Himmelsrichtungen. Wie nun ist eine solche Anlage aus der Sicht des Lehrbuches von Eduard Schmitt zu beurteilen? Insbesondere für Künstler, die nach dem Modell arbeiten, rät die Arbeit zur Installation weiterer Lichtquellen aus anderen Himmelsrichtungen, sogenannter Maler- und Spiellichter.¹⁰⁰⁷ Diese sollen vorzugsweise in einem Anbau liegen, der durch einen lichtundurchlässigen Vorhang oder eine vergleichbare Einrichtung verschließbar sein soll, vergleichbar der Art, wie Olbrich die tiefer liegenden Nordfenster in den Atelierräumen des Ernst-Ludwig-Hauses anordnete. Unter diesem Aspekt ist die Fensteranordnung des Ateliers im Haus Christiansen durchaus zweckmäßig. Dagegen wird bei Schmitt die Teilung des sogenannten Hauptlichtes, also des Nordlichtes, auf ein Seiten- und zusätzlich ein Dachfenster nur als Notbehelf betrachtet, der nur für den Fall Anwendung finden solle, dass „die von der Seite einfallende Lichtmenge nicht ausreichend“ sei.¹⁰⁰⁸ Ein Dachlicht sei zu grell und erzeuge eine ungleichmäßige Erhellung des Raumes. Es sei deshalb allein dann einzusetzen, „wenn die ausreichende Lichtmenge in keiner anderen Weise zu beschaffen ist, also wenn zum Beispiel durch nahe stehende Häuser oder andere hohe Gegenstände genügend Seitenlicht nicht zu erlangen ist.“¹⁰⁰⁹ Für diese Anordnung beim Hause Christiansen könnte jedoch nicht die Beeinträchtigung des Seitenlichteinfalls die Ursache dieser Anordnung sein, sondern eine Planänderung im Bauverlauf: So zeigt eine erhaltene Aufrisszeichnung der Nordfassade, die annähernd dem Ausführungszustand entspricht, das große Dachfenster noch nicht.¹⁰¹⁰ Wahrscheinlich war diese Fensteranordnung die einfachste Möglichkeit, noch spät im Planungs- oder bereits Bauverlauf ein solches großes Atelierfenster einzubauen. Meines Erachtens muss eventuell vermutet werden, dass der Beschluss, im Obergeschoss des Hauses Christiansen ein Atelier einzurichten, zum Zeitpunkt des Planungsbeginns noch nicht getroffen war.

Anders als beim Haus Behrens bestand hier bei allen Atelierfenstern, sowohl dem Dach- als auch den Seitenfenstern, die Binnenteilung aus dünnen rechtwinklig zueinander angeordneten Sprossen, und entsprach damit weit eher den Vorstellungen Schmitts. Hierzu zählt auch, dass offenbar eine schmale Blende vor dem untersten Teil der Gaubenfenster platziert war, die einen zu niedrigen Lichteinfall verhindern sollte.¹⁰¹¹ Durch die Anordnung des großen Atelier-Dachfensters in der Dachfläche der straßenabgewandten Nordseite war das

¹⁰⁰⁷ Schmitt 1901, S. 61, 66.

¹⁰⁰⁸ Ebd., S. 53.

¹⁰⁰⁹ Ebd., S. 50.

¹⁰¹⁰ Aufrisse der West- und Nordfassade (irrtümlich als „Ostfacade“ bezeichnet), bez. „Christiansenhaus“, „Masst. 1:100“, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Nachlass Olbrich, Hdz. 10315. Abb. in Schreyll 1972, S. 72.

¹⁰¹¹ Vgl. Rüttenauer 1901a, Abb. S. 244 und 245.

Haus weit weniger als Atelierwohnhaus zu erkennen als das Haus Behrens, welches demonstrativ diese Eigenschaft zur Schau stellte. So ist das Atelierfenster nur auf wenigen der publizierten Photographien überhaupt zu erkennen. Die Frage, ob es in der Intention des Bauherrn oder des Architekten lag, das Atelier nicht deutlich erscheinen zu lassen, oder ob dies der Tatsache geschuldet war, dass dieses erst spät im Planungsverlauf eingefügt wurde, muss hier unbeantwortet bleiben.

Anders verhält es sich bei dem Atelierwohnhaus, das Olbrich für den Bildhauer Ludwig Habich entwarf, dessen großes Atelierfenster Teil der straßenseitigen Fassade war (Abb. 365). Denn wie beim Haus Behrens liegt auch hier die Gebäudenordseite zum Alexandraweg.¹⁰¹² Allerdings war die Haupt- und Zugangsseite nach Westen auf den ebenfalls von Olbrich geplanten zentralen Platz des Ausstellungsgeländes ausgerichtet (Abb. 367). Im Bereich des Erdgeschosses bildete die Nordfassade ein großes geneigtes Atelierfenster aus, welches das Bildhaueratelier Habichs belichtete.¹⁰¹³ Dieses lag an der Nordwestecke des Baus und wurde ausschließlich durch das Atelierfenster beleuchtet. Erschlossen wurde das Atelier durch einen Vorraum, welcher unmittelbar hinter der Haustür in der Westfassade lag (Abb. 366).¹⁰¹⁴ Dieser Vorraum war auch der Zugang zu der großen, doppelstöckigen Wohnhalle, die hier, wie im Haus Christiansen, das größte Zimmer des Hauses bildete. Erweitert wurde diese im Erdgeschoss noch durch zwei kleinere, flankierende Räume, einen Salon und ein Musikzimmer, die durch große, türlose Öffnungen mit dieser verbunden waren. Auch die Haupttreppe war vom Erdgeschoss aus nur durch die Halle zu betreten. Noch deutlicher als beim Haus Christiansen hob Olbrich hier die Trennung verschiedener Räume auf und verzichtete damit auf die Möglichkeit, diese separat zu nutzen. Ein solcher Entwurf stellte sich gegen das in der zeitgenössischen Lehrbuchliteratur vertretene Konzept einer mehrgliedrigen Abstufung vom Öffentlichen in das Private bei den Wohnräumen, denn neben dem Atelier waren im Erdgeschoss allein der Vorraum, die Küche und das WC abgeschlossene Zimmer.

Um die Deckenhöhe auf das erforderliche Maß zu steigern, lag das Bodenniveau des Ateliers etwa einen Meter unter jenem des übrigen Erdgeschosses.¹⁰¹⁵ Der Raum besaß eine relativ geringe Grundfläche von 3,65 Meter in Ost-West-Richtung und 5,5 Meter in Nord-Süd-Richtung und eine Höhe von etwa 4,5 Meter. Das Atelierfenster nahm die gesamte Breite der Nordseite des Raumes ein und schloss nach oben knapp unterhalb der Zimmerdecke,

¹⁰¹² Das Haus wurde nach Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg stark vereinfacht und verändert wiederaufgebaut. Vgl. etwa Herbig/Schröder 1998, S. 54.

¹⁰¹³ Vgl. etwa die Abb. in Koch 1901, S. 192.

¹⁰¹⁴ Commichau 1901a, S. 203. Vgl. auch die Etagengrundrisse in Olbrich 1901, Tafel 24.

¹⁰¹⁵ Commichau 1901a, S. 203.

endete unten jedoch etwa 2 Meter über dem Fußboden.¹⁰¹⁶ Aus der nördlichen Außenfassade traten das geneigte Fenster und der darunterliegende Sockelabschnitt etwa um Wandstärke hervor. Wie das Atelierfenster des Hauses Christiansen bestand die Fensterfläche aus mehreren – hier insgesamt 14 – rechteckigen Glasscheiben, die durch schmucklose, schmale Sprossen verbunden wurden. Im Hinblick auf diese Lichtzuführung entsprach das Atelier vollkommen den Forderungen der Arbeit Schmitts in Bezug auf Bildhauerarbeitsstätten. Diese sollten demnach ein „breites und möglichst nah an die Decke reichendes Atelierfenster“ besitzen, dessen „Fensterbrüstung nicht niedriger als zwei Meter“ über dem Boden liegen sollte.¹⁰¹⁷ Das großflächige und geneigte Fenster mit seinen rechteckigen Scheiben betonte – trotz des sparsamen Bauschmuckes zu seinen Seiten – weit mehr den Aspekt des Ateliers als Ort handwerklichen Arbeitens, als dies beim Haus Behrens der Fall ist.

Weit weniger als die Häuser von Behrens, Christiansen und Habich erfüllte das Haus des Architekten Joseph Maria Olbrich die Merkmale eines Atelierwohnhauses, obwohl auch Olbrich ein als Studio bezeichnetes Atelierzimmer im Erdgeschoss seines Hauses einrichtete (Abb. 372 u. 373).¹⁰¹⁸ So stellte er selbst den Grundriss dieser Etage programmatisch unter das Motto „Raumgrundriss für die Arbeit“.¹⁰¹⁹ Das Studio selbst hatte aber eine nur geringe Grundfläche und bot nur Platz für einen Schreibtisch, zwei gepolsterte Stühle, einen kleinen und einen großen Schrank.¹⁰²⁰ Für zeichnerische Arbeit an Plänen allerdings fehlte das Mobiliar und der Raum. Deshalb wird man das Studio zwar als Arbeits- und Besprechungszimmer begreifen können, nicht jedoch als Architektenatelier. Damit verzichtete Olbrich als einziger der vier Koloniekünstler, die ein eigenes Haus errichteten, auf ein wirkliches Atelier in seinem Wohnhaus.

Beim Vergleich der von Olbrich errichteten Atelierwohnhäuser mit dem Haus Peter Behrens' zeigen sich grundsätzlich gegensätzliche Vorstellungen und Gestaltungen sowohl bezüglich des Wohn- wie auch des Atelierbereiches. So hielt Behrens im Prinzip an der traditionellen Grundrissgliederung in einen Erschließungsraum und mehrere Wohnräume im Erdgeschoss fest – auch wenn künstlerische Entscheidungen die Funktion des Erschließungsraumes stark einschränkten. Dieser Erschließungsraum, den Behrens selbst als

¹⁰¹⁶ Vgl. die Maßketten des Fassadenaufnisses der Nordwand in Olbrich 1901, Tafel 23.

¹⁰¹⁷ Schmitt 1901, S. 20.

¹⁰¹⁸ Den Begriff Studio verwendete Olbrich auch zur Bezeichnung des Ateliers in einem Grundrissplan des Hauses Habich. Vgl. Vorbereitende Skizze, Aufriss und Grundriss, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Nachlass Joseph Maria Olbrich, Hdz. 10413. Abb. in Schreyl 1972, S. 86.

¹⁰¹⁹ In dem bei Wasmuth erschienenen Tafelband mit Reproduktionen seiner Arbeiten überschrieb Olbrich zudem den Grundriss des Kellergeschosses mit „Raumgrundriß für die Wirtschaft“, jenen des Obergeschosses mit „Raumgrundriß für das Wohnen“ und jenen des Dachgeschosses mit „Raumgrundriß für die Gäste und Dienerschaft“. Olbrich 1901, Tafel 7.

¹⁰²⁰ Vgl. ebd., Tafeln 7, 19.

Diele bezeichnete, hatte keine Funktion als Wohnraum. Olbrich dagegen plante beide Atelierhäuser um doppelstöckige Wohnhallen herum, welche Hauptwohn- und Erschließungsraum zugleich waren und sich über beide Hauptgeschosse erstreckten. Dieser Grundrisstyp führte sowohl beim Habich- wie beim Christiansenhaus dazu, dass die Halle der mit Abstand größte Raum des Hauses war, während die anderen Wohnräume des Erdgeschosses nur wenig Grundfläche besaßen. Um den Eindruck von Enge bei diesen Zimmern zu vermeiden, öffnete Olbrich sie großzügig zur Halle um den Preis, dass sie nun nicht mehr separat zu nutzen waren. Behrens' auf einem Quadratraster beruhender Grundriss gestattete eine solche Größenhierarchie von vornherein nicht. Zudem wäre Behrens wohl nicht gewillt gewesen, einen solchen erheblichen Verlust von Grundfläche im Obergeschoss in Kauf zu nehmen, wie ihn eine doppelstöckige Wohnhalle bedeutet hätte. Wie gezeigt, errichtete er mit einigem technischen Aufwand eine zusätzliche tragende Wand quer über dem Dielenraum, um so im Obergeschoss ein abgeschlossenes Bibliothekszimmer einrichten zu können. Wenn auch die verschwenderische Innenausstattung und der astronomische Baupreis im völligen Widerspruch dazu standen, so repräsentierte das Haus Behrens in vielen Punkten den Typus des kleinen Familienhauses: Hingewiesen sei auf die sehr simple Grundrissfigur oder die halbgewendelte Treppe, welche die bescheidenste Grundform einer Wohnhaustreppe darstellt. Vor der Folie der betont avantgardistischen Grundrisschöpfungen Olbrichs erscheint das Raumgefüge des Hauses Behrens lediglich als eine exzentrische Abwandlung der üblichen zeitgenössischen Baupraxis für einfache, freistehende Familienhäuser.

Beim Haus Habich wie auch beim Haus Christiansen verzichteten Architekt und Bauherr darauf, das nach außen signifikanteste Merkmal eines Atelierhauses, das Atelierfenster, künstlerisch zu überhöhen, sondern legten hauptsächlich Wert auf eine ideale Lichtzuführung. Dafür nahmen sie dessen funktionale Erscheinung in Kauf, während Behrens sein Atelierfenster gleichzeitig als wichtiges Schmuckelement der Fassade betonte, welches in seiner Ornamentalförmigkeit bereits Teil der künstlerischen Repräsentation war. Dafür war er bereit, die mit erheblichem Aufwand erzielte große Fensterfläche, die offenbar ein Hauptgrund für die Anhebung der Raumdecke des Ateliers war, in ihrer Wirksamkeit stark zu beschränken. Weder das große Fenster noch die hohe Atelierdecke dienten offensichtlich in erster Linie der Schaffung bestmöglicher Arbeitsbedingungen. Vielmehr stand für Behrens ihre Bedeutung als kennzeichnendes Merkmal eines Atelierwohnhauses, des Heimes eines Künstlers, im Vordergrund. In dieser Auffassung lag die Ursache für die sehr unterschiedlichen Ergebnisse, welche die vergleichbare Bauaufgabe des Atelierwohnhauses in der Darmstädter Künstlerkolonie hervorbrachte. Hier soll nun im Folgenden untersucht

werden, ob sich Behrens' Gestaltung seines Hauses eventuell aus dem Kontext der herrschaftlichen Malerheime in seiner langjährigen Heimat München erklären lässt.

Herrschaftliche Malerheime in München: Die Atelierwohnhäuser Franz von Lenbachs, Friedrich von Kaulbachs und Franz von Stucks in München

Es kann kaum bezweifelt werden, dass Behrens während des Jahrzehnts, welches er vor seiner Berufung nach Darmstadt in München verbrachte, jene Anregungen erfuhr, die auch in Darmstadt seine Vorstellungen vom Wohnhaus eines Künstlers prägten. Leider fehlen Quellen, die schon in der bayerischen Hauptstadt eine Auseinandersetzung des Künstlers mit Fragen der Architektur dokumentieren. Ersatzweise kann nur darauf verwiesen werden, dass etwa namhafte Münchner Architekten die einzelnen Ausstellungsräume der Jahresausstellungen gestalteten, an denen Behrens viele Jahre teilnahm. So stellte Behrens in den letzten beiden Jahren seiner Teilnahme an der Ausstellung im Glaspalast 1898 und 1899 in Räumen aus, die von Karl Hocheder, Max Littmann, Wilhelm Bertsch, Martin Dülfer und Richard Riemerschmid entworfen und eingerichtet waren.¹⁰²¹ Er kam also zumindest bei dieser Gelegenheit mit der Arbeit vieler derjenigen Architekten direkt in Berührung, die von den Zeitgenossen zur Gruppe der Stilerneuerer gezählt wurden.¹⁰²² Es steht für mich außer Frage, dass Behrens bei seiner regen Beteiligung am Kunstleben die Entwicklung in der Münchner Architektur verfolgt haben wird. Ohne jeden Zweifel kannte er die großbürgerlichen, ja teilweise schlossgleichen Wohnsitze, die einige der erfolgreichsten Münchner Maler kurz vor und während seiner Münchner Jahre errichteten. Diese Häuser werden ihm vor Augen geführt haben, welche enorme Prachtentfaltung das Künstlerheim zu entwickeln in der Lage war und welcher ungeheurer Anspruch in einem solchen Bau formuliert werden konnte. Ob ein Einfluss dieser herrschaftlichen Künstlerwohnsitze bei Behrens' viel kleinerem Haus in Darmstadt greifbar ist, soll im Folgenden untersucht werden.

In Bezug auf die Bauaufgabe eines Künstlerheims nahm München eine Sonderstellung in Deutschland ein, weil hier die künstlerische Selbstdarstellung ihren Ausdruck in einer Anzahl palaisartiger Künstlerresidenzen fand. Ausgeprägter als in anderen deutschen Städten stellten erfolgreiche Künstler ihren Wohlstand in solchen Bauten zur Schau.¹⁰²³ Die monumentalen Wohnhäuser Friedrich von Kaulbachs und Franz von Lenbachs, die etwa zeitgleich ab 1887

¹⁰²¹ 1898 stellte Behrens in Raum 26 von Wilhelm Bertsch, Raum 27 von Karl Hocheder, Max Littmann und Paul Pfann und Raum 34 von Martin Dülfer aus. Ausst.-Kat. München 1898, S. 172, 183, Abb. 111. 1899 zeigte Behrens seine Esszimmereinrichtung in einem von Richard Riemerschmid gestalteten Raum. Vgl. Ausst.-Kat. München 1899, S. 169.

¹⁰²² Rehme 1902, S. 11-13.

¹⁰²³ Hoh-Slodczyk 1985, S. 33.

entstanden, und jenes, das Franz von Stuck zehn Jahre später für sich erbaute, stellen die Höhepunkte dieser Entwicklung dar. In ihnen hatte das Künstlerheim endgültig die Wandlung von der bürgerlichen Wohnstätte zum Repräsentationsprachtbau vollzogen – sowohl in der Grundrissanlage als auch in der Fassadengestaltung und Innenausstattung.¹⁰²⁴ Die Villen Lenbach und Kaulbach sind offenbar in Konkurrenz zueinander entstanden, obwohl der Architekt in beiden Fällen Gabriel von Seidl war.¹⁰²⁵ Von den beiden Künstlervillen ist nur die Villa Kaulbach als reines Atelierwohnhaus anzusprechen. Die Villa Lenbach besaß räumlich abgesetzt vom Wohnhaus ein Ateliergebäude, welches erst nach Lenbachs Tod durch einen Verbindungsbau dem Hauptgebäude angefügt wurde (Abb. 374 u. 375).¹⁰²⁶ Mit dieser Disposition brachen Lenbach und von Seidl mit der in München üblichen Baupraxis, bei der das Atelier in das Wohnhaus integriert war.¹⁰²⁷ Diese Funktionstrennung war eventuell von Lenbach verlangt.¹⁰²⁸ Sie folgt aber auch den Gegebenheiten des Grundstückes und der Bauvorschriften. Im Osten des Grundstückes unmittelbar an der Luisenstraße und dem dahinter anschließenden Königsplatz untersagte die Bebauungsordnung ein großes Gebäude. Der deshalb innerhalb des Grundstückes nach Westen zurückgesetzte Bauplatz des Haupthauses wies nach Norden eine dicht heranreichende Nachbarbebauung auf. Der Einbau eines optimal von Norden belichteten Ateliers wäre wohl nicht möglich gewesen. Der an die Südkante des Grundstückes gerückte Atelierbau, der dem Haupthaus vorgelagert wurde, erhielt dagegen großzügig Nordlicht, weil dessen Einfall durch den hier angelegten Garten ungehindert möglich war. Dieser Aspekt hat in der Forschung noch keine ausreichende Würdigung erfahren. Daneben mag zudem eine Rolle gespielt haben, dass Lenbach für das Wohnhaus nicht die gestalterischen Konzessionen machen wollte, welche die Unterbringung eines funktionalen Ateliers erfordert hätten, da er sich die Außengestaltung des Wohnhauses in den Formen der italienischen Hochrenaissance wünschte. Die sich daraus ergebende Geschossgliederung und die Proportionen der Fassadenöffnungen wären mit einem übergroßen Atelierfenster kaum vereinbar gewesen.¹⁰²⁹

Der Atelierbau besitzt einen Kopfbau im Osten zur Luisenstraße, den ein schmalere und niedrigere Baukörper nach Westen fortsetzt. Der Kopfbau, dessen Obergeschoss das große Hauptatelier aufnahm, bildet nach Norden zur Belichtung dieses Raumes ein gewaltiges

¹⁰²⁴ Ebd., S. 35.

¹⁰²⁵ Schickel 2002, S. 130.

¹⁰²⁶ Böhl 1966, S. 80.

¹⁰²⁷ Hoh-Slodczyk 1980, S. 44.

¹⁰²⁸ Ebd.

¹⁰²⁹ Böhl und Hoh-Slodczyk haben dargelegt, dass das Haupthaus auch barocke Bauelemente – etwa die geschwungene Freitreppe – aufweist. Die Proportionen der Fassade bleiben davon jedoch unberührt. Böhl 1960, S. 82; Hoh-Slodczyk 1980, S. 45.

Rundbogenfenster aus. In der Außenansicht erscheint es als zentrales Gestaltungselement. Die Nordseite des Kopfbaus war durch Pilaster in drei Achsen gegliedert, deren mittlere, welche im ersten Obergeschoss das Fenster aufnimmt, überbreit ist. Während in der östlichen und westlichen Achse im ersten Stockwerk zusätzlich ein Mezzaningeschoss eingezogen ist, reicht das Atelierfenster in der Mittelachse über die volle Geschosshöhe. Das Fenster nimmt die volle Achsbreite ein und ist unten bis auf den Geschossboden herabgeführt, wozu an dieser Stelle eine breite Sockelzone nicht fortgeführt wird.¹⁰³⁰ Das erste Obergeschoss schließt im Bereich des Kopfbaus mit einem mächtigen Gesims, über dem sich ein Attikageschoss erhebt. Der nach Westen anschließende Flügel springt gegenüber dem Kopfbau zurück und war um die Höhe des mächtigen Gesimses und des Attikageschosses niedriger. Dadurch wird eine Niederrangigkeit dieses Bauteils angezeigt, welche die Dominanz des Kopfbaus und somit des Atelierfensters unterstreicht. Nach Osten und damit zur Luisenstraße und zum Königsplatz bildet der Kopfbau zurückspringend über dem hier als Sockel interpretierten Erdgeschoss eine von einem Volutengiebel bekrönten Loggia aus, die an ihrer Rückwand Fensteröffnungen aufwies und damit in dem dahinterliegenden Atelier weitere Möglichkeiten zur Erzeugung unterschiedlicher Lichteinfälle ermöglichte.¹⁰³¹ Das Atelier nahm die gesamte Fläche des ersten Obergeschosses des Kopfbaus ein. Ihm waren im westlichen Flügelbau zwei weitere Atelierräume vorgelagert, welche auf dem Weg von der großen Treppenanlage ganz im Westen dieses Bauteils zum Atelier durchquert werden mussten. Diese als Galerie genutzten Räume mit als Enfilade gestalteten Durchgängen unterstrichen den Repräsentationsanspruch, den die Lenbachvilla auch in den Arbeitsräumen verkörperte.¹⁰³² Im Untergeschoss des Atelierbaus war eine Wohnung eingerichtet. Es finden sich widersprüchliche Angaben, ob diese nur vorübergehend in den Jahren 1889 bis 1891 – dem Zeitpunkt der Fertigstellung des Wohnhauses – von Lenbach bewohnt wurde, oder ob Lenbach hier dauerhaft wohnte, während das Wohnhaus ausschließlich der Repräsentation vorbehalten war.¹⁰³³ Der Atelierbau ist also möglicherweise doch als Atelierwohnhaus anzusprechen. Diese Wohnung im Atelierbau, die lediglich einen Saal und vier teilweise recht kleine Zimmer, eine Küche und zwei Bedienstetenräume umfasste, ist in der Raumanlage weit

¹⁰³⁰ Dies ist auf einer auf etwa 1905 datierten Aufnahme bei Hoh-Slodczyk erkennbar. Hoh-Slodczyk 1980, S. 44, Abb. 4. Abweichend davon zeigt der bei Bößl abgebildete Bauplan den Sockel durchlaufend. Bößl 1960, Abbildungsteil, o. S., unnummeriert. Eine Klärung, ob es sich um eine nachträgliche Änderung handelt, ist hier nicht möglich.

¹⁰³¹ Vgl. den bei Bößl wiedergegebenen Grundriss des Atelierhauses. Bößl 1960, Abbildungsteil, o. S., unnummeriert.

¹⁰³² Hoh-Slodczyk 1980, S. 46.

¹⁰³³ Die Auffassung einer vorübergehenden Wohnsitznahme vertritt Hoh-Slodczyk 1980, S. 43. Die Meinung, Lenbach habe dauerhaft dort gelebt, äußert Schickel 2002, S. 129-130.

bescheidener als die darüberliegenden Atelierräume. Eine isolierte Betrachtung des Atelierbaus als Atelierwohnhaus ohne die Einbeziehung des eigentlichen Wohnhauses würde die Untersuchung verzerren. Das Wohnhaus, annähernd quadratisch in der Grundform, bildet keine freie Zimmeraufteilung aus, sondern ist im Innern durch in einer Flucht durchlaufende Wände ohne Versprünge gegliedert. Eine symmetrische Anlage der Raumanordnung wie auch der Tür- und Fensteranordnungen ist zwar nicht konsequent durchgehalten, als Grundprinzip jedoch deutlich ablesbar. Dies gilt insbesondere für das Vestibül im Erdgeschoss und für die großen Gesellschaftsräume in dem als Piano nobile gestalteten ersten Obergeschoss. Die deutlichste Abweichung von diesem Raumkonzept stellt der nach Osten angefügte erkerartige Bauteil dar. Diese konservative Grundrissgestaltung mag mit dem erwünschten Bezug auf die italienische Renaissancevilla zu tun haben, jedoch folgt ein solcher Grundriss ebenso noch den Gestaltungsmaßgaben der zeitgenössischen Bauliteratur.¹⁰³⁴ Zum Erbauungszeitpunkt des Hauses Behrens ist eine solche Anlage auch im herrschaftlichen Wohnbau als überholt zu betrachten.¹⁰³⁵ Es ist aber weiter oben bereits darauf hingewiesen worden, dass auch das Haus Behrens ungewöhnlicherweise diese Art der Innenwandführung ausprägte. Hier eine Abhängigkeit zu sehen, ist meines Erachtens aber unwahrscheinlich. Dem herrschaftlichen Grundriss des Wohnhauses der Villa Lenbach entsprach die Innenausstattung, die von höchstem Aufwand war. Geschnitzte und golddekorierte Holzdecken, marmorne Portale, Intarsien in Böden und Türen sowie Mosaikdekorationen unterstrichen den Anspruch und erklären die vierjährige Bauzeit.¹⁰³⁶

Behrens versuchte meines Erachtens in komprimierter Form und auf der ihm zur Verfügung stehenden viel kleineren Fläche wesentliche, bei der Villa Lenbach formulierte Merkmale des herrschaftlichen Malerheimes auf sein Haus zu übertragen. Zum einen ist hier der deutliche Ausweis als Arbeitstätte eines Malers durch das große Atelierfenster zu nennen. Wie beim Atelierhaus Lenbachs bildet es das zentrale Gestaltungsmerkmal einer aufwendigen Fassade, auch wenn Anordnung, Form und Größe sich natürlich erheblich unterscheiden. Zum anderen zielt auch Behrens' Raumanlage, wie gezeigt, auf den Eindruck eines

¹⁰³⁴ Das als sehr konservativ anzusehende Architekturlehrbuch Abels von 1890 illustriert die Ausführungen zum Grundriss des herrschaftlichen Hauses noch mit Beispielen aus dem 18. Jahrhundert, die diese Art der durchlaufenden versprunglos schneidenden Innenwände als ausschließliche Binnengliederung noch kennen. Abel 1890, S. 42, Fig. 11. Auch wird hier noch eine symmetrische Anlage aller besseren Räume als Voraussetzung herrschaftlicher Wohnkultur betrachtet. Ebd., S. 56. Auffällig für ein herrschaftliches Haus ist dagegen das Fehlen eines gesonderten Bedienstetentreppehauses.

¹⁰³⁵ Zwar bleibt im Gegensatz zum bürgerlichen freistehenden Haus, insbesondere zur kleinen Villa, beim herrschaftlichen freistehenden Haus eine in der Grundkonzeption achsensymmetrische Anlage häufig. Jedoch folgt diese meist dem Prinzip eines in einer Symmetrieachse liegenden Erschließungsraumes, der durch Versprünge in den Innenwandzügen erlaubt, alle Haupträume der Etage von dort zu betreten. Vgl. die Beispiele bei Weißbach 1902, S. 373-394.

¹⁰³⁶ Zur Ausstattung der Villa Lenbach s. Hoh-Slodczyk 1980, S. 45-46.

herrschaftlichen Grundrisses. Was aber bei der Villa Lenbach auf zwei große Bauten verteilt ist, versuchte Behrens in einem recht kleinen Bau exemplarisch zusammenzufassen; er schuf, überspitzt formuliert, einen Malerfürstenwohnsitz „en miniature“.

Anders als die Villa Lenbach wurde die Wohn- und Arbeitsstätte Friedrich August von Kaulbachs als Atelierwohnhaus errichtet, vereinte also wie das Haus Behrens beide Funktionen unter einem Dach (Abb. 376 u. 377).¹⁰³⁷ Die Villa Kaulbach wurde kurz nach der Villa Lenbach im Oktober 1887 begonnen und Ende 1889 bezogen.¹⁰³⁸ In dem ebenfalls von Gabriel von Seidl entworfenen Atelierwohnhaus lagen die wichtigsten Wohnräume im Erdgeschoss, während das Atelier große Teile des ersten Obergeschosses einnahm.¹⁰³⁹ Ebenfalls abweichend vom Wohnhaus Lenbachs ist die Villa Kaulbach vom Typus her ein städtisches Haus, das zwar zu keiner Seite angebaut ist, bei dem jedoch nur die Straßen- und die Gartenseite eine aufwendige architektonische Gestaltung erfuhren. Die zur Nachbarbebauung gekehrten Seiten bilden kaum Bauschmuck aus. Eine dieser Seiten ist die nach Norden gekehrte. Hier ist ein gewaltiges Atelierfenster in die Wand eingeschnitten, welches die sparsame architektonische Gliederung aus Gesimsen und Lisenen völlig ignoriert. In seiner vollkommenen Schmucklosigkeit, seiner gewaltigen Höhe, welche über das erste Obergeschoss hinaus in das darüberliegende Mezzaningeschoss ausgreift, und seiner unklassischen Form – die Sohlbank ist im mittleren Bereich deutlich tiefer herabgezogen – zeigt es deutlich seinen rein funktionalen Charakter. Es folgt damit sehr umfassend den Anforderungen an das Nordfenster als Hauptlichtquelle eines Ateliers, wie sie weiter oben beschrieben wurden. Diese Gestaltung von Seidls unterscheidet sich signifikant von dem prächtigen Atelierfenster, das er gleichzeitig am Atelierbau der Villa Lenbach ausführte. Allerdings bildet auch die Straßenfassade der Villa Kaulbach ein großes rundbogiges Atelierfenster aus. Dieses liegt in der Achse des Mittelrisalits direkt über dem Hauptportal der Villa. Seine Bedeutung wird durch zwei kleinere, flankierende Rundbogennischen noch unterstrichen. Dieses Fenster bildet das bestimmende Gestaltungselement der Straßenfassade. In seiner Funktion als eines von drei Ostfenstern des Ateliers entspricht die äußere Gestaltung der wirklichen Bedeutung als Atelierfenster dagegen nicht. Vielmehr drängt sich die Deutung auf, dass dieses Fenster in der Straßenfassade als repräsentativer Stellvertreter des Nordfensters dient, welcher dem Passanten das Atelierwohnhaus, den Wohnsitz eines Malers, anzeigen soll. Seidl verbirgt aber das schmucklose Nordfenster nicht, auch wenn dieses nicht

¹⁰³⁷ Fuhrmann 1989b, S. 178.

¹⁰³⁸ Bößl 1960, S. 83.

¹⁰³⁹ Vgl. die Grundrisse des Erd- und Obergeschosses in Bößl 1960, Abbildungsteil, o. S., unnummeriert und Hoh-Slodczyk 1985, S. 68, Abb. 49.

an der Straßenseite des Hauses liegt, sodass ästhetischer und technischer Anspruch des Künstlerheimes gleichermaßen ablesbar sind. Wie dem Atelier des Lenbachhauses legte Seidl dem Atelier Kaulbachs an einer Seite eine durchfensterte Loggia vor, nämlich im Westen auf der Rückseite des Hauses. Auch hier ist zu vermuten, dass der Grund für eine solche Anlage die Erzeugung bestimmter Lichtverhältnisse im Atelier war. In der Westfassade öffnet sich die Loggia in Form einer Serliana – wohl als Verweis auf die Villa Medici in Rom.¹⁰⁴⁰ Anders als bei der Villa Lenbach war eine vollständige Scheidung von Wohn- und Arbeitsbereich nicht möglich. Hinzu trat, dass der Bau neben der repräsentativen dreiläufigen Treppe in das Obergeschoss anfänglich keine Nebentreppenhäuser hatte. Erst im Jahr 1900 wurde ein Nebentreppenhaus im Zuge einer teilweisen Aufstockung des Hauses angebaut. Der Grundriss der Villa Kaulbach mutet trotz der gleichzeitigen Entstehung moderner und funktionaler an als jener des Wohnhauses Lenbachs. Eine zentrale Halle diente wohl als Empfangsraum für die Klienten und erschloss das Treppenhaus, welches zum Atelier führte, das Arbeits- und Herrenzimmer und die Wirtschaftsräume im vorderen Bereich des Hauses. Im Westen der Halle befand sich der Durchgang zum Saal, der Arbeits- und Privatbereich separierte. Der Saal wiederum erschloss die danebenliegenden weiteren Räume, das Damen- und das Esszimmer, die selbst keinen Zugang von der Halle hatten, wohl um die private und die geschäftliche Sphäre so weit wie möglich zu scheiden. Auch die Villa Kaulbach besaß eine hoch aufwendige Innenausstattung, die sich insbesondere in den Raumdecken zeigte. Die Sammlungen wertvoller Gemälde und Möbel Kaulbachs, die er in seinem Haus zeigte, unterstrich die herrschaftliche Prachtentfaltung des Hauses.¹⁰⁴¹

Noch deutlicher als vor der Folie der Villa Lenbach ist vor jener der Villa Kaulbach erkennbar, dass Behrens sich bei seinem Darmstädter Haus an dem Typus der herrschaftlichen Künstlervilla Münchner Prägung orientierte, da die Raumanlage mit Atelier und Wohnräumen unter einem Dach jener in Darmstadt entspricht. Auch bei Kaulbachs Atelierwohnhaus zeigt sich die Bedeutung, die dem Atelierfenster nicht allein zur Beleuchtung des Arbeitsraumes, sondern auch zur Auszeichnung des Künstlerheims beigemessen wurde. Den raffinierten Kunstgriff eines „Scheinatelierfensters“, wie von Seidl es entwarf, benötigte Behrens zwar nicht, dafür war er aber bereit, zugunsten einer dekorativen Erscheinung funktionale Nachteile in Kauf zu nehmen. Dennoch: Der Aufwand, den Behrens diesem Fenster im Vergleich zu Olbrichs Bauten beimaß, fand seine Entsprechung in den herrschaftlichen Künstlervillen seiner langjährigen Heimat München.

¹⁰⁴⁰ Böbl 1960, S. 84; Hoh-Slodczyk 1985, S. 72; Fuhrmann 1989b, S. 187.

¹⁰⁴¹ Hoh-Slodczyk 1985, S. 72-73.

Sowohl bei der Villa Kaulbach als auch beim Haus Behrens ist die Grundanordnung der Räume so, dass die Gesellschaftsräume im Erdgeschoss und das Atelier im Obergeschoss untergebracht wurden. Die Trennung dieser Bereiche, die auch bei Kaulbach vor dem Umbau nur eingeschränkt realisiert werden konnte, ist ebenfalls im Haus Behrens angedeutet. Aufgrund der viel geringeren Grundfläche war eine Scheidung beider Sphären kaum möglich, weil, anders als die Halle der Kaulbach-Villa, die Diele des Hauses Behrens keinen adäquaten Empfangsraum für einen Kundenkreis abgab, welcher der Ausstattung des Hauses entsprochen hätte. Nur unter Hinzunahme des angrenzenden Musikzimmers, welches in seiner Raumwirkung auf die Diele bezogen war, bot sich die Möglichkeit eines herrschaftlichen Empfangs. Somit war aber eine wirkliche Abtrennung der Privaträume nicht möglich.

Zeitlich am nächsten steht dem Haus Behrens schließlich die in den Jahren 1897 und 1898 entstandene Villa des Malers und Bildhauers Franz von Stuck, die zehn Jahre nach der Errichtung der herrschaftlichen Künstlerheime von Lenbachs und von Kaulbachs diesen Bautypus erneuerte (Abb. 378 u. 379). Als Bauplatz wählte von Stuck ein Grundstück an der Prinzregentenstraße in Bogenhausen, einem gerade erst in der Erschließung befindlichen Gebiet.¹⁰⁴² Die Bauarbeiten begannen im Oktober 1897 und waren im Oktober 1898 abgeschlossen.¹⁰⁴³ Die Straßenfassade ist nach Norden gerichtet. Das Atelier lag deshalb im Obergeschoss zur Straße über einem Vestibül und den anschließenden Empfangsräumen; Wohn- und Schlafräume waren dagegen nach Süden ausgerichtet. Den Grundriss des Hauses bestimmte eine weitgehend symmetrische Ausrichtung der Raumstruktur an einer von Nord nach Süd verlaufenden Mittelachse. Die Hauptfassade zur Prinzregentenstraße folgte dem Prinzip der achssymmetrischen Fassadengestaltung. Damit stellte Stuck das Haus in die Tradition der Villen Lenbach und Kaulbach. Das große Atelierfenster war auf der Mittelachse der Straßenfassade platziert. Es erstreckte sich über die volle Höhe des Stockwerkes und war im unteren Teil als doppelflügelige Tür ausgebildet. Im Vergleich zu dem großen Atelierfenster der Villa Kaulbach war es deutlich schmaler und niedriger. Zudem war es, abgesehen von zwei kleineren Fenstern, welche das große flankierten, die einzige Lichtquelle des Ateliers. Der Lichteinfall war zudem durch die Brüstung der Terrasse eingeschränkt, die auf der Portikus angelegt war, welche dem unterhalb des Atelierfensters befindlichen Hauptportal des Hauses vorgelagert war. Es ist auffällig, dass Stuck ein neues Maleratelier, welches er 1914 in einem neu errichteten großen Anbau einrichtete, mit drei weit größeren Nordfenstern gestaltete und zudem weitere Fenster nach Süden und Westen sowie ein

¹⁰⁴² Burmeister 1992, S. 73.

¹⁰⁴³ Ebd., S. 75-76.

Deckenlicht vorsah.¹⁰⁴⁴ Das in der Villa Kaulbach bereits erkannte Grundrisskonzept der Trennung von Arbeits- und Privaträumen wurde in der Villa Stuck noch deutlich weitergetrieben. Dies ist vor allem möglich, weil eine repräsentative Haupttreppe aus dem Vestibül im Norden das Atelier für Besucher erschließt, während im Süden des Hauses die privaten Räume des ersten Obergeschosses durch einen eigenen Treppenaufgang aus den Wohnräumen zu erreichen sind. Im Erdgeschoss waren zwischen die Raumgruppe im Norden, die aus Vestibül, Treppe und Nebenräumen bestand, und jene im Süden, die aus dem großen Wohnzimmer und östlich und westlich angrenzend einem Boudoir und einem Rauchzimmer gebildet wurde, zwei weitere große Räume eingeschoben. Ein zentraler Erschließungsraum war nicht vorgesehen. Stattdessen bildeten diese beiden Mittelräume – ein Empfangssalon und ein Musiksalon – die Gesellschaftsräume der Villa. Stucks Raumkonzept differenzierte also in drei Abstufungen von Norden nach Süden zwischen Arbeits-, Gesellschafts- und Privaträumen. Es ist vorgeschlagen worden, dass diese nur indirekte Erschließung der Privaträume durch die vorgelagerten Gesellschaftsräume als zeremonielle Anlage gelesen werden muss.¹⁰⁴⁵ Dafür spricht, dass Stuck keinen Nebeneingang zu den Privaträumen anlegte. Allerdings ist meines Erachtens dieser Aspekt im Vergleich zu dem Konzept einer Trennung in Bereiche verschiedener Öffentlichkeit nachrangig.

Franz von Stuck entwarf sein Haus im Gegensatz zu Lenbach und Kaulbach nach herrschender Literaturmeinung vollständig selbst.¹⁰⁴⁶ Damit ist es als vom Künstler für sich selbst gestaltetes Atelierwohnhaus ein direkter Vorläufer des Hauses Behrens. Vor der Folie des Hauses Behrens überrascht hier für das Erstlingswerk eines Malers die funktionale Komplexität des Grundrisses. Die erhaltenen Baupläne stammen nicht aus der Hand Stucks, sondern wurden von der ausführenden Baufirma angefertigt. Die alleinige Autorschaft Stucks wäre deshalb meines Erachtens insbesondere im Bezug auf die Grundrissfindung erneut zu prüfen. Dagegen wird die ornamentale Gestaltung der Fassaden und Innenräume mit ihren antikischen Motiven fraglos Stuck als umfassendem Gestalter zuzuordnen sein. Dieses Dekorationsprogramm umschloss auch das Mobiliar, das Stuck ebenfalls entwarf.¹⁰⁴⁷ Diese

¹⁰⁴⁴ Es ist vermutet worden, dass der Neubau des Ateliergebäudes neben der bestehenden Villa deshalb von Stuck vorgenommen wurde, weil er sich die Möglichkeit eröffnen wollte, auch im eigenen Atelier Großplastiken ausführen zu können. Einen Auftrag im Jahre 1913 hatte er noch in der Akademie anfertigen müssen. Jooss 2006, S. 240. Das neue Ateliergebäude verfügte auch über ein entsprechend dimensioniertes Bildhaueratelier im Erdgeschoss. Burmeister 1992, S. 77.

¹⁰⁴⁵ Hoh-Slodczyk 1985, S. 133.

¹⁰⁴⁶ Hoh-Slodczyk gesteht dem Architekten Max Littmann, der Teilhaber der ausführenden Baufirma Heilmann und Littmann war, Beratung in technischen Fragen zu. Hoh-Slodczyk 1985, S. 129. Die Chronologie der Monographie zur Villa Stuck von 2006 vermerkt lediglich Stuck als Entwerfer. N. N 2006, S. 295.

¹⁰⁴⁷ Eine ausführliche Beschreibung der Einzelräume und ihrer Einrichtung findet sich bei Brandlhuber/Jooss/Hardt/Meine-Schawe 2006.

Dekorarbeiten zeigen im Gegensatz zur Grunddisposition des Gebäudes sehr originelle Züge ohne Verbindung zur zeitgenössischen Münchner Architektur. In neuester Zeit ist Leighton House, das ab 1866 durch den Architekten George Aitchison errichtete Londoner Atelierwohnhaus Lord Frederick Leightons, als direktes Vorbild vorgeschlagen worden.¹⁰⁴⁸

Die Villa Stuck demonstrierte Behrens zweierlei: zum einen, dass das Konzept der repräsentativen Künstlerresidenz an der Wende zum 20. Jahrhundert noch aktuell war, und zum anderen, dass künstlerische Repräsentation im Vergleich zu den Bauten von Seidls noch dadurch zu steigern war, dass der Künstler nicht in von anderer Hand gestalteten Räumen residierte, sondern den gesamten Bau zum Träger eigener Kunst machte. Wie bereits Stuck entschied sich Behrens in seinem Haus für ein konservatives, fast überholtes Raumprogramm, in dem er etwa zugunsten des Musikzimmers auf ein Wohnzimmer verzichtete. Die Anlage der großen Raumachse durch Diele und Musikzimmer zeigt, wie wichtig es Behrens war, auch bei viel kleineren Abmessungen die Herrschaftlichkeit seines Hauses zu belegen, auch wenn dies, wie gezeigt, mit aufwendigen technischen Kunstgriffen und deutlichen Einschränkungen in der praktischen Nutzbarkeit des Hauses erkauft werden musste. Ob der Verzicht auf eine zentrale Erschließung und die dadurch entstehende Notwendigkeit, zum Erreichen anderer Räume stets das Musikzimmer queren zu müssen, von der Villa Stuck beeinflusst wurde, muss offen bleiben. Meines Erachtens ist zwar eine direkte Vorbildfunktion nicht ablesbar, aber dass Stuck auf eine zentrale Erschließung verzichtet hatte, mag es Behrens erleichtert haben, gegen diese allgemein übliche Grundrissanordnung zu verstoßen.

Behrens ging in der künstlerischen Durchformung seines Hauses über Stuck hinaus, weil er sich nicht mit der Schmückung von Innenräumen und Außenwänden nach seinen Vorstellungen begnügte, sondern seine Formvorstellungen bis in den Grundriss hineinführte. Es ist gezeigt worden, wie Behrens aus der reinen Symmetrie des vierfachen Quadrats den Grundriss entwickelte. Er erstrebte die völlige Durchdringung des Baus mit seinen ästhetischen Maximen. Die Entwicklung des Grundrisses des Hauses Behrens aus den vier Quadraten ist auch an der Anordnung des Atelierfensters ablesbar, welches Behrens anders als bei den Villen Stuck und Kaulbach aus dem Zentrum der Wandfläche verschob, da ja die tragende, von Nord nach Süd verlaufende Innenwand genau in der Mittelachse anschloss.

Hinsichtlich Behrens' Rezeption der Villa Stuck liefert ein Text seines Freundes Otto Julius Bierbaum Anhaltspunkte. Dieser fügte der zweiten Auflage seiner Künstlermonographie Stucks 1899 eine ausführliche Würdigung des Hauses an, das von

¹⁰⁴⁸ Birnie Danzker 2006b, S. 32-33.

Bierbaum als „wesentlicher, bedeutsamer Teil“ des Werkes Stucks begriffen wurde.¹⁰⁴⁹ Bierbaum ging dort so weit zu behaupten, dass Stuck und jeder Künstler „von monumental dekorativer Note“ das selbst geschaffene und gestaltete Heim unabdingbar für seine Arbeit benötige. „Er braucht die Schönheit, seine Schönheit, um sich als Atmosphäre, in der allein er als Künstler wirklich leben, nämlich schaffen kann.“¹⁰⁵⁰ Der Text zeigt, wie positiv in Behrens' Umfeld die Villa Stuck wahrgenommen wurde. Dass Behrens sich mit seinem eigenen Haus in die Tradition der Villa Stuck und damit der Münchner Künstlerresidenzen stellte, scheint vor diesem Hintergrund plausibel. Damit verbunden ist auch die Feststellung, dass das Haus Behrens einer ausgesprochen eingeführten, ja traditionellen Architekturauffassung anhängt, auch wenn dies durch die individuellen Entscheidungen bezüglich des Grundrisses, des Fassadendekors und der Innenausstattung teilweise überlagert wird. Gleiches gilt für die Villa Stuck. Beide orientieren sich nicht an aktuellen Strömungen. Eine Rezeption, welche die Villen Lenbach und Kaulbach als die „parvenuhaft-protzigen“ Hervorbringungen des Historismus bewertet und dagegen in der Villa Stuck (und gewiss erst recht im Haus Behrens) den Beginn der architektonischen Moderne erkennen will, übersieht diese Kontinuität.¹⁰⁵¹ Die Villa Stuck und das Haus Behrens stehen eher am Ende einer Traditionslinie, die in München noch einige Zeit fortbesteht. Zu nennen wäre insbesondere die von Martin Dülfer und wahrscheinlich Paul Ludwig Troost entworfene und zwischen 1902 und 1905 in Bogenhausen errichtete Villa des Malers Benno Becker.¹⁰⁵²

Malerheime des Reformstils um 1900: Henry van de Velde's Haus „Bloemenwerf“ in Uccle, Richard Riemerschmid's Atelierwohnhaus in Pasing und Josef Hoffmann's Doppelatelierhaus Moser/Moll in Wien

Um die Wende zum 20. Jahrhundert entstanden eine Reihe Atelierwohnhäuser, die englischen Vorbildern folgten und eine durch mehrere Stockwerke reichende Halle als zentralen Wohn- und Erschließungsraum ausbildeten. Olbrichs Haus Christiansen gehört diesem Typus an. Etwas früher entstand das Haus Bloemenwerf, welches Henry van de Velde in Uccle, einem Villenvorort Brüssels, in den Jahren 1895 bis 1896 für sich errichtete (Abb. 380 u. 381).¹⁰⁵³ Auch van de Velde, der zuvor wie Behrens ausschließlich als Maler und Gewerbekünstler gearbeitet hatte, entwarf sein Haus selbst. Den Grundriss entwickelte er aus

¹⁰⁴⁹ Bierbaum 1899b, S. 144.

¹⁰⁵⁰ Ebd., S. 145.

¹⁰⁵¹ So urteilt Schwarz 1989, S.68-69.

¹⁰⁵² Klein 1993, S. 125; Hoh-Slodeczyk 1985, S. 74-76.

¹⁰⁵³ Zum Datum des Baubeginns s. Ploegaerts/Puttemans 2004, S. 44. Zur Fertigstellung s. Osthaus 1920, S. 15.

einer Rechteckform mit den ungefähren Längenverhältnissen 3:4, wobei er aber alle Ecken abschrägte. Nur die Abschrägungen zwischen der nach Osten gerichteten Längsseite und den kurzen, nach Norden und Süden gerichteten Seiten waren symmetrisch. Die Grundform nahm wohl in Teilen Bezug auf die Lage des Grundstückes zwischen zwei Straßen. Die als Hauptfassade ausgebildete Westseite des Hauses, die den Haupteingang in ihrer Achse aufnahm, lief dagegen, deutlich von der Grundstücksgrenze zurückgesetzt, diagonal zur Straße. Sie war durch drei kleine Giebel ausgezeichnet. Die symmetrische Ostseite war offenbar auf die Wirkung von der östlich des Grundstückes verlaufenden Straße berechnet. Das Gebäude wurde von einer zentralen Halle erschlossen, die durch das Erd- und Obergeschoss reichte. Die Halle fungierte zugleich als Hauptwohnraum. Nach Osten schloss sich im Erdgeschoss an die Halle ein großer Atelierraum an, der durch ein großes Fenster belichtet wurde. Im Norden des Erdgeschosses lagen Arbeits- und Schlafzimmer sowie ein Bad, nach Süden Ess- und Mädchenzimmer.¹⁰⁵⁴ Im Obergeschoss bildete der Grundriss einen um die Halle im Süden, Westen und Norden herumführenden Gang aus, der sich zum Luftraum als Galerie öffnete. Im Westen verbreiterte sich dieser Gang zu einer Empore, die einen weiteren Arbeitsplatz van de Velde aufnahm, welcher von einem großen Fensterband in der Mittelachse der Westfassade belichtet wurde. Dieses Fenster stellte in seinem Erscheinen an der Westfassade als langgestreckte, niedrige, vierteilige Fenstergruppe unter einem sehr flachen Bogen geradezu einen Gegenentwurf zu den hohen Atelierfenstern der Münchner Künstlervillen dar, ohne dass der Bauherr dies wohl beabsichtigte. Die Empore tat sich nach Osten in zwei rechteckigen, stockwerkshohen Öffnungen zur Halle auf, deren unterer Teil bis in Brüstungshöhe mit beidseitig verglasten Vitrineneinbauten versehen war.¹⁰⁵⁵ Das Dachgeschoss war ausgebaut, Pläne sind jedoch nicht veröffentlicht. Eine heute existierende große Fensterfläche in der östlichen Dachschräge war offenbar auch bereits zur Erbauungszeit vorhanden (Abb. 380).¹⁰⁵⁶ Hier ist trotz der Ostausrichtung ein Dachatelier zu vermuten.

Nach Angaben Osthaus' konstruierte van de Velde den Grundriss „ohne jede Theorie des Entwerfens“ allein als Ergebnis von Bedürfnissen und „Bewegungslinien“¹⁰⁵⁷. Bereits Hüter konstatierte allerdings, dass dieser Grundriss deutliche planerische Mängel aufwies, wobei er besonders auf die „irregulären winkligen Räume“ hinwies, welche der Bauherr auf „ihre Verwendbarkeit hingebogen“ habe. Der Autor stellte dabei besonders auf das Bad und das

¹⁰⁵⁴ Zur Nutzung der Räume vgl. die Eintragungen im Grundriss bei Hüter 1967, S. 114, Abb. 129. Zur Lokalisation des Mädchenzimmers vgl. ebd., S. 113.

¹⁰⁵⁵ Hoh-Slodczyk 1985, S. 110; Ploegaerts/Puttemans 2004, S. 46, Abb. 17.

¹⁰⁵⁶ Vgl. die Wiedergabe einer West- und Ostansicht bei Sembach 1989, S. 42.

¹⁰⁵⁷ Osthaus 1920, S. 14.

Hausmädchenzimmer des Erdgeschosses ab.¹⁰⁵⁸ Diese Beobachtung Hüters macht deutlich, dass van de Velde in seinem Erstlingswerk die Funktion des Grundrisses einer Formidee unterordnete. Mit dieser Auffassung ging er Behrens einige Jahre voran, auch wenn die zugrundeliegende Idee beider Künstler gegensätzlicher kaum sein konnte: War das Irreguläre des Grundrisses bei van de Velde Programm, so war es Behrens' Absicht, das Raumprogramm in die aus Quadraten gebildete Grundform seines Grundrisses einzuschreiben. Beiden gemein war die Schwierigkeit, insbesondere Neben- und Erschließungsräume funktional in ihre Formidee einzubinden. Neben den bei Hüter angesprochenen Räumen zeigt sich dies beim Haus Bloemenwerf etwa in einem winzigen, rhombischen und fensterlosen Binnenflur, welcher von der Halle drei weitere Räume des Erdgeschosses erschloss. Anders als Behrens knüpfte van de Velde an englische Vorbilder an. Osthaus nannte 1920 William Morris als zentrales Vorbild.¹⁰⁵⁹ Es ist aber auch wiederholt auf die Arbeiten Voyseys als Inspirationsquelle für das Haus Bloemenwerf verwiesen worden.¹⁰⁶⁰

Die von van de Velde in Uccle vorgetragene Interpretation des Atelierwohnhauses mit zentraler Wohnhalle als bestimmendem Element des Grundrisses wurde, wie gezeigt, von Olbrich bei seinem eigenen Wohnhaus und bei den Häusern Christiansen und Habich aufgegriffen. Auch bei diesen Bauten findet sich nicht die Anordnung des Ateliers im ersten Obergeschoss (wie sie die Münchner Bauten und das Haus Behrens aufweisen), denn der Platzbedarf der Halle im Obergeschoss verhinderte eine solche Anlage. Deshalb wanderten die Atelierräume hier in das Erd- oder Dachgeschoss. Gleichzeitig traten die Ateliers der Häuser van de Veldes und Christiansens nach außen nicht durch ein auffälliges Atelierfenster in Erscheinung. In dieser Gestaltung verraten diese Atelierwohnhäuser eine signifikant andere Auffassung der Künstlerselbstdarstellung ihrer Bewohner als diejenige, die sich am Haus Behrens zeigt.¹⁰⁶¹

Dass zwischen diesen beiden Entwicklungssträngen des Atelierwohnhauses um 1900 auch hybride Ansätze entstanden, zeigt beispielhaft das Gebäude, das Richard Riemerschmid, auch er Maler und Gewerbekünstler, für sich im Münchner Vorort Pasing 1897-1898 errichtete (Abb. 382 u. 383). Mit diesem Haus entstand bereits noch zu Behrens' Münchner Zeit ein anspruchsvoller Wohn- und Atelierbau eines Künstlers, der wie Behrens aus dem Kreise der Stilerneuerer stammte. Riemerschmid exerzierte an Behrens' damaligem Wohnort also bereits

¹⁰⁵⁸ Hüter 1967, S. 113.

¹⁰⁵⁹ Osthaus 1920, S. 14.

¹⁰⁶⁰ Hammacher 1967, S. 263; Ploegaerts/Puttemans 2004, S. 46.

¹⁰⁶¹ Natürlich ist zu berücksichtigen, dass mit dem Ernst-Ludwig-Haus den Künstlern der Darmstädter Kolonie ein eigenes Ateliergebäude zur Verfügung stand. Diese Tatsache mag die Entscheidung Olbrichs für solche Grundrisse erleichtert haben.

vor, was dieser selbst kurz darauf in Darmstadt in Angriff nahm. Zwar verzichtete Riemerschmids Grundrissgestaltung auf eine mehrstöckige Wohnhalle. Deshalb konnte im ersten Obergeschoss ein großes, nach Norden und Osten orientiertes Atelier eingebaut werden.¹⁰⁶² Das Äußere des Hauses zeigt jedoch Anklänge englischer Arts-and-Crafts-Architektur, etwa in dem Fachwerkgiebel, der, durchbrochen von einem Band kleinformatiger Fenster, unter einem Krüppelwalm angeordnet ist.¹⁰⁶³

Fachwerk gliedert auch die Obergeschosse des Doppelatelierwohnhauses, das Josef Hoffmann für Kolo Moser und Carl Moll 1900-1901 auf der Hohen Warte in Wien errichtete (Abb. 384-388).¹⁰⁶⁴ Wie Riemerschmid bezog sich Hoffmann mit dieser Gestaltung auf englische Vorbilder.¹⁰⁶⁵ Auch die beiden Haushälften verfügten wie das Pasinger Haus nicht über eine doppelstöckige Halle. Obwohl diese Bezeichnung im Grundriss des Hauptgeschosses beider Hausteile erscheint – und damit ebenfalls auf das englische Vorbild verweist –, war der jeweils als Halle bezeichnete Raum nur eingeschossig.¹⁰⁶⁶ Hoffmann richtete in jeder der beiden Haushälften ein von Norden durch ein großes lotrechtes Fenster belichtetes Atelier ein. Beide Ateliers lagen im Obergeschoss des Doppelhauses, wobei das Atelier Mosers zu einem erheblichen Teil in den Dachstuhl ragte.¹⁰⁶⁷ Um das Atelierfenster auf die erforderliche Höhe zu führen, ließ der Architekt es über die Traufenhöhe hinaus nach oben verlängern und von einem Krüppelwalmgiebel im rechten Winkel zum von West nach Ost verlaufenden Dachfirst überfangen. Dadurch, dass Hoffmann die unteren Geschosse der Doppelhaushälfte erheblich nach Norden vorzog und über diesen vor dem Atelierfenster eine Dachterrasse anlegte, nahm er die Dominanz des großen Fenster in der Nordansicht, die zugleich die Straßenansicht war, zurück, beeinträchtigte aber den Lichteinfall. Dagegen kam das Atelier der Haushälfte Molls nicht unter dem gemeinsamen Dach beider Häuser zu liegen, sondern befand sich im Obergeschoss eines nördlichen Anbaus, den ein eigenes zeltförmiges Dach abschloss.¹⁰⁶⁸ Dieser Anbau ragte über die Traufhöhe des Doppelhausdaches hinaus,

¹⁰⁶² Wüllenkemper 2009, S. 49.

¹⁰⁶³ Meines Erachtens ist allerdings die von Nerdinger benutzte Formulierung vom „englischen“ Landhaus“ etwas übertrieben. Nerdinger 1982, S. 22. Umgekehrt scheint Wüllenkemper's These, in dem Giebel allein einen Verweis auf vorindustrielle Bauformen ohne direkten Bezug auf die Arts-and-Crafts-Bewegung zu sehen, nicht haltbar. Zu deutlich ist die Verwandtschaft mit etwa Olbrichs Haus Keller in Darmstadt und Hoffmanns Haus Moser/Moll in Wien, die dieses Motiv vergleichbar verwenden und bei denen die englische Herkunft nicht abzustreiten ist. Wüllenkemper 2009, S. 55.

¹⁰⁶⁴ Offenbar hatte Josef Hoffmann den Bauauftrag für dieses Doppelhaus wie für die Nachbarvillen Spitzer und Henneberg übernommen, nachdem der eigentlich vorgesehene Architekt Olbrich nach Darmstadt übersiedelt war. Kristan 2004, S. 17.

¹⁰⁶⁵ Sekler 1982, S. 44.

¹⁰⁶⁶ Ebd., S. 268, Abb. WV 52/V und 53/IV.

¹⁰⁶⁷ Ebd., S. 266, WV 52.

¹⁰⁶⁸ Ebd., S. 268, WV 53.

sodass das Atelier hier nicht durch Dachschrägen beeinträchtigt wurde. Zur Straße bildete das Atelier ein sehr großes, rechteckiges Atelierfenster aus, das gemäß den weiter oben vorgestellten Forderungen der Bauliteratur gestaltet war. Darin entsprach es beispielsweise dem Atelierfenster, das Olbrich im Hause Habich einbaute. Die technische und funktionale Erscheinung dieses großen Fensters an der Straßenseite des Gebäudes steht im harten Kontrast zu dem Arts-and-Crafts-inspirierten Fachwerkdekor.

Die hier vorgestellten Beispiele illustrieren, dass sich neben Behrens weitere bedeutende Vertreter der Stilreformbewegung um 1900 bemühten, für den Typus des Atelierwohnhauses Lösungen zu finden, welche die Erfordernisse eines Ateliers mit neuen Formen und Grundrissen verbanden. Allen Künstlern gemeinsam ist, dass sie zwischen Originalität und Funktionalität abwägen mussten, wobei die Lösungen Gewichtungen bald in die eine, bald in die andere Richtung verraten. Van de Velde verzichtete bei seinem Haus Bloemenwerf zugunsten eines völlig individuellen Grundrisses weitgehend auf die Einhaltung gängiger Kriterien für den Bau eines funktionsgerechten Atelierwohnhauses, etwa in Bezug auf die Anordnung des Ateliers im Hause oder eine Belichtung von Norden. Auch Olbrich machte bezüglich der Lage des Ateliers im Haus Christiansen die Konzession, das Atelier in das eigentlich ungeeignete Dachgeschoss zu verlegen, um eine doppelstöckige Wohnhalle zu realisieren. Dagegen gestaltete er das Bildhaueratelier Ludwig Habichs weit lehrbuchgemäßer, auch weil hier die Lage nicht in Konflikt mit dem Prinzip der doppelstöckigen Wohnhalle geriet. Hoffmann und Riemerschmid schließlich verzichteten, obwohl sie in ihren Entwürfen klar erkennbare Anleihen bei der englischen Arts-and-Crafts-Architektur machten, auf eine doppelstöckige Wohnhalle, um ein funktional bemessenes und belichtetes Atelier im Obergeschoss unterbringen zu können.

Das Atelierfenster findet sich in zwei Varianten, die sich beide von der Ausformung des Hauses Behrens und den herrschaftlichen Münchner Malervillen Lenbachs, Kaulbachs und Stucks abheben. So ist bei den Häusern Bloemenwerf und Christiansen das Atelier von außen nur schwer zu erkennen, weil das Atelierfenster in die Dachfläche eingebaut wurde. Bei Olbrichs Haus Habich und Hoffmanns Haus Moser/Moll zeigt sich dieses Bauteil rein funktional und weitgehend schmucklos. Eine Überhöhung des Ateliers über die reine Werkstätte hinaus findet in beiden Ausprägungen nicht statt.

Wie ist die Anlage des Hauses Behrens im Vergleich mit den Künstlerhäusern, die sich an Vorbildern der Arts-and-Crafts-Bewegung orientierten und die im Vorangegangenen besprochen wurden, zu beurteilen? Indem er auf mehrstöckige Räume verzichtete, war es Behrens möglich, im Obergeschoss seines Hauses ein geräumiges und durch ein großes

Nordfenster belichtetes Atelier einzurichten. Gleichzeitig schränkte er die Vorzüge seiner in dieser Hinsicht konservativen Grundkonzeption ohne Not ein. Beispielhaft zeigt sich dies am Atelierfenster, dessen optimale Lage und Ausrichtung er durch die gewählte Form, die Binnenaufteilung und den rahmenden Baudekor konterkarierte. Dagegen zeigten das Haus Habich von Olbrich und Hoffmanns Haus Moser/Moll, dass zeitgleich Atelierwohnhäuser mit stilreformerischem Anspruch entstanden, bei denen dieses Bauteil dekorlose Zweckdienlichkeit zeigt. Ebenso führte der Geschosshöhenversprung dazu, dass die Höhe des Atelierraumes durch tiefansetzende Dachschrägen beeinträchtigt wurde.

Anders als van de Veldes und Olbrichs um die Wohnhalle entwickelten Entwürfe war Behrens' Grundriss nicht darauf angelegt, durch die Einführung eines neuen Raumtyps bequemes oder zwangloseres Wohnen zu ermöglichen. Stattdessen zielte sein Haus darauf ab, auf beschränkter Grundfläche die herrschaftlichen Repräsentationsmöglichkeiten größerer Wohnhäuser zu erzielen. Vor der Folie der Grundrisse der Häuser Olbrichs, Hoffmanns und van de Veldes erscheint es auf den ersten Blick so, dass der Grundriss des Hauses Behrens den konventionellen freistehenden Familienwohnhäusern um 1900, wie sie die hier ausgewerteten Lehrbücher und Mappenwerke dokumentieren, deutlich näher steht als die Bauten dieser drei Architekten. So zeigt die Architektur des Hauses Behrens keinerlei Anklänge an englische Vorbilder, weder im Grundrisskonzept noch in den äußeren Formen. In den „Einleitenden Bemerkungen“ im Katalog zu seinem Haus lehnte Behrens etwa die „hall“ als Wohn- oder gar als Repräsentationsraum entschieden ab.¹⁰⁶⁹ Olbrich und van de Velde, in geringerem Maße auch Hoffmann und Riemerschmid, brachen durch das Aufgreifen englischer Einflüsse mit der mitteleuropäisch-kontinentalen Baupraxis und stellten darin den avantgardistischen Anspruch ihrer Architektur deutlich heraus. Das Haus Behrens erscheint dagegen bei oberflächlicher Betrachtung als eine vorsichtige und evolutionäre Fortentwicklung des zeitgenössischen deutschen Familienwohnhauses. Wäre das Haus Behrens tatsächlich eine solche Fortentwicklung bewährter Lösungen, wären die aufgezeigten funktionalen Defizite des Baus wohl nicht oder nur in weit geringerem Maße vorhanden. Aber die scheinbare Ähnlichkeit täuscht. Behrens verfolgte zumindest bezüglich des Erdgeschossgrundrisses einen ebenso radikalen Ansatz wie van de Velde oder Olbrich, wenn auch mit völlig anderer Zielsetzung. Dies ist in den vorangehenden Kapiteln bereits dargelegt worden. Die Radikalität dieses Ansatzes ist bis heute nicht vollständig erkannt worden. Es wird noch gezeigt werden, dass viele Rezensenten der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ Behrens' Haus deshalb gegenüber Olbrichs Wohnhäusern den Vorzug gaben, weil sie

¹⁰⁶⁹ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 6; Kat. Haus Behrens, S. 7-8.

die neuartigen Grundrisse der letzteren ablehnten. Das scheinbar Vertraute des Hauses Behrens dagegen fand in zahlreichen Besprechungen wohlwollende Aufnahme (vgl. das Kapitel „Kunstjournalistische und kunsthistorische Rezeption“).

Exkurs: Peter Behrens versucht, sein Haus zu verkaufen

Im Museum Wiesbaden hat sich eine Anzahl von Briefen aus der Hand Peter Behrens' an den Kunstschriftsteller Oscar Ollendorf erhalten.¹⁰⁷⁰ Diese Briefe aus dem Juni und Juli 1902 enthalten interessante Informationen über die Bemühungen, die Behrens zur Veräußerung seines Hauses unternahm. Dieses hatte er zu diesem Zeitpunkt noch nicht bezogen, sondern er wohnte nach wie vor in der Darmstädter Wilhelmstraße. Nach eigenem Bekunden hatte er seinen Einzug für Herbst 1902 geplant, doch entschloss er sich vorher, Darmstadt und der Kolonie den Rücken zu kehren.¹⁰⁷¹

Oscar Ollendorf hatte während der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ im Sommer 1901 einen Artikel zum Haus Behrens im Wiesbadener „Rheinischen Kurier“ verfasst und diesen samt einer Arbeit über „Michelangelo's Gefangene im Louvre“ an den Künstler übersandt, der dem Autor am 19. Juni 1901 deshalb erstmals schrieb und damit die Bekanntschaft der beiden Männer anbahnte.¹⁰⁷² In einem Schreiben Behrens' an Ollendorf vom 11. Juni 1902 findet sich erstmals ein Hinweis auf seine bereits laufenden Anstrengungen, das Haus auf der Mathildenhöhe zu verkaufen.¹⁰⁷³

Behrens trug sich bereits im Februar 1902 mit Plänen, Darmstadt zu verlassen. An seinen Freund und Förderer Kurt Breysig schrieb er, dass er eventuell plane, nach Berlin zu übersiedeln. Er verfolge die Absicht, „eine Gebrauchs- und Luxuskunst herzustellen, die durch ihre Preislage für jedermann erhältlich ist, und zwar (...) in Organisation einer eigenen geschäftlichen Vertretung.“¹⁰⁷⁴ Um diese Unternehmung verwirklichen zu können, hatte Behrens bereits vor dem 11. Juni 1902, dem Datum des Schreibens an Ollendorf, einen Darmstädter Agenten mit dem Verkauf des Hauses betraut.¹⁰⁷⁵ Dieser Agent hatte ihm offenbar die Einschätzung mitgeteilt, dass das Haus nur mit erheblichen Verlusten gegenüber dem Baupreis zu verkaufen sei. Oscar Ollendorf hatte Behrens bei einem einige Tage zuvor

¹⁰⁷⁰ Museum Wiesbaden, Konvolut Ollendorf, Briefe A 13-A 22.

¹⁰⁷¹ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, 27.7.1902).

¹⁰⁷² Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 19.6.1901). Behrens lobte den Artikel zu seinem Haus überschwänglich: „Sie gestatten, dass ich Ihnen sage, wie außerordentlich überzeugend durch die Klarheit des Stiles ich den Aufsatz über mein Haus finde, in dem das Wesentliche wirklich in die vorliegende knappe Form zusammengefasst ist. Nach all' den vielen Zeitungsberichten, die über unsere Ausstellung und mein Haus erschienen sind, ist Ihre Abhandlung die erste, die das ausdrückt, wohin mein Streben bei dem Bau des Hauses gegangen ist, und eben durch die feine und ernste Form von bestimmender Bedeutung ist. Ihr Aufsatz berührt mich, als ob ein alter Bekannter sich über meine Kunst geäußert hätte und in naher Beobachtung meinen Bestrebungen gegenüber stand.“

¹⁰⁷³ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.6.1902).

¹⁰⁷⁴ Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Darmstadt, 16.2.1902).

¹⁰⁷⁵ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.6.1902).

erfolgten Besuch in Darmstadt¹⁰⁷⁶ von einem ihm bekannten anderen Immobilienagenten berichtet und in Behrens die Hoffnung geweckt, seine Verluste beim Verkauf zu begrenzen:

„Das wäre ja herrlich, wenn der Freiburger Agent so tüchtig wäre und dadurch zu hoffen sei, dass der Schaden nicht einmal allzu groß käme. Doch das sind kühne Hoffnungen, und ich bin mit dem ‚annehmbaren‘ [sic] zufrieden.“¹⁰⁷⁷

Offenbar hegte Ollendorf den Verdacht, dass der Verkauf des Hauses auch an seiner eigenwilligen Raumaufteilung scheiterte. So legte er Behrens dringend ans Herz, darauf hinzuweisen, dass das Atelier im Obergeschoss von Beginn an auch zur Nutzung als Wohnzimmer vorgesehen gewesen sei (vgl. das Kapitel „Der Künstler über sein Haus: Die „Einleitenden Bemerkungen“ im Katalog zum Haus Behrens von 1901“), da er offenbar das Fehlen eines solchen Raumes für einen großen Nachteil hielt. Am 1. Juli schrieb Behrens an Ollendorf, dass er nun die Absicht habe, „in einer benachbarten Stadt noch einen Agenten zuzuziehen.“¹⁰⁷⁸ Behrens wollte den Verkauf unbedingt beschleunigen und führte das bisherige Scheitern der Verkaufsbemühungen allein auf sein mangelndes kaufmännisches Geschick zurück: „Da es mir 10mal leichter ist ein Haus aufzurichten, als den Verkauf desselben später kaufmännisch einzuleiten, nun da Sie wissen, wie dringend nötig der Verkauf für meine künstlerische Beweglichkeit ist, so wissen Sie auch, wie dankbar ich Ihnen für Ihre Ratschläge bin.“¹⁰⁷⁹ Einen Zusammenhang zwischen seiner Architektur und der Verkäuflichkeit des Hauses stellte Behrens interessanterweise nicht her. Stattdessen sah er den Grund wohl vielmehr darin, dass in Darmstadt die Käuferschaft für ein solches Haus fehle. In einem Brief an Ollendorf vom 8. Juli 1902 unterbreitete er diesem deshalb den Plan, „sich persönlich an eventuelle Interessenten durch eine gedruckte Anzeige zu wenden“.¹⁰⁸⁰ Zu diesem Zweck plante Behrens mit der Hilfe Ollendorfs gezielt ehemalige Abonnenten und Mitglieder des „Pan“ anzuschreiben: „Ein Prospect-Buch des Pan für die Jahre 95-97 habe ich zur Hand, und ist darin ein vollständiges Mitglieder- und Abonnentenverzeichnis enthalten. (...) Vielleicht sehen Sie das Verzeichnis einmal durch und machen bei einigen Namen, die Ihnen in Betracht zu kommen scheinen, Striche daran. Ich kenne dann sehr gut den ehemaligen Redacteur des Pan, Dr. Caesar Flaischlen, der mir auch noch sehr gern mit Adressen oder mit seinem Urteil über Adressen zur Hand gehen würde.“ Entgegen seiner Selbstdarstellung als geschäftsuntüchtiger Künstler im vorangegangenen Brief zeigt sich

¹⁰⁷⁶ Den verabredeten Besuch Ollendorfs für den 7. oder 8. Juni 1902 vermerkt ein Brief vom 4. Juni 1902. Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 4.6.1902).

¹⁰⁷⁷ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.6.1902).

¹⁰⁷⁸ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 1.7.1902).

¹⁰⁷⁹ Ebd.

¹⁰⁸⁰ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 8.7.1902).

Behrens hier durchaus als einfallsreicher Vermarkter seiner Arbeit. Gleichzeitig beschlich ihn aber offensichtlich die Angst, dass der Eindruck einer schlechten Verkäuflichkeit des Hauses zu einem vollständigen Preisverfall führen könnte. Zudem fürchtete er, dass ein solcher Eindruck „eventuelle böswillige Gerüchte“ bestärken könne. Diese böswilligen Gerüchte bezögen sich, wie Behrens vermutete, auf die Bewohnbarkeit des Hauses. Denn er schrieb diesem: „Es wäre allerdings (das sehe ich jetzt vollkommen ein) das beste gewesen, ich wäre gleich nach der Ausstellung hineingezogen.“¹⁰⁸¹ Erneut werden Behrens' Versuche deutlich, nicht das Haus selbst, sondern äußere Umstände für die Verkaufsschwierigkeiten verantwortlich zu machen. Dieses Verhalten gipfelte schließlich in dem Verdacht der Konspiration seines Darmstädter Maklers mit dem Kabinettschef des Großherzogs in der Absicht, seinen Fortgang aus Darmstadt zu hintertreiben.¹⁰⁸² Um die Verkaufsmöglichkeiten zu verbessern, verkaufte Behrens schließlich drei der Zimmereinrichtungen, nämlich die des Speisezimmers, des Damenzimmers und der Bibliothek.¹⁰⁸³ Er habe dies „ohne jeden Verdienst“ getan, allein um keine Käufer zu verschrecken, denn „man hört ja immer, dass die meisten Menschen Möbel, von denen sie sich nicht trennen wollen, haben.“¹⁰⁸⁴

Da auch diese Maßnahme keine unmittelbare Wirkung zeigte, schrieb Behrens am 16. Juli 1902 an Cäsar Flaischlen und bat ihn, ihm potenzielle Käufer aus dem Kreis der ehemaligen Mitglieder der „Pan“-Genossenschaft zu bezeichnen, um diese über die Verkäuflichkeit des Darmstädter Hauses in Kenntnis zu setzen.¹⁰⁸⁵ Als Auswahlkriterien für Adressaten bat Behrens folgende Eigenschaften zu berücksichtigen: „Dieser muss ein sogenannter Qualitätsmensch in zwei Richtungen sein: er muss das nötige Geld besitzen und auch einigen künstlerischen Geschmack und Interesse, das ihn zu Ansiedlung in Darmstadt veranlassen könnte.“¹⁰⁸⁶ Möglicherweise durch die Beziehungen Ollendorfs hatte Behrens auch selbst eine Liste von Personen zusammengetragen, bei denen er die genannten Qualitäten ebenfalls vermutete, die bereits in der Umgebung von Darmstadt lebten und denen er ebenfalls zu schreiben beabsichtigte.¹⁰⁸⁷ Bis zum 29. Juli hatten sich diese Pläne konkretisiert. In einem

¹⁰⁸¹ Ebd.

¹⁰⁸² Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.7.1902).

¹⁰⁸³ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 8.7.1902). Behrens verkaufte die drei Zimmereinrichtungen zum Preis von 7229 Mark an die Nürnberger Unternehmerfamilie Reif. Schuster 1980, S. 95-119; zum Kaufpreis vgl. ebd., Quellenanhang c, I., S. 118. Schuster geht jedoch fälschlicherweise davon aus, dass die drei Einrichtungen für die Familie Reif ein zweites Mal angefertigt wurden. Die hier zitierten Briefe belegen jedoch zweifelsfrei, dass Behrens die Originaleinrichtung verkaufte.

¹⁰⁸⁴ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.7.1902).

¹⁰⁸⁵ Brief Peter Behrens an Cäsar Flaischlen (Darmstadt, 16.7.1902).

¹⁰⁸⁶ Ebd.

¹⁰⁸⁷ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 16.7.1902).

weiteren Brief schlug Behrens Ollendorf vor, dass dieser in eigenem Namen eine „vertrauliche Anfrage“ an die potenziellen Käufer verfassen solle. Bezüglich deren Form und Inhalt hatte Behrens nun klare Vorstellungen:

„Es würde vielleicht gut sein, den Stil der Anfrage (...) etwas persönlich zu halten. Ich meine, dass Sie etwas mehr von sich aus sprechen würden, sagen würden, dass Sie als Kunsthistoriker dem Haus mit großem Interesse gegenüberstünden, von diesem Standpunkt aus durch die Schrift auch das Interesse bewiesen hätten, nun aber der Ansicht seien, dass ein solches ideales Interesse dann auch zu weiteren praktischen Bethätigungen führen müsse, wenn es sich darum handle, einem Künstler ein weiteres oder freieres Schaffen zu ermöglichen. Dann wie früher, dass wegen des Kunstwerkes nicht der kaufmännische Weg durch Agenten oder Zeitungsannoncen beschritten werden soll etc. Letzteres schließe gleichzeitig aus, dass jemand glauben könnte, Sie hätten vielleicht ein pecuniäres Interesse nebenbei.“¹⁰⁸⁸

Es ist bezeichnend, dass Behrens nun das Haus als Kunstwerk verkaufen wollte, dem er die Expertise des Kunsthistorikers anhängte, um es den Niederungen der Zweckdienlichkeit zu entziehen. Der Käufer sollte sich nicht allein als Geschäftspartner, sondern als Sammler und Mäzen verstehen. Zugespißt formuliert versuchte Behrens, da das Haus nicht den Gesetzen des zeitgenössischen Wohnbaus gehorchte, es auch nicht länger als Wohnbau zu verkaufen. Behrens tritt uns hier als Meister der Selbstinszenierung gegenüber. Er behauptete nun, den Verkauf über einen Makler nie angestrebt zu haben, und insinuierte, dass eine solche kaufmännische Herangehensweise die Würde von Künstler und Kunstwerk beschädige. Allerdings lässt die Raffinesse, mit der Behrens hier vorging, um trotz der eingeschränkten Nutzbarkeit des Hauses einen Käufer zu finden, tatsächlich eher den Eindruck entstehen, dass der geschickte Verkäufer Behrens die Fehler des unerfahrenen Architekten Behrens auszubügeln versuchte.

Leider bricht der in Wiesbaden erhaltene Briefwechsel hier ab, sodass mit dessen Hilfe nicht geklärt werden kann, ob und mit welchem Erfolg der Verkaufsbrief versandt wurde. Ergänzende Hinweise liefern aber zwei Schreiben an den Schriftsteller Otto Julius Bierbaum. Zwei Tage vor dem letzten in Wiesbaden erhaltenen Schreiben an Oscar Ollendorf versuchte Behrens seinen Freund Bierbaum davon zu überzeugen, das Haus „einmal eine Zeitlang“ mietfrei zu beziehen.¹⁰⁸⁹ Dies verwundert in Anbetracht der gleichzeitig laufenden Verkaufsbemühungen. Meines Erachtens steht zu vermuten, dass Behrens hoffte, dass ein

¹⁰⁸⁸ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 29.7.1902).

¹⁰⁸⁹ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, 27.7.1902).

berühmter Bewohner wie Bierbaum zum einen Zweifel an der generellen Bewohnbarkeit des Hauses zerstreue und zum anderen durch seinen Glanz das Kunstwerk zusätzlich adale. Bierbaum lehnte dieses Angebot zwar ab, bot aber offenbar an, einen Brief an die potenziellen Käufer zu verfassen und an diese nun anstatt oder zusätzlich zu Ollendorf eine „vertrauliche Anfrage“ zu stellen.¹⁰⁹⁰ In einem Schreiben vom 2. September 1902 bat Behrens um einige Änderungen in diesem Text Bierbaums.

„Erstens sollte der Grund des Rundschreibens geändert werden. Er heißt jetzt:
,Öffentliche Ausschreibung ist ihm daher nicht erwünscht und auch die Thätigkeit von Agenten möchte er vermeiden.‘ Du weißt, dass ich hier einen Makler habe; dieser drängt jetzt auf öffentliche Ausschreibung. Wir finden nun, dass es gut ist 2 Eisen im Feuer zu haben und halten es unter den ‚obwaltenden Umständen‘ für die Pflicht eines guten Schmiedes. Formal legt O[llendorf, F.P.] sehr viel Gewicht auf die einzufügende Bemerkung, dass sich das Haus vortrefflich als Sommervilla und zum Sommeraufenthalte, wegen seiner prächtigen landschaftlichen Umgebung eigne.“¹⁰⁹¹

Den in hohem Ton gehaltenen „Grund“ des Aufrufes, dessen Formulierung allein suggerierte, dass der Künstler sich nicht in die niederen Sphären der Geschäftemacher hinabgeben wolle, entlarvt Behrens bereits im folgenden Satz vollständig als Lüge. Vielmehr ist er bereit, alle zur Verfügung stehenden Mittel und Wege zum Verkauf des Hauses zu nutzen. Aber für das adressierte Publikum nährte er mit solchen pathetischen Formulierungen das Bild des weltenthobenen Künstlers.

Mit dem Bericht Gustav Paulis, dem Direktor der Bremer Kunsthalle, über einen Besuch im Hause Behrens aus dem Juni 1902 liegt eine weitere Quelle vor, welche von der Verkaufsabsicht Behrens’ und den damit verbundenen Schwierigkeiten berichtet.¹⁰⁹² Pauli führte aus, dass der Künstler deshalb das Haus nicht beziehen wolle, weil er „nicht mit einer Petroleumlampe darin wohnen“ wolle, da er dies als „nicht stilvoll“ empfinde. Er habe „etwas künstlerisch Vollendetes“ schaffen und zudem „nicht hinter Olbrich zurückbleiben“ wollen.¹⁰⁹³ Dies scheinen mir für Behrens durchaus glaubwürdige Gründe zu sein, sowohl für die Gestaltung und Opulenz der Ausstattung des Hauses wie auch für den ausbleibenden Umzug dorthin. Dass der Verkauf aber zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich mit seinem geplanten Weggang und dem Beschaffen des für seine neue Geschäftsidee notwendigen Kapitals zusammenhing, verschwieg Behrens gegenüber dem Bremer Kunsthallendirektor.

¹⁰⁹⁰ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, o. T.9.1902).

¹⁰⁹¹ Ebd.

¹⁰⁹² Brieflicher Bericht Dr. Gustav Pauli (wohl Juni 1902), Bremen, Archiv der Kunsthalle: 83. Zit. nach Maraun 1992, S. 194, Anm. 15.

¹⁰⁹³ Ebd.

Pauli erkannte aber sehr hellsichtig, wie schwierig es sein würde, einen Käufer für das Haus auf der Mathildenhöhe zu finden: „Wie das Behrens’sche Haus nun einmal eingerichtet ist, kann es nur von einem Paar bewohnt werden, das 1. sehr viel Geld hat, 2. sehr viel Kunstsinn, 3. sehr musikalisch ist und 4. gar keine oder sehr wenig Gesellschaft pflegt. Solche Menschen gibt es indessen nur sehr wenige auf der Welt und diese werden es dann gewiss vorziehen, anderswo zu wohnen als auf der Mathildenhöhe in Darmstadt.“¹⁰⁹⁴

Leider finden sich keine Quellen zum weiteren Fortgang der Verkaufsbemühungen. Trotz seines Ideenreichtums blieben Behrens’ Bemühungen, sein Haus einem auswärtigen Kunstfreund zu verkaufen, offenbar ohne Erfolg. Es wurde erst 1907 von Großherzog Ernst Ludwig selbst erworben und gelangte anschließend in den Besitz des Darmstädter Industriellen Heil, dessen Erben das Haus noch heute besitzen (vgl. das Kapitel „Wiederaufbau und restauratorische Maßnahmen“).¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁴ Ebd.

¹⁰⁹⁵ Hölz führt aus, dass das Haus vom Großherzog 1907 erworben wurde. Gewohnt habe aber dort zwischen 1903 und 1909 – wohl als erster richtiger Bewohner – der Maler und Graphiker Johann Vinzenz Cissarz, der 1903 Mitglied der Künstlerkolonie wurde. Hölz 2013, S. 76, Anm. 20.

IV. Das Haus Behrens im Kontext des malerischen, graphischen und kunsthandwerklichen Frühwerkes

1. Die Anlage des Hauses Behrens im Kontext der frühen Arbeiten

Nachdem in den vorherigen Kapiteln sowohl Behrens' Arbeiten als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Kunsthandwerker als auch sein architektonischer Erstlingsentwurf vorgestellt und analysiert wurden, soll in einem nächsten Schritt der Frage nachgegangen werden, ob und wie diese Arbeitsfelder in Zusammenhang stehen. Es ist im ersten Teil der Arbeit nicht nur an zahlreichen Beispielen herausgearbeitet worden, dass all die dort behandelten künstlerischen Tätigkeitsbereiche aus dem gleichen Formenschatz schöpfen, sondern dass Behrens auch immer wieder Konzepte und Errungenschaften aus einem Teilgebiet seines Schaffens auf andere übertrug.

Doch wandte Behrens diese Vorgehensweise auch auf seine ersten Architekturentwürfe an? Und konnte eine solche Übertragung mehr beinhalten als den Ornamentschmuck und die Ausstattung des Baus? Dass dies so ist, soll im Folgenden dargelegt werden.

In den vorangegangenen Kapiteln ist gezeigt worden, dass Behrens sein Haus aus einem gleichermaßen schlichten wie völlig gleichmäßigen Grundrisschema heraus entwickelte: einem Quadrat, in das wiederum vier Quadrate eingeschrieben sind. Wie dargelegt, ist ein solcher Grundriss nicht aus der zeitgenössischen Bauphysik und -praxis heraus zu erklären. Der Künstler entwarf ihn gegen die gängige Konvention. Er tat dies ganz offensichtlich nicht aus praktischen Gründen, wie an der langen Liste der dadurch in Kauf genommenen Nachteile deutlich wird. Diese sind in den vorherigen Kapiteln aufgezeigt worden. Nicht funktionale Gründe, sondern allein eine zweite ästhetische Entscheidung bewog Behrens, Konzessionen zu Lasten der reinen Quadratform zu machen: jene nämlich, die große Raumachse in Diele und Musikzimmer anzulegen.

Dieser in seiner Grundstruktur fast völlig regelmäßige Grundriss ist für Behrens kein Hilfsmittel, die Außenwände des Hauses in derselben strengen Regelmäßigkeit zu gestalten. Zwar lassen die nördliche und die östliche Hausseite die vertikale Zweiteilung erkennen, jedoch erfahren die Hälften jeweils eine ganz eigenständige Gestaltung. Die sonst im Werk Behrens' so dominante Spiegelsymmetrie fehlt. Die Westseite des Hauses betont zwar stärker die Mittelachse und trägt dadurch ausgeprägter als die beiden zuvor genannten Außenseiten einen symmetrischen Zug, bildet dabei aber nicht die vierteilige Struktur des Grundrisses nach außen ab. Allein die Südaußenwand zeigt in Teilen die strenge Regelmäßigkeit, die aus dem Grundriss spricht.

Da der Grundriss also weder aus der Funktion motiviert war, noch aus der Absicht, dieselbe strenge Regelmäßigkeit auf die Außenwände zu übertragen, muss hieraus geschlossen werden, dass er sich allein aus seiner gleichmäßigen Gestalt erklärt – dass er selbst Ornament ist. Die Entscheidung, seinem Haus eine innere Organisation nicht nach funktionalen, sondern nach ästhetischen Gesichtspunkten zugrunde zu legen, ist als stringente Fortführung seiner Handlungsweise bei den zuvor entstandenen Arbeiten zu begreifen.

Es ist vereinzelt in der Literatur darauf hingewiesen worden, dass die Vorliebe für geometrische Formen und symmetrische Kompositionen Behrens' gesamtes Werk durchzieht.¹⁰⁹⁶ Jedoch hat sich dieser Feststellung nie die Frage angeschlossen, welche ästhetischen und funktionalen Konsequenzen diese gestalterische Präferenz hatte. Dabei ist gerade die Überordnung der kompositorischen Idee zum Nachteil anderer wesentlicher Aspekte des jeweiligen Werks ein charakteristisches Merkmal in Behrens' Arbeit seit der Mitte der 1890er Jahre. Es zieht sich durch die unterschiedlichen Tätigkeitsfelder des Künstlers und bleibt in dem hier betrachteten Zeitraum Kontinuum.

Besonders anschaulich wird diese Gewichtung bei dem Gemälde „Mutterkuß“ (Abb. 3), bei dem das Motiv von Mutter und Kleinkind vom Künstler in eine fast völlig spiegelsymmetrische Anlage hineingezwungen wurde. Genausowenig, wie der Grundriss des Hauses Behrens im herkömmlichen Sinn zweckgerecht für die Bauaufgabe ist, ist es diese Komposition für das dargestellte Motiv. Denn, wie gezeigt, erfordert der Bildaufbau zwei gleichgroße Figuren. Zur Versöhnung von Motiv und Kompositions Idee verfiel Behrens auf den Kunstgriff eines Maßstabsprunges innerhalb des Bildes und nahm die beschriebenen ästhetischen Konsequenzen in Kauf. Der Künstler räumte schon hier der kompositorischen Idee Vorrang gegenüber der Folgerichtigkeit ein. Das Haus zeugt auch noch ein halbes Jahrzehnt später und in einem Tätigkeitsfeld, welches in viel höherem Maß technischen und funktionellen Erfordernissen unterliegt, von derselben Geisteshaltung des Künstlers: Trotz der großen Nachteile wurde das „Motiv“ – das heißt in diesem Fall das Bauprogramm – in die symmetrische Form gepresst. Um Form und Funktion miteinander vereinbaren zu können, griff Behrens wie schon beim „Mutterkuß“ auf Kunstgriffe zurück, die ebenso wie der Maßstabswechsel im Gemälde künstlerischer Lehre und Praxis zuwiderliefen. Diese Regelverstöße sind ausführlich in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt worden, sodass an dieser Stelle nur beispielhaft auf den Unterzug oberhalb des Dielenraumes, den Versprung der Deckenhöhe und des Raumniveaus, die Treppengestaltung und den fehlenden Kellerabgang hingewiesen werden soll.

¹⁰⁹⁶ Windsor 1981, S. 11.

Im „Traum“ (Abb. 9), dem letzten großen symbolistischen Gemälde des Künstlers, ordnet sich das Motiv fast völlig der achssymmetrischen Komposition unter. Behrens platzierte dieses Bild als zentralen Blickfang am Ende der durch Diele und Musikzimmer führenden Raumachse. Meines Erachtens setzte der Künstler hier zwei Kompositionen miteinander in Beziehung, deren hervorstechendstes Merkmal die Betonung ihrer Achssymmetrie ist, um die Universalität seiner Gestaltungsprinzipien besonders augenfällig unter Beweis zu stellen. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Georg Fuchs bereits 1899 von einer „Musikhalle“ als idealem Präsentationsort für den „Traum“ sprach (vgl. das Kapitel „Malerei“).¹⁰⁹⁷ Möglicherweise entstanden Bild- und Architekturkonzept also gemeinsam, auch wenn der Künstler erst Jahre später den baulichen Rahmen für sein Bild errichtete. Auf den Zusammenhang von Rahmen und Gerahmtem wird im Folgenden noch einzugehen sein.

Auch in Behrens' Holzschnitten ist die Dominanz symmetrischer Komposition aufgezeigt worden. Gleichfalls ist dort zu beobachten, wie der Künstler das Motiv in den geometrischen Bildaufbau „zwang“, etwa bei dem frühen Schnitt „Trockne Blumen“ (Abb. 12). Mit dem „Sturm“ (Abb. 13) schuf Behrens aber ebenso einen Holzschnitt, der die Symmetrie als zentrale Kompositionsidee völlig aufgab. Jedoch kehrte Behrens schon beim nächstfolgenden „Sieg“ (Abb. 14) bereits wieder zur symmetrischen Bildanlage zurück. Bei diesem und den nachfolgenden Holzschnitten trat das erzählende Moment des Motivs nun fast völlig hinter die Form, die geometrische Komposition zurück – eine Entwicklung, auf die schon beim „Traum“ hingewiesen wurde. Die „Schmetterlinge“ (Abb. 16) und der „Kuß“ (Abb. 17 u. 18) lassen diese Entwicklung besonders deutlich erkennen. Meines Erachtens fanden diese Wandlungen und Erfahrungen im Holzschnitt in doppelter Hinsicht in der Formwahl für den Grundriss ihren Widerhall: Zum einen schuf Behrens aus künstlerischen Gründen und obwohl dies der zeitgenössischen Theorie und Praxis des Bauens zuwider lief, keinen nicht-symmetrischen Grundrissplan. Zum anderen wählte er für diesen die simple Form, das einfache Motiv der vier Quadrate als Grundgedanken und versuchte, die Schlichtheit und das Gleichmaß dieser Anordnung durch die praktischen Anforderungen an den Bau so wenig wie möglich zu entstellen – auch wenn dies nur eingeschränkt gelang. Damit entschied er sich gegen eine kleinteiligere Grundstruktur, die den Funktionserfordernissen bereits mehr Rechnung getragen hätte.

In einem weiteren Punkt lässt sich die Übertragung von Erfahrungen, die der Künstler in seiner Tätigkeit als Maler, Graphiker und Kunstgewerbler machte, auf seinen architektonischen Erstling besonders gut nachvollziehen: Es ist dies der Einsatz der Rahmung

¹⁰⁹⁷ Fuchs 1899a, T. 1.

als Gestaltungsmittel. Es ist weiter oben dargelegt worden, dass Peter Behrens in seinen späteren Holzschnitten, beginnend mit den „Schmetterlingen“, Rahmungen in die Bildflächen einführte, die als in ganz oder annähernd abstrakte Ornamentformen aufgelöste Bildzonen gegenständlichere Bereiche sowohl kontrastieren als auch betonen. Der Künstler leitete, wie dargelegt, diese Gestaltungsweise meines Erachtens aus seinen ersten Buchkunstantwürfen ab. Im Holzschnitt „Waldbach“ (Abb. 19) legte Behrens den Rahmen nicht mehr auf die annähernd tiefenlose Bildfläche auf (wie bei den „Schmetterlingen“ und dem „Kuß“), sondern setzte mehrere ineinandergestaffelte Rahmen ein, um mit diesen den Durchblick in einen deutlich tieferen Bildraum zu fassen. In der „Winterlandschaft“ (Abb. 20) bildete Behrens Rahmungen in Form einer Architekturfindung, bei der ineinandergestaffelte Bögen den Durchblick in die Tiefe symmetrisch einfassen. Die Architektur nimmt hier also die Stelle des ornamentalen Rahmens ein. Betrachtet man die Holzschnitte in ihrer Entstehungsabfolge, so wird deutlich, dass dies eine Weiterentwicklung aus den vorherigen Schnitten ist, auch wenn sich die Gestalt des Rahmens nun völlig wandelte. Für Behrens' Entwicklung als Architekt ist dieses Umformen des Ornamentrahmens in eine Architekturphantasie deswegen von Bedeutung, weil darin ein Ausgangspunkt für die Entwicklung der Raumachse im Haus Behrens zu sehen ist. Behrens erprobte in der „Winterlandschaft“ bereits die Möglichkeit, das in Buchkunst und Holzschnitt entwickelte Kompositionsprinzip auch auf Raumgefüge zu übertragen. Im Darmstädter Haus ordnete er dann drei Durchgänge in andere Räume oder Raumglieder axial hintereinander an: jenen vom Treppenraum in die Diele, bei dem die Betonung der Mitte durch den unteren Treppenarm noch betont wird, den breiten Pfeilerflankierten Durchlass von der Diele in das Musikzimmer und schließlich als Abschluss die Umgrenzung der apsidenartigen Nische in der Ostwand des Musikzimmers, an deren Stirnwand der „Traum“ als Blickpunkt der Achse platziert war. Allerdings gelang die steinerne Umsetzung der Komposition, wie sie in dem Holzschnitt ideal verwirklicht ist, nur eingeschränkt. So erlaubte die Entscheidung für die vierteilige Grundrissform nur einen einzigen wirklichen Durchgang in einen anderen Raum. Zudem gab es eigentlich am Auftakt der Achse gar keinen Betrachterstandpunkt, der einen solchen dreifach gerahmten Blick erlaubte, da der untere Treppenarm eine solche Perspektive weitgehend verbaute. Ein idealer Zugang zum Haus hätte vor Kopf dieser Achse gelegen.

Eine solche Verbindung von Portal und Rahmen zeigt die kleine Architekturvignette, die im Maiheft 1900 als Kopfzierleiste Behrens' eigenen Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ begleitet (Abb. 87).¹⁰⁹⁸ Sie zeigt einen monumentalen

¹⁰⁹⁸ Behrens 1900a, S. 401.

Bau mit vorgelagerter Freitreppe – fraglos ein Theater. Auch hier überschritt Behrens eindeutig noch nicht die Grenze zur technisch-entwerferischen Darstellungsweise des Architekten, sondern blieb, wie im Kapitel „Buchkunst“ aufgezeigt, auf dem Terrain des Malers und Graphikers. Dennoch weisen auch hier einige Elemente bereits auf das Darmstädter Haus Behrens voraus. Zu nennen ist insbesondere die von gestaffelten Rahmenformen eingefasste Eintiefung in der Fassade – eine Gestaltungsidee, die im Haus Behrens in der auf die Nische des Musikzimmers ausgerichteten Raumachse wiederkehrt. Anders als in Behrens' Haus, wo die Nische erst als Präsentationsort des „Traumes“ eine Funktion erhielt, inszeniert die Rahmung bei dieser Phantasiearchitektur das hinter die Fassade gerückte Hauptportal des Theaterbaus. Behrens ließ in der Vignette eine repräsentative Treppe den Auftakt zu der gerahmten Portalnische bilden. Auch diese Anordnung fand sich in Abwandlung erneut bei der Diele und Musikzimmer durchmessenden Raumachse des Hauses Behrens.

Ein Zwischenschritt von den Architekturerefindungen der Winterlandschaft und der Buchkunstvignette zur Raumachse des Hauses Behrens stellt die „Skizze für die Eingangstüre eines Modernen Kunst-Salons“ (Abb. 167) dar, die Behrens mit zwei weiteren Zeichnungen ebenfalls im Mai 1900 in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ veröffentlichte.¹⁰⁹⁹ Bei dieser Ladenfront übersetzte der Künstler die ineinandergestaffelten Rahmenformen bereits in einen zumindest dem Anschein nach umsetzbaren Architekturentwurf. Dass die Zeichnung nicht zur Umsetzung vorgesehen war und auch nicht in der Absicht entstand, baubare Architektur zu entwerfen, ist in einem vorherigen Kapitel dargelegt worden (vgl. das Kapitel „Drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon“). In einem zentralen Punkt bildete diese Zeichnung die Raumachse des Hauses Behrens bereits vor: Behrens setzte ein eigenes Bild, den „Sturm“, in das Zentrum der Rahmenkomposition. Dieses Bild tritt an die Stelle, welche vom Künstler in der „Winterlandschaft“ noch ungefüllt blieb. Das Bild umgibt als zweiter Rahmen ein gewaltiger – am ehesten wohl als hölzern gedachter – Raumeinbau in Form einer Ädikula mit geradem Gesimsabschluss auf hohem Sockel. Fraglos wollte der Künstler die Assoziation einer Altarnische hervorrufen. Die apsidenartige Nische, die im Darmstädter Haus den „Traum“ rahmte, stellt die konsequente Fortführung dieser Absicht dar, mithilfe der Rahmung das Gerahmte in geradezu sakrale Sphären zu heben. Das eigene Werk rückt an den Ort, der in der „Winterlandschaft“ noch dem transzendent aufgeladenen, rätselhaften Dunkel vorbehalten war. In praktischer Hinsicht schufen der Ädikula-Einbau und das mithilfe einer Ornamentgirlande als Rahmen

¹⁰⁹⁹ DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 403, 404.

ausgezeichnete Schaufenster die Möglichkeit, bei begrenzten räumlichen Verhältnissen trotzdem eine mehrfach gerahmte Blickachse zu konstruieren. Diese Vervielfältigung der Rahmen wiederholte der Künstler bei der Achse des Hauses Behrens durch den Einbau der Nische. Es wird weiter unten zudem noch gezeigt werden, dass Behrens den Treppenaufgang am Übergang vom Dielen- zum Treppenraum mit einem Einbau überfing und so das Element des Rahmens dort ebenfalls besonders betonte.

Wie aber rechtfertigte das Gerahmte die aufwendige Rahmung? Zuvor hatte Behrens bei dem Holzschnitt „Waldbach“ das Fehlen eines Zentrums bei einer Vervielfältigung der Rahmen als zentrales Gestaltungsmittel gewählt; in der „Winterlandschaft“ war dieses fehlende Zentrum in eine Schwärze getaucht, die sogar in den Bereich des Metaphysischen zu verweisen scheint. Bei der „Skizze“ und dem Darmstädter Haus fassten Behrens' Rahmungen jedoch wieder jeweils ein Objekt. Es waren nun die eigenen Bilder, die den hohen gestalterischen Aufwand rechtfertigen mussten. Der „Sturm“, welcher in der „Skizze“ in den Mittelpunkt des Rahmgebildes gesetzt ist, löst diesen Anspruch dadurch ein, dass seine Bildaufteilung in den Proportionen der Architekturfindung aufgegriffen wird. Gleichzeitig spielte der Künstler hier mit dem Gegensatz zwischen dem nur skizzenhaft angedeuteten Ausstellungsstück, das kaum Bildfläche einnahm, und der vielfach größeren Rahmung, durch welche der Blick des Betrachters gelenkt wird, wodurch dieser auf die Bedeutung des Kunstwerkes für die Gesamtkomposition aufmerksam gemacht wird.

Das Darmstädter Haus, bei dem der „Traum“ Zentrum und Zielpunkt der Rahmungen durch die aufwendige Raumachse ist, bleibt hier konventioneller als die früheren, graphischen Arbeiten. Es fehlt das deutlich ablesbare Spiel mit Rahmen und Zentrum, das sich dort findet. Es wäre aber zu überlegen, ob nicht in der Raumachse dem „Traum“ – ebenso wie dem „Sturm“ auf der „Skizze“ – ein von der Komposition des Bildes ausgehender Architekturrahmen geschaffen wird. Es wurde weiter oben bereits darauf hingewiesen, dass Georg Fuchs schon 1899 von einem Musiksalon als idealem Präsentationsort für das Gemälde sprach. Möglicherweise war die Idee, das Bild am Endpunkt einer spiegelsymmetrischen Raumachse zu platzieren, bereits für den Entwurf des Bildes maßgeblich, auch wenn dieser Architekturrahmen erst Jahre später verwirklicht werden konnte.

Ebenso wie in der „Skizze für die Eingangs-Thüre eines Modernen Kunst-Salons“ finden sich in den beiden an derselben Stelle publizierten und dort mit „Skizzen für die Ausstattung eines modernen Kunst-Salons“ (Abb. 168 u. 169) unterschriebenen Zeichnungen gestalterische Konzepte, die in eng verwandter Form für das Darmstädter Haus aufgegriffen

wurden.¹¹⁰⁰ Die Zeichnungen wurden im Kapitel „Drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon“ bereits besprochen. Insbesondere die Treppe, die auf den beiden Einrichtungsentwürfen das ebenso zentrale wie verbindende Architekturelement ist, weist zu jener im Haus Behrens ausgeführten weitreichende Parallelen auf. Behrens fasste sie in beiden Fällen als geradezu zeremoniellen Eintritt in den Raum auf und unterstrich den repräsentativen Charakter dieses Zugangswegs durch seine Anordnung ebenso wie durch seine Ausstattung. Beiden Treppen ist gemeinsam, dass sie sich an einem Ende zur Raummitte öffnen, dass also die Treppe so eingebaut ist, dass ihr An- respektive Austritt nicht in einer Zimmerecke liegt. Vielmehr entlassen (oder empfangen) beide den Hinab- oder Hinaufsteigenden an zentraler Stelle im Raum. Den Treppen ist jedoch ebenso gemein, dass diese räumliche Anlage nur mithilfe von Kunstgriffen zu bewerkstelligen war, die nicht der gültigen Architekturlehre der Zeit entsprachen. Auf den Zeichnungen zum Kunstsalon ist es der Treppenaustritt im oberen Geschoss, den Behrens in das Zentrum des Raumes legte. Dazu war, wie beschrieben, ein Podest nötig, das nicht im Winkel zweier zusammenstoßender Wände verankert werden konnte, sondern nur auf zwei schmalen, in einer Wand verankerten Kragträgern ruhte. Dieses Podest ragte zudem deutlich sichtbar von oben in den unteren der beiden dargestellten Räume hinein. Für das Haus Behrens ist der große Aufwand weiter oben dargelegt worden, mit dem allein es dem Künstler gelang, den Antritt und den unteren Treppenlauf mit der Ost-West-Achse der Diele und damit mit der großen Raumachse fluchten zu lassen. Beim Entwurf eines ganzen Hauses nahm die Anzahl der in Einklang zu bringenden Elemente natürlich zwangsläufig zu, und anders als auf der Skizze waren dort die Gesetze der Statik zu befolgen. Besonders augenfällig wird Behrens' Schwierigkeit, den unteren Treppenlauf an der vorgesehenen Stelle ausführen zu können, an seinem Kunstgriff, den oberen Treppenlauf deutlich zu verjüngen, sodass die scheinbare Großzügigkeit und Bequemlichkeit, die der Betrachter am Fuß der Treppe zu erkennen glaubt, nur Vorspiegelung ist. Interessanterweise ist auch jene Treppe, die Behrens in seinen Kunstsalon-Skizzen abbildete, von nur bescheidener Breite, die in merkwürdigem Missverhältnis zu der aufwendigen und auf einen zeremoniellen Auftritt hin berechneten Anlage steht. Den Repräsentationsanspruch, der durch die prachtvolle Ausstattung der Treppe in Form des aufwendigen Schmuckgeländers mit zwei den Austritt flankierenden mannshohen Leuchteraufsätzen formuliert wird, kann diese bescheidene Stiege kaum einlösen. Es mögen ästhetische und vielleicht bildkompositorische Gründe gewesen sein, die Behrens auf den Kunstsalon-Skizzen zu einer solchen widersprüchlichen Gestaltung bewogen. In der Zusammenschau beider Treppenplanungen

¹¹⁰⁰ DKuD, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 404.

muss konstatiert werden, dass dem Künstler offenbar der Stellenwert von Großzügigkeit und Bequemlichkeit als Merkmal herrschaftlicher Architektur nur mit Einschränkungen bewusst war oder dass er auch diesen Aspekt wissentlich der künstlerischen Idee unterordnete, wie es weiter oben für die funktionale Folgerichtigkeit an verschiedenen Beispielen aufgezeigt worden ist.

Die Leichtfertigkeit im Hinblick auf die funktionale Folgerichtigkeit seiner Entwürfe ist eine Konstante in Behrens' frühem Schaffen. Wie dargelegt, wurde bereits mit der Hinwendung Behrens' zum Kunstgewerbe offenbar, dass es häufig nicht optimale Zweckerfüllung ist, welche die Gestaltung des jeweiligen Objekts bestimmte, sondern dass vielmehr die ästhetische Idee allein den Künstler leitete. Der Tisch, welchen Behrens 1899 auf der Münchner Jahresausstellung zeigte (Abb. 153), legt von dieser Einstellung beredtes Zeugnis ab: Seine Diagonalstreben haben keine wichtige tragende Funktion, behindern aber die Beine der am Tisch Sitzenden (vgl. das Kapitel „Kunsth Handwerk“). Für den Fall der Gitterentwürfe (Abb. 147 u. 148) im Auftrag Friedrich Denekens, des Direktors des Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museums, wissen wir sogar durch eine Briefquelle, dass die von Behrens gelieferten Zeichnungen nicht umsetzbar waren, weil er essenzielle technische Voraussetzungen nicht berücksichtigte (vgl. das Kapitel „Kunsth Handwerk“).¹¹⁰¹ Behrens begriff es zumindest zu diesem Zeitpunkt nicht als Teil seiner kunstgewerblichen Arbeit, die handwerklichen Herstellungsprozesse präzise zu kennen und in seine Gestaltung einzubeziehen. Von einer wie auch immer gearteten Werk- oder Materialgerechtigkeit des Entwerfens kann also in Behrens frühen kunstgewerblichen Entwürfen keine Rede sein.

Es spricht vieles dafür, dass Behrens auch bei der Planung seines Hauses nicht auf soliden Kenntnissen im Architekturentwurf aufbauen konnte, sondern diese ebenso wie die Gitterentwürfe für Krefeld im Nachhinein stark abgeändert werden musste. Insbesondere aus der Aufgabe des Quadratschemas im Westen des Hauses lässt sich die Notwendigkeit tiefgreifender Abänderungen von Behrens' ursprünglichem Entwurf fast zwingend schlussfolgern. Gewiss hätte der Künstler nicht ohne Not das seine gestalterischen Grundüberzeugungen so klar abbildende Quadratschema verwässert. Die Längungen, die auch die Proportionen der Außenseiten empfindlich stören, sind fraglos ein Notbehelf. Sie waren wahrscheinlich für Behrens die einzige Möglichkeit, unter grundsätzlicher Beibehaltung seines Raum- und Fassadenkonzepts die zentralen Erfordernisse eines Wohnhauses zu erfüllen. In der Bauanalyse sind die verschiedenen Parameter, die diesen Planungseingriff wohl erforderlich machten, nachgezeichnet worden. Es ist weiter oben auch bereits die Frage

¹¹⁰¹ Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 1.12.1898).

aufgeworfen worden, ob die Hauskarikatur des satirischen „Über-Haupt-Kataloges“ (Abb. 201), welche eben die Westfront des Hauses mit dicken Balken abgestützt zeigt, nur eine Persiflage auf den dort angebrachten, von Richard Dehmel verfassten Weihespruch „Steh’ fest mein Haus im Weltgebrauch“ war.¹¹⁰² Es wäre meines Erachtens durchaus denkbar, dass Spruch wie Karikatur sich gleichermaßen auf ein konstruktives Problem beziehen, welches ebenfalls die Ursache für die erkennbare Planabänderung im Westteil des Hauses sein könnte.

Neben dieser tiefgreifenden Planänderung zeugen noch viele weitere Befunde von einer Herangehensweise Behrens’ an die Planung zu seinem Haus, die von einer nur laienhaften Kenntnis auf dem Gebiet des Bauentwurfs herrührte. Dies ist in den vorhergehenden Kapiteln ausführlich besprochen worden. Beispielhaft dafür ist der fehlende Innenabgang in das Kellergeschoss. Diese Unbekümmertheit im Hinblick auf praktische und handwerkliche Aspekte seiner Entwürfe bildete ganz offensichtlich ein weiteres Kontinuum zwischen Kunsthandwerk und architektonischem Erstlingswerk. In einem weiteren Sinne betrifft diese mangelnde Qualität im Handwerklichen, wie gezeigt, nicht nur Entwürfe zur fremden Ausführung, sondern auch die eigenhändigen Arbeiten. Insbesondere an den Figurendarstellungen in den Gemälden ist diese Begrenztheit in der malerischen Ausführung nicht zu übersehen. Es scheint vor dem Hintergrund des fehlenden Interesses an solchen eher handwerklichen Aspekten seiner Arbeiten folgerichtig, dass der Künstler im Verlauf seiner Tätigkeit als Maler und Graphiker während des hier untersuchten Zeitraumes seine Fertigkeiten nicht erkennbar verbesserte.

Die anfangs gestellte Frage nach einem möglichen Zusammenhang zwischen Behrens’ architektonischem Erstlingswerk und den malerischen, graphischen, buchkünstlerischen und kunsthandwerklichen Arbeiten, die diesem vorausgingen, muss zusammenfassend zweifelsfrei bejaht werden. Obwohl hier Einzelformen und Ornamentik noch gar keine Berücksichtigung fanden und diesbezügliche eventuelle Kontinuitäten erst in den folgenden Kapiteln untersucht werden sollen, tritt dennoch bereits klar zutage, dass die architektonischen Anfänge Peter Behrens’ ohne den Kontext seines vorangegangenen Schaffens nur sehr unvollständig zu begreifen sind. In den dort entwickelten ästhetischen Auffassungen und Kompositionsmethoden wurzelt die Gestaltung seines Darmstädter Hauses bis hin zu seiner grundlegenden Konzeption.

¹¹⁰² Ausst.-Kat. Darmstadt 1901, o. S.

2. *Das Ornament des Außenbaus und Behrens' Formensprache als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Kunsthandwerker*

In den vorangehenden Kapiteln standen Grund- und Aufriss des Hauses Behrens im Mittelpunkt. Eigentlich würde man also sagen, dass wir nun, nachdem der bautechnische Teil des Entwurfes ausführlich abgehandelt wurde, wieder den Bogen zurück zum Ornamentalen schlagen, auf welchem bereits bei der Betrachtung von Behrens' anderen Schaffensbereichen ein Hauptaugenmerk lag. Jedoch ist diese strikte Trennung zwischen Bau und Schmuck bei diesem ersten Bauwerk des Peter Behrens eben nicht möglich, lässt doch der Künstler, wie gezeigt, auch den Grundriss zur Ornamentform werden. Diese geradezu allumfassende Durchdringung des Baus durch das Ornament zeigt, welchen entscheidenden Stellenwert die Schmuckform bei dem Entwurf des Hauses einnahm.

Die Formidee des Grundrisses ist weiter oben ausführlich in ihrer Entwicklung dargelegt worden, ebenso ihre Herleitung aus Behrens' früheren Arbeiten. In den folgenden beiden Kapiteln soll nun aber der Bauschmuck an den Fassaden und die Ornamentik der Ausstattung abgehandelt werden. In der Abfolge hält sich die Untersuchung an den Bauablauf und untersucht zunächst die zuerst entstandene Bauzier des Fassadenschmuckes (vgl. das Kapitel „Bauchronologie“), bevor sie sich den Innenräumen und der Ausstattung zuwendet.

Der höchst aufwendige Baudekor, mit dem Peter Behrens sein Haus schmückte, wurde bereits in der Baubeschreibung kurz dargestellt. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie auch hier Formen und Kompositionsprinzipien zur Anwendung gelangten, die der Künstler bereits in seinen früheren Arbeiten in den schon eher bearbeiteten Tätigkeitsfeldern entwickelt hatte.

Den Baudekor, welchen Behrens als Zier den Außenwänden seines Hauses vorlegte, hob der Künstler deutlich farblich hervor. Gegen weiße Putzflächen stellte er einen rotbraunen Eisenklinkerstein und grünglasierte Dekorklinkersteine.¹¹⁰³ Letztere ließ er, wie gezeigt, nach eigenem Entwurf von Villeroy & Boch produzieren (vgl. das Kapitel „Bauchronologie“). Schwarzglasierte Platten fanden Verwendung zur Abdeckung der Geländer und Balustraden.

Die von Villeroy & Boch produzierten grünglasierten Dekorsteine sind das prägende Element der Bauzier. In der Baugeschichte wurde gezeigt, dass dem Bauherrn für diese Steine hohe Kosten entstanden, welche durch die komplexen Formen verursacht wurden. Behrens entwarf verschiedene Grundelemente, die in unterschiedlicher Kombination ein umfangreiches Repertoire an Bauschmuck ermöglichten. Insbesondere die von ihm als

¹¹⁰³ Im Katalog zum Haus Behrens sind diese beiden Baustoffe wie folgt verzeichnet: „Villeroy & Boch, Mettlach[:] Grün glasierte Verblendsteine an der Fassade (Lisenen)“. „Philipp Holzmann & Co., Frankfurt am Main [:] Rotbraune Verblender (Eisenklinker der Plinte [sic])“. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 11; Kat. Haus Behrens, S. 14.

Lisenen bezeichneten Wandvorlagen, mit denen er die Außenwandflächen im Ganzen einfasste und unterteilte, mit denen er aber auch einzelne Bauelemente rahmte, wurden in unterschiedlichen Zusammenstellungen aus den grünglasierten Dekorsteinen gebildet.¹¹⁰⁴ Ein erster Überblick über die Verwendung des Bauschmuckes ist bereits weiter oben im Rahmen der Baubeschreibung gegeben worden. Hier soll nun ein genauerer Blick auf Formen und Verwendung der aufwendig hergestellten grünen Verblender geworfen werden.¹¹⁰⁵

Alle Dekorsteine weisen die Höhe regulärer Klinker auf und sind auf eine – bei regulärem Versatz – vertikale Fortsetzung durch weitere gleiche Steine hin ausgeformt. Eine Kehlform und zwei Stabformen finden sich am Haus in unterschiedlichen Zusammenstellungen. Die aufwendigere der beiden Stabformen ist überzogen mit vier Bändern, die plastisch gerundet hervortreten. Diese Bänder verlaufen in leichter Neigung zur Senkrechten. Durch den abwechselnd gegenläufigen Versatz bei der Aufmauerung entsteht so der Eindruck, dass die Bänder die Gesamthöhe des jeweiligen Stabes in sanftem Schwung überziehen. Die einfachere Stabform ist kleiner und schmucklos. Diese drei Formen wurden um plane Streifen aus grünglasierten Klinkern ergänzt. Es finden sich Wandvorlagen aus Kehlsteinen mit flankierenden planen Steinstreifen (Südseite, Schlafzimmerfenster), eine Kehlung, flankiert auf einer Seite von einem Bandstab und gegenüber von einem planen Klinkerstreifen (Westseite, Stirnbereich des Wandvorsprunges), Doppelbandstäbe mit zwischenliegender Kehlung (Ostseite, Erker; Westseite, Treppenhausfenster) und ohne diese (Ostfassade, Wandvorsprung), sowie Doppelbandstäbe mit seitlicher Kehlung (Nordseite, Fensterrahmung). Wiederkehrend ist die Anordnung, die mit Ausnahme der Südwestecke an drei Hauskanten ausgebildet wird. Sie zeigt den übereck gestellten einfachen Stab an der Kante, dem symmetrisch auf den beiden anstoßenden Fassadenflächen von innen nach außen ein planer Klinkerstreifen, eine Kehlung und ein Bandstab folgen. Diese Anordnung erscheint ebenfalls an den Seitenkanten des Pseudo-Risalits an der Westaußenwand. Halbiert findet sie sich an zwei weiteren Stellen: zum einen als Wandvorlage an der Nordwand, wo sie die Trennwand zwischen Diele und Musikzimmer im Erdgeschoss sowie Bibliothek und Arbeitszimmer im Obergeschoss außen anzeigt und gleichzeitig den darüberliegenden westlichen Giebelanlauf optisch substruiert, zum anderen an den Außenkanten des Wandvorsprungs an der Ostwand im Bereich des Musikzimmers.

An der zur Straße hin gelegenen Nordseite des Hauses setzte Behrens die Dekorelemente aus grünglasiertem Stein besonders variantenreich ein: Hervorzuheben sind zwei aufwendige

¹¹⁰⁴ Ebd.

¹¹⁰⁵ Zum Bauschmuck vgl. Abb. 188, 189 und die Photographien HB 1-27.

Rahmungen um die Haustür und die beiden großen, übereinanderliegenden Fenster von Musik- und Arbeitszimmer – fraglos ein Rückgriff auf sein in der Malerei und im Kunstgewerbe entwickeltes Vokabular, wie weiter unten noch gezeigt wird. Um den Haupteingang bildete er aus zwölf mit Bändern geschmückten Stäben ein gestuftes Säulenportal, das entfernt mittelalterliche Architekturen assoziieren lässt. Die Anordnung dieser Stäbe, die jeweils zu sechst radial im Viertelkreis um die Pfosten gestellt sind, erzeugt gemeinsam mit den geschwungenen Schmuckbändern eine Bewegtheit des Eindruckes, die einen Kontrast zur strengen Großform des Hauses bildet.

Dies gilt in ähnlicher Weise für die aufwendigste Formerfindung des Außenbaudekors: den Rahmen, welcher Musikzimmer- und Atelierfenster umschließt und zudem in das Giebfeld des darüberliegenden Nordgiebels ausgreift. Dessen Kontur, die Behrens durch eine Verblendung mit roten und grünen Steinen betonte, bildet gemeinsam mit zwei Lisenen einen Rahmen um den Rahmen, ein Motiv, das ebenfalls bereits wiederholt in Behrens' Arbeiten als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Kunstgewerbler erscheint.

Die Fensterrahmung setzt direkt auf dem Sockel des Hauses an. Zwei Wandvorlagen, die aus Zwillingsbandstäben bestehen, von denen eine Kehlform zum Niveau der dazwischen liegenden Fenster vermittelt, führen in die Höhe. Direkt an die Kehlungen stoßen die ebenfalls aus grünem Klinker bestehenden Laibungen des Musik- und des Atelierfensters an. Die Wandvorlagen enden knapp unterhalb der Mitte des Bibliotheksfensters, wo ihnen seitlich weit auskragende Konsolplatten aufsitzen. Oberhalb der Konsolplatten wird der Rahmen in deren Breite fortgesetzt und bildet einen Bogen aus. Dessen innere Kontur ist die eines sehr gedrückten Spitzbogens. Seine äußere Kontur verbindet die genaste Form des Kielbogens mit glockendachartigen Anläufen, die auch im Giebel darüber erscheinen. Der Bogen wiederholt das Doppelbandstab-und-Kehlung-Motiv, wobei der äußere Stab in eine in die Giebelspitze laufende Lisene ausläuft und der innere Stab und die Kehlung die Nasung ausbilden. Der kleine Zwickelbereich zwischen Spitz- und Kielbogen ist mit grünglasierten Quadersteinen ausgemauert. Das aufwendige Rahmengebilde unterstreicht die Bedeutung des Atelierfensters und damit die Funktion des Baus als Wohn- und Arbeitsstätte eines bildenden Künstlers. Dass Behrens mit der aufwendigen Präsentation dieses Fensters in einer Tradition stand, ist zuvor gezeigt worden. Gleichzeitig hebt der Rahmen auch das Musikzimmerfenster und damit den herrschaftlichsten Raum des Hauses hervor. Ungeachtet der Bedingtheit der Raumanordnung aus anderen, dargelegten Gründen versinnbildlicht diese Zusammenbindung beider Fenster in einer gleichermaßen kunstvollen wie charakteristischen Fassung den Anspruch als selbstgestaltetes, herrschaftliches Künstlerheim.

Die Bedeutung der Rahmenformen in Behrens' vorangegangenen und etwa gleichzeitigen Arbeiten ist bereits ausführlich dargelegt worden. Sie ist eine zentrale kompositorische Errungenschaft des Künstlers und wurde zum bestimmenden Gestaltungselement für Behrens' Buchkunst und Holzschnitt. Im vorangegangenen Kapitel ist zudem dargelegt worden, dass die Rahmung auch für Behrens' frühe Architekturschöpfungen einschließlich des Grund- und Aufrisses des Darmstädter Hauses ein bestimmendes künstlerisches Element ist. Deshalb überrascht es nicht, dass Behrens auch bei der Gestaltung der Hauptansicht seines Hauses eine Rahmenform als zentrales Gestaltungselement des Baudekors entwarf.

Das charakteristische Motiv, mit welchem Behrens sein Rahmengebilde nach oben abschloss – hier als Kielbogen mit glockenförmigen Anläufen bezeichnet –, leitet sich direkt aus Behrens' Buchkunst her, wo es bereits im 1898 entstandenen „Bunten Vogel“ in fast identischer Form erscheint: Eines der größten Zierstücke des Kalenderbuches (hier als Zierstück Nr. 4 bezeichnet), das Behrens gleich doppelt auf dem Titelblatt zur Einfassung der Schrift verwendete, nimmt die Form des Bauornamentes fast exakt vorweg (Abb. 39).¹¹⁰⁶ Es lässt zudem erkennen, dass die Figur aus den von Behrens in zahlreichen Varianten verwendeten Bandformen entwickelt wurde. Die charakteristische Nasung entsteht dabei aus dem spitzwinkligen Zusammenführen zweier Bänder. Noch klarer zu erkennen ist dies bei zwei anderen Zierstücken des „Bunten Vogels“, welche diese Nase ebenfalls aufweisen (Abb. 43 u. 44).¹¹⁰⁷ Behrens verwendete diese Formerfindung auch noch in weiteren Buchkunstentwürfen, etwa in dem zum Zeitschriftentitel für „Die Kunst“ (Abb. 72).¹¹⁰⁸ Auch hier bildet die Nase einen Scheitelpunkt, an dem von beiden Seiten Bänder spitz zusammenlaufen. Von dort aus fallen die Bänder in sanftem Schwung herab und bilden so eine Kartusche aus, welche die Schrift aufnimmt. Diese bändergerahmten Schriftkartuschen sind, wie gezeigt, ein für Umschlagtitelentwürfe immer wiederkehrendes Kompositionsschema und gleichzeitig der Ausgangspunkt, von dem aus sich die Rahmungen als Gestaltungsprinzip in Behrens' Werk fortentwickelten.

Behrens entlehnte also diese Formen der Bauzier seines Hauses direkt aus seiner Buchkunst. Somit müssen meines Erachtens insbesondere die Stab- und Kehlformen aus grünglasiertem Stein, welche den Kielbogen nach unten verlängern und mit ihm zusammen die Rahmenform um die beiden großen Fenster der Nordaußenwand bilden, als direkte

¹¹⁰⁶ Bierbaum 1898b, Zierstück Nr. 4, erstmals vor Beginn der Seitenzählung [Vollständige Titelnennung samt Buchkünstler und Verlag]. Ebenfalls abgebildet in DKuD, 2. Jg., 1. Hb. (1898-1899), H. 6 (März 1899), S. 250.

¹¹⁰⁷ Ebd., Zierstück Nr. 8, erstmals S. 5; Zierstück Nr. 9, erstmals S. 13. Beide ebenfalls abgebildet in DKuD, 2. Jg., 1. Hb. (1898-1899), H. 6 (März 1899), S. 271 (Zierstück Nr. 8) und S. 272 (Zierstück Nr. 9).

¹¹⁰⁸ Die Kunst. Monatsschrift für freie und angewandte Kunst, 1. Jg. (1899-1900), H. 1 (Oktober 1899).

Weiterentwicklung aus den Bändern in der Buchkunst gelesen werden. Behrens gestaltete den östlichen Abschnitt der Nordwand mit seinem Giebel wie einen Buchumschlag und legte ihm einen Rahmen auf, wobei an die Stelle des Schriftfeldes die beiden übereinanderliegenden Fenster traten. Allerdings trug der Künstler der neuen Gestaltungsaufgabe dadurch Rechnung, dass er für die in seiner Buchkunst stets unräumlich aufgefassten, zweidimensionalen Bänder für die Anwendung in der Architektur Übersetzungen in plastische Formen suchte. Durch den hervortretenden Rundstab und die halbrunde Kehlung verband er die schmale Langgezogenheit der Bänder mit dem belebenden Element konvexer und konkaver Formen. Andererseits fehlt hier natürlich das Element der Bewegung, welches Behrens in der Buchkunst durch die Schwünge und Schlaufen hervorrief, in die er seine Bandformen legte. Dass er in der plastischen Ausformung als Baudekor auf eine solche geschwungene Gestaltung bei den Stäben und Kurven verzichtete, ist meines Erachtens technischen Grenzen bei der Herstellung geschuldet. Es ist im Kapitel „Bauchronologie“ gezeigt worden, dass die grünen Verblendsteine schon in der ausgeführten Form mit hohem Produktionsaufwand und erheblichen Kosten verbunden waren. Ein Grund für die Straffung der Formen mag aber auch im stilistischen Wandel des Künstlers liegen, dessen buchkünstlerische Arbeiten etwa zu der Zeit des Baudekorentwurfs die wild bewegten Bandformen aufgaben. Die kurzen Diagonalbänder, mit denen ein Teil der Stabsteine reliefiert ist, stellen aber durch ihren gegenläufigen Versatz im Detail eine Bewegtheit her, die einen Gegenpol zu der langgezogenen, statischen Stabform bildet.

Die Herleitung der Formensprache der grünen Dekorsteine gilt natürlich nicht allein für jene der Rahmenform an der Nordseite, sondern für deren Gesamtheit. Dadurch, dass Behrens an der Nordseite des Hauses auch die Gebäudekanten und die Mittelachse durch die sogenannten Lisenen aus grünen Verblendsteinen hervorhob, rahmte er die zuvor beschriebene große Rahmenform erneut. Behrens griff also auch bei dem Baudekor seines Hauses auf das Motiv der doppelten Rahmung zurück. Bildet die Mittellisene gemeinsam mit der Lisene an der östlichen Hauskante einen zweiten Rahmen um die Umrahmung der großen Fenster, so bildet sie zusammen mit der Lisene an der westlichen Hausecke einen zweiten Rahmen um jene insgesamt zwölf Stäbe, welche die Haustür rahmen. Jedoch ist dieser innere Rahmen aus der Mittelachse des äußeren gerückt – fraglos infolge jener Planänderung, die in den voranstehenden Kapiteln beschrieben wurde. Diese Asymmetrie beraubt deshalb dort das Motiv der ineinandergestaffelten Rahmen seiner Prägnanz.

Der aufwendige Rahmen um Musik- und Arbeitszimmerfenster nimmt interessanterweise wenig Bezug auf die übrige Gestaltung der Nordseite. So findet die Höhenlinie der

Konsolplatten und somit der Ansatz der großen doppelten Bogenform an der gesamten Außenwand keine Entsprechung und verspringt zum Beispiel gegenüber den Konsolen und dem Gesims am Erker. Technische Zwänge, die einer anderen Positionierung der Konsolplatten entgegengestanden hätten, sind nicht erkennbar. Der Bauschmuck des Hauses Behrens verzichtet völlig auf das Element des Kapitells. Alle Lisenen, alle Stäbe enden am oberen Ende schmucklos. Dies überrascht, da Kapitellformen vom Künstler in anderen Zusammenhängen als wichtiges Dekorelement verwendet wurden, so etwa bei der Architekturfindung der „Winterlandschaft“ (Abb. 20) und der „Skizze für die Eingangstür eines modernen Kunst-Salons“ (Abb. 167), aber auch bei den Möbelentwürfen (Abb. 160 u. 161) für die Berliner Kunsthandlung Keller & Reiner (vgl. die Kapitel „Holzschnitte“, „Kunsthandwerk“ und „Drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon“).

Die Giebelkontur als Teil des verdoppelten Rahmendekors der Hausnordseite wird durch eine Komposition aus roten und grünen Klinkerflächen gebildet. Durch ihre Ausformung an den Traufen wird die Kontur des glockengiebelartigen Dachanlaufes auf die Putzfläche gespiegelt. Gleichzeitig korrespondieren diese gespiegelten Konturen mit dem oberen Abschluss der Fensterrahmung. In diesem Zusammenhang sei hier darauf hingewiesen, dass Behrens nicht nur die Formensprache seines Baudekors in großen Teilen aus seiner Buch- und Druckkunst entwickelte, sondern offenbar auch den umgekehrten Weg beschritt: Die Schmuckformen, die Behrens an der östlichen Hälfte der nördlichen Hausseite verwendete, also das große Rahmengebilde um die Fenster und die Giebelzier samt den beiden darunter platzierten Lisenen, finden einen direkten Widerhall in dem Plakat, welches Behrens zur Bewerbung der Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ entwarf (Abb. 132, vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Die weibliche Figur, die im Zentrum des Plakates steht, versah der Künstler mit einem Kopfschmuck, deren Form die Architekturkomposition mit kleinen Abweichungen wiederholt. Dies ist ein weiterer Hinweis auf Behrens' Auffassung einer fast universellen Übertragbarkeit seiner Ornament- und Schmuckformen, die deshalb stets von einem Arbeitsfeld in das nächste, von einer künstlerischen Aufgabe zur nächsten mitwanderten.

Die hybride Form des Kielbogens mit glockenförmigem Anlauf, welche an der Nordseite des Hauses die großartige Fensterrahmung nach oben abschließt, variierte Behrens in kleinerem Maßstab und mit geringerem gestalterischen Aufwand an den übrigen drei Hausseiten. Mit den stab- und kehlförmigen Dekorformen schuf Behrens dabei Abwandlungen der Gestaltung von Fensterrahmung und Giebelzier der Nordseite, welche den Zusammenhang deutlich erkennen lassen, aber die Komplexität des Motivs reduzieren. An der

Ostfassade zeigt sich die Form als Konturlinie des kleinen Giebels, der den Wandvorsprung bekrönt. Diese Kontur des Giebels zeichnet ein Bandstab mit innenliegender Kehlung nach, eine Vereinfachung der Form der Nordfassade. Das Giebfeld ist weiß verputzt. An diesem Ostgiebel kann bei der Form jedoch keine Nase ausgebildet werden, da in der Mittelachse des Giebels ein Schornstein in rotem Klinkermauerwerk über das Giebfeld nach oben geführt wird. An der Südwand erscheint die Form an den beiden Gaubenfenstern der Südfassade: Die Bogenformen werden auch hier durch grünglasierten Klinker gebildet. Auch hier wird aber jeweils nur ein einfacher Bandstab mit innenliegender Kehlung verwendet. Zwischen den eigentlichen Fensteröffnungen und dem Stabwerk sind Putzstreifen eingeschoben, welche von der Bogenform der Gaubendächer zur spitzbogigen Fensterform überleiteten – auch dies kleinere und mit sparsamerem Material ausgeführte Wiederholungen des Motivs der Nordfassade. An der Westseite des Hauses erscheint die Form des Kielbogens mit glockenförmigem Anlauf schließlich als Dachkontur des Giebels, welcher den risalitartigen Wandvorsprung bekrönt. Auch hier rahmt grünglasiertes Stab- und Kehlwerk, ausgeformt als zwei Bandstäbe mit dazwischenliegender Kehlung, das weißverputzte Giebfeld. Wie bei den Gauben an der Südseite ist ein spitzbogenförmiges Fenster in den glockenförmig anlaufenden Kielbogen des Giebels eingeschrieben, das jedoch hier im Verhältnis viel kleiner ist, sodass zwischen diesen beiden Linien eine weit größere Fläche entsteht. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Behrens die Form des Kielbogens mit glockenförmigem Anlauf, in die bis auf den Giebel an der Ostseite jeweils ein gedrückter Spitzbogen eingeschrieben wird, als dekoratives Leitmotiv verwendete, das auf allen vier Seiten des Hauses erscheint. Die Variation dieses Motivs erfolgt durchaus hierarchisierend in Bezug auf die Bedeutung der Hausseiten: Am aufwendigsten wird es an der Giebelfront zur Straße durchgeführt, wo es das Atelierfenster in besonderer Weise auszeichnet. Ähnlich groß, aber weit sparsamer im Dekoraufwand, erscheint es an der Westseite über dem zum Nebenportal umgedeuteten Kellerzugang. Kleiner, aber doppelt, setzte Behrens es an der Südseite ein. Schließlich führte er es an der Ostseite nur unvollständig aus: in der Form durch den Kamin gestört und ohne eingeschriebenen Spitzbogen.

Behrens verlieh mit Hilfe der grünglasierten Dekorsteine allen vier Hausseiten eine unterschiedliche Charakteristik. Besonders offensichtlich ist dies in der Gegenüberstellung der nördlichen und südlichen Fassade. Der Nordseite seines Hauses gab Behrens mit bewegten Elementen eine dynamische Grundstimmung. Diese klingt bereits in Grundformen der Fassade an, etwa im Schwung des konvexen Bibliothekserkers, und wird im Dekor, beginnend bei der großen Fensterrahmenform bis hin zum vierteiligen Muster, welches die

zahllosen Bänder auf den zwölf Stäben zu den Seiten der Haustür bilden, weitergeführt. An der Südfassade wird dagegen die Strenge, welche schon die Wandgliederung beherrscht, durch den Dekor bis in die Einzelformen hinein noch unterstrichen. In diesen unterschiedlichen Erscheinungsformen beweist sich die Variabilität des Dekorsystems aus grünglasiertem Klinker.

Anders als die grünglasierten Verblendsteine nach eigenem Entwurf sind die roten Eisenklinker Industrieware in herkömmlicher Form. Dies bestimmt die daraus hergestellte Bauzier. Der rote Klinkerstein findet hauptsächlich beim umlaufenden Traufgesims und Sockel Verwendung. Behrens verwendete also rote Verblender für die horizontalen Abschlüsse der weißen Putzfläche, während die grünen Lisenen zur Betonung der Vertikalen eingesetzt sind. Der Sockel ist plan gemauert und nach oben durch einen Wasserschlager abgeschlossen. Das Traufgesims dagegen ist aufwendiger ausgeformt. Hier hob Behrens die strenge Rechtwinkligkeit der Ziegelform durch Treppungen hervor und schuf so einen reizvollen Kontrast zu den gerundeten Formen des grünen Klinkers. Das Gesims krägt auf der Nord- und Ostseite über einer dreifachen Steinlage in drei Abtreppungen vor, bei denen die ersten beiden Treppungen einlagig, die oberste zweilagig ist. An der Südfassade verändert das Gesims seine Form, indem das glatte, dreifache untere Klinkerband zugunsten einer nun sechsfachen Treppung entfiel. An der Westfassade bricht das Traufgesims im Bereich des Pseudoristals beidseitig übergangslos ab. Behrens variierte das Gesims weiterhin, indem er es oberhalb der Wandvorlagen aus grünem Klinker unterschiedlich ausformte. Verkröpft sich das gesamte Gesims im Norden und im Bereich des Wandvorsprunges im Osten, so verkröpft sich oberhalb des Stabwerkes am Osterker die oberste Doppelsteinlage nicht. Auf der Südseite läuft das Gesims ohne Verkröpfungen durch, während es im Westen über den Wandvorlagen von der sechsfachen in die dreifache Treppung übergeht. Weiteren sparsamen Baudekor in rotem Klinkermauerwerk zeigen die gemauerten Geländer von Terrasse und Balkon, deren Brüstung von Stützen getragen wird, deren Kopf- und Fußteile aus längs zum Geländerverlauf versetzten Steinen und deren Schaft aus quer gesetzten Steinen besteht.

Auch wenn die roten Eisenklinker den Künstler in seiner Formfindung stärker festlegten als die nach eigenen Entwürfen gefertigten grünglasierten Verblendsteine, so sind trotzdem die daraus entstehenden straffen und eher klassizistisch anmutenden Dekorglieder nicht völlig voraussetzungslos: Erinnert sei hierbei an die Architekturfindung, welche die Vignette zeigt, die der Künstler als Kopfleiste für seinen Aufsatz „Die Dekoration der Bühne“ entwarf, der im Mai 1900 erschien (Abb. 87).¹¹⁰⁹ Allerdings lassen die Einzelformen der

¹¹⁰⁹ Behrens 1900a.

Buchkunstarchitektur, namentlich Giebel und Gesimse, noch deutlich stärker die Rückbindung an den klassischen Formenkanon ablesen. Dennoch ist schon weiter oben festgestellt worden, dass Behrens auch in seiner Vignette ein zeitgenössisches Gebäude imaginierte. Die hohen, schmalen Fenster des Obergeschosses etwa lassen dies deutlich werden. Diese Fensterform übernahm Behrens gleich mehrfach in seinen Hausentwurf. An der Westseite findet sie sich in unterschiedlichen Varianten, an der Südseite flankieren schon fast schlitzartig verengte, hochrechteckige Fenster die stabumstandene Tür.

Neben den zuvor beschriebenen Formen, die jeweils in engem Zusammenhang zum verwendeten Baustein stehen, benutzte Behrens ein weiteres Motiv materialübergreifend an verschiedenen Stellen des Außenbaus. Es ist dies die Form einer in ihrer Mitte sanft nach oben ausschwingenden Linie. Bereits beschrieben wurde diese Form bei der Untersuchung des Grundrisses. Sie zeigt sich am augenscheinlichsten im Wandverlauf des Erkers, den die Nordfassade oberhalb der Haustür ausbildet. Auch die darunterliegende Erdgeschosswand zeigt zu beiden Seiten der Tür die Anläufe zu einem solchen Schwung, der jedoch durch die Türöffnung unvollständig bleibt. An gleicher Stelle erscheint diese Form erneut im Sturz der Haustür (HB 5-9). Der Sturz des pompösen Kellerzugangs an der Westseite des Hauses wiederholt das Motiv (HB 14-16). Erneut verwendete Behrens die geschwungene Form an der Außenwand, welche den in die Dachfläche eingeschnittenen Balkon nach Westen begrenzt (Abb. 189). Diese wird nach oben zur Dachfläche durch ein schmales Gesims abgeschlossen, das ebenfalls den charakteristischen Schwung zeigt.

Auch diese Form findet eine direkte Entsprechung in Behrens' Buchkunst. Erstmals dort greifbar wird sie bei dem in Abbildung bekannten Bucheinband, welchen er im Jahr 1900 auf der Pariser Weltausstellung zeigte (Abb. 92, vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Erneut erscheint dieses Motiv auf dem Einbandtitel der von Behrens verfassten Schrift „Feste des Lebens und der Kunst“ (Abb. 93) aus demselben Jahr, bei dem der Künstler die Formerfindung zu zwei Rauchsäulen vergegenständlichte.¹¹¹⁰ Der Bucheinband wurde höchstwahrscheinlich im späten Frühjahr 1900 entworfen, der Umschlagtitel entstand in den Monaten nach dem Juli 1900 (vgl. das Kapitel „Buchkunst“).

Hier soll sich in aller Kürze die Frage anschließen, ob die aufgezeigten Vergleiche aus Behrens' anderen Tätigkeitsfeldern auch hinsichtlich einer Datierung für den Außenbauentwurf Hinweise liefern. Wie gezeigt, rekurriert der Bauschmuck aus grünglasiertem Stein auf Formen, die bereits ab 1898 in der Buchkunst Behrens' erscheinen. Dagegen verweisen die Formen aus rotem Klinker, die hochrechteckigen Fenster und die an

¹¹¹⁰ Behrens 1900b.

mehreren Stellen am Außenbau erscheinende charakteristisch geschwungene Linie auf buchkünstlerische Entwürfe des Frühjahrs und Sommers 1900. Im Kapitel „Bauchronologie“ ist dargelegt worden, dass Behrens im Juli und August 1900 die Herstellung der grünglasierten Baukeramik bei Villeroy & Boch veranlasste. Der Vergleich mit den Buchkunstformen bestätigt die Datierung der Fassadenentwürfe auf die vorangehenden Monate, ohne allerdings eine Präzisierung zu erlauben.

Wie aber verhält sich die Bauzier zur Architektur? Folgt sie der Logik des inneren Aufbaus und zeigt sie diesen nach außen? Es ist ausführlich dargelegt worden, dass ein Quadratschema den Grundriss dominiert. An der Straßenfassade nach Norden lassen sich die zwei Raumeinheiten durch die zweigeteilte Gestaltung besonders klar ablesen. Die mittlere Lisenen bildet nicht nur optisch den Unterbau für den Giebel, sondern zeichnet zugleich die Raumaufteilung im Inneren nach. An der östlichen und südlichen Außenwand fehlt eine solche deutliche Markierung. Den Dekor der Ostseite unterstreicht aber ebenfalls die Zweigeteiltheit dieser Außenwand, indem er die Gegensätzlichkeit der beiden Hälften – die eine völlig öffnungslos, die andere großzügig durchfenstert – durch eine allein auf den jeweiligen Wandabschnitt bezogene Anordnung der Bauzier noch betont. Die Westfassade weist dagegen eine auf das Zentrum bezogene Anordnung auf, die, wie bereits angesprochen, der Grundrissgestaltung eigentlich zuwiderläuft. Die Anordnung der Bauzier unterstreicht diese Betonung der Mitte zusätzlich.

Der Versprung der Deckenhöhe zwischen dem Erd- und dem Obergeschoss tritt am Außenbau nicht in Erscheinung. Dagegen lässt das große Atelierfenster das Ausgreifen des dahinterliegenden Zimmers in den Dachraum erkennen. Die starke Betonung der Vertikalen durch den Bauschmuck lässt ein Gesims oder Ähnliches auf Höhe der Zwischendecke nicht vermissen. Es wäre aber zu kurz gegriffen, hierfür allein den Deckenversprung als Ursache zu betrachten, da die Gestalt und Verwendung des Baudekors fraglos direktes Ergebnis von Behrens' früheren Arbeiten ist. Denn Behrens griff, wie gezeigt, auf die in den vorangegangenen Jahren entwickelten Formen und Kompositionsschemata zurück, bei denen – beginnend bei den Gemälden – die besondere Betonung der Vertikalen fast durchgängiges Merkmal ist.

Soll diese Betonung der Vertikalen auch eine tektonische Anmutung des Bauschmucks hervorrufen? Inwieweit sollen insbesondere die kolossalen Lisenen im Zusammenspiel mit dem kräftigen Gebälk die Assoziation von Stütze und Last evozieren?

Zwar verzichtete Behrens auf Kapitelle, welche den Wandvorlagen in stärkerem Maße einen tektonischen Charakter verliehen hätten. Dieses Fehlen wird jedoch in gewissem

Umfang dadurch kompensiert, dass der Künstler das Gesims aus rotem Klinker am oberen Anstoß der Lisenen teils vorspringen ließ, teils die Lisenen als plane rote Klinkerlagen in das getrepte Gesims hinein verlängerte und so einen Zusammenhang zwischen Vorlage und Gesims herstellte. Diese Andeutung eines oberen Abschlusses der Lisenen ist jedoch nicht vergleichbar mit anderen Formulierungen des Themas in Behrens' Werk. Verwiesen werden soll hier nur auf die kräftigen Würfelkapitelle in der „Winterlandschaft“ (Abb. 20) und die ornamentierten Kapitelle des Ädikulaeinbaus in der „Skizze für die Eingangs-Thüre eines modernen Kunst-Salons“ (Abb. 167). Die stark gestauchten Kapitelle, die sich an der Kredenz und dem Buffet (Abb. 160 u. 161) finden, die Behrens für die Kunsthandlung Keller & Reiner entwarf, spielen in besonderer Weise mit dem Motiv von Stütze und Last (vgl. das Kapitel „Kunsthandwerk“). Gegenüber diesen Entwürfen, welche das tektonische Element unübersehbar betonen, ist dieses bei den Lisenen an den Außenwänden des Darmstädter Hauses nur verhältnismäßig schwach ausgeprägt. Geradezu paradox behandelte Behrens das Thema bei dem großen Zierrahmen an der zur Straße gewandten Nordseite des Hauses: Den zwei kräftigen Lisenen wurden zwei im Vergleich dazu winzige Konsolen zur Seite gesetzt, welche optisch in gleichem Maße den abschließenden Kielbogen tragen. Der filigranen Spitze dieses Bogens wurde wiederum eine fast ungeschlacht wirkende Wandvorlage aufgefropft, welche scheinbar die schwere Giebelzier substriert. Wie bei den Kapitellen der Möbel für Keller & Reiner spielte Behrens hier mit dem Missverhältnis von Stütze und Last. Einzig die Pfeilerkolonnade im Erdgeschoss der Südseite, die wirklich statische Funktion hat, vermag sich durch den Rücksprung der zwischen den Pfeilern befindlichen Wandabschnitte auch optisch als tragendes Element darzustellen.

Im Gegensatz etwa zu dem Holzschnitt „Winterlandschaft“, der „Skizze für die Eingangs-Thüre eines modernen Kunst-Salons“ oder der Vignette zur „Dekoration der Bühne“ (Abb. 87) kann bei dem Bauschmuck des Hauses Behrens kein Element des hergebrachten architektonischen Formenkanons klar identifiziert werden. Zwar lassen die Stäbe aus grün glasiertem Stein einen zarten Widerhall gotischen Stabwerkes erahnen, jedoch ohne dass eine Form, ein Detail, auf ein eindeutiges Vorbild zurückzuführen wäre. Gleiches gilt, wie schon besprochen, etwa für das gestufte Gesims aus rotem Klinker. Es muss letztendlich konstatiert werden, dass der Künstler seinen Baudekor aus den eigenen Formerfindungen schöpfte. Die Anordnung folgte den Gesetzen seiner Kompositionsideale.

Neben dem Baudekor am aufgehenden Mauerwerk bilden auch Fenster und Außentüren des Hauses ein wichtiges Schmuckelement.¹¹¹¹ Unter den Fenstern erfährt insbesondere das gewaltige Atelierfenster ornamentale Gestaltung. Gleiches gilt für jene Fenster, die Behrens dort vorsah, wo er ebenfalls den glockenförmig anlaufenden Kielbogen verwendete – bei den Gaubenfenstern an der Südseite und dem Giebelfenster an der Westfassade. Weiterhin wird die Küche im Untergeschoss durch aufwendig gestaltete Fenster belichtet. Alle übrigen Fenster zeigen dagegen konventionelle Formen, bei denen horizontale und vertikale Stäbe die rechteckige Fensterfläche zerteilen. Bei dem Atelierfenster in der Nordfassade ist der untere Teil bis zur Höhe der Konsolen des umrahmenden Stab- und Kehlwerkes in vier annähernd gleichbreite Bahnen gegliedert. Dort, etwa auf der Hälfte der Fensterhöhe, werden sie von einem Querstab begrenzt, der ebenfalls das Motiv der in der Mitte nach oben ausschwingenden Linie zeigt. Die seitlichen Bahnen bilden jeweils zwei weitere Querstäbe aus, die den Schwung des langen Querstabes in diesem Bereich aufnehmen und die Bahnen in je drei kleine Fensterflächen unterteilen. Die Fläche oberhalb des langen Querstabes wird von vier fächerförmig angeordneten, zu den Außenseiten gebogenen Stäben gegliedert, wobei die innenliegenden eine flachere Kurve beschreiben als die äußeren. Eine andere Formensprache findet sich bei den Fenstern im Dachgeschoss der Süd- und Westseite. Hier herrschen strengere Formen vor. Bei den in der Grundform spitzbogigen Gaubenfenstern der Süd- und Westseite teilt je ein breiter, parabelförmiger Stab eine halbovale Innenfläche und ein außen umlaufendes Scheibenband, welches in unterschiedlichen Winkeln radial verlaufende kurze, gerade Stäbe in kleine unregelmäßig geformte Scheiben teilt. Die Innenfläche trennt ein breiter Vertikalstab in der Mitte. Ein in das Halboval axial eingeschriebener Halbkreis unterteilt die Fläche ein weiteres Mal. Den halbovalen und den halbrunden Stab verbinden kleine Horizontalstäbe im unteren Fensterbereich, zwei bei der kleinen, vier bei der großen Gaube. Das Giebelfenster der Westseite variiert diese Formerfindung. Allerdings ist die Grundform dieses Fensters nicht ein Spitzbogen, sondern ein Fünfeck, das aus einem Hochrechteck entsteht, bei dem aber der obere Fensterabschluss beidseitig ansteigt und in der Mitte in einem stumpfen Winkel zusammenläuft. Das Fenster teilt ein Kreuz in vier Teile, wobei der schmale Horizontalstab sehr tief sitzt. Der kräftige, zentrierte Vertikalstab wird von einem äußeren parabelförmig gebogenen und von einem inneren halbrund gebogenen Stab geschnitten, die beide auf dem horizontalen Stab aufsitzen. Auch hier verbinden Radialstäbe

¹¹¹¹ Da der Katalog die Fenster nicht explizit erwähnt, dürften sie entweder von Zimmermeister W. Rahn, Darmstadt, den der Katalog mit „Zimmer-Arbeiten“ nachweist, oder von der Hofmöbelfabrik Ludwig Alter, Darmstadt ausgeführt worden sein, welche die „Bauschreiner-Arbeiten“ übernahm. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 11, 12; Kat. Haus Behrens, S. 14, 15.

den parabelförmigen Stab und den äußeren Fensterrahmen. Unterhalb des horizontalen Stabes gliedern sechs kleine Stäbe die Flächen in acht liegende und stehende Felder unterschiedlicher Größe. Die Ovalform verwendete Behrens erneut in einem der im Sockel sitzenden Ostfenster der im Untergeschoss liegenden Küche. Es befindet sich auf der Stirn des Erkers. Es wird von einem gedrückter Bogen überfangen. Ein halbovaler Fensterstab vervollständigt diesen oberen Fensterbogen als Achsenspiegelung zum Oval. Ein gerader vertikaler Stab und zwei gerade Horizontalstäbe teilen das Fenster in 18 kleine Scheiben innerhalb des Ovals und zwei Zwickelscheiben darunter. Nach demselben Prinzip gestaltete Behrens die Kellertür nach Osten unterhalb der Veranda. Dort antwortet ein auf der Spitze stehendes ovales Türfenster auf einen parabelförmigen Sturzbogen.

Bei der Eingangstür an der Nordseite (HB 5-9) stehen zwei unterschiedliche Ausprägungen des künstlerischen Vokabulars Behrens' direkt nebeneinander: Das Oberlicht stellt in den Einzelformen eine Variation dessen dar, was wir bei anderen Fenstern gesehen haben. Wie schon im Untergeschoss findet sich auch hier die Ovalform. Sie bildet dreifach ineinandergefügt das Zentrum des Oberlichtes. Allerdings ist hier in die ornamentale Komposition der drei Ovale ein gegenständliches Motiv eingefügt: Dem innersten Oval verlieh Behrens durch den Glaseinsatz und die Andeutung eines Facettenschliffs die Anmutung eines Edelsteines oder Kristalles. Dieser wird im mittleren Oval von einem Strahlenkranz als transparente Aussparung der opaken Glasfüllung umgeben. Das Ornament der Türblätter zeigt ein abstrahiertes Vogelmotiv und knüpft damit an ein Thema an, das bereits wie ein roter Faden Behrens' frühere Arbeiten durchzieht.¹¹¹² Vogel und Kristall sind damit thematisch und stilistisch Gegenpole zu der ansonsten abstrakt-ornamentalen Bauzier des Hauses. Das Vogelmotiv, das, angefangen mit dem Adler des „Sturmes“ (Abb. 13) und dem Titelblatt zum „Bunten Vogel“ (Abb. 35), in Behrens' Arbeit in vielfältigen Variationen erscheint, ist hier stilistisch neu gefasst. Auch zu der Buchkunstausrüstung der beiden Katalogfassungen, in denen das Vogelmotiv ebenfalls erscheint, besteht keine direkte Anknüpfung. Wenig überzeugend verbindet es im unteren Teil schlaffe Bandformen als Schwanzgefieder, wie sie bereits ähnlich auf dem „Bunten Vogel“ und im Glasfenster von 1898 (Abb. 142) erscheinen, mit einem ovalen Federkranz und querrechteckigen Kartuschen als Flügel, welche den oberen Abschluss der Türblätter bilden (vgl. die Kapitel „Buchkunst“ und „Kunsth Handwerk“). Ein Kopf ist gar nicht auszumachen. Wie viel von der ästhetischen Anmutung dem Material und der Technik geschuldet ist, muss offen bleiben. Offenbar ist es

¹¹¹² Die Türblätter waren aus Schmiedeeisen, die Ornamentmontierung aus geschmiedeter Aluminiumbronze. Hersteller war die Kunstschmiede C. H. E. Eggers aus Hamburg. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 12, 13; Kat. Haus Behrens, S. 15, 16.

die verwendete Schmiedetechnik für den Dekor, welche zu der Gratigkeit der Formen insbesondere im oberen Teil der Ornamentkomposition führt. Interessanterweise korrespondiert diese aufwendige Eingangstür in ihrem Dekor kaum mit dem Ornamentschmuck, den Behrens für seine Außenfassade entwarf, sieht man einmal von der Ovalform ab, die sich auch in dem Türdekor wiederfindet. Anders verhält es sich mit der Tür an der Westseite: Hier greifen die schmalen, hochrechteckigen Scheiben die Form der danebenliegenden Kellerfenster auf (HB 14-16).¹¹¹³ Das an zwei Stellen vertikal über das Türblatt gelegte dreifache Wellenband korrespondiert mit der Bandzier der flankierenden Stabpaare. Das Wellenband ist als Formerfindung eng mit den ebenfalls wellenförmigen Unterstreichungen in den „Festen des Lebens und der Kunst“ verwandt (vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Auf das Türblatt ließ Behrens drei Beschläge montieren, die nach seinem bereits 1898 in der „Dekorativen Kunst“ erschienenen Entwurf gefertigt waren (Abb. 137, vgl. das Kapitel „Kunstgewerbe“). Es handelt sich um den Türtring in zweifacher Ausführung und das für die Aufnahme einer Klinke entworfene Schild – jedoch ohne das eine solche hier vorhanden ist –, welches in der Türmitte ohne erkennbare Funktion angebracht ist. Weder diese gestalterische Entscheidung noch diejenige, gleich zwei Türklopfer anzubringen zu lassen, erklärt sich aus der praktischen Verwendung. So stehen sie geradezu sinnbildlich für diesen pompösen Nebeneingang, hinter dem sich jedoch nur ein profaner Zugang zum Hauskeller verbirgt.

Das eiserne Zaungitter des Hauses ist aus stehenden, straffen Bandformen zusammengesetzt, die am oberen Ende spitz zulaufen. Sie zeigen große Ähnlichkeiten mit Elementen der buchkünstlerischen Ausstattung, die sowohl im provisorischen wie im endgültigen Katalog erscheint (vgl. das Kapitel „Buchkunst“).¹¹¹⁴ Während also beim Fassadenentwurf die Vergleichsobjekte auf einen Entwurfszeitpunkt im Sommer 1900 hindeuten, könnte der Entwurf für den Zaun und möglicherweise auch für das metallene Türblatt der Haustür später entstanden sein. Gleiches gilt vielleicht auch für die Füße der beiden Fahnenmasten, welche das Zauntor zum Eingang flankieren und das Mosaik, welches auf dem Weg zwischen Tor und Haustür eingelassen ist.¹¹¹⁵ Im folgenden Kapitel wird deutlich werden, dass die Innenausstattung des Hauses Behrens sich größtenteils ebenfalls bereits anderer Formen bedient als derjenigen, die sich am Außenbau finden.

¹¹¹³ Die „Eichene Haustür an der Westfassade“ fertigte die Bau- und Möbelschreinerei Anton Bernhart, Mainz. Die Beschläge lieferte die Bronzewarenfabrik S. A. Loevy, Berlin. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 12; Kat. Haus Behrens, S. 15.

¹¹¹⁴ Den Zaun stellte Schlossermeister Ludwig Koch, Darmstadt, her. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 12; Kat. Haus Behrens, S. 15.

¹¹¹⁵ Das Mosaik fertigte die Firma Johann Odorico, Frankfurt a. M. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 12; Kat. Haus Behrens, S. 15. Ein Nachweis für die Mastfüße fehlt.

3. *Die Innenausstattung und ihr Zusammenhang mit Behrens' Arbeiten als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Kunstgewerbler*

Im folgenden Kapitel soll die Innenraumgestaltung des Hauses Behrens behandelt werden, die, abgesehen von Fragen der Disposition, von der Betrachtung bisher ausgespart wurde. Gleichzeitig wird das dazugehörige Mobiliar betrachtet. Die Raumgestaltung und das Mobiliar lassen sich in Fall des Hauses Behrens meines Erachtens nicht sinnvoll getrennt voneinander untersuchen. Wie im vorangegangenen Kapitel soll untersucht werden, inwieweit Behrens auch hier Formen und Motive verwendete, die zuvor oder zugleich auch in seinen anderen künstlerischen Tätigkeitsfeldern erschienen.

Quellen

Die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges haben in situ von den einst höchst aufwendigen Innenräumen nichts überleben lassen (vgl. das Kapitel „Wiederaufbau und restauratorische Maßnahmen“). Verschiedene Stücke des Mobiliars blieben dagegen erhalten, worauf noch einzugehen ist. Der Verlust der Innenräume ermöglicht die Untersuchung des Ursprungszustandes deshalb weitgehend allein durch Photographien. Behrens löste das Ensemble aus Haus und Einrichtung bereits im Sommer 1902 auf und veräußerte Teile des Mobiliars, um das Haus besser verkaufen zu können.¹¹¹⁶ Hier sollen also allein Aufnahmen Berücksichtigung finden, welche während Behrens' Darmstädter Zeit entstanden. Dies sind im Wesentlichen diejenigen, welche im Zusammenhang mit dem Bau des Hauses und seiner Zurschaustellung im Rahmen des „Dokumentes Deutscher Kunst“ 1901 aufgenommen wurden und gemeinsam mit unterschiedlichen Aufsätzen und Artikeln zu Ausstellung und Haus erschienen. Die Anzahl dieser Aufnahmen ist begrenzt. Hier konnten 42 verschiedene Photographien zuzüglich einiger Aufnahmen einzelner Möbelstücke nachgewiesen werden.¹¹¹⁷ Jedoch wiederholen sich die von verschiedenen Photographen verwendeten Bildmotive teils fast exakt. Deshalb reduziert sich die Anzahl unterschiedlicher Perspektiven auf etwa 25. Die Anzahl der Photographien verteilt sich sehr unterschiedlich auf die einzelnen Räume des Hauses.¹¹¹⁸ Die beiden großen Repräsentationsräume des Erdgeschosses, Musik- und Esszimmer, sind erwartungsgemäß in mehrfachen Aufnahmen vorhanden. Dennoch ist aber keine Photographie des Esszimmers bekannt, welche den Raum in Richtung Westen

¹¹¹⁶ Briefe Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 8.7.1902 und 11.7.1902).

¹¹¹⁷ Alle hier bekannten Photographien finden sich samt Herkunftsnachweis im Anhang dieser Arbeit.

¹¹¹⁸ Anzahl der hier nachweisbaren Aufnahmen des Hauses Behrens je Raum (Zahl in Klammern: Aufnahmen von Einzeilmöbeln): Diele: 3 (0), Musikzimmer: 6 (0), Esszimmer: 4 (2), Zimmer der Dame 3 (6), Bibliothek: 2 (2), Arbeitszimmer des Herrn: 2, Schlafzimmer der Dame: 7 (3), Schlafzimmer des Herrn: 4, Badezimmer: 1, Gästezimmer: 5 (3), Knabenzimmer: 1 (0), Küche: 4 (0).

abbildet.¹¹¹⁹ Das Arbeitszimmer des Herrn ist nur aus einem einzigen Aufnahmewinkel – von Westen aus der angrenzenden Bibliothek – bekannt, sodass von einem Großteil dieses Atelierraums keine publizierte Abbildung existiert. Dies ist besonders im Hinblick auf eine nicht vorhandene Innenansicht der Nordwand mit dem großen Atelierfenster bedauerlich. Auch von dem Kinderzimmer im Dachgeschoss und dem Badezimmer ist jeweils nur eine Aufnahme bekannt. Beide zeigen nur einen sehr begrenzten Raumausschnitt. Im Bild überhaupt nicht dokumentiert sind die meisten Verkehrs- und Funktionsräume des Hauses: Dies betrifft etwa den fensterlosen Binnenflur, die Erschließungsvorplätze im Ober- und Dachgeschoss und die Treppe zwischen diesen zwei Stockwerken, die Toilette und die Garderobe.

Zu den Aufnahmen aus den Räumen kommen noch Aufnahmen von Kleingegenständen der Ausstattung und Baudetails, etwa Lampen, Heizkörpergitter und Türbeschläge.¹¹²⁰ Den Artikel Breysigs in der „Deutschen Kunst und Dekoration“ begleitet zudem eine Serie von Zeichnungen von Möbeln, Ausstattungsgegenständen und Baudetails.¹¹²¹ Die Grundrisse von Erd- und Obergeschoss und der Nord-Südschnitt, welche gemeinsam mit Breysigs Aufsatz erschienen, verzeichnen skizzenhaft die Einrichtung und sind ebenfalls als Quellenmaterial zur Ausstattung zu berücksichtigen (Abb. 187 u. 190).¹¹²² Neben diesen Bildquellen ist der – unebilderte – Ausstellungskatalog zum Haus Behrens Grundlage der Untersuchung, dessen knappe Angaben jedoch nur den Gegenstand, den Fabrikanten und zuweilen das Herstellungsmaterial verraten.¹¹²³ Die „Einleitenden Bemerkungen“, die Behrens diesen Herstellernachweisen voranstellte, bleiben ob ihrer nur allgemeinen Ausführungen zur Ausstattung und der hier vom Künstler vorgenommenen Deutung der eigenen Arbeit vorerst unberücksichtigt und werden später besprochen.

Methode

Die Beschreibung der Räume und ihrer Ausstattung erfolgt also zunächst allein anhand der Aufnahmen und der recht dürren Katalogangaben. Im Mittelpunkt stehen dabei das Zusammenspiel von Ausstattung und Architektur, die Ornamentik sowie eine Untersuchung der Kontinuitäten und Abweichungen sowohl im Hinblick auf den Außenbau wie auch auf

¹¹¹⁹ Allerdings zeigt der Nord-Südschnitt, der mit dem Aufsatz Breysigs in der DKuD erschien, die Situation. Breysig 1901, S. 349.

¹¹²⁰ Anzahl der Aufnahmen von Ausstattungsdetails und loser Ausstattung: Lampen: 5, Beschläge: 2, Heizkörper: 1, Kleingegenstände der Ausstattung: 24.

¹¹²¹ Zeichnungen im Aufsatz Breysig 1901: Möbel: 6, Deckenpaneel: 1, Zimmertüren: 2, Heizkörper: 3, Beschläge: 4, Metall-Leuchter: 2, Läufer: 1.

¹¹²² Breysig 1901, S. 331, 349.

¹¹²³ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.); Kat. Haus Behrens.

Behrens' vorangegangene Arbeiten. Das Mobiliar in seinen Einzelformen soll dabei nur gestreift werden: Es ist darauf hingewiesen worden, dass einige Stücke der Ausstattung auf uns gekommen sind. Behrens behielt verschiedene Möbel- und Ausstattungsstücke, insbesondere aus dem Musikzimmer, in seinem Besitz. Sie sind auf späteren Aufnahmen der Wohnräume des Künstlers klar auszumachen.¹¹²⁴ Hierher stammen eventuell die zwei Armlehnsessel aus dem Musikzimmer im Besitz des Museums für Angewandte Kunst Köln und des Museums Künstlerkolonie Darmstadt.¹¹²⁵ Die Nürnberger Unternehmerfamilie Reif erwarb 1902 als Teil der Aussteuer für die Tochter das Mobiliar des Ess- und Damenzimmers sowie der Bibliothek des Hauses.¹¹²⁶ In seinem grundlegenden Aufsatz zu diesem Kauf irrt Peter-Klaus Schuster in seiner Annahme, dass es sich bei den drei an die Familie Reif gelieferten Zimmereinrichtungen um Zweitfassungen der Möbel handelt. So sind die 1980 in Nürnberg gezeigten und zu diesem Zeitpunkt in Privatbesitz befindlichen Ensembles von Damenzimmer und Bibliothek fraglos diejenigen aus dem Haus Behrens.¹¹²⁷ Die im Darmstädter Museum Künstlerkolonie aufbewahrten Esszimmerstühle besitzen wohl ebenfalls diese Provenienz.¹¹²⁸ Die Bank im Besitz des Frankfurter Museums für Kunsthandwerk ist hingegen eine kaum spätere Nachfertigung als Einzelstück nach dem Original im Haus Behrens.¹¹²⁹ Der im Musikzimmer des Hauses aufgestellte Flügel befand sich 2012 in Privatbesitz.¹¹³⁰ Meines Erachtens könnten sich noch weitere bedeutende Teile der Ausstattung in Privatbesitz erhalten haben. Da die Ensembles aus der Aussteuer Reif nicht zugänglich und damit nur wenige Einzelstücke im Besitz öffentlicher Sammlungen sind, scheint es vermessen, nur auf der Grundlage von Photographien eine ausführliche Untersuchung des Mobiliars vorzunehmen. Deshalb will sich die Arbeit auf die oben formulierten Fragestellungen beschränken. Wie auch zuvor soll hier der Begriff der

¹¹²⁴ Hoerber 1913, S. 79, Abb. 83 zeigt vier der sechs hergestellten Sessel, eines der zwei Tischchen sowie einen Wandbeleuchtungskörper aus dem Musikzimmer in einem als Arbeitszimmer bezeichneten Raum in Behrens' Neubabelsberger Haus. Cremers 1928, S. 121 zeigt fünf Sessel, ein Tischchen und einen Wandbeleuchtungskörper in einem als Wohnzimmer bezeichneten Raum im Haus des Künstlers.

¹¹²⁵ Museum für Angewandte Kunst Köln, Inv. Nr.: Ov 122, s. Colsmann, 1999, S. 486-487, Nr. 261; Kat. Museum Künstlerkolonie 1990, S. 10, Nr. 7.

¹¹²⁶ Briefe Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 8.7.1902 und 11.7.1902).

¹¹²⁷ Der Aufsatz Schusters samt der umfangreichen Dokumentation in den Katalogisaten findet sich im Katalog der Ausstellung „Peter Behrens und Nürnberg“ von 1980. In der Ausstellung waren auch die Möbel des Damenzimmers und der Bibliothek zu sehen, die sich zu diesem Zeitpunkt in Privatbesitz befanden. Schuster 1980, S. 123-138, Kat. 115-143.

¹¹²⁸ Kat. Museum Künstlerkolonie 1990, S. 6, Nr. 5.

¹¹²⁹ Das Möbel entstand als Hochzeitsgeschenk für Marie Prinzessin Stolberg-Wernigerode und Wilhelm Graf zu Solms-Laubach. Auf der Unterseite finden sich eingebraunt die Namen der Schenkenden und die Angabe „Ilsenburg 23. Mai 1902“. Bauer/Märker/Ohm 1976, S. 173, Nr. 229.

¹¹³⁰ Eine reich bebilderte Internetseite zu dem Instrument – wohl vom Besitzer erstellt – ist im Internet veröffentlicht. Eigentümer war zu diesem Zeitpunkt offenbar der im Impressum der Seite genannte K. Mannel, Kamen. www.behrens-piano.de (letzter Zugriff 2. November 2012).

Raumeinheit für die vier vom Quadrat abgeleiteten Grundflächenviertel im Erd- und Obergeschoss als Ergänzung zu den Raum- oder Zimmerbezeichnungen Behrens' verwendet werden.

Einzelräume

Diele

Die Diele (HB 28-30) wird, wie gezeigt, an drei Seiten von hölzernen Einbauten begrenzt. Der annähernd quadratische Dielenraum wird dabei axial auf den Treppenfuß im Westen, auf den breiten Durchgang und die Wandnische des Musikzimmers im Osten bezogen. Um diese symmetrische Anordnung zu erzielen, zog Behrens, wie gezeigt, zwei dünne Trennwände aus Holz und Glas in die Raumeinheit der Diele ein. Hinter der nördlichen liegen Windfang und Garderobe, hinter der südlichen der Gegenlauf der Treppe und der außenfensterlose Binnenflur. Die Fenstertür, die den Binnenflur aus der Diele erschließt, ist dessen einzige Tageslichtquelle. Die Diele, der ansonsten nur durch das Treppenhausfenster Sonnenlicht zugeführt wird, wird durch die durchfensterten Türen von Entree und Garderobe zusätzlich indirekt erhellt. Als Blickschutz für die Nebenräume dienen halbtransparente Vorhänge.

Behrens richtete die Raumgestaltung der Diele allein auf die Achse zwischen Treppe und Musikzimmernische aus. Nord- und Südwand nehmen dagegen kaum Bezug aufeinander. Es ist bezeichnend, dass alle veröffentlichten Photographien der Diele den Blick aus dem Musikzimmer auf die Treppe zeigen, weshalb auch die östliche Partie der Nordwand nicht aus Abbildungen bekannt ist. Der Haupteingang und die direkt dahinterliegende Tür zwischen Entree und Diele erfahren keinerlei architektonische Fortführung; sie werden zum Beispiel nicht als Enfilade fortgesetzt. Der Blick aus dieser Richtung erhält keinen Zielpunkt. Er fällt auf die gegenüberliegende Dielensüdwand. Behrens gliederte diese dünne Wand durch eine vorgelegte Holzrahmenkonstruktion in zwei hochrechteckige Felder. Das Breitenmaß der Felder wird von der östlich anschließenden Durchgangstür in den Binnenflur aufgegriffen. Diese ist trotz ihrer geringen Breite zweiflügelig ausgeführt. Auch die wesentlich breitere Tür zwischen Diele und Entree ist zweiflügelig, die sehr schmale Tür in die Garderobe besitzt nur einen Flügel. Die drei Türen zeigen auf ihren geschlossenen Feldern unterhalb des Glases doppelt konturierte, auf der Spitze stehende Quadrate. Während der Künstler bei der Garderoben- und Entreetür je zwei Quadrate auf einem Türblatt verschränkte, bleibt auf den schmalen Türflügeln der Tür zum Binnenflur nur Raum für jeweils ein einzelnes Quadrat. Die Fensterflächen der Türen und die darüber befindlichen Oberlichte werden durch Leisten vertikal und horizontal, teils auch in dreieckige Flächen gegliedert. Der Treppenläufer variiert

in seinem Muster dieselben Grundformen wie der Türdekor: Hier flankiert eine beidseitige Borte aus ineinandergeschobenen, gleich mehrfach konturierten Quadraten eine ununterbrochene Abfolge stark gelängter Rechtecke, denen an den kurzen Enden Dreiecke angefügt sind.¹¹³¹

Die Ornamentformen auf Türen und Läufern haben direkten Bezug zur Buchkunstornamentik des provisorischen und endgültigen Kataloges zum Haus Behrens.¹¹³² In dem Zierstück, das Behrens dem Eintrag zu Entree und Diele voranstellte (Abb. 101 u. 117), bildet das Motiv der sich verschränkenden, doppelt konturierten und auf der Spitze stehenden Quadrate das Zentrum der Komposition. Auch die stark gelängten Rechtecke finden hier eine graphische Entsprechung, ebenso die Dreiecksformen, die im Zierstück jedoch leicht gebaucht sind. Behrens fasste also sein Dekorprogramm für die Innenarchitektur des Raumes in einer Buchkunstileiste zusammen. Anders gesagt: Er entwickelte Buch- und Baudekor aus demselben Formenvokabular (vgl. das Kapitel „Buchkunst“).

Deutlich zeigt auch die Deckenlampe der Diele dieses Schöpfen aus dem Formenrepertoire, welches Behrens auch zur buchkünstlerischen Gestaltung des provisorischen Kataloges verwendete.¹¹³³ Deren quadratische Grundplatte überzieht eine Struktur aus ineinandergestaffelten Quadratformen und dazwischengelegten länglichen Rechtecken, deren Verwandtschaft insbesondere mit dem Titelzierstück und der großen Initiale zu Beginn der „Einleitenden Bemerkungen“ in der ersten Katalogfassung (Abb. 97 u. 98) nicht zu übersehen ist.¹¹³⁴ In einer Synthese erscheinen beide Dekorausformungen an dem pylonartig geformten unteren Treppengeländerpfosten. Bemerkenswert ist das Heizkörpergitter aus getriebener Bronze am Treppenaufgang (HB 33).¹¹³⁵ Einerseits ist die enge Verwandtschaft der abstrakten Ornamentformen mit dem buchkünstlerischen Zierstück vom Titelblatt und der Initiale des provisorischen Kataloges unbestreitbar. Andererseits erscheint auf der Mittelachse des Gitters klar erkennbar ein langhalsiger Vogelkopf. Deshalb müssen die abstrakten Formen wohl als Körper und Gefieder gelesen werden. Mit dem Vogelmotiv griff Behrens ein Thema wieder auf, welches sich, wie zuvor bereits gezeigt, durch alle seine Schaffensbereiche im vorangehenden halben Jahrzehnt zog. Dabei ist es vor allem die teilweise oder vollständige Auflösung des Motivs im Ornament, die den Künstler

¹¹³¹ Den Treppenläufer stellte die Krefelder Teppich-Fabrik AG, Krefeld her. Kat. Haus Behrens, S. 17.

¹¹³² Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 13; Kat. Haus Behrens, S. 16.

¹¹³³ Die Lampe produzierte die Firma K. M. Seifert & Co, Dresden. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 13; Kat. Haus Behrens, S. 16.

¹¹³⁴ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), Titelblatt, S. 3.

¹¹³⁵ Das Heizkörpergitter aus getriebener Aluminiumbronze fertigte die Kunstschmiede C. H. E. Eggers & Co. aus Hamburg. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 14; Kat. Haus Behrens, S. 17.

offensichtlich an den von ihm geschaffenen Vogelgestalten reizte, wie er dies in der Buchkunst bei dem Umschlagentwurf für den „Bunten Vogels von 1899“ (Abb. 35), in seinen kunsthandwerklichen Arbeiten im Glasfensterentwurf (Abb. 142) und bei seinen ersten architektonischen Fingerübungen in Form des Kunstsalonentwurfs (Abb. 167-169) vorführt (vgl. die Kapitel „Buchkunst“, „Kunsthandwerk“ und „Drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon“). In direkter Verbindung zum Haus stehend erscheint das Vogelmotiv als durch den Grad seiner Abstraktion kaum erkennbare Figur in den beiden Fassungen des Katalogs (Abb. 105 u. 116); dort ist es sehr spielerisch aus dem geometrischen Grundvokabular der Buchausstattung entwickelt (vgl. das Kapitel „Buchkunst“). In der fraglos späteren Festschrift zur Eröffnung der Ausstellung schließlich zeigte der Künstler aus ähnlichen Formen, jedoch in nun deutlich zurückgenommener Abstrahierung, einen Greifvogel als Zierstück (Abb. 130, vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Neben Adler und Eule ist es vor allem der Pfau mit seinem zu Ornamentformen aufgelösten Gefieder, der wiederkehrend in Behrens' Arbeit auftritt. In der Vogelgestalt des Heizkörpergitters ebenfalls einen Pfau zu vermuten, liegt auch deshalb nahe, weil der lange Hals und der runde Kopf in den anderen Darstellungen ebenfalls besonders betont werden. War das lange Schwanzgefieder in den älteren Umsetzungen des Motivs in schwingende und Schlaufen bildende Bänder aufgelöst, so ist es hier nun zu kreuzförmig angeordneten, diagonalen Linien erstarrt. Überraschenderweise fehlt das auf der Spitze stehende Quadrat in der Komposition des Gitters, welches sich ansonsten leitmotivisch durch die Ausstattung des Raumes zieht.

Der mosaizierte Dielenboden zeigt eine weitere großflächige, quadratische Ornamentkomposition (HB 31).¹¹³⁶ Die Verwandtschaft zu dem Ziermotiv der Dielentüren ist klar erkennbar. Auch hier erscheint das Motiv der ineinander verschränkten Quadrate, welches Behrens bei dieser Formerfindung jedoch bei weitem nicht so ostentativ verwendete. Stattdessen bilden die an zwei Ecken gerundeten Quadrate, die auch wiederholt als Zierform in Behrens' etwa zeitgleichen Buchkunstentwürfen erscheinen, das Hauptgestaltungselement. Nicht zuletzt erscheint dieses Motiv auch in der bereits oben angesprochenen buchkünstlerischen Zierleiste, die Behrens in den Katalogen zum Haus Behrens an den Beginn des Abschnittes zu Entree und Diele stellte (Abb. 101 u. 117, vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Dort bilden diese gerundeten Quadratformen die seitlichen Abschlüsse der Leiste. Auch die spitz zulaufenden, geraden Bänder der Zierleiste finden sich im Mosaik, wo der Künstler aus ihnen einen umlaufenden Rahmen formt. Eine weitere Formerfindung des

¹¹³⁶ Der Katalog nennt Villeroy & Boch, Mettlach, als Hersteller des „Mosaik-Fußbodens“. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 13; Kat. Haus Behrens, S. 16.

Mosaiks, welche an allen vier Seiten dem Rahmen eingefügt ist, erscheint so an keiner anderen Stelle in Behrens' Entwürfen: Asymmetrische Bogenformen könnten hier möglicherweise erneut als abstrahierte Vogelköpfe zu lesen sein. Jedoch wären in diesem Falle anders als auf dem Heizungsgitter vier Greifvogelköpfe dargestellt. Das Erscheinen verschiedener Vogel motive in demselben künstlerischen Zusammenhang würde eine Parallele zu Behrens' weiter oben besprochenem Entwurf für einen Kunstsalon bilden: Dort hatte der Künstler neben einem großen Pfauen an der Ladenfront Eulenornamente im Innenraum vorgesehen (vgl. das Kapitel „Drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon“). Neben der schon genannten Zierleiste in den beiden Katalogausgaben muss als unmittelbar verwandter Entwurf die Widmungsseite der von Behrens sowohl verfassten als auch ausgestatteten Schrift „Feste des Lebens und der Kunst“ (Abb. 94) genannt werden.¹¹³⁷ Diese Verwandtschaft zeigt sich in der Gesamtanlage des Ornamentgebildes ebenso wie im Detail bei den jeweils in den vier Ecken der Figur platzierten Formen auf Grundlage des an zwei Ecken gerundeten Quadrates. Die Widmungsseite der „Feste des Lebens und der Kunst“ ist fraglos ohne jeden gegenständlichen Anklang (vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Will man also in dem Mosaik Vogelköpfe erkennen, so sind diese keinesfalls Ausgangspunkt der gesamten Ornamentkomposition, sondern lediglich Einzelformen, die nicht dazu verleiten sollten, den Gesamtentwurf als gegenständlich zu begreifen.

Die Ornamentik in der Raumeinheit der Diele kreist also um mehrere Motivgruppen, ohne dass man wirklich von einem einheitlichen Dekorations- und Ornamentprogramm sprechen könnte. Für die Diele entwarf Behrens im Unterschied zu allen anderen Räumen keine Möblierung. Diese ist in den übrigen Räumen vielfach der Hauptträger des ornamentalen Leitmotivs, sodass die recht heterogen zusammengestellten Formen, die meines Erachtens auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Entwurfsprozess entstanden, in der Diele und dem Treppenraum relativ gleichrangig nebeneinander stehen.

Obendrein zeichnete Behrens die große Raumachse, deren westliches Ende die Treppe bildet, durch ein zweites Formenprogramm aus. Bei diesem bildet eine liegende Raute das zentrale Motiv. Tritt diese Form in der Diele nur an zwei Stellen in Erscheinung, so ist sie das dominierende Element in der Dekoration des anschließenden Musikzimmers. Im Verlauf der Raumachse erscheint die Form an deren westlichen Ende über dem unteren Treppenlauf. Hier fügte Behrens in die Wandöffnung zwischen Dielen- und Treppenraum eine durchbrochene Holzfüllung ein, welche den Ausgang giebelförmig überfängt. Die ausgeschnittene Raute umgeben an den Seiten je zwei ebenfalls ausgeschnittene, breiter

¹¹³⁷ Behrens 1900b, Widmungsseite (S. 5).

werdende und am Ende angespitzte Bänder. Das Motiv kehrt als stehende Raute wieder in dem Dekor der gegenüberliegenden Schiebetür zwischen Diele und Musikzimmer und markiert so den weiteren Verlauf der Raumachse (HB 32).¹¹³⁸ Auf den Türblättern werden die Bänder noch deutlicher als eine Art Strahlenkorona um die mehrfach erscheinende Rautenform gruppiert.

Behrens überlagerte somit die bereits recht heterogene Ornamentensprache, die er spezifisch der Raumeinheit Diele zuwies, mit einem zweiten Dekor, mit dem er die Raumachse auszeichnete. In diesem Vorgehen kann meines Erachtens durchaus eine Parallele zum Architekturentwurf entdeckt werden: Auch im Dekor muss die Diele in ihrer inneren Folgerichtigkeit zurückstehen hinter dem alles dominierenden System der großen Raumachse. In Form wie in Funktion ist sie für Behrens in erster Linie der Vorraum für das östlich anschließende Musikzimmer.

Musikzimmer

Wie weiter oben bereits dargelegt, nimmt das Musikzimmer (HB 35-52) die gesamte nordöstliche Raumeinheit des Erdgeschosses ein und zeigt in seiner annähernd quadratischen Fläche besonders klar die Grundfigur, aus der heraus Behrens sein Haus entwarf. Weil der Dielenraum aufgrund seiner Disposition das Erdgeschoss nur in Teilen erschließen kann, dominieren das Musikzimmer gleich zwei große Durchgänge: jener zur Diele und ein zweiter in das südlich anschließende Speisezimmer, da der repräsentative Zugang nur von hier aus erfolgen kann. Nicht zuletzt diese Tatsache musste Behrens beim Entwurf der Einrichtung berücksichtigen. Erstens musste das Mobiliar im Raum bequeme Verkehrswege freilassen, sodass Bewohnern und Besuchern eine komfortable Durchquerung möglich war, um in das anschließende Speisezimmer zu gelangen. Zweitens fehlen durch die beiden breiten Durchgänge und das große Nordfenster Aufstellmöglichkeiten für größere Möbelstücke oder für große und hohe Einbauten entlang der Wände fast vollständig. Drittens musste schließlich die mit so viel Aufwand innerhalb des Grundrisses angelegte Raumachse in ihrer Wirkung hervorgehoben werden. All diese Aspekte erlaubten nur wenige Einrichtungsgegenstände. Umgekehrt ist weiter oben gezeigt worden, dass das Musikzimmer als Salon, also als Repräsentations- und Gesellschaftsraum, nicht jedoch als Wohnraum, anzusprechen ist und somit hauptsächlich leicht bewegliches Mobiliar erforderte. Benötigt wurden für eine solche Nutzung Sitzplätze und Tische für eine größere Schar Gäste. Behrens versuchte die knappe Aufstellfläche für Möbel dadurch auszugleichen, dass er entlang der Nordwand eine Bank

¹¹³⁸ Hersteller der Schiebetür aus getriebener Aluminiumbronze war die Kunstschmiede C. H. E. Eggers & Co. aus Hamburg. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 15; Kat. Haus Behrens, S. 18.

einbaute, die zudem an Ost- und Westwand übereck geführt war, wo sie bis zur Tür- bzw. Nischenöffnung weiterlief.¹¹³⁹ Diese Bank stellt das einzige zur ortsfesten Aufstellung vorgesehene Möbel des Raumes dar. Unter der Bank ist zudem der Heizkörper des Raumes eingebaut, der seine Wärme durch Metallgitter im Fußbereich der Bänke abgibt. Durch dieses mehr als fünf Meter lange Möbel konnte Behrens mit geringem Flächenverbrauch und ohne den Verkehr in Raum und Haus zu behindern eine Vielzahl von Sitzplätzen schaffen. Alle übrigen Möbel sollten variabel im Raum platziert werden können, wie die verschiedenen Aufstellungen auf den bekannten Photographien verdeutlichen. Die Wandnische, die den Endpunkt der großen Raumachse bildet, stellte bei den in Abbildung bekannten Aufstellungen der Einrichtung den bestimmenden Bezugspunkt dar. In der Nische hing Behrens' Gemälde „Ein Traum“, das bereits etwa fünf Jahre zuvor entstanden war (vgl. das Kapitel „Malerei“). Mit seinem äußerst symmetrischen Aufbau, der stark betonten Mittelachse, bildete es einen geradezu idealen Fluchtpunkt der Achse. Auf allen Abbildungen flankieren zwei große Standkandelaber mit je vier Kerzen die Nische, während vor ihr – und damit direkt im Verlauf der Raumachse – der Flügel angeordnet wurde.¹¹⁴⁰ (Es existieren sowohl photographische Abbildungen, die das Instrument mit der Tastatur parallel zur Westwand zeigen, als auch solche, welche es zwar im Ganzen zentriert wiedergeben, jedoch so gedreht, dass die Tastatur auf die Nord-Westecke weist.¹¹⁴¹) Neben dem Flügel ist ein aufwendig gestalteter Notenständer, den ein dazugehöriges kleines Pult ergänzt, der einzige Hinweis auf die besondere Funktion des Raumes als Musikzimmer. Als weitere Möbelstücke für den Raum entwarf Behrens einen Armlehnsessel, einen Hocker und einen kleinen Tisch. Diese Möbel sollen hier nur knapp beschrieben werden.¹¹⁴² Der Armlehnsessel zeigt eine annähernd kubische Gestalt, die lediglich durch die Verlängerung der Rückenlehne in Form einer geneigten Polsterung um ihre stereometrische Klarheit gebracht wird. Kräftige Doppelstollen an allen vier Ecken begrenzen die Grundform des Würfels. Nach oben werden diese Stollen durch die Armlehnen abgeschlossen, die optisch auch über die Rückenlehne fortgeführt werden. Der Sessel wiederholt damit die kubischen Proportionen des Raumes im Kleinen. Die

¹¹³⁹ Die Bank wurde ebenso wie die sechs Sessel, zwei Tischchen, zwei Hocker und der Notenständer mit dazugehörigem Pult „aus schwarz gebeiztem Birnbaumholz mit Intarsien“ von der Mannheimer „Hof-Möbel-Fabrik“ L. J. Peter angefertigt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 15; Kat. Haus Behrens, S. 18.

¹¹⁴⁰ Die Kandelaber aus geschmiedeter Bronze wurden von der Kunstschmiede C. H. E. Eggers & Co. in Hamburg produziert. Der Flügel „aus grauem Ahorn-Holz mit schwarzen Füßen und Intarsien aus Naturhölzern“ wurde von Schiedmayers Pianofortefabrik, Stuttgart, gefertigt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 15; Kat. Haus Behrens, S. 18.

¹¹⁴¹ Den Flügel in gerader Ausrichtung auf die Nische zeigt die Abbildung bei Scheffler 1901a, S. 9, gedreht zur Nische diejenigen bei Schäfer 1901, S. 29 und Breysig 1901, S. 360, 362.

¹¹⁴² Wie erwähnt, besitzen den Armlehnsessel in je einem Exemplar das Museum für Angewandte Kunst Köln und das Museum Künstlerkolonie Darmstadt. Es finden sich Besprechungen dieser Stücke in Kat. Museum Künstlerkolonie 1990, S. 10, Nr. 7 und Colman 1999, 486-487, Nr. 261.

Tischchen sind in der Grundfläche nicht größer als die Sessel. In der zeitgenössischen Berichterstattung werden sie auch als „Spieltische“ bezeichnet.¹¹⁴³ Das Motiv des Doppelstollens, das am Sessel und auch an der Bank erscheint, wird hier erneut bei den übereck gestellten Tischbeinen aufgegriffen. Die Hocker wiederholen die Grundform der Tische in kleinerer und vereinfachter Ausgestaltung. Insgesamt ließ Behrens sechs Sessel, zwei Tischchen und zwei Hocker für das Musikzimmer fertigen.

Selbst das wenige Mobiliar, welches Behrens für den Raum vorsah, war im Übrigen kaum so aufzustellen, dass es nicht einen der beiden großen Durchgänge zumindest teilweise verstellte, zumal der große Flügel es nicht erlaubte, Möbel in der Zimmermitte zu platzieren. Es ist bezeichnend, dass auf keiner der publizierten zeitgenössischen Photographien die kleinen Tische an vier Seiten mit Sitzmöbeln, seien es Sessel oder Bank, umstellt sind. Eine befriedigende Aufstellung, die es vier Personen ermöglichte, um einen Tisch herum zu sitzen, ließ sich meines Erachtens in dem Zimmer kaum zustande bringen.

Große Teile der Wandflächen des Musikzimmers sind mit blauen Spiegelgläsern verkleidet.¹¹⁴⁴ Sie werden durch hölzerne Rahmenleisten gehalten, die eine einfache symmetrische Gliederung aus unterschiedlich proportionierten rechteckigen Feldern formen. Die Gewände der breiten Türen sind aus grauem Marmor gefertigt, mit welchem auch die Nische ausgekleidet ist. Die Stufen, die zwischen den unterschiedlichen Raumniveaus des Musikzimmers und der angrenzenden Räume vermitteln, bestehen aus rotem Marmor.¹¹⁴⁵ Von den Wänden zur Raumdecke leitet eine hohe gekahlte Auskragung über, die wie die gesamte Decke vollständig vergoldet ist.¹¹⁴⁶

Die Schmuckformen, die Behrens im Musikzimmer verwendete, nehmen, wie bereits in der Diele, sowohl rein abstrakte wie auch gegenständliche Gestalt an. Verbindend zieht sich das Leitmotiv der Raute durch die Raumzier, welches ja bereits zuvor in der Diele eingeführt wurde, wo Behrens diese Form zur Auszeichnung des Verlaufs der Achse verwendete. Behrens zeigte in der Ausstattung des Musikzimmers erkennbare Abstufungen im Grad der Abstraktion, wobei den einen Pol die völlig abstrakten Zierformen der Möbelintarsien darstellen, den anderen zwei als Glasmosaiken ausgeführte stilisierte Figurendarstellungen, welche den Durchgang zum Speisezimmer flankieren.

¹¹⁴³ Scheffler 1901a, S. 15.

¹¹⁴⁴ Gefertigt von der Glasschleiferei und Spiegelfabrik N. Wiederer & Co., Fürth. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 16; Kat. Haus Behrens, S. 19.

¹¹⁴⁵ Die beiden in Admont gebrochenen Marmore lieferte die Aktiengesellschaft für Marmorindustrie „Kiefer“, Kiefersfelden. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 16; Kat. Haus Behrens, S. 19.

¹¹⁴⁶ Vergoldung ausgeführt von Vergolder J. Pertchen, Darmstadt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 15; Kat. Haus Behrens, S. 18.

Die Intarsien auf den Sesseln und Tischen sowie den Hockern zeigen eine völlig abstrakte Ornamentierung, welche die Zargen der Möbelstücke ziert. Bei dieser bildet die liegende Raute zwar das Zentrum; sie ist aber sehr klein im Verhältnis zum Gesamtornament. Dieses ist in seiner Grundform aus zwei unregelmäßigen Rauten gebildet, deren Verschränkung die liegende Raute erzeugt. Diese Formerfindung steht in direktem Zusammenhang mit dem Zierstück, das Behrens im provisorischen Katalog den Angaben zum Musikzimmer voranstellte (Abb. 102, vgl. das Kapitel „Buchkunst“).¹¹⁴⁷ Der buchünstlerische Entwurf bildet durch das Einfügen weiterer Elemente eine noch komplexere Struktur aus. An dem Zierstück lässt sich die Herangehensweise des Künstlers klarer ablesen als an der Intarsie. Es lässt deutlich sein Entstehen aus der Arbeit mit Reisbrett und Raster ablesen und verrät wie auch die übrigen Zierstücke des provisorischen Kataloges Behrens' Interesse am Konstruktiven bei diesen Arbeiten. Die Ornamente der Möbel stammen also aus einem abstrakten Formenfundus.

Den Darstellungen zweier menschlicher Figuren, die Behrens als Wandschmuck in Form von Glasmosaiken entwarf, welche den Durchgang in das Speisezimmer flankieren, gab der Künstler dagegen Gesichter, die den Stil seiner gemalten und geschnittenen Portraits nahtlos fortsetzen.¹¹⁴⁸ Beispielhaft sei auf den Holzschnitt „Trockne Blumen“ (Abb. 12) verwiesen. Auch die stilistisch enge Verwandtschaft zu den Gesichtern des im selben Raum hängenden, aber Jahre älteren Gemäldes „Ein Traum“ sind unübersehbar. Die Figuren halten jeweils einen kopfgroßen, geschliffenen Edelstein vor ihre Brust, auf den sie ihren Blick gesenkt haben. Auch dieser Teil der Ausstattung hat eine unmittelbare Anbindung an Behrens' buchünstlerische Arbeit: Die beiden Karyatidenfiguren des Titelblattes zu Behrens' im Sommer 1900 entstandenen schmalen Band „Feste des Lebens und der Kunst“ stellen eine Variation desselben Motivs dar (Abb. 94, vgl. das Kapitel „Buchkunst“). In beiden Entwürfen wird der Körper der Figuren in Ornamente aufgelöst. Die Einzelformen des Mosaiks lassen erkennen, dass Behrens in den abstrakt-ornamentalen Partien die Formen der Buchzierleisten aus dem provisorischen Katalog mit dem Karyatidenmotiv zu verschmelzen suchte. Diese hybride Komposition zeigt deutlich, dass in diesem Falle nicht die abstrakte Form aus der gegenständlichen hervorging, dass sich also keinesfalls die gesamte Ornamentik des Musikzimmers aus diesem gegenständlichsten Entwurf herleitet. Die Umdeutung der liegenden Raute aus dem abstrakten Formenrepertoire zum Edelstein, dem zentralen Motiv des Glasmosaiks, erfolgte offenbar erst während des Entwurfsprozesses für die Ausstattung.

¹¹⁴⁷ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 15.

¹¹⁴⁸ Die Herstellung der Glasmosaiken übernahm Villeroy & Boch, Mettlach. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 16; Kat. Haus Behrens, S. 18.

Noch auf einen anderen Umstand sei hingewiesen: Auch die Glasmosaikfiguren greifen in ihrer Anordnung die Idee einer Trägerfigur auf. Für die Karyatiden des Titelblattes ist bereits auf die Verwandtschaft der Gesichtsform mit den Würfelkapitellen auf dem Holzschnitt „Winterlandschaft“ (Abb. 20) hingewiesen worden (vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Dies gilt für die Gesichter der Figuren auf den Mosaiken im Musikzimmer gleichermaßen. Die Komposition des von Säulen flankierten Durchgangs im Holzschnitt „Winterlandschaft“ findet hier einen Widerhall in Behrens’ erster realer Architekturschöpfung. Dies zeigt einmal mehr, hinsichtlich wie vieler Aspekte der Entwurf zum Darmstädter Haus Behrens mit dem vorangehenden Schaffen des Künstlers verwoben ist.

Die Umdeutung der Rautenform zum abstrahierten Edelstein lässt sich exemplarisch an den beiden Ausgaben des Kataloges ablesen; denn Behrens veränderte gegenüber dem provisorischen Katalog das Zierstück, das er im endgültigen Katalog den Angaben zum Musikzimmer voranstellte (Abb. 118). Er vereinfachte die Komposition und ergänzte radiale Strahlen seitlich der Raute, wie sie auch auf den Glasmosaikern vom Edelstein ausgehen, und schuf so einen klaren Bezug der Raute auf das Edelsteinmotiv.¹¹⁴⁹ Diese weiterentwickelte Ornamentkomposition ließ Behrens auch in den metallenen Gittern umsetzen, welche den Heizkörper unterhalb der Bank verbergen.¹¹⁵⁰ Die von Strahlen umgebene Raute findet sich auch an zahlreichen anderen Stellen des Raumes, angefangen vom aufwendigen Parkett und endend bei der vergoldeten Decke.¹¹⁵¹ Bereits erwähnt wurde diese Komposition bei dem Treppeneinbau und bei der Schiebetür. Sie findet sich in weiteren Variationen an Notenständer und Flügel, an den Kandelabern und Fenstervorhängen.¹¹⁵²

Wie schon zuvor gezeigt wurde, findet sich am Wanddekor des Außenbaus keinerlei Hinweis auf ein gegenständliches Symbolprogramm. Vielmehr leitete Behrens den Außenbauschmuck größtenteils aus den von ihm häufig verwendeten Bandformen ab. Und auch der Grundriss, welcher ja als herausstechendes Merkmal dieses Hauses ebenfalls als Zierform entworfen ist, liefert keinen Hinweis auf einen symbolischen Gehalt. Meines Erachtens war deshalb die abstrakte Form der Ausgangspunkt im Entwurfsprozess des

¹¹⁴⁹ Eine weitere Fassung des Edelsteines, von dem radial Strahlen ausgehen, findet sich in der Festschrift zum „Dokument deutscher Kunst“. Sowohl bei dem Mosaik als auch bei dieser buchkünstlerischen Umsetzung des Motivs sind die Strahlen als Bänder gestaltet. Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“, S. 4 (vgl. das Kap. „Buchkunst“).

¹¹⁵⁰ Die Heizkörpergitter stellte das St. Bernward-Institut, Mainz, her. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 16; Kat. Haus Behrens, S. 19.

¹¹⁵¹ Den „Parkett-Tafel-Fußboden aus Naturhölzern: Amerikanisch-Nußbaum-, Satin-, Mahagoni-, Eichen-, Palisander-, Eben- und Ahornholz“ fertigte die Parkettbodenfabrik W. Gail Witwe, Biebrich. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 15; Kat. Haus Behrens, S. 18.

¹¹⁵² Die Vorhänge wurden gefertigt von Pauline Braun, Darmstadt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 16; Kat. Haus Behrens, S. 19.

Bauschmuckes; diese wurde erst zu einem späteren Zeitpunkt motivisch aufgeladen. Die symbolhaft-gegenständlichen Schöpfungen bilden zudem im Formenrepertoire der Ausstattung die Ausnahme, wie anhand der nachfolgend besprochenen Räume noch deutlicher werden wird.

Speisezimmer

Der große, von den Figurendarstellungen flankierte Durchgang ist der Hauptzugang zum Speisezimmer (HB 53-64), das Behrens, wie gezeigt, nicht durch den Dielenraum erschloss. Anders als bei den beiden zuvor besprochenen Räumen umfasst die Einrichtung dieses Zimmers zwei große Schrankmöbel – ein Büffet und eine Anrichte. Die Aufstellung dieser Möbel im Speisezimmer selbst war unumgänglich, da ein gesonderter Anrichterraum fehlt. Demzufolge schuf Behrens in diesem Raum – anders als im Musikzimmer – größere geschlossene Wandflächen, vor denen die zwei großen Schrankmöbel ihren Platz fanden. Diese Aufstellungsorte lagen an der Süd- und Westwand, während dies an der Nordwand durch den großen Durchgang nicht möglich war. Beide Wände teilte Behrens in drei gleich breite Abschnitte, wobei diese Dreiteilung an der Südwand, wie gezeigt, der Achsgliederung der südlichen Hausfassade folgt. Dagegen erzielte er diese Dreiteilung an der Westwand durch die Raumeinbauten: Zwischen die symmetrisch an die Ränder der Wand gerückten beiden Türen platzierte er axial eine Anrichte, welche das mittlere Drittel der Wand einnimmt (Abb. 190).¹¹⁵³ Ihre Höhe fluchtet mit den Türstürzen. Schmale Wandstreifen seitlich der Türen sind mit einer Täfelung verkleidet, die ebenfalls dieses Höhenmaß einhält. Anrichte, Täfelung und Türen sind einheitlich aus weiß lackiertem Holz gefertigt. Der Aufriss der Wand besteht nicht nur aus drei gleich breiten Abschnitten, sondern ist zudem spiegelsymmetrisch. Dreiteiligkeit und Spiegelsymmetrie finden sich ebenso bei dem gegenüberliegenden dreiseitigen Erker, der den Ostabschluss des Raumes bildet, sodass Behrens hier einen deutlich erkennbaren Bezug zwischen den beiden Raumseiten herstellt.

Dieser Bezug fehlt, wie bereits weiter oben angeführt, zwischen Nord- und Südwand des Raumes, da Behrens die Gliederung der Südwand nicht in ein axiales Verhältnis zum gegenüberliegenden großformatigen Durchgang aus dem Musikzimmer setzte. Es erstaunt, dass Behrens, während er mit solch großem Aufwand die große Raumachse durch die Diele und das Musikzimmer schuf und deren Endpunkte inszenierte, die Nord-Süd-Achse, die mit dem großen Nordfenster und dem Durchgang bereits angelegt ist, ohne bezugnehmenden

¹¹⁵³ Die Möblierung, die laut Katalog aus „1 Büffet, 1 Anrichte, 1 Ausziehtisch, 1 kleinen Tisch, 6 Stühle, 6 Sessel, 1 Bank aus weiss lackiertem Pappelholz, Platten aus poliertem Mahagoni, Innenseiten der Möbel aus Ameranth-Holz“ bestand, fertigte die „Hof-Möbelfabrik“ J. D. Heymann, Hamburg. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17; Kat Haus Behrens, S. 20.

südlichen Endpunkt auslaufen ließ. Stattdessen platzierte er hier wie schon an der Westwand mittig ein großes Vitrinenmöbel, vom Katalog trotz fehlender Anrichtefläche als Büffet bezeichnet, welches nach links wiederum eine gleich hohe Täfelung, nach rechts die doppelflüglige Verandatür fortsetzt, die ebenfalls das Höhenmaß aufnimmt.

Ein mandelförmiger Ausziehtisch bildet den Mittelpunkt des Raumes. Diesen umstehen Stühle mit und ohne Armlehne, welche in der zeitgenössischen Berichterstattung auch als Herren- und Damenstühle bezeichnet werden.¹¹⁵⁴ Links von dem Büffet findet vor der Täfelung ein längliches Tischchen als Anrichtefläche Aufstellung. Ihm gegenüber an der Nordwand, die in gleicher Weise vertäfelt ist, steht eine kleine Bank, welche dieselben Formen wie die Armlehnstühle zeigt. Für das Speisezimmer entwarf Behrens auch ein Porzellanservice, Silberbesteck, einen Gläsersatz, Tischwäsche und zwei Kerzenleuchter.¹¹⁵⁵

Das Leitornament des Speisezimmers ist die Mandorla, die mit Bezug auf die Tischplatte bereits erwähnt wurde. Die Mandelform steht auch im Zentrum der aufwendigen Dekoration der Zimmerdecke, deren Stuckformen in Teilen versilbert sind.¹¹⁵⁶ Es schneiden sich Kreissegmente aus erhabenen Bändern und Graten auf der Ost-West-Mittelachse des Raumes und bilden dort zwei Mandorlen aus, deren Form durch die Gestaltung als Silberplatte besonders hervorgehoben wird. Diese beiden Platten dienen zugleich als Träger der Leuchter.¹¹⁵⁷ Mit dem Motiv der Mandorla griff Behrens erneut eine Ornamentform auf, die er bereits an anderer Stelle verwendet hatte. Die – in diesem Fall goldene – Mandel bildete das Zentrum des Buchdeckels eines handvergoldeten Ledereinbandes, welchen Behrens auf der Pariser Weltausstellung 1900 ausgestellt hatte (Abb. 92, vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Bereits bei diesem Entwurf hatte Behrens die Mandorla von sich schneidenden bogenförmigen Linien umfließen lassen. Die aufwendige Deckenstuckatur, welche die Emblemform des Raumes am signifikantesten präsentiert, ist eine nahtlose Weiterentwicklung aus dem Dekor des Bucheinbandes. Die Mandelform ist in der Ausstattung des Raumes annähernd omnipräsent. Weit stärker als in der Diele und im Musikzimmer erzielte Behrens

¹¹⁵⁴ So in Scheffler 1901a, S. 22; Breysig 1901, S. 148, 149.

¹¹⁵⁵ Porzellanservice gefertigt durch Gebr. Bauscher, Weiden. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17; Kat. Haus Behrens, S. 20. Silberbesteck gefertigt durch Juwelier, Gold- und Silberwarenfabrik M. J. Rückert, Mainz. Tafelgläser hergestellt durch die Rheinische Glashütten-AG, Köln-Ehrenfeld. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17; Kat. Haus Behrens, S. 21. „Damast-Gedeck aus Nessel-Garn der Ersten Deutschen Ramie-Gesellschaft in Emmendingen (Baden)“ produziert durch die Württembergische Leinenindustrie, Blaubeuren. Kat. Haus Behrens, S. 21. Abweichende Angabe im provisorischen Katalog: Dort wird als Herstellername Eduard Lang, Blaubeuren genannt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17. Zwei versilberte Leuchter hergestellt von K. M. Seifert & Co., Dresden. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17; Kat. Haus Behrens, S. 20.

¹¹⁵⁶ Wie die Vergoldung der Musikzimmerdecke wurde auch diese Arbeit ausgeführt von J. Pertchen, Darmstadt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17; Kat. Haus Behrens, S. 20.

¹¹⁵⁷ Die „Beleuchtungskörper, versilbert, mit Glasprismen“ fertigte K. M. Seifert, Dresden. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17; Kat. Haus Behrens, S. 20.

hier eine Einheitlichkeit des Dekors. Die Mandorla erscheint auch als Muster des weißen Bodenmosaiks.¹¹⁵⁸ Ebenso bilden die Stege der verglasten Schranktüren die Mandelform und gleichermaßen die Rückenlehnen der Stühle. Auch der Fensterausschnitt der Verandatür paraphrasiert die schmale, zur Mitte anschwellende Gestalt der Mandorla. Eine besonders aufwendige Variation des Motivs formen die versilberten Gitter der Heizung aus, die sich zum einen unterhalb der Erkerfenster, zum anderen eingebaut im Unterschrank der Anrichte befinden (HB 62).¹¹⁵⁹

Der sogenannte Wandfries aus rotem Damast füllt als Bespannung mit eingewebtem Muster die Wandfläche zwischen der weißen hölzernen Vertäfelung und der Zimmerdecke.¹¹⁶⁰ Die Vorhänge gleichen der Wandbespannung in Material, Farbe und Musterung. Diese roten Stoffe setzte Behrens gemeinsam mit wenigen anderen roten Ausstattungsteilen, etwa den ledernen Sitzflächen der Stühle und der Bank sowie den Gläserstielen aus Rubinglas, als Kontrast gegen das vorherrschende Weiß. Das Stoffmuster zeigt gemeinsam mit der Mandel auch das Oval als Ornamentform. Dieses Oval bildet den einzigen Brückenschlag zur buchkünstlerischen Zierleiste, welche im provisorischen Katalog zum Haus Behrens dem Abschnitt zum Speisezimmer vorangestellt ist (Abb. 103).¹¹⁶¹ Für den endgültigen Katalog schuf Behrens ein neues Zierstück, welches mit dem Raumornament engste Verwandtschaft zeigt (Abb. 119). Ob dieser Befund aber einen Hinweis auf die Entstehungsabfolge der unterschiedlichen Arbeiten liefert, muss dahingestellt bleiben.

Zimmer der Dame

Das Zimmer der Dame (HB 65-75) als letzter und kleinster der drei Gesellschaftsräume des Erdgeschosses erlegt dem Künstler die wenigsten Einschränkungen für die Ausstattung auf: Zum einen besitzt es keine übermäßig großen Wandöffnungen in Form von Fenstern oder Durchgängen, welche die Stellfläche reduzieren. Zum anderen muss das Interieur im Zimmer der Dame kaum Rücksicht auf Verkehrswege nehmen, weil die beiden Zugänge zum Raum an die Ostseite gerückt sind. Konsequenterweise nutzte Behrens diese Möglichkeiten seines Grundrisses, sodass nicht nur jede Wandfläche zum Aufstellen von Mobiliar genutzt wird, sondern auch die Raummitte durch einen Tisch und Stühle bespielt wird.¹¹⁶² Im Dekor des Damenzimmers

¹¹⁵⁸ Den Mosaikfußboden stellte Villeroy & Boch, Mettlach, her. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17; Kat. Haus Behrens, S. 20.

¹¹⁵⁹ Die versilberten Heizkörpergitter fertigte das St. Bernward-Institut, Mainz. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17; Kat. Haus Behrens, S. 20.

¹¹⁶⁰ Der Wandfries entstand in der Weberei Wilhelm Vogel, Chemnitz. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17; Kat. Haus Behrens, S. 20.

¹¹⁶¹ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 17.

¹¹⁶² Die Möbel produzierte die „Hof-Möbelfabrik“ Ludwig Alter, Darmstadt. Die Kataloge machen zu den Möbeln die Angabe: „Möbel mit Vertäfelungen: 1 Schrank mit eingebauter Heizung, 1 Glasschrank, 1

werden von Behrens zwei Ornamententwürfe zusammengeführt: Dies ist zum einen jenes Formvokabular, welches Kompositionen aus unterschiedlichen Rechtecken auf einem Raster konstruiert. Diese Ornamentensprache ist uns im Haus Behrens bereits bei der Deckenlampe der Diele und dem Heizkörpergitter am Treppenaufgang begegnet. An dieser Stelle ist die enge Verbindung dieser Entwürfe mit der Buchkunst des provisorischen Kataloges bereits angesprochen worden. Für das Zimmer der Dame wird dieser Bezug durch die Buchkunstleiste, die im Katalog den Angaben zum Raum vorangestellt ist, besonders schön greifbar (Abb. 104 u. 120).¹¹⁶³ Eine diesem Zierstück direkt verwandte Komposition ist der Entwurf zu dem großen Teppich, der einen Großteil des Raumfußbodens bedeckt.¹¹⁶⁴ Aus demselben Vokabular abgeleitete Formen finden sich etwa an den Tür- und Möbelbeschlägen, dem Tischfuß und der Verkleidung unterhalb des Erkerfensters.¹¹⁶⁵ Die zweite immer wiederkehrende Formerfindung ist ein von Bändern umflossenes stehendes Oval, das emblemartig den Raum durchzieht. Es bildet den Mittelpunkt des Teppichmusters (bei dem es mit den rechteckigen Formen kombiniert wird), schmückt die Türfüllungen und Möbel, die Bodenplatte der Deckenlampe ebenso wie Heizkörpergitter, Gardinen und Bezugsstoffe.¹¹⁶⁶ Fraglos ist dieses Motiv eine Weiterentwicklung aus dem Formenrepertoire des provisorischen Kataloges. Es erscheint als Buchkunstzierstück zugleich auf dem Titel der von Behrens ausgestatteten Festschrift zum „Dokument deutscher Kunst“ (Abb. 126, vgl. das Kapitel „Buchkunst“). In vergegenständlichter Form als steingeschmücktes Schmuckstück findet es sich auch auf Behrens' Plakat zur Koloniausstellung (Abb. 132, vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Wie falsch aber der Schluss wäre, die Ornamentform als Abstraktion dieses Edelsteinschmuckes zu verstehen, demonstrierte Behrens mit seiner Raumausstattung: Er hängte seinen Holzschnitt „Schmetterlinge“, der die Form des Ovals bereits Jahre zuvor als zentrales Gestaltungselement benutzte, in das Damenzimmer (Abb. 16, vgl. das Kapitel

Divan, 1 Tisch, 3 Sessel, 1 Stuhl, 1 Nähtisch, 1 Sekretär aus gelb gebeiztem, poliertem Birnbaumholz“. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 18; Kat. Haus Behrens, S. 22. Für Sessel und Stühle sind die Zahlenangaben jedoch vertauscht, wie etwa das Photo bei Scheffler erkennen lässt. Scheffler 1901a, Abb. S. 26. Den Beleg liefert weiterhin die von Behrens verfasste Kaufvereinbarung mit der Käuferin der Zimmereinrichtung Frau Reif vom 19. Juni 1902, welche drei Stühle und einen Sessel aufführt. Schuster 1980, Quellenanhang, b, I., S. 116-117. Zu Schusters fälschlicher Annahme, es handele sich bei den Möbeln für Frau Reif um eine Zweitanfertigung s. o.

¹¹⁶³ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 18.

¹¹⁶⁴ Den Teppich fertigte die Krefelder Teppich-Fabrik, Krefeld. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 18; Kat. Haus Behrens, S. 22.

¹¹⁶⁵ Die Türschläge wurden von Listmann & Stellwagen, Mainz hergestellt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 18; Kat. Haus Behrens, S. 22.

¹¹⁶⁶ Die Lampe stellte K. M. Seifert & Co, Dresden, das Heizkörpergitter C. H. E. Eggers & Co, Hamburg, Stoffe und Gardinen R. Scheidges, Krefeld, her. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 18; Kat. Haus Behrens, S. 22.

„Holzschnitte“). Der Künstler führt dem Besucher also selbst die Kontinuität seiner Formpräferenzen vor Augen.

Wie schon erwähnt, sind die Toilette und der fensterlose Binnenflur nicht in Abbildung bekannt.¹¹⁶⁷

Arbeitszimmer des Herrn

Es ist bemerkenswert, dass Behrens den größten Raum des ersten Obergeschosses, das als Arbeitszimmer des Herrn bezeichnete Atelier (HB 84 u. 85), praktisch ohne Ausstattung ließ. Dies mag der Funktion als Werkstatt und Galerieraum geschuldet sein. Dennoch überrascht es, dass Behrens für diesen Raum kaum gestalterische Ambitionen entwickelte. Es ist bereits dargelegt worden, dass der Künstler am Außenbau, nämlich an der straßenseitigen Nordfassade, das signifikante, große Atelierfenster in beinahe überhöhter Art und Weise zur Auszeichnung des Hauses als Malerresidenz hervorhob. Nach außen war der Raum also zentraler Bestandteil der künstlerischen Repräsentation. Auch scheute Behrens nicht den konstruktiven Kunstgriff, die Raumdecke dadurch anzuheben, dass er das Zimmer nach oben in den Dachstuhl ausgreifen ließ – eine Maßnahme, die sowohl die ebenfalls erhöhte Decke des darunterliegenden Musikzimmers kompensiert als auch durch die gewonnene Raumhöhe erst das die Straßenseite des Hauses dominierende Atelierfenster ermöglicht.¹¹⁶⁸ Vor der Folie dieser konstruktiven und künstlerischen Anstrengungen muss die Raumausstattung dagegen karg genannt werden. Es ist bezeichnend, dass die photographische Dokumentation dürftig ist und wir die Nordwand mit dem großen Fenster aus der Innensicht nicht kennen. Die Wände des Raumes sind offenbar mit schmal gestreiftem Stoff bespannt, während im Deckenbereich die Flächen zwischen den hölzernen Sparren und Deckenbalken einfarbig weiß gehalten sind.¹¹⁶⁹ Während der Kolonieausstellung 1901 befand sich vor dem Fenster offenbar ein Arbeitstisch, welcher jedoch nicht als Künstlerentwurf im Katalog erscheint. Allein die Deckenlampe und der bis in die angrenzende Bibliothek fortlaufende Teppich finden dort als Einrichtungsgegenstände Erwähnung.¹¹⁷⁰

¹¹⁶⁷ Für die Toilette vermerkt der Katalog einen Mosaikfußboden und glasierte Wandplatten von Villeroy & Boch, Mettlach; Waschoilette und Closet von Voltz & Wittmer, Straßburg; Beleuchtungskörper von K. M. Seifert & Co, Dresden, und Tür und Fensterbeschläge von Listmann & Stellwagen, Mainz. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 19; Kat. Haus Behrens, S. 23.

¹¹⁶⁸ Man vergleiche den ursprünglichen Eindruck der Nordfassade mit dem heutigen Zustand, bei dem das Fenster das Deckenmaß der Etage einhält.

¹¹⁶⁹ Möglicherweise handelt es sich bei der Wandverkleidung auch um eine Tapete. Ein entsprechender Hinweis im Katalog fehlt.

¹¹⁷⁰ Die Lampe lieferte K. M. Seifert & Co, Dresden. Den Teppich produzierte die Krefelder Teppich-Fabrik, Krefeld. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 22; Kat. Haus Behrens, S. 26.

Bibliothek

Die westlich angrenzende Bibliothek (HB 76-83), die nur ein bestickter Vorhang vom Arbeitszimmer trennt, zeigt eine besonders subtile Durchdringung von Raum und Ornament.¹¹⁷¹ Wie weiter oben ausführlich beschrieben wurde, ist der langgestreckte schmale Raum das Ergebnis der baukonstruktiv aufwendigen Teilung des über der Raumeinheit Diele gelegenen Etagenteils. Auf dieser Fläche bildet das Obergeschoss einen Vorplatz als Erschließungsraum des Geschosses und die Bibliothek aus. Behrens rhythmisierte die nördliche Längsseite des Zimmers durch die gerundete und nur wenig tiefe Erkerusstülpung in der Nordwand. Der Erker tritt im Grundriss in Gestalt einer zur Mitte sanft ausschwingenden Linie aus der Mauerflucht hervor. Diese Kurvenlinie findet sich an einigen weiteren Stellen des Baus als Zierform, etwa oberhalb des Kellerzuges an der Westfassade und oberhalb des Ausganges auf die Dachterrasse. In der Bibliothek griff Behrens diese Form, die als Negativ im Inneren des Erkers ablesbar ist, in der Ausstattung gleich an mehreren Stellen wieder auf. Am folgerichtigsten erscheint sie an dem großen Schreibtisch, den der Erker teilweise aufnimmt. Dessen Hinterkante ist fast wie ein Abdruck in die Nische eingepasst.¹¹⁷² Die Form kehrt wieder in den Holzkonsolen, welche die Ornamentdecke tragen.¹¹⁷³ In freierer Umformung erscheint sie etwa als Rückenlehne des Schreibtischsessels. Auch die geschwungenen Wangen der Bücherregale sind fraglos aus dieser Formerfindung hergeleitet. Die phantasievollste Abwandlung der Linienform zeigt jedoch das Heizkörpergitter (HB 82): Hier schuf Behrens aus zwei halbierten, aufrecht stehenden und spiegelsymmetrisch angeordneten Linien eine nach oben anschwellende Fläche, die er mit einer weiteren schwingenden Linienform abschloss.¹¹⁷⁴ Mit Hilfe von Band- und gedrückten Halbkreisformen gliederte Behrens diese Fläche so, dass ohne Zweifel die abstrahierte Darstellung einer Eule zu erkennen ist. In veränderter Gestalt griff Behrens damit ein Motiv auf, das er bereits in den drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon eingeführt hatte (Abb. 169, vgl. das Kapitel „Drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon“). Wie schon bei der Vogeldarstellung, die er als Zierleiste für den provisorischen Katalog entwarf (Abb. 105), schuf Behrens hier im Spiel mit ansonsten von ihm abstrakt verwendeten Formen ein Tiermotiv, das er wie beiläufig in ansonsten ungegenständliche Ornamentik einstreute (vgl.

¹¹⁷¹ Die Stickerei wurde ausgeführt von Behrens' Ehefrau Lilli. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 21; Kat. Haus Behrens, S. 25.

¹¹⁷² Den Schreibtisch fertigte die Hofmöbelfabrik L. J. Peter, Mannheim. Diese Firma lieferte ebenfalls das übrige Mobiliar des Raumes: „Bücher-Regale, (...) Sessel, Divan, Thee-Tisch, Bank und Wand-Tisch aus Natur-Rüsternholz.“ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 21; Kat. Haus Behrens, S. 25.

¹¹⁷³ Die „Decke aus Natur-Rüsternholz mit geschnitzten Füllungen“ schuf ebenfalls die Firma L. J. Peter, Mannheim. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 21; Kat. Haus Behrens, S. 25.

¹¹⁷⁴ Erstaunlicherweise führen die Kataloge dieses Gitter nicht auf.

das Kapitel „Buchkunst“). Mit dem Aufsatz Schefflers erschien die Photographie eines weiteren Heizkörpergitters, welches jedoch nicht genauer im Haus zu verorten ist (HB 119).¹¹⁷⁵ Es zeigt die abstrahierte Darstellung eines Greifvogels, wohl eines Adlers mit ausgebreiteten Flügeln. Mit dem Pfaun am Treppenaufgang, der Eule in der Bibliothek und dem Adler entwarf Behrens also drei Gitter mit Vogelmotiven für das Haus, die jene drei Vogelarten erneut zeigen, die er bereits in früheren Werken dargestellt hatte. Auch hier zeigt sich die Kontinuität in Behrens' Schaffen. Teppich und Schnitzdecke der Bibliothek schießlich zeigen Ornamente mit Oval- und Bandmotiven.¹¹⁷⁶

Eine Besonderheit stellt der Bezug zwischen dem Raumornament und jenem buchünstlerischen Zierstück dar, welches Behrens im endgültigen Katalog als Kopfleiste über die Angaben zur Einrichtung der Bibliothek setzte (Abb. 121).¹¹⁷⁷ Diese Leiste zeigt im Zentrum eine Form, die meines Erachtens als abstrahierte Aufsicht auf die Erkernische und den darinstehenden Schreibtisch interpretiert werden muss. Hier übersetzte Behrens also einen Teil seines Grundrisses in Ornamentform, während er umgekehrt zuvor den Gesamtgrundriss aus einer Zierform ableitete.

Schlafzimmer der Dame und der Tochter

Die räumlich wie gestalterisch zusammengehörigen Schlafzimmer der Dame und der Tochter (HB 86-95) zählen ebenfalls zu den wenigen Fällen, bei der die Außenform des Hauses Behrens über die Bestimmung der Raummaße hinaus Bezugnahme im Inneren findet.¹¹⁷⁸ Das Leitornament ist hier eine Figur, die unmittelbar mit dem Kielbogen, der dominierenden Zierform des Außenbaus, zusammenhängt.

Die beiden Schlafräume nehmen die Fläche oberhalb des Speisezimmers ein und sind lediglich durch eine kurze Wandzunge und einen Vorhang voneinander geschieden. Die beiden Betten sind vis à vis an der Westwand und der Stirnfläche des Erkers, der dort nicht durchfenstert ist, aufgestellt.¹¹⁷⁹ Das umfangreiche Mobiliar der beiden Räume ziert ein Ornament, das klar erkennbar mit der dominierenden Zierform der Außenfassade, dem

¹¹⁷⁵ Scheffler 1901a, S. 7.

¹¹⁷⁶ Den bis in das Arbeitszimmer des Herrn durchlaufenden Teppich fertigte die Krefelder Teppich-Fabrik, Krefeld. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 21; Kat. Haus Behrens, S. 25.

¹¹⁷⁷ Kat. Haus Behrens, S. 25.

¹¹⁷⁸ In den Katalogen zum Haus Behrens findet sich die Aufstellung der Ausstattung beider Räume unter der Überschrift „Schlafzimmer der Dame“. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 24; Kat. Haus Behrens, S. 28. In dem im endgültigen Katalog publizierten Grundriss findet sich jedoch zudem der Eintrag des „Kinder-Schlafzimmers“. Kat. Haus Behrens, S. 35. Die präzisere Bezeichnung als „Schlafzimmer der Tochter“ findet sich in dem mit dem Aufsatz Breysig publizierten Grundriss. Breysig 1901, S. 331.

¹¹⁷⁹ Die Einrichtung der beiden Schlafzimmer umfasste laut Katalog: „1 Damenbett, 1 Kinderbett, 4 Nachttische, 1 große[n] Schrank, 2 kleine Glasschränke, 2 Waschtische, 1 Toilette und Stühle aus poliertem Citronenholz mit Intarsien.“ Der Fabrikant war die Hof-Möbelfabrik J. D. Heymann, Hamburg. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 24; Kat. Haus Behrens, S. 28.

Kielbogen, zusammenhängt, wie er von Behrens etwa oberhalb des Atelierfensters an der Nordfassade verwendet wurde. Hier ist der Kielbogen an der unteren, geöffneten Seite gespiegelt und so zu einem geschlossenen, vierfach genasteten Ring umgebildet. Eine stark gedrückte Variante der Ornamentform erscheint gleichfalls an einigen Stellen des Mobiliars, so etwa an Waschtisch und Schrank des Damenschlafzimmers, sowie an den Heizkörpergittern.¹¹⁸⁰ Diese Ausformung stellt wiederum die direkte Verbindung zum Buchschmuck der beiden Kataloge zum Haus Behrens her, wo diese Zierform in der Leiste über den Angaben zu dem Doppelschlafzimmer erscheint (Abb. 107 u. 123).¹¹⁸¹ Es ist schon im Kapitel „Buchkunst“ darauf hingewiesen worden, dass die Form des Kielbogens bereits wesentlich früher bei den buchkünstlerischen Entwürfen in das Formenrepertoire des Künstlers Einzug hielt. Die Ornamente des Schlafzimmers zeigen, dass der Kielbogen von dort aus nicht nur in Behrens' architektonischen, sondern auch in seinen kunstgewerblichen Formenschatz Einzug hielt.

Schlafzimmer des Herrn

Die Ornamentformen im Schlafzimmer des Herrn (HB 96-99) werden von steilen Diagonalen beherrscht, die Dreiecke und Parallelogramme formen.¹¹⁸² Auch hier ist die Verwandtschaft mit dem in den Katalogen zugeordneten buchkünstlerischen Zierstück unübersehbar (Abb. 108 u. 123).¹¹⁸³

Badezimmer

Da das Badezimmer (HB 100) nur aus einer Aufnahme bekannt ist, sind unsere Kenntnisse über die Ausstattung eingeschränkt. Auf der Photographie zu erkennen ist, dass die Wände einen Fliesensockel aus hellen, quadratischen Platten besitzen, der unterschiedlich hoch geführt ist und nach oben von einer Borte aus einer Doppelreihe dunkler Fliesen gleichen Formates abgeschlossen wird.¹¹⁸⁴ An der Südwand des Raumes ist die Wanne in eine etwas mehr als wandstark eingetiefte Nische eingeschoben. Die Nische ist vollständig mit hellen

¹¹⁸⁰ Die Heizkörpergitter aus geschmiedeter Bronze produzierte C. H. E. Eggers & Co., Hamburg. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 24; Kat. Haus Behrens, S. 28.

¹¹⁸¹ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 24; Kat. Haus Behrens, S. 28.

¹¹⁸² Das Mobiliar und seine Aufstellung ähneln dem Programm des Damenschlafzimmers. Abweichend von diesem ließ Behrens hier eine etwa türhohe Vertäfelung einbauen. Das Mobiliar bestand hier aus: „1 Bett mit angebaute Bank und Schränkchen, 2 Kleiderschränke, 1 Waschtisch und Sessel aus violett lackiertem Pappelholz.“ Hersteller war die Hof-Möbel-Fabrik L. J. Peter, Mannheim. Die Möbelbeschläge aus Nickelbronze fertigte C. H. E. Eggers, Hamburg. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 25; Kat. Haus Behrens, S. 29.

¹¹⁸³ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 25; Kat. Haus Behrens, S. 29.

¹¹⁸⁴ Hergestellt von Villeroy & Boch, Mettlach. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 23; Kat. Haus Behrens, S. 27.

Fliesen, die Wanne innen mit Marmor ausgekleidet.¹¹⁸⁵ Eine vor der Westwand platzierte Bank mit hölzerner Sitzfläche verbirgt das Wasserklosett. Der Mosaikfußboden ist auf der Photographie nicht sichtbar.¹¹⁸⁶ Bezüglich der Zierformen des Raumes lässt die Abbildung erkennen, dass die Nische nach oben mit einem Bogen in Gestalt der mittig nach oben ausschwingenden Linie schließt – einer Form, der wir in den Innenräumen bereits in der Bibliothek begegnet sind. Ob diese Form im Badezimmer noch an anderer Stelle erscheint, kann die Abbildung nicht klären. Ebenso wenig ist die Kunstverglasung der Badezimmertür im Bild überliefert.¹¹⁸⁷ In der Nische ist ein zum Erbauungszeitpunkt des Hauses bereits älteres keramisches Relieftondo Behrens' aufgehängt, welches eine unbedeckte weibliche Halbfigur zeigt. (vgl. die Kapitel „Kunsthandwerk“ und „Bauchronologie“).¹¹⁸⁸

Gästezimmer

Das Gästezimmer im Dachgeschoss (HB 101-110) gliederte Behrens in zwei Raumteile, die ein großer mit einem Vorhang zu verschließender Durchgang verbindet. Der weitaus kleinere Bereich im Süden des Raumes wird durch das große Gaubenfenster belichtet, zu dessen Seiten je ein alkovenartiges Sitzgehäuse eingebaut ist, während direkt vor dem Fenster ein Tisch platziert ist. Der nördliche Raumabschnitt, der – abgesehen von dem kleinen Fenster in der Balkontür – keine eigene Fensterbelichtung besitzt, nimmt Bett, Schrank und Waschtisch auf.¹¹⁸⁹ Mit Tannenholz, dem Material des Mobiliars, sind auch die Wände und Dachschrägen verkleidet. Meines Erachtens ist die dominierende Ornamentform des Mobiliars – eine Hexagonform – eine Anspielung auf die Dachschrägen des Geschosses. Ein unter der Zimmerdecke umlaufender Ornamentfries zeigt enge Verwandtschaft mit einem Tapetenentwurf Behrens', den die „Dekorative Kunst“ im April 1900 veröffentlichte (Abb. 159).¹¹⁹⁰ Dessen Formen wiederum sind direkt verwandt mit jenen des Knüpftteppichs mit stilisierten Pfauenfedern, der in dem Zimmer ausliegt, einem der frühesten kunstgewerblichen Entwürfe des Künstlers (Abb. 136, vgl. das Kapitel „Kunstgewerbe“). So zeigt sich in diesen zwei Ausstattungselementen erneut die Kontinuität in Behrens' Formenvokabular, welche

¹¹⁸⁵ Die Badewanne sowie das „Closet (gleichzeitig Bank) mit poliertem Mahagoni-Sitzbrett“ fertigte Voltz & Wittmer, Straßburg. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 23; Kat. Haus Behrens, S. 27.

¹¹⁸⁶ Produziert von Villeroy & Boch, Mettlach. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 23; Kat. Haus Behrens, S. 27.

¹¹⁸⁷ Verglasung der Tür gefertigt von der Hof-Kunstglaserei Fr. Endner, Darmstadt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 23; Kat. Haus Behrens, S. 27.

¹¹⁸⁸ Das keramische Relief wurde hergestellt von Villeroy & Boch, Mettlach. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 23; Kat. Haus Behrens, S. 27.

¹¹⁸⁹ Die Einrichtung umfasste: „1 eingebautes Bett, 2 eingebaute Bänke, 1 Waschtisch mit 2 Schränken, 1 Nachttisch, 1 Tisch und Stühle, Deckenverkleidungen aus Natur-Tannenholz.“ Hersteller war die Hof-Möbelfabrik Ludwig Alter, Darmstadt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 26; Kat. Haus Behrens, S. 30.

¹¹⁹⁰ Peter Behrens: Entwurf einer Tapete. Farbbeilage zur DK, 3 Jg. (1899-1900), H. 7 (April 1900), o. S.

durch die Wiederverwendung von Ornamententwürfen entstand. Das Ornament des Frieses erscheint auch auf der Waschtischgarnitur des Zimmers.¹¹⁹¹ Es erscheint ebenso als Buchkunstelement in der Zierleiste, welche in den Katalogen den Angaben zum Gästezimmer vorangestellt ist (Abb. 109 u. 124).¹¹⁹²

Knabenzimmer

Das einzige hier bekannte Photo des Knabenzimmers (HB 111) im Dachgeschoss zeigt eine eingebaute Bank, Regale und Schränke.¹¹⁹³ Wie im Gästezimmer sind Möbel, sowie Wand- und Dachschrägenverkleidung aus Tannenholz. Das hexagonale Ornament erscheint hier ebenfalls, ebenso der Wandfries.

Küche

Auch die Küche (HB 112-115) im Untergeschoss wird in die künstlerische, ornamentale Durchbildung des Hauses miteinbezogen. Dominierendes Element ist hier das Oval, das am markantesten in Form der Bronzegitter in den Türen der Unterschränke erscheint.¹¹⁹⁴ Ebenso dient es als Zier der Zimmertürfüllung. Verstrebungen der Wandregale sind als Ovalsegmente geformt. Alle diese Ovalformen greifen die Formen der Küchenfenster auf, welche in der Grundform oval sind oder deren Sprossen das Oval formen. Neben der Ausstattung der Bibliothek ist dies die einzige Einrichtung, bei der innere und äußere Zierformen des Hauses in direkte Beziehung zueinander gesetzt werden.

¹¹⁹¹ Das „Waschservice aus Steingut“ fabrizierte die Firma Franz Anton Mehlem, Bonn. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 26; Kat. Haus Behrens, S. 30.

¹¹⁹² Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 26; Kat. Haus Behrens, S. 30.

¹¹⁹³ Das Mobiliar umfasste „1 Bett, Waschtisch, eingebaute[n] Schrank, Schubladenschrank, Bücherregal mit eingebauter Bank, Klapptisch, Stühle und 1 Hocker aus Natur-Tannenholz, Deckenverkleidung aus demselben Material.“ Fabrikant war die Hof-Möbelfabrik Ludwig Alter, Darmstadt. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 27; Kat. Haus Behrens, S. 31.

¹¹⁹⁴ Die Küchenmöbel aus weiß lackiertem Pappelholz fertigten G. R. Schiele und Fritz Trost, Frankfurt. Die Bronzegitter produzierte die Kunstschmiede C. H. E. Eggers & Co., Hamburg. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 20; Kat. Haus Behrens, S. 24.

V. Literarische Rezeption des Hauses Behrens in Darmstadt

1. *Der Künstler über sein Haus: Die „Einleitenden Bemerkungen“ im Katalog zum Haus Behrens von 1901*

Es ist in dieser Arbeit schon auf die begleitend zur Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ veröffentlichten Kataloge hingewiesen worden. Neben dem sogenannten Hauptkatalog, der alle Bauten und die darin ausgestellten Objekte umfasste, erschienen als Auszüge daraus Kataloge einzelner Künstler und Wohnhäuser.¹¹⁹⁵ Im Falle Behrens erschienen, wie gezeigt, zwei solche Einzelkataloge; eine erste, auf dem Titel als provisorisch bezeichnete Ausgabe erschien zur Ausstellungseröffnung am 15. Mai 1901.¹¹⁹⁶ Eine zweite Ausgabe, die in der von Behrens entworfenen und von Rudhard in Offenbach hergestellten Schrifttype gesetzt war, erschien zu einem nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt während der laufenden Ausstellung, also vor dem 15. Oktober 1901 (vgl. das Kapitel „Buchkunst“).¹¹⁹⁷ Inhaltlich waren der Abschnitt des Hauptkataloges zu Behrens' Arbeit und der provisorische Katalog identisch, während der endgültige Katalog noch Ergänzung durch zwei Grundrisse des Hauses erfuhr.¹¹⁹⁸

Behrens stellte den Angaben zu seinem Haus – Baumaterialien und Baufirmen, Ausstattungsobjekte und Produzenten – einen von ihm verfassten und mit „Einleitende Bemerkungen“ überschriebenen Aufsatz voran.¹¹⁹⁹ Es ist mit Bedacht vermieden worden, die Bauuntersuchung und die erläuternden Ausführungen des Architekten in dieser Untersuchung zu verschränken. Dies bedingt sich schon allein aus der Tatsache, dass der Text zeitlich nach Entwurf und Ausführung des Baus entstand.¹²⁰⁰ Der Künstler deutete also im Nachhinein seine vollendete Arbeit aus. Es ist schon aufgrund dieser Abfolge nicht gewiss, ob die im Text behaupteten Grundsätze den Entwurf des Hauses von Beginn an, ja sogar überhaupt bestimmten. Der Text dokumentiert allein die Wirkungsabsicht, die Behrens mit der Darstellung seines Hauses und seiner selbst auf einen bestimmten Adressatenkreis, die Besucher der Ausstellung, die Leser des Kataloges, erzielen wollte. Diese soll hier herausgearbeitet werden. In einem zweiten Schritt ist dann die Frage zu stellen, wie die im

¹¹⁹⁵ Hauptkatalog; Kat. Haus Christiansen; Kat. Haus Habich; Kat. Haus Olbrich; Kat. Kl. Haus Glückert; Kat. Atelier Bosselt; Kat. Bürck. Zu Peter Behrens s. folgende Anm.

¹¹⁹⁶ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.).

¹¹⁹⁷ Kat. Haus Behrens.

¹¹⁹⁸ Der Abschnitt „Das Haus Peter Behrens“ umfasst im Hauptkatalog die S. 69-95. Die Grundrisse im Kat. Haus Behrens, S. 34, 35.

¹¹⁹⁹ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 3-10; Kat. Haus Behrens, S. 3-13; Hauptkatalog, S. 69-79.

¹²⁰⁰ Der Künstler unterschrieb den Text mit der Orts- und Datumsangabe „Darmstadt, Mai 1901“. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 10; Kat. Haus Behrens, S. 13; Hauptkatalog, S. 79.

Katalogtext vom Architekten und Bauherrn vorgegebene Lesart des Hauses Behrens mit den Befunden der hier vorgenommenen Bauuntersuchung in Deckung zu bringen ist.

In einer den Text eröffnenden persönlichen Definition des Begriffs Architektur führte Behrens den Leser sofort zum Hauptanliegen seines Aufsatzes und zum wichtigsten Anspruch seiner Bautätigkeit: die Versöhnung von Nutzen und Schönheit in einer neuen Architektur.

„Architektur heißt Baukunst und vereinigt in ihrem Namen zwei Begriffe: die Kunst des Könnens, das Beherrschen des praktischen und nützlichen Faches und die Kunst des Schönen. Es liegt etwas Befreiendes darin, in einem Worte die beiden Begriffe, den des praktischen Nutzens und den des abstrakt Schönen, vereinigt zu sehen, die beiden Begriffe, die oft, in unserer Zeit bedauerlich oft, einander feindlich gegenüber standen.“¹²⁰¹

Im ersten Abschnitt seines Textes schilderte Behrens neueste Errungenschaften der Kunst, wobei er offen ließ, ob sich diese Errungenschaften zuvörderst auf das Kunstgewerbe oder bereits auf die Architektur beziehen, obwohl die ersten Sätze seines Aufsatzes explizit die Architektur ansprechen. Habe man zuvor versucht, „die Nüchternheit des alltäglich Nützenden“ mit überflüssigem Ornament zu verschönern, sei der „neuzeitliche Stil“ aus der „Erkenntnis des psychologischen Wohlgefallens am Nützlichen“ entstanden. Diese Erkenntnis habe zu Gestaltungsmaximen geführt, welche Konstruktion und Material betonen und den künstlerischen Wert gerade nach der Gebrauchstüchtigkeit bemäßen. Dieser neuzeitliche Stil, der die Spaltung von Schönheit und Nützlichkeit überwinde, erlaube nun auch wieder, von „einer im höchsten Verstande zeitgenössischen Baukunst reden“ zu können.¹²⁰² In diesen Ausführungen wiederholte Behrens das auch von anderen Künstlern vorgetragene Selbstverständnis des neuen Kunstgewerbes, das einer interessierten Leser- und Besucherschaft gewiss geläufig war.¹²⁰³ Zumindest für das von ihm errichtete Haus erhob er den Anspruch, diese Forderungen nun auch in der Architektur verwirklicht zu haben.

In einem nächsten Schritt wollte Behrens seinen Lesern vor Augen führen, wie sich diese neue Baukunst von der hergebrachten akademischen Architekturlehre abgrenzte. Denn für den „Baumeister im neuen Sinne“ nahm er in Anspruch, dass dieser das Instrumentarium des Architekten erweitert habe und dieser so erst Nutzen und Schönheit in einer neuen Architektur miteinander versöhnen könne.¹²⁰⁴ Überraschenderweise ist es nicht der Bereich des Bauschmucks oder der Ausstattung, sondern jener der Grundrissgestaltung, an dem Behrens

¹²⁰¹ Im Folgenden sollen die „Einleitenden Bemerkungen“ nach der provisorischen Ausgabe des Kataloges zum Haus Behrens zitiert werden. Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 3.

¹²⁰² Ebd.

¹²⁰³ Etwa jener der DKuD und der DK – der Zeitschriften, die auch Behrens' Arbeit begleiteten.

¹²⁰⁴ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 4.

die Anforderungen an eine zeitgenössische Architektur in dem hier vorgetragenen Verständnis zu verdeutlichen suchte. „Man thut sich heute so sehr viel zu Gute darauf, zu sagen, ein Haus sei von innen nach außen zu bauen; das ist doch wohl etwas Selbstverständliches.“¹²⁰⁵ Bezugnehmend auf eine vermeintlich hochaktuelle Entwurfstechnik der akademischen Architekturlehre, nämlich die mehr oder minder freie Fassadengestaltung nach den Erfordernissen des Grundrisses, suggerierte Behrens hier dem Leser, dass diese aktuellsten Verfahren der traditionellen Architekturlehre in seiner Arbeitsweise nicht nur selbstverständlich seien, sondern dass er diese noch weitergeführt habe. Tatsächlich stellte die Planungsweise von Innen nach Außen, wie gezeigt, die bereits völlig übliche Praxis zu dieser Zeit dar (vgl. das Kapitel „Typologie des Familienwohnhauses um 1900 und das Darmstädter Haus Behrens in deren Spiegel“). Die herkömmlichen Planungsverfahren hätten nicht berücksichtigt, dass sich auch die den Entwurf hervorbringende Lebensauffassung des Entwerfenden und des Bauherrn im Grundriss niederschläge und somit zwangsläufig bei einer Planung von Innen nach Außen auch die Fassaden bestimme. „Ein Haus, dessen Räume nur auf eine äußerliche und materielle Zweckmäßigkeit verteilt sind, muss notwendig in seiner Fassade die kleine Behaglichkeit der sich im Äußerlichen erschöpfenden Lebensweise spiegeln.“¹²⁰⁶ Zur Überwindung dieses Missstandes sei es notwendig, den Grundriss nicht einem profanen Nützlichkeitsbegriff gehorchen zu lassen, sondern den Erfordernissen einer Lebensweise, welche die Niederungen reiner Zweckorientierung überwunden habe und auf eine höhere Ebene gelangt sei: „Dagegen müssen sich mit gleicher Notwendigkeit aus einer Grundriss-Anlage, die von einer geistigen und verfeinerten Lebens-Anordnung diktiert ist, Fassaden ergeben, die einen solchen edleren und also tieferen Genuss des Lebens in künstlerischer Gestaltung der Verhältnisse nach Aussen kehren.“¹²⁰⁷ Der „Baumeister im neuen Sinne“ müsse um diesen Unterschied wissen. Es sei in der Zukunft sogar denkbar, so erläuterte Behrens, dass eine zukünftige Architektur nicht länger nach „historischer oder moderner Dekorierung“ unterscheiden werde, sondern danach, ob sie einer materiellen oder einer verfeinerten geistigen „Lebens-Anordnung“ gehorche.¹²⁰⁸

Diese Architektur einer „geistigen und verfeinerten Lebens-Anordnung“, welche ganz offensichtlich die schon zu Beginn seines Textes postulierte Versöhnung von Nutzen und Schönheit erreicht, gehorche – so legt es der Textaufbau dem Leser nahe – besonders entschieden den Vorgaben der Nützlichkeits. So betonte Behrens zu Anfang seiner

¹²⁰⁵ Ebd.

¹²⁰⁶ Ebd.

¹²⁰⁷ Ebd.

¹²⁰⁸ Ebd, S. 5.

Abhandlung, dass das Entstehen der neuen Kunst durch die Hinwendung zur Gebrauchstüchtigkeit möglich wurde. In seiner fast herablassenden Bemerkung, dass der Grundriss eines Hauses natürlich seine äußere Gestalt bestimmen müsse, unterstrich Behrens, dass ein solcher Ansatz Ausgangspunkt seines Entwurfes sei. Während er aber suggerierte, dass seine Grundrisstheorie diese Gewissheiten präzisiere und weiterführe, ist sie aber vielmehr deren Aufgabe. Denn die Verneinung eines hergebrachten Nützlichkeitsideals, welches Behrens als äußerlich und materiell zurückwies, macht die Greifbarkeit und Erkennbarkeit eines allgemeinen Gebrauchsnutzens unmöglich. Wenn Behrens hier das besondere Augenmerk auf die Auswirkungen des Grundrisskonzeptes auf die Fassaden legte, dann stellt sich die Frage, inwiefern die äußere Erscheinung seines Hauses über das „von innen nach außen“ hinausgeht, oder umgekehrt, welches Defizit in der Hinsicht mit einer solchen Theorie überspielt werden sollte.

In einem zweiten Teil der „Einleitenden Bemerkungen“ erläuterte Behrens dann das von ihm geplante und errichtete Haus. Diese Ausführungen nehmen kaum direkten Bezug auf die Ausführungen im ersten Abschnitt seines Textes. So demonstrierte der Künstler explizit nur an einem einzigen Beispiel, in welcher Form der Grundriss den Forderungen verfeinerten Lebens gehorche. Seine zentrale Aussage, dass diese Anordnung sich auch in den Fassaden ablesen lasse, wird überhaupt nicht mehr angesprochen. Stattdessen wird der vorgeblich rationale Umgang mit der knappen Baufläche zentrales Thema seiner Bauerläuterungen. Er sei durch die „örtlichen Verhältnisse“ gezwungen gewesen, „den Flächeninhalt des Grundrisses auf das möglichst geringste Mass zu beschränken und andererseits doch genötigt, die für das Leben einer Familie von mittlerer Angehörigen-Zahl erforderlichen Räume darin einzufassen.“¹²⁰⁹ Mithilfe dreier Gestaltungsprinzipien, die er nach zur Anwendung gebracht habe, sei es ihm aber möglich gewesen, die knappe Grundfläche zu kompensieren.

Als erste Methode habe er die Zimmer nach Funktion in Raumgruppen zusammengefasst und zwischen diesen zusammengehörigen Räumen „bequeme Kommunikation“ ermöglicht. So hätten die einzelnen Zimmer „gewissermassen eine indirekte Erweiterung und gegenseitige Entlastung“ erfahren.¹²¹⁰ Diese Form der Grundrissaufteilung in kleinere, miteinander verbundene Räume stellte er der Ausbildung eines großen Hauptraumes entgegen. Ein solcher Allraum für die Benutzung durch alle Familienmitglieder stehe der „Möglichkeit der Separierung“ für alle Bewohner entgegen, die Behrens zur Voraussetzung

¹²⁰⁹ Ebd.

¹²¹⁰ Ebd., S. 5-6.

des „Zusammenlebens für verfeinerte Menschen“ erklärte.¹²¹¹ Deshalb sei auch eine „hall“, eine Wohnhalle nach englischem Vorbild, bei der zur Verfügung stehenden Grundfläche abzulehnen. Das gleiche gelte für „einen vielleicht gar prunkvollen Repräsentations-Saal (...), wo die familiären und sozialen Verhältnisse durchaus keinen Zwang zu ausgedehnten repräsentativen Verpflichtungen erkennen“ ließen.¹²¹²

Um trotz der knappen Grundfläche in ausreichendem Umfang Einzelräume zur Separierung auszubilden und dennoch „für jeden Raum nach Thunlichkeit die grössten Verhältnisse“ zu erzielen, führte Behrens hier als zweites Gestaltungsprinzip das „In- und Aneinanderordnen der Räume in allen Dimensionen“ ein. Unter dieser Forderung subsumierte er in erster Linie den Versprung des Bodenniveaus im nördlichen Teil des Hauses. Um seiner Funktion als Festraum des Hauses gerecht zu werden, sei der Boden im Musikzimmer abgesenkt, die Decke erhöht. Den Widerspruch zu der zuvor herausgestellten Ablehnung eines Festsalles löst Behrens bezeichnenderweise nicht auf. Mit seiner Argumentation legte er nahe, dass die fehlende Ausdehnungsmöglichkeit des Musikzimmers in der Grundfläche durch Erhöhung des Raumes kompensiert werden könne. Die baulichen Folgen dieses Kunstgriffs deutete Behrens – dort, wo er sie ansprach – vor allem psychologisch. So hätten die Stufen, die von Diele und Esszimmer zum Niveau des Musikzimmers herabführten, die Aufgabe, „dem weiteren, vergeistigten Verkehr zwischen Speise- und Musik-Zimmer eine rhythmische Bewegung zu verleihen. Das Herabsteigen gibt uns das psychologische Gefühl des Bereitseins zu Etwas, das Heraufsteigen das des Erhebens zu Etwas, und in diesen Gefühlen geben sich wesentliche Stimmungen im Menschen zu erkennen.“¹²¹³ Ob und worin allerdings ein direkter Zusammenhang zwischen der hervorgerufenen Stimmung und der Funktion des jeweiligen Raumes bestehe, ließ Behrens offen. Wenig erhellend ist auch die Ergänzung des Künstlers, dass es sich um „wesentliche Stimmungen des Menschen“ handle. Die Gesuchtheit und Phrasenhaftigkeit dieser Argumentation legt deshalb den Verdacht nahe, dass die psychologische Aufladung der Raumsituation nicht ursprüngliches Kalkül, sondern nachträgliche Überhöhung darstellt.

Die in der Folge des Niveauversprungs niedrigere Deckenhöhe der im Obergeschoss liegenden Räume der Bibliothek und des Arbeitszimmers gegenüber den nach Süden liegenden Schlafräumen, sei im Falle der Bibliothek erwünscht, nicht jedoch für das daneben liegende Arbeitszimmer, das als Aufbewahrungsort einer größeren Bücher- und Kunstsammlung, als Kartenzimmer, als Atelier oder als „wohnliches Konversations-Zimmer“

¹²¹¹ Ebd., S. 6.

¹²¹² Ebd.

¹²¹³ Ebd., S. 6-7.

Verwendung finden solle.¹²¹⁴ (Im Hinblick auf den anschließenden Vergleich mit den Ergebnissen der Bauuntersuchung sei bereits hier darauf hingewiesen, dass Behrens die Funktion als Atelier nur nachgeordnet anführte.) Deshalb sollte das Arbeitszimmer „von dieser von unten her bedingten Verringerung der Höhe nicht mitbetroffen und in seiner Zweckerfüllung beeinträchtigt“ sein; darum sei es in den Dachraum hinein erhöht worden. Zwischen Bibliothek und Arbeitszimmer ergebe sich eine „äußerlich-zweckmäßige“ wie „innerlich-zweckmäßige“ Beziehung: Die Bibliothek als niedriger Raum sei eine Stätte der Aufnahme und Sammlung, die mit dem danebenliegenden Arbeitszimmer „als Stätte des sich durch Tätigkeit nach Aussen hin gebenden Lebens“ korrespondiere. Die aus dieser Gegensätzlichkeit entstehende „Harmonie“ werde zudem durch die unterschiedliche Belichtung beider Räume betont, und zwar die „grosse, einheitliche Lichtquelle nach Norden“ im Arbeitszimmer, die kleinen Fenster nach Norden und Westen in der Bibliothek. Auch bei diesen beiden Räumen blieb Behrens vage bezüglich der Nützlichkeit seiner Architektur. Die Vorzüge der Deckenerhöhung und der Belichtung des Arbeitszimmers im Hinblick auf eine Nutzung als Sammlungsraum für Bilder oder als Atelier beschrieb er nicht. Auch hier erläuterte Behrens fast ausschließlich die ästhetischen Wirkungen, die er zu erzielen behauptete. Bei allem sprachlichen Aufwand ist der Katalogtext aber auch in diesen Punkten, in denen er sich nicht an der Logik des Funktionalen messen lassen muss, in sich nicht folgerichtig. Warum etwa Behrens für das Arbeitszimmer als Sammlungsraum für Bücher oder als Konversationsraum andere gestalterische Voraussetzungen als für das angrenzende Bibliothekszimmer mit annähernd identischen Aufgaben erkannte, ist nicht nachzuvollziehen. Ebenso wenig gilt dies für die Differenzierung in ein als Sammlungsraum vorgesehene Arbeitszimmer als Raum der „Tätigkeit nach Außen“ und eine Bibliothek als Raum der Sammlung. Weil Behrens aber zu Beginn der Erläuterungen zu seinem Haus die Nützlichkeit des Entworfenen als Grundlage seiner Arbeit behauptete, sah er sich fraglos gehalten, die objektive Logik seines Entwurfes auch dort zu beteuern, wo, selbst nur aus dem Text ablesbar, subjektives Schönheitsempfinden maßgeblich für die Gestaltung war. Die Tauglichkeit des zweiten Gestaltungsprinzips des „In- und Aneinanderordnen der Räume in allen Dimensionen“ zu belegen, um die optimale Nutzung der knappen Grundfläche durch viele möglichst große Räume zu erzielen, versucht Behrens’ Argumentation erst gar nicht, wie die Textuntersuchung zeigt. Stattdessen legen die fast ausschließlich auf wirkungsästhetische Aspekte abstellenden Ausführungen die Vermutung nahe, ausschließlich

¹²¹⁴ Ebd., S. 7.

diese wirkungsästhetischen Aspekte als Motivation für den Niveauversprung der Geschosse anzusehen, denen die Nutzenbehauptung als Deckmäntelchen umgehängt wurde.

Als drittes Gestaltungsprinzip neben der Zusammenfassung in Gruppen und dem mehrdimensionalen „In- und Aneinanderordnen der Räume“ führte Behrens ein „Achsen-System“ bei der Grundrissgestaltung an. Durch dieses sei „eine zwar scheinbare aber dem psychischen Effekte nach wesentliche Vergrößerung der Räume erzielt“ worden.¹²¹⁵

„Wenn man von der Klavier-Nische des Musik-Zimmers aus mit dem Auge der Achse folgt, welche durch die Breite des Musik-Zimmers über den Vorplatz und die Treppe bis zum Treppenfenster in der West-Mauer führt, so umspannt man einen im Verhältnis zu den Gesamt-Maassen [sic] des Hauses sehr umfangreichen Raum-Komplex, der, obwohl er durch verschiedene Räume sich erstreckt, doch durch architektonische Mittel zu einer gewissen Einheit zusammen gefasst wird. Das gleiche gilt beim Eintritt von der Gartenseite für die Achse, welche durch die Thür zwischen Ess- und Damen-Zimmer von der Ostwand des Esszimmers bis in den Blumen-Erker des nach Westen anschließenden Damen-Zimmers gedacht werden kann, sowie von der Achse, welche sich von der Süd-Wand des Speise-Zimmers mit dem Büffet nach der Nordseite des Musik-Zimmers erstreckt; endlich auch von der als Wandel-Bahn sehr zweckmäßigen Achse, welche durch die gesamte Länge der Bibliothek und die ganze Breite des Arbeits-Raumes hin durchzieht. Im Kleineren ist das Prinzip noch bemerkbar in der Angliederung des Kinder-Schlaf-Raumes im Ost-Erker an das Schlafzimmer der Frau.“¹²¹⁶

Die dritte Methode der Grundrissgestaltung wird mit einer Ausnahme ganz unter dem Aspekt der „psychischen“ Wirkung von Behrens vorgestellt. Nicht praktischer Nutzen, sondern optische Weitläufigkeit sollten erzielt werden. Nur im Zusammenhang mit der Achse durch Bibliothek und Arbeitszimmer wird zudem ein praktischer Aspekt angeführt: Diese sei als „Wandel-Bahn“ für den arbeitenden Herrn des Hauses von Vorteil. In solchen fragwürdigen Nutzenzuschreibungen zeigt sich, wie gesucht Behrens' Funktionalitätsbelege sind. Auch die Besprechung der Haupttreppe geschieht nicht unter Nutzen-, sondern unter Wirkungsaspekten: „Die am Ende der Diele einstoßende Treppe wirkt, obgleich in einem richtigen Stiegenhause geführt, durch eine Seitwärts-Wendung wie eine Freitreppe, womit der eigentliche Charakter der Diele erreicht wird.“¹²¹⁷

¹²¹⁵ Ebd., S. 7-8.

¹²¹⁶ Ebd., S. 8.

¹²¹⁷ Ebd., S. 9.

Wenige praktische Aspekte seiner Planungen erwähnte Behrens noch zum Ende des Textes, ohne diese direkt einem seiner Planungsprinzipien zuzuordnen. Dabei handelt es sich um Ausführungen, die sich auf Einbauten und Details der Innengestaltung beziehen. Ohne dies ausdrücklich klarzustellen, unterschied Behrens also in seinem Katalogtext zwischen der Besprechung dieser Innenarchitektur und den vorangehenden Erläuterungen zur grundlegenden Struktur des Hauses. Nur auf letztere bezogen sich die vorgestellten Entwurfsmethoden. Für die am Textende aufgeführten praktischen Gesichtspunkte der Innenausstattung verzichtete Behrens dagegen auf die Ausbreitung eines theoretischen Überbaus. Durch den Einbau von Zwischenwänden in die Diele sei zusätzlich ein Entreeraum und eine Garderobe geschaffen worden.¹²¹⁸ Bei der Ausstattung des Musikzimmers habe er besonders die Akustik berücksichtigt. So erübrige das Holzmosaik als Fußboden einen schalldämpfenden Teppich; bei den Stufen habe roter Adner Schnöllkalkstein Verwendung gefunden. Bis auf die Vorhänge seien auch sonst keinerlei Stoffe zur Anwendung gekommen, da die Wände mit blauem Glas und grauem Adner Schnöllkalkstein verkleidet seien.¹²¹⁹ Bei der Materialverwendung im Speisezimmer verwies Behrens auf das Stiften-Mosaik, welches als Fußbodenbelag Verwendung fand. Dieses habe den Vorteil, im Sommer kühl zu bleiben, während es im Winter durch die darunterliegende Küche erwärmt werde.¹²²⁰ (Hier widersprach sich Behrens selbstverständlich, es sei denn, dass die Bewohner im Sommer darauf verzichtet hätten, in der Küche zu kochen.) Für das Gästezimmer im Dachgeschoss sei eine Einteilung in einen Wohn- und einen Schlafbereich dadurch erreicht worden, dass „die Stuhlsäulen [gemeint sind die zwei im Raum befindlichen Stützen des Dachstuhles, F.P.] zur Einteilung des Gemaches ausgenutzt wurden“.¹²²¹

Behrens' Text endete mit dem ausdrücklichen Hinweis, dass „sämtliche Pläne und Entwürfe sowohl der Gesamtarchitektur als der Innen-Räume und aller Einzelheiten der Ausstattung“ von ihm „persönlich gezeichnet worden“ und die „Detail- und Werkzeichnungen“ ebenfalls unter seiner Leitung und in seinem Atelier entstanden seien. Weiterhin sei der Bau „des Hauses unter Verwendung durchweg echten ausgewählten Materials“ erfolgt.¹²²²

Wie verhalten sich nun die von Behrens dargelegten Gestaltungsprinzipien, welche er hier für seine Planung als grundlegend in Anspruch nahm, zu den Ergebnissen der

¹²¹⁸ Ebd.

¹²¹⁹ Ebd.

¹²²⁰ Ebd.

¹²²¹ Ebd., S. 10.

¹²²² Ebd.

Bauuntersuchung? Als „etwas Selbstverständliches“ bezeichnete es Behrens, im Entwurfsprozess von innen nach außen fortzuschreiten. Wie ein solcher Planungsvorgang idealtypisch vonstatten gehen sollte, vermittelt etwa das Lehrbuch „Entwerfen und Baukunde“ Karnacks.¹²²³ Dieses leitet dazu an, die benötigten Räume in der notwendigen Größe und der geeigneten Himmelsrichtung so zu gruppieren, dass sie ihre Funktion bestmöglich erfüllen können. Dies allein soll idealerweise die Struktur des Hauses bestimmen. Ein solcher Entwurfsvorgang verzichtet – mehr oder minder – auf bestimmte ästhetische Beschränkungen, insbesondere auf eine möglichst symmetrische Gesamtanlage. Auch der Umriss des Hauses, die Durchfensterung und in deren Folge die Gestaltung der Außenwände leiten sich daraus ab.¹²²⁴

Der Planungsprozess des Hauses Behrens gemäß der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion verlief aber gänzlich anders. Es ist dargelegt worden, dass Behrens nicht einzelne Räume im Sinne der bei Karnack beschriebenen Entwurfstechnik frei gruppierte, sondern für das Erdgeschoss von einem vierteiligen Quadratraster ausging, bei dem die quadratischen vier Hauptraumeinheiten ein großes Quadrat als Hausumriss bildeten. Diese Form entwickelte Behrens, wie gezeigt, aus den ästhetischen Überzeugungen und Gestaltungsprinzipien, die sich auch in seinen vorangehenden Arbeiten in den Bereichen der Malerei, Graphik, Buchkunst und des Kunstgewerbes beobachten und beschreiben lassen. Also ist Behrens' Grundriss nicht in erster Linie aus der Funktion entwickelt, was dem Kerngedanken eines methodischen Vorgehens, wie Karnack es beschrieb, entsprochen hätte. Es lässt sich einwenden, dass die Behauptung Behrens', das Haus sei von innen nach außen geplant, auch dann zutrifft, wenn – wie hier – der Grundriss nicht vorrangig einer funktionalen, sondern einer ästhetischen Gesetzmäßigkeit gehorcht. Die Symmetrie des Grundrisses spiegelt sich, wie gezeigt, in der Aufteilung der Fassaden wieder und bildet auf diese Weise das ästhetische Konzept des Grundrisses auch in den Ansichten des Hauses ab. Behrens wies zudem in seinem Text eine „äußerliche und materielle Zweckmäßigkeit“ bei der Grundrissdisposition zurück. Können wir also in dem hier rekonstruierten Entwurfsprozess Behrens', der von einer völlig symmetrischen Grundform ausging und diese im Verlauf des Entwurfsprozesses weiterentwickelte, ein gezieltes und methodisches Vorgehen erblicken, um zu dem von ihm geforderten Grundriss für eine verfeinerte Lebensanordnung zu gelangen? Dies ist meines Erachtens deshalb nicht zu vermuten, weil auch ein solcher Grundriss im Verständnis des

¹²²³ Karnack 1898, T. 1, S. 61-71.

¹²²⁴ Auch wenn er dies nicht im Text herausstellte, so folgte auch Karnack in seinem Beispielentwurf noch den teilweise hergebrachten Vorstellungen in seiner Grundriss- und Fassadengestaltung. So bildete er die drei Gesellschaftsräume Esszimmer, Wohnzimmer und Salon fast spiegelsymmetrisch aus und gelangte so auch zu einer symmetrischen Fassade an dieser Hausseite. Vgl. ebd., T. 1, S. 70.

Katalogtextes immer noch aus der Funktion heraus entwickelt werden musste, wenn auch unter geänderten Vorzeichen. Stattdessen war Behrens' Ausgangspunkt für die Aufteilung des Erdgeschosses ein in Regelmäßigkeit und Symmetrie Ausdruck findender, rein künstlerisch motivierter Formwille. Erst im Laufe des Planungsfortschrittes wurde die aus dem Quadrat gebildete Grundform zugunsten anderer planerischer Absichten – insbesondere im Hinblick auf die große Achsanlage zwischen Treppe und Musikzimmer – teilweise aufgegeben. In diesem zweiten Schritt plante Behrens von innen nach außen, wie sich insbesondere an der Südfassade des Hauses Behrens ablesen lässt. Die Unregelmäßigkeit in der Fassadengestaltung, typisches Anzeichen des Bauens von innen nach außen, ist nicht, wie von Behrens im Katalogtext zu seinem Haus behauptet, Folge der planungsleitenden Idee, sondern der nachträglichen Korrektur seines ursprünglichen Grundrisses.

Gleich zu Beginn seiner Darlegung des Grundrisses und seiner Planungsprinzipien verwies Behrens auf die geringe zur Verfügung stehende Baufläche. Es wurde in dem Kapitel „Typologie des Familienwohnhauses um 1900 und das Darmstädter Haus Behrens in deren Spiegel“ festgestellt, dass das Haus Behrens im Vergleich mit zeitgenössischen Villen zu den kleineren Bauten zählt. Es ist typologisch als kleine bürgerliche Villa anzusprechen. Bauten dieses Typus' waren aber selbstverständlich vollwertige Familienhäuser, welche das erforderliche Raumprogramm eines bürgerlichen Wohnhauses problemlos aufnahmen. Behrens' Bezeichnung der Baufläche als „geringste“ Größe und seine Behauptung, dass ein solch kleines Haus nur unter Aufbietung baumeisterlicher Kunstfertigkeit in der Lage sei, die Räume für eine „Familie von mittlerer Angehörigen-Zahl“ zu berherbergen, wird also von zahlreichen vergleichbaren Bauten widerlegt. Wie schon verschiedene Befunde der Bauuntersuchung nahelegen, begriff Behrens sein Haus als Ort nicht bürgerlichen, sondern herrschaftlichen Wohnens. Für ein herrschaftliches Haus ist die Grundfläche, wie gezeigt, tatsächlich zu gering. Unter dieser Prämisse sind Behrens weitere Ausführungen zu verstehen. Das implizite Abstellen auf herrschaftliches Wohnen lässt auch den Adressaten seines Textes deutlich werden, von dem der Autor erwartete, dass er seine Vorstellungen über die erforderliche Größe eines Hauses teilte. Ein herrschaftliches Publikum hätte Behrens tatsächlich davon überzeugen müssen, dass durch seine Architektur standesgemäßes Wohnen auch auf geringer Fläche möglich sei. Das Wohnen für „verfeinerte Menschen“, welches Behrens zur Absicht erklärte, ist meines Erachtens als eine progressive Form herrschaftlichen Wohnens zu interpretieren.

Wie aber korrespondieren die von Behrens in seinem Katalogtext vorgetragenen Gestaltungsprinzipien, die eben diese verfeinert-herrschaftliche Lebensweise ermöglichen

sollten, mit den Ergebnissen der Baubetrachtung? Das erste Prinzip, bei dem durch das Zusammengruppieren und Verbinden von funktional zusammengehörigen Räumen eine „indirekte Erweiterung und gegenseitige Entlastung“ erfolgen sollte, ist hauptsächlich bei den Räumen des Erdgeschosses erkennbar. Die Empfangsräume Diele, Musikzimmer und Speisezimmer waren durch sehr große Wandöffnungen miteinander verbunden und auch durch die Achsanlagen optisch zusammengefasst. Die von Behrens im Text behauptete bequeme Kommunikation zwischen den Räumen ist vollumfänglich gewährleistet. Auch das Damenzimmer konnte als Gesellschaftsraum hinzutreten. Umgekehrt war es aber, wie oben gezeigt, durch die Anlage des Grundrisses nicht möglich, Speise- oder Damenzimmer als Gesellschafts- oder Empfangsraum zu nutzen, ohne das Musikzimmer miteinzubeziehen. Die Erschließungswege des Hauses und die großen Durchgänge zwischen den Räumen ließen eine voneinander unabhängige Benutzung der Gesellschaftsräume kaum zu. Behrens führte als Begründung für den Verzicht auf einen großen Hauptraum zugunsten mehrerer kleinerer Räume die Notwendigkeit der Separierung der einzelnen Familienmitglieder an. Das Raumprogramm des Hauses Behrens unterstreicht diese Auffassung. Für ein Haus dieser Größe ist das gemeinsame Vorhandensein eines Damen- und Herrenzimmers – letzteres zudem noch mit angeschlossener Bibliothek – sehr ungewöhnlich.¹²²⁵ Im Widerspruch zu dieser Absicht stehen dagegen die sehr breiten Durchgänge zwischen Diele, Musik- und Speisezimmer. Die beiden Durchgänge ließen sich zwar mit einer Fall- beziehungsweise einer Schiebetür verschließen. Wie gezeigt, wurde in den zeitgenössischen Baulehrbüchern aber der Standpunkt vertreten, dass die Wohnlichkeit eines Raumes durch große Durchgänge stark eingeschränkt sei.¹²²⁶ Die Möblierung des Musikzimmers legt ebenfalls nahe, dass dieser Raum nur bedingt als Wohnraum vorgesehen war. Eine Diele erklärte Behrens in seinem Katalogbeitrag grundsätzlich zum ungeeigneten Aufenthaltsraum.¹²²⁷ Von den vier großen Räumen des Erdgeschosses waren also zwei nicht zum dauerhaften Aufenthalt gedacht und konnten daher auch nur eingeschränkt zum Rückzug einzelner Hausbewohner genutzt werden. Trotzdem führte Behrens die Notwendigkeit einer größeren Anzahl kleinerer Räume zur Separierung als Argument gegen einen großen gemeinsamen Familienraum ins Feld. Wie gezeigt, stellte er sich mit dieser Position gegen die zeitgenössische Entwicklung, bei der ein Wohnzimmer als größter Raum des Hauses zunehmend zur Regel wurde und als Familienraum anstatt eines Salons oder Saales – oder neben einem solchen – eingerichtet

¹²²⁵ Vgl. das Kap. „Typologie des Familienwohnhauses um 1900 und das Darmstädter Haus Behrens in deren Spiegel“.

¹²²⁶ Vgl. ebd.

¹²²⁷ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S.6.

wurde.¹²²⁸ Explizit verwarf Behrens wegen des Platzbedarfs eine „hall“, eine Wohnhalle nach englischem Vorbild, wie Olbrich sie in den von ihm errichteten Koloniewohnhäusern einbaute.¹²²⁹ Meines Erachtens legt aber die Funktionsanalyse des Grundrisses den Schluss nahe, dass Behrens einen großen Wohnraum nicht aus dem vorgetragenen Argument ablehnte, sondern weil ein solcher mit der aus vier Quadraten gebildeten Grundfigur des Erdgeschosses nicht zu vereinbaren war. Auf eine weitere Beobachtung sei zudem verwiesen: Eine wesentliche Separationsmöglichkeit herrschaftlichen Wohnens wurde – wie in dem Kapitel „Typologie des Familienwohnhauses um 1900 und das Darmstädter Haus Behrens in deren Spiegel“ gezeigt – beim Entwurf nicht berücksichtigt und im Text auch nicht angesprochen, nämlich diejenige von Herrschaft und Personal. Diese war aber im Verständnis der Zeitgenossen mindestens ebenso entscheidend für ein Wohnen gemäß Behrens' Vorstellungen wie die Separierungsmöglichkeiten von Mitgliedern der Familie untereinander.

Um unter Beibehaltung der relativen Kleinteiligkeit des Grundrisses trotzdem die „grössten Verhältnisse“ erzielen zu können, habe er, so führte Behrens aus, als zweites Gestaltungsprinzip die Räume „ungezwungen“, nur der Funktion verpflichtet, in- und aneinandergeordnet.¹²³⁰ Maßnahmen zur Erzielung dieser Verhältnisse setzten dort an, wo ihm die Kleinteiligkeit als zwar notwendig, aber offenbar doch unbefriedigend erschien, nämlich beim repräsentativsten Raum des Hauses, dem Musikzimmer. Als Mittel zur Steigerung des Raumeindrucks senkte er, wie beschrieben, gegenüber den übrigen Erdgeschossräumen den Boden ab und hob das Deckenniveau an. Es ist zuvor ausgeführt worden, dass das höhere Deckenniveau im Musikzimmer in Zusammenhang mit den Erfordernissen eines in der Decke verborgenen Unterzuges steht, welcher die Diele überspannte. Der Katalogtext Behrens' nennt jedoch allein die höhere Raumdecke des Musikzimmers als Ursache für den Niveauversprung der Bodenhöhe.¹²³¹ Wie dargelegt, wendet sich das weit verbreitete „Handbuch der Architektur“ explizit aus Funktions- und Kostengründen gegen verschiedene Höhenlagen in einer Etage. Es findet sich auch in der übrigen untersuchten Lehliteratur kein Beispiel für eine solche Anordnung. Die unterschiedlichen Boden- und Deckenniveaus stellen also eine erhebliche Abweichung von den Konventionen des Bauens dar. Es überrascht deshalb, dass Behrens diese ungewöhnliche, aufwendige und teure Maßnahme über die sehr allgemeine Aussage, in jedem Raum die „grössten Verhältnisse“ erzielen zu wollen, hinaus nicht weiter erläuterte. Allein für die –

¹²²⁸ Vgl. das Kap. „Typologie des Familienwohnhauses um 1900 und das Darmstädter Haus Behrens in deren Spiegel“.

¹²²⁹ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S.6.

¹²³⁰ Ebd.

¹²³¹ Ebd., S. 7.

wesentlich einfacher als die Deckenanhebung auszuführende – Absenkung des Musikzimmerbodens lieferte er eine Begründung, welche, wie oben ausgeführt, wahrnehmungspsychologische Effekte auf den Betrachter hervorhebt. Dies erscheint mir als zugrundeliegende Idee für die Absenkung des Bodens durchaus glaubwürdig. Die unter dem Musikzimmer befindlichen Kellerräume liegen, anders als die Küchenräume, zum Großteil im Erdreich. Die Fensterlage lässt zudem einen geringen Lichteinfall vermuten, sodass diese Teile des Kellers ausschließlich zu Lagerzwecken zu verwenden waren. Hier bedeutete eine reduzierte Raumhöhe keine wesentliche Einschränkung der Nutzbarkeit.

Der Katalogtext erklärt die Höhenausdehnung des Arbeitszimmers allein als Konsequenz der Deckenerhöhung im darunterliegenden Musikzimmer. Völlig unerwähnt bleibt dabei, dass diese Maßnahme ganz offensichtlich vorrangig dazu diente, dieses Zimmer als Atelier verwenden zu können, wozu auch das große und hohe Nordfenster notwendig war. Es ist gezeigt worden, dass das Haus Behrens sich gerade durch diesen Raum und damit verbunden durch das große Atelierfenster als herrschaftliche Künstlerresidenz zu erkennen gibt. Um aber von außen durch das große Atelierfenster sofort als Künstlerdomizil erkennbar zu sein, musste im Inneren des Hauses die Deckenhöhe angehoben werden. Offensichtlich war Behrens aber bei Abfassung des Textes daran interessiert, andere Nutzungsmöglichkeiten des Raumes und damit auch des Hauses in den Vordergrund zu stellen.¹²³² Den entwurfleitenden Charakter des Baus als Atelierwohnhauses und Wohnstätte eines Künstlers blendet Behrens' Text fast völlig aus. Stattdessen stellt er das Darmstädter Haus als einen universellen Prototypen für verfeinertes Leben dar. Deshalb lieferte Behrens auch für die ursprünglich praktisch motivierte Ausdehnung des Arbeitszimmers in den Dachstuhl eine allein wirkungsästhetische Begründung, obwohl diese nicht ursächlich für die Gestaltung war. Umgekehrt bestätigt die Bauuntersuchung zumindest für diesen Raum Behrens' Behauptung, seine Raumanordnungen „ungezwungen aus den Zweckbestimmungen“ vorgenommen zu haben, auch wenn er genau diese eigentliche Zweckbestimmung paradoxerweise zu verschleiern sucht. Für die Deckenerhöhung des Musikzimmers kann dagegen ein direkter Zweck über die gesteigerte Repräsentationswirkung hinaus nicht erkannt werden.

Die herausragende gestalterische Bedeutung, die Behrens seinem dritten Gestaltungsprinzip, der Achsenbildung, zumaß, ist bereits in der Bauanalyse klar zutage getreten. Insbesondere die wichtigste Raumachsanlage zwischen Treppenhaus, Diele und Musikzimmer bildet als beherrschendes Element neben dem Quadratmotiv die zweite

¹²³² Behrens schien das Fehlen eines Wohnzimmers nach Fertigstellung des Hauses als problematisch zu empfinden. Auf diesen Aspekt ist im Exkurs eingegangen worden.

Determinante des Grundrisses und gibt neben diesem die Grundstruktur des Hauses vor. Behrens führte die zwei Motive, wie gezeigt, keinesfalls konfliktfrei zusammen, sodass beide Prinzipien nicht ohne Einschränkungen umgesetzt werden konnten. Letztendlich lag im Ausführungsgrundriss aber die Betonung auf den Achsen, insbesondere auf der Hauptachse. Diese dominante Achse war am aufwendigsten zu realisieren, verlangte die meisten Abweichungen vom Quadratschema. Behrens formulierte in seinem Text die Absicht, welche er mit dem „Achsen-System“, der Anordnung von Räumen, Treppen, Durchgängen und Fenstern als Symmetriefluchten, verband: die optische Vergrößerung der Innenraumfläche des Hauses, insbesondere die des Erdgeschosses und seiner Gesellschaftsräume. Ganz offensichtlich versuchte der Architekt auf diesem Wege, einen Eindruck von Herrschaftlichkeit zu erzielen. Es ist dies der Versuch, die zum herrschaftlichen Haus fehlende Grundfläche und die Kleinteiligkeit des Grundrisses zu kompensieren. Die Achse soll gewissermaßen der Einschränkung durch das Quadrat entgegenwirken, wobei deutlich wird, dass Behrens hier wie ein Maler dachte, der ein optisches Mittel zur Austarierung eines anderen einsetzt. Dabei zeigt sich erneut seine ästhetische Präferenz für die Symmetrie, die er zur optischen Gliederung wie zur Weitung des Raumes einzusetzen suchte. Gleichzeitig stellt das „Achsen-System“ die vielleicht augenfälligste Fortführung jener Gestaltungsprinzipien dar, die der Künstler bereits in seinen anderen Tätigkeitsfeldern entwickelt hatte. Wie gezeigt, knüpft es etwa nahtlos an die Phantasiearchitekturen des Holzschnittes „Winterlandschaft“ (Abb. 20) und die drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon (Abb. 167-169) an (vgl. das Kapitel „Das Haus Behrens im Kontext des malerischen, graphischen und kunsthandwerklichen Frühwerkes“). Gerade vor diesem Hintergrund ist die von Behrens angeführte einzige praktische Funktion der Raumachsen sehr gesucht und erscheint bezeichnenderweise im Zusammenhang mit der Achse durch das Arbeitszimmer und die Bibliothek, welche sowieso kaum greifbar ist. Meines Erachtens haben funktionale Erwägungen bei der Konzeption der Raumachsen keine nennenswerte Rolle gespielt, während Behrens umgekehrt bereit war, zugunsten der Raumachsen im Erdgeschoss funktionale Einschränkungen in Kauf zu nehmen, wie die Grundrissanalyse belegt.

In der Gesamtbeurteilung zeigt sich also, dass Behrens bereits unmittelbar nach Fertigstellung seines Hauses den Entwurf entscheidend umdeutete. Es ist in den vorherigen Kapiteln herausgearbeitet worden, dass zwei Aspekte für den Entwurf bestimmend waren. Zum einen ist dies die Übersetzung der zuvor entwickelten Formen- und Ornamentensprache des Künstlers in Architektur, wobei diese Übertragung bereits beim Grundriss ansetzt. Zum anderen ist es die Idee der Errichtung eines herrschaftlichen Künstlerheims in der Tradition

etwa Lenbachs und Stucks. Beide Determinanten verschleierte Behrens in seinen „Einleitenden Bemerkungen“ und stellte stattdessen einen höchst widersprüchlichen Funktionsbegriff als entwurfsleitend dar.

Wie aber ging die kunstjournalistische und -wissenschaftliche Literatur mit der von Behrens in den „Einleitenden Bemerkungen“ vorgeschlagenen Lesart seines Hauses um? In welchem Umfang ließ sich die Rezeption durch den Deutungsvorschlag des Künstlers leiten? Diesen Fragen wird im Folgenden nachgegangen werden.

2. *Kunstjournalistische und kunsthistorische Rezeption*

Das Haus Behrens in Darmstadt zählt fraglos zu den Inkunabeln der deutschen Architektur des frühen 20. Jahrhunderts. Es muss zu den Hauptwerken am Beginn der architektonischen Reformbestrebung gerechnet werden, die in Deutschland trotz unterschiedlichster Erscheinungsformen oftmals wenig differenziert als Jugendstil firmiert. Entsprechend umfangreich und kaum vollständig zu erfassen ist die Liste der Arbeiten, in denen das Haus Behrens Erwähnung findet.

Allein die frühe Rezeption in Verbindung mit der Künstlerkolonie und deren Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ im Frühjahr und Sommer 1901 zählt Dutzende von Titeln. Hierbei handelt es sich zum weit überwiegenden Teil um die zeitnahe Berichterstattung in Zeitungen und Zeitschriften. Mit der Eröffnung der Schau am 15. Mai 1901 setzten die Ausstellungsbesprechungen ein, von denen zahlreiche auch noch nach dem Ende der Veranstaltung im Oktober 1901 publiziert wurden. Nachberichte zu dem Ereignis erschienen noch in verschiedenen Zeitschriften bis weit in das Jahr 1902 hinein. Zugleich wurden bereits 1901 Bücher publiziert, welche die Arbeiten der Künstlerkolonie berücksichtigten und thematisierten. Es kann also nicht trennscharf zwischen einer aktuellen Berichterstattung in der Zeitungs- und Zeitschriftenpresse und einer stärker kunstwissenschaftlichen Rezeption in Buchform, die auf einen weiteren Zeithorizont abzielt, unterschieden werden. Dennoch ist es methodisch sinnvoll, zunächst das vielstimmige Echo, welches die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ und insbesondere das Haus Peter Behrens' in den Zeitschriften und Zeitungen fand, mit bestimmten Schwerpunktsetzungen zu beleuchten.

Da sich diese Arbeit insbesondere der Frage nach der Architektur des Hauses im Kontext der zeitgenössischen Praxis widmet, sollen hier zu Beginn der Rezeptionsuntersuchung die Architektur- und Bauperiodika der Zeit stehen: Welche Aufnahme fand dieses Haus, das, wie die Untersuchung gezeigt hat, den theoretischen Handlungsanleitungen für Architekten ebenso in vielen Punkten zuwiderlief wie der Baupraxis? Wie beurteilte die ständische Berichterstattung einen Bau, dessen Grundkonzept sich nicht aus der Architekturlehre der Zeit, sondern aus einer höchst individuellen und die Funktion nur nachrangig beachtenden Ästhetik herleitete? Und schließlich: In welchem Umfange verfingen Behrens' eigene Erklärungen und Umdeutungen seines Hauses in den „Einleitenden Bemerkungen“?

Besonders ausführlich war die Berichterstattung der „Deutschen Bauhütte“ zur Koloniausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“. Vier Autoren trugen hier einen

regelrechten Kritikerstreit aus.¹²³³ Die insgesamt neun Beiträge, deren Urteile von begeisterter Zustimmung über wägende Kritik bis hin zu polemischer Zurückweisung reichen, geben einen lebhaften Einblick in die Themen und Argumentationen der Ausstellungsrezeption. Sie sollen deshalb am Anfang dieses Abschnittes stehen und etwas ausführlicher dargestellt werden.

Die „Deutsche Bauhütte“ ist zu diesem Zeitpunkt als progressive Architekturzeitschrift einzustufen, sodass das Interesse an der Koloniausstellung nicht überraschend ist. Die Autoren begriffen sich allesamt als Förderer der modernen Bestrebungen in der Architektur, wobei jedoch zugleich in den Kritiken bereits ein Richtungsstreit bezüglich dieser in Deutschland noch am Anfang stehenden Reformarchitektur deutlich wird. Es ist in erster Linie Joseph Olbrichs Architektur, die im Mittelpunkt des Interesses der vier Autoren steht und an der sich die Geister hauptsächlich scheiden. Teilweise differenzieren die Autoren jedoch gar nicht zwischen Bauten Olbrichs und dem von Behrens erbauten Haus, sondern urteilen pauschal über die Architektur, sodass nicht immer ersichtlich ist, ob sich eine Kritik auch auf das Haus Behrens bezieht.

Den Auftakt der Berichterstattung der „Deutschen Bauhütte“ bildeten zwei Berichte Gerhard Heydens, der die Ausstellung als großen Erfolg feiert.¹²³⁴ Gleich zu Beginn seines ersten wenige Tage vor Ausstellungsbeginn veröffentlichten Artikels stellt der Autor klar, welcher Maßstab an diese Schau und ihre Architektur zu legen sei: „Selbst an den übermodernsten Tollheiten wüsste ich an diesem Ort nichts auszusetzen; denn es ist eine Ausstellung, die Tendenz hat, ihre Tendenz ist der Kampf der Jugend gegen das Altmeistertum und die liebe, enge, deutsche Philisterei!“¹²³⁵ Ein Urteil nach den Kriterien des praktischen Nutzens wird hier also von vornherein nicht angestrebt – ungeachtet der Tatsache, dass es sich bei den Ausstellungsbauten zum Gutteil nicht um ephemere Architektur handelte, sondern diese Gebäude den Anspruch hatten, vollwertige, ja sogar besonders zweckdienliche Wohn- und Arbeitsstätten zu sein. Dieser von Heyden formulierte Maßstab wurde jedoch in der Literatur bis heute fast durchgängig angelegt, wie noch zu zeigen sein wird.

Heyden steht einer auf Monumentalwirkung abzielenden Stilentwicklung der Reformarchitektur ablehnend gegenüber. Deshalb hebt er an Olbrichs Architektur hervor, dass diese „fast nie ins Gebiet des Uebermenschlichen“ abgleite.¹²³⁶ Er kritisiert auch die pathetische Sprache und hochtrabenden Texte, welche sich sowohl in den Katalogen als auch

¹²³³ Heyden 1901a, Heyden 1901b, Brückner 1901, Schirmer 1901, Heyden 1901c, Scheffler 1901b (in der Reihenfolge des Veröffentlichungsbeginns).

¹²³⁴ Heyden 1901a, Heyden 1901b.

¹²³⁵ Heyden 1901a, S. 125.

¹²³⁶ Ebd., S. 126.

in den Inschriften, die an und in den Bauten angebracht waren, fanden. In einem im Juli 1901 erschienenen Artikel zur Koloniausstellung bezeichnet Heyden Olbrichs Ausführungen in den Katalogen als „Primärerpoesie“ und „Karikatur des Zarathustra“, sodass „derjenige, welcher die natürliche und einfache Sprache der Bauten Olbrichs versteht, das Buch mit Entsetzen in die Tasche stecken wird.“¹²³⁷ Olbrichs Darmstädter Architektur sieht er dagegen von dem in den Texten zum Vorschein tretenden Bombast völlig frei. Es ist erstaunlich, dass Heyden den Hang zur Monumentalität und zum Zeremoniellen bei Peter Behrens völlig anders auffasst. Dessen Haus beschreibt er in einer – allerdings nur kurzen – Textpassage als im „Gesamteindruck (...) ernster“, den „wunderbar schönen Musikraum“ in seiner „Stimmung manchmal fast mystisch“.¹²³⁸ Der Künstler beherrsche „die schwermütigen, ernsten Accorde meisterhaft, während Olbrich leicht entgleist, wenn er getragene, feierliche Stimmungen erregen will.“¹²³⁹ Im Übrigen sei es „natürlich verkehrt, aus dieser Verschiedenheit der beiden, die in ihrer Natur begründet ist, dem einen oder dem anderen einen Vorwurf zu machen.“¹²⁴⁰

Ist Heydens Urteil über die Architektur der Koloniausstellung vorbehaltlos positiv, so findet diese Auffassung in einem im August 1901 in derselben Zeitschrift veröffentlichten Artikel Lothar Brückners eine weit kritischere Replik.¹²⁴¹ Der Autor empfindet insbesondere die Ensemblewirkung der Bauten als uneinheitlich und unharmonisch – ein Vorwurf, der sich offenbar ausschließlich an Olbrich als Entwerfer des Gesamtplans richtet.¹²⁴² Das Haus Behrens, das ja, wie gezeigt, in dieses Bautengefüge um einen zentralen Platz kaum einbezogen war, bleibt diesbezüglich unerwähnt. Darüber hinaus bemängelt der Autor auch die Erscheinung der einzelnen Häuser für sich genommen, wobei auch hier die Kritik offenbar hauptsächlich auf die Arbeiten Olbrichs abzielt:

„Von einer eigentlichen Architektur kann man im übrigen bei den Darmstädter Bauten kaum reden, denn es ist nirgends der Versuch gemacht, die Konstruktion zu einer Form auszubilden: glatte, von verschiedenartigen Fenster- und Thüröffnungen durchbrochene weisse Putzflächen und allerlei fremdartig wirkende Dachformen – das ist alles. Man ist sich oft kaum darüber klar, ob wenigstens die Massengruppierung und die Wirkung der Fensteranordnung auch vom künstlerischen Standpunkt mitgeregelt worden ist. Im Grunde wirken nur die Flächendekorationen.“

¹²³⁷ Heyden 1901b, S. 184.

¹²³⁸ Ebd., S. 186-188.

¹²³⁹ Ebd., S. 188.

¹²⁴⁰ Ebd.

¹²⁴¹ Brückner 1901.

¹²⁴² Ebd., S. 222.

Architektonisch ist so manches anspruchslose moderne Bauwerk, wie wir sie an der Bergstraße entlang, im Neckarthal und anderwärts sehen, bedeutender als die Darmstädter Häuser.¹²⁴³

Dem Haus Behrens bescheinigte der Autor dagegen immerhin in Ansätzen eine Gestaltung seiner Außenwände nach architektonischen Grundsätzen:

„Ein klein wenig architektonische Formen zeigt das Behrenssche Haus, das wohl überhaupt als das bestgelungene zu bezeichnen ist. Einzelne Pfeiler aus grün glasierten Ziegeln von ganz einfachen Profilen heben sich wirksam vom hellen Putz ab.“¹²⁴⁴

Das günstige Urteil des Autors scheint darin begründet, dass Behrens' Fassadendekoration noch Anklänge an klassisches Formenvokabular besitzt, auch wenn der Bauschmuck sich, wie gezeigt, hauptsächlich aus der Buchkunst des Künstlers herleitet und auch keineswegs in der Logik einer hergebrachten architektonischen Wandgliederung verwendet wird. Hier verschafft Behrens offenbar die im Vergleich zu Olbrich weniger radikale Abwendung von hergebrachten Sehgewohnheiten eine positive Aufnahme. Als individuellen Zug wertet der Autor die Anhebung der Zimmerdecke und die Absenkung des Fußbodens im Musikzimmer des Hauses:

„Wenn beispielsweise Behrens daran Gefallen findet, sein Musikzimmer höher zu gestalten und den Fußboden tiefer zu legen, - warum soll man ihm das verargen, es behagt ihm eben so besser. Aber wenn wir da den Katalog durchlesen, in dem dies im innersten Zusammenhang mit den Gesetzen der Ästhetik gebracht wird [sic], so könnte man glauben, es sollte jedes Musikzimmer künftig einige Stufen tiefer gelegt werden. Das sind jedoch rein individuelle Liebhabereien, denen jeder nachgeben kann, wie ihm beliebt; aber ein Gesetz darf daraus nie konstruiert werden.“¹²⁴⁵

Entschieden kritisiert er dagegen die Bibliothek des Hauses Behrens (vom Autor fälschlich als Arbeitszimmer bezeichnet) als „unbegreiflich niedrig“.¹²⁴⁶ Der Autor übersieht dabei anscheinend, dass diese niedrige Zimmerdecke unmittelbar mit der Anhebung des Deckenniveaus in Teilen des darunterliegenden Stockwerks zusammenhing. Dass die von Brückner dem Künstler zugestandene Individualität seines Entwurfes weitgehende Funktionsmängel des gesamten Hauses nach sich zog, bleibt offenbar sogar dem Fachautor verborgen. Er stellt jedoch übergreifend für alle Bauten der Kolonie fest, dass sie aus dem Betrachtungswinkel der zeitgenössischen Baulehre eklatante Mängel aufweisen:

¹²⁴³ Ebd.

¹²⁴⁴ Ebd.

¹²⁴⁵ Ebd., S. 223.

¹²⁴⁶ Ebd., S. 222.

„Treten wir ins Innere. - Wieder beobachten wir, dass die architektonischen Talente jener Künstler, auch bei Olbrich, dem Berufsarchitekten, ganz offenkundig zurücktreten gegen die hervorragenden dekorativen. Vorbildliche Landhäuser dürfen wir in den Darmstädter Villen nicht suchen, sonst kehren wir enttäuscht zurück. Man beobachtet häufige Verstöße gegen die Regeln der praktischen Erfahrung. Vermutlich hat man geglaubt, die erfahrungsmäßig festgestellten Abmessungen für Flure, Räume, für Treppen, Fenster und Türen nach Gutdünken für den jeweiligen Fall bestimmen zu können, ohne sich der Schwierigkeit bewusst zu sein, solche Maße ohne gründliche Versuche festzustellen. Daher hört man allgemein Klagen über die viel zu engen und zu steilen Treppen, über die Engigkeit der Räume, über die niedrigen Decken u.s.w.“¹²⁴⁷

Unter dem Titel „Was lehrte uns Darmstadt?“ liefert Erich Schirmer kurz nach Beendigung der Ausstellung einen weiteren Debattenbeitrag in der „Deutschen Bauhütte“.¹²⁴⁸ Schirmer zählt wiederum zu den Befürwortern der Ausstellung, deren Wert er in erster Linie in dem großen Publikumserfolg und der damit verbundenen enormen Werbung für die Baukunst und das eigene Heim im Allgemeinen wie der „modernen Bauweise“ im Besonderen begreift, deren „Lebensfähigkeit (...) in eklatanter Weise bewiesen“ worden sei.¹²⁴⁹

„Man kann es als einen großen Fortschritt der modernen Richtung in der Architektur betrachten, dass der Architekt der Inneneinrichtung der Häuser wesentlich mehr Aufmerksamkeit und deren Durchbildung mehr Liebe schenkt, als das früher der Fall war. Bei dem Bauen von innen heraus ist dieses Moment die erste Vorbedingung. Der Grundriss soll so geplant sein, dass neben hübschen malerisch-perspektivischen Wirkungen praktische Anordnung und Einrichtung und behagliche Eckchen und Winkelchen die Grundbedingung für einen gut angeordneten Grundriss bilden, und aus diesen heraus entwickelt sich erst die äußere Erscheinung des Gebäudes.

Wenn man diesen obersten Grundsatz der modernen Bauweise des Wohnhauses auf die Darmstädter Bauweise anwendet, so muss gesagt werden, dass dieselbe in jeder Beziehung vorbildlich für diese Richtung ist und gehalten hat, was sie in ihrem Programm versprach. Man begegnet hier in ausgesprochenster Form der Auffassung über Wohnungsbau, wie sie in der Bauhütte seit Jahren vertreten wurde, daher haben

¹²⁴⁷ Ebd.

¹²⁴⁸ Schirmer 1901.

¹²⁴⁹ Ebd., S. 286.

wir alle Veranlassung dazu, die auffälligen Erfolge der Ausstellung in dieser Richtung mit Freuden zu begrüßen.¹²⁵⁰

Auch diese Aussagen sind stärker auf die Häuser Olbrichs gemünzt als auf das Haus Behrens. Für letzteres treffen sie nur bedingt zu, auch wenn die Raumbeziehungen und Durchgänge des Erdgeschosses in der Tat malerisch-perspektivische Durchblicke erlaubten. Statt der vom Autor geforderten Beschaulichkeit solcher Arrangements wurden diese Durchblicke jedoch von Behrens in den Dienst einer zeremoniellen Gesamtwirkung gestellt. Auch die geforderten „behaglichen Eckchen“ traten, wie gezeigt, beim Haus Behrens gegenüber dem repräsentativen und prachtliebenden Charakter der meisten Räume eher in den Hintergrund. Das Zitat lässt bereits erkennen, dass Schirmer in der Richtungsdebatte bezüglich der „modernen Richtung in der Architektur“ eine Position einnimmt, welche die angelsächsische Entwicklung als vorbildlich ansieht. Besonders amerikanische Bauten sind für den Autor Vorbild und Referenz.¹²⁵¹ Dies hat Folgen für die Bewertung der Darmstädter Architektur. Im Hinblick auf die Innenaufteilung verteidigt Schirmer vieles von dem, was im Aufsatz Brückners kritisiert wird: So lobt er schmale Treppen und Türen als sparsam, weil sie nur wenigen Personen zum Erreichen der Schlafzimmer dienen.¹²⁵² Denn wenn wie bei den Darmstädter Häusern die Wandschränke in die Schlafräume eingebaut seien, müssten über diese Treppen auch keine großen Möbel transportiert werden. Kleinen Räumen und niedrigen Decken spricht er größere Behaglichkeit zu. Wenn diese kleinen Räume sich durch große Schiebetüren verbinden ließen, erlaubten sie trotzdem größere Gesellschaften. Besonders lobt der Autor die ausgebauten Dachgeschosse, die in ihrer Raumökonomie „ganz der amerikanischen Auffassung entsprechend“ seien.¹²⁵³ So nennt er das Gästezimmer im Haus Behrens „ganz eigenartig reinlich und praktisch“.¹²⁵⁴ Kritik übt er dagegen an den doppelstöckigen Wohnhallen Olbrichs, die er als überdimensioniert im Verhältnis zu den übrigen Räumen empfindet. Als Alternative verweist er auf die nur einstöckige Halle nach amerikanischem Vorbild.¹²⁵⁵ Auch die Anlagen der Küchen moniert Schirmer: „Aber in keinem einzigen Hause war soweit für die Bequemlichkeit der Hausfrau Sorge getragen, dass man die Küche in das Erdgeschoß verlegte und durch ein Anrichtezimmer abtrennt an das Speisezimmer angehängt hätte.“¹²⁵⁶ Dass im Hause Behrens nicht einmal eine innenliegende

¹²⁵⁰ Ebd., S. 318.

¹²⁵¹ Ebd., S. 303, 318, 320.

¹²⁵² Ebd., S. 318.

¹²⁵³ Ebd.

¹²⁵⁴ Ebd., S. 325.

¹²⁵⁵ Ebd., S. 318.

¹²⁵⁶ Ebd., S. 325.

Treppe zwischen diesen Räumen vorhanden war, übersieht der Autor dabei sogar. Weiterhin kritisiert Schirmer im Haus Behrens die Steinfußböden und Marmorwände, die er für die mitteleuropäische Klimazone als ungeeignet erachtet.¹²⁵⁷

Völlig ablehnend steht der Autor dem Ornamentdekor der Innenausstattung gegenüber:

„Überhaupt ist die Ornamentik Behrens’, soweit es sich auf die Verzierung des Holzes und alles was damit zusammenhängt bezieht, als eine unglückselige zu bezeichnen.

Behrens verfolgt zwar mit seinem Ornament eine gewisse Methode. Er verwendet in jedem Raum mit Aufdringlichkeit ein bestimmtes Motiv, das er tothetzt.“¹²⁵⁸

Da der Grundriss des Hauses Behrens den von Schirmer allen Wohnhäusern der Koloniausstellung unterstellten Qualitäten bei näherer Betrachtung nur sehr bedingt gerecht wurde und der Autor die Ornamentik des Baus als missraten betrachtete, kann von dem überschwänglichen Lob des Artikels für die Architektur der Koloniausstellung nur wenig dem Haus Behrens zugerechnet werden. Der Einfluss angelsächsischer Architektur auf das Haus Behrens, den Schirmer erkennen will und lobt – und welcher für die Wohnbauten Olbrichs auch fraglos maßgeblich ist – ist meines Erachtens höchstens nachrangig und steht in keinem Verhältnis zu der Bedeutung der selbstentwickelten Formvorstellungen.

Karl Scheffler schließlich greift in seinem Artikel – dem letzten Beitrag zur Ausstellungsberichterstattung in der „Deutschen Bauwelt“ – die Arbeit Joseph Maria Olbrichs scharf an.¹²⁵⁹ Scheffler, der in der „Dekorativen Kunst“ einen hymnischen Artikel auf das Haus Behrens veröffentlichte, auf den noch zurückzukommen sein wird, wirft Olbrich nicht allein vor, bezüglich seiner Darmstädter Bauten künstlerisch völlig versagt zu haben, er unterstellt ihm auch einen zerstörerischen Einfluss auf die Entwicklung der Architektur in Deutschland:

„Man brauchte nichts gegen den Wiener Künstler zu sagen, wenn er nicht mit so großen Präsentationen als Baukünstler auftrete [sic] und mit seiner staunenswerten Behendigkeit sogar geistvollen Männern das Urteil verwirrte. Er kann eine Ausstellung flink zusammenbauen und so seinen Reichtum an oberflächlichen Schmuckideen, seine Gewandheit, mit wenigen Mitteln etwas Verblüffendes zu machen, glänzend anbringen. Aber mit der nach neuen Ausdrucksmitteln ringenden, monumentalen Baukunst hat er nicht das Geringste zu thun. Ihm fehlt jede hierzu erforderliche Eigenschaft des Talentes

¹²⁵⁷ Ebd.

¹²⁵⁸ Ebd.

¹²⁵⁹ Scheffler 1901b.

und Geistes, und darum erklärt sich die Nation, die es unternimmt, längere Zeit unter seiner Führung zu leben, bankrott.“¹²⁶⁰

Scheffler ergänzt mit diesem Beitrag die Debatte in der „Deutschen Bauhütte“ um einen Standpunkt, der insbesondere in der Berichterstattung der beiden führenden Zeitschriften der künstlerischen Reformbewegung in Deutschland, der „Dekorativen Kunst“ und der „Deutschen Kunst und Dekoration“, vertreten wurde. Hier setzte man sich für die Entwicklung eines spezifisch deutschen Reformstils ein, der den etwa in dem Artikel Schirmers als vorbildlich verstandenen angelsächsischen Architekturen bewusst entgegengesetzt werden sollte. Diese Fraktion forderte eben jenen Monumentalstil, den Gerhard Heyden im ersten Debattenbeitrag in der „Deutschen Bauhütte“ als das „Gebiet des Uebermenschlichen“ verspottet hatte.¹²⁶¹ Es ist erstaunlich, dass der Artikel Schefflers Behrens und sein Haus nicht als leuchtendes Gegenbild darstellt, wie dies in den beiden genannten Dekorationsblättern der Fall war.

Über die umfangreiche Berichterstattung der „Deutschen Bauhütte“ hinaus zeigten die deutschen Bauzeitungen nur begrenztes Interesse an der Ausstellung der Künstlerkolonie. Selbst bedeutende Fachzeitschriften verzichteten gänzlich auf eine Rezension. Andere übergangen das Haus Behrens. Es ist bezeichnend, dass in der frühesten Sammlung von Aufsätzen zum Haus Behrens und der Koloniausstellung, die Fritz Hoerber im Anhang seiner Behrens-Monographie beigab, kein Aufsatz einer Architekturzeitschrift zu finden ist.¹²⁶² Ein mehrteiliger Artikel erschien unter der Überschrift „Die Ausstellung der Künstlerkolonie und die neuere Bauthätigkeit in Darmstadt“ im Juni und Juli 1901 im „Centralblatt der Bauverwaltung“.¹²⁶³ Der Autor Henrici widmete sich darin nicht nur den Bauten der Künstlerkolonie, sondern den „neuen Strömungen“ in der Darmstädter Baukunst insgesamt. „Diese Entwicklung geht einstweilen in zwei Richtungen vor sich und knüpft sich einerseits an die Architekturschule der Technischen Hochschule, mit ausgeprägtem Anklingen an die mittelalterlichen rheinisch-hessischen Architekturformen, andererseits an die Künstlercolonie, in ultra-secessionistischer Richtung.“¹²⁶⁴ Der von Henrici vorgetragene Tadel an den Häusern der Künstlerkolonie gleicht in vielem jenem der Autoren der „Bauhütte“: Auch er kritisiert die zu kleinen Vor- und Nebenräume, „besonders da, wo die Halle durch beide Geschosse reicht“, und spricht von einem „Schiffscajütenstil“. „In den „Umrisslinien“, im „Organismus des

¹²⁶⁰ Ebd., S. 330.

¹²⁶¹ Heyden 1901a, S. 126.

¹²⁶² Hoerber 1913, S. 231-233, Nr. 22-29.

¹²⁶³ Henrici 1901.

¹²⁶⁴ Ebd., S. 304.

Aufbaus“ der Häuser vermag der Autor „wenig Erfreuendes“ zu erkennen. „An einzelnen Stellen, wo versucht worden ist, mit lebhafterer Silhouette etwas ins Zeug zu gehen – z.B. an den Häusern Behrens und Deiters – ist dieser Versuch herzlich schwach ausgefallen.“¹²⁶⁵ Diese und andere Beobachtungen führen zu dem Vorwurf des Autors, dass zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Koloniebauten ein erhebliches Auseinanderklaffen festzustellen sei:

„Es wäre aufrichtiger gewesen, wenn bei alledem von Construction und innerer Nothwendigkeit weniger geredet wäre, denn mir scheint's, als wenn sich die in der Architektur bethätigenden Colonisten an nichts von dem, was sie etwa von Construction gelernt haben könnten, gebunden gehalten, sondern als ob sie ihre Formgebung und ihren Geschmack nur der Censur einer philosophischen Grübelelei unterworfen hätten, alles früher Dagewesene, alles akademisch Studierte oder schulmäßig Erworbene mit souveräner Verachtung bei Seite schiebend.“¹²⁶⁶

Henrici hebt dagegen positiv die bis ins kleinste Detail gehende Durchgestaltung der Innenräume aller Häuser hervor, wobei er besonders die Tatsache, „dass jedem Raum eine ausgeprägte Licht- und Farbenstimmung gegeben“ sei, lobt.¹²⁶⁷ Behrens bescheinigt er dabei eine „ausgesprochene Prachtliebe und (...) Neigung zu Contrasten zwischen Hell und Dunkel, zwischen archaischer – fast prähistorischer – Einfachheit und scheinbarer Naivität einerseits und raffiniertem modernen Luxus andererseits“.¹²⁶⁸ Die Ornamentik des Künstlers stößt dagegen auch bei Henrici auf Ablehnung. Fraglos beziehend auf den Dekor der Eingangstür und des Musikzimmers spricht der Autor von einer „Donner- und Blitzlinie des Zeus“, die „dem Uebermensenthum anpaßlich“ sei.¹²⁶⁹

In der „Architektonischen Rundschau“ bespricht der Autor Carl Zetsche das „Dokument deutscher Kunst“ im Rahmen einer Rückschau auf „Die Architektur auf den Deutschen Kunstausstellungen des Jahres 1901“.¹²⁷⁰ Der Autor begrüßt, dass die Ausstellung dazu geeignet sei, jenen, „die bisher keine bestimmte Vorstellung von dem Wesen der neueren Richtungen erlangen konnten“, ein Urteil zu ermöglichen „und sich Raumvorstellungen und Gesamtwirkungen einzuprägen, welche unzweifelhaft in ihnen nachwirken und mehr oder minder lebendig ihre ferneren Planungen beeinflussen werden.“¹²⁷¹ Aber auch Zetsche

¹²⁶⁵ Ebd., S. 328.

¹²⁶⁶ Ebd.

¹²⁶⁷ Ebd., S. 342.

¹²⁶⁸ Ebd.

¹²⁶⁹ Ebd., S. 341.

¹²⁷⁰ Zetsche 1902.

¹²⁷¹ Ebd. S. 33-34.

kritisiert in seinem Artikel die Diskrepanz zwischen den Äußerungen der Künstler und dem Erreichten. Denn bei allem Lob für die Gesamtanlage empfindet der Autor, „dass die architektonische Gestaltung der Häuser keineswegs an das Beste heranreichte, was in den letzten Jahren bei uns geschaffen worden“ sei.¹²⁷² Dabei zielt er insbesondere auf die fehlende Funktionalität der Bauten und deren

„Verstöße[n] gegen ganz allgemein anerkannte Forderungen und Bedingungen, welche die moderne Wohnung auch in ihrer künstlerischen Auffassung erfüllen soll. Baut man mit unverkennbarem Aufwande Wohnhäuser für das behagliche Leben einer Familie, wird die eigentümliche Raumverteilung und Raumausnutzung, welche in Darmstadt auch dem Laien wiederholt ins Auge fiel, kaum zu rechtfertigen sein.“¹²⁷³

Auch Zetsche äußert seine Kritik pauschal und unterscheidet nicht zwischen Olbrichs Arbeiten und dem Haus Behrens. Auf letzteres mag besonders die Kritik an den „in das ausgebaute Dach hineingepackten“ Zimmern gemünzt sein.¹²⁷⁴ Der Autor erkennt in einer solch allgemeinen Vernachlässigung der Funktionalität sogar die Gefahr, dass dadurch die ganze Reformbestrebung Schaden nehmen könnte:

„In dem Widerstreit zwischen der wesenlosen Idee und der praktischen Nutzenanwendung, in dem noch überall zutage tretenden Unvermögen, große und erhabene Gedanken in die dem Gebrauchsbedürfnisse entsprechende Form zu kleiden, in dem Zwiespalt zwischen Künstler und Techniker liegt das Hemmnis, welches der sieghaften Ausbreitung der neuen Kunst am beharrlichsten widerstrebt!“¹²⁷⁵

Der im Mai 1902 in der „Deutschen Bauzeitung“ veröffentlichte Artikel Albert Hofmanns tritt bereits mit dem Anspruch auf, die Ergebnisse der Darmstädter Ausstellung mit zeitlichem Abstand abgewogener beurteilen zu können.¹²⁷⁶ Der Autor schildert nicht mehr persönliche Wahrnehmungen und Beobachtungen des Ausstellungsbesuchs, wie dies bei den vorangehenden Autoren der Fall war. Vielmehr versucht Hofmann mit einiger Gelehrsamkeit eine Einordnung des Ereignisses, der Bauten und ihrer Schöpfer in das geistige Panorama der Zeit vorzunehmen, wobei auch dieser Autor sich insbesondere mit Werk und Person Joseph Maria Olbrichs auseinandersetzt. Hofmann kommt zu dem Schluss, dass die „Eudämisierung, das Emporheben des Lebens des Alltages zu einem der idealen Schönheit geweihten Leben der Feierstunde das (...) hervorstechendste Merkmal der Veranstaltung von Darmstadt“

¹²⁷² Ebd., S. 35.

¹²⁷³ Ebd., S. 36.

¹²⁷⁴ Ebd.

¹²⁷⁵ Ebd.

¹²⁷⁶ Hofmann 1902.

gewesen sei.¹²⁷⁷ Da Hofmann die Bedeutung des „Dokumentes Deutscher Kunst“ weniger in ihren praktischen Hervorbringungen als in ihren geistigen Ansätzen erkennt, gilt seine Beurteilung dann auch mehr dem Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit im Haus Peter Behrens' als dessen Nutzbarkeit als Wohnbau. Seine Auseinandersetzung mit dem Gebäude erfolgt hauptsächlich in Form von kommentierten ausführlichen Zitaten des monographischen Artikels Kurt Breysigs in der „Deutschen Kunst und Dekoration“, der noch zu behandeln sein wird.¹²⁷⁸ Breysigs wortgewaltige Überhöhung des Baus beurteilt der Autor zwar kritisch und lastet Behrens wie Breysig eine „fast an das Pathologische grenzende Übersinnlichkeit“ an.¹²⁷⁹ Dennoch stellt Hofmann heraus, wenn „man bei dieser Lebensanschauung, bei diesem Emporschweben über die Lebensumstände der Wirklichkeit auch über manches lächeln müsse[n], so ringt die in sich geschlossene Persönlichkeit des Künstlers doch in hohem Grade Achtung vor seinem idealen Wollen ab.“¹²⁸⁰

Hofmanns Aufsatz markiert eine Wende der architekturkritischen Rezeption des Darmstädter Hauses Behrens in der Baupublizistik, weil der Autor sich trotz seiner Vorbehalte auf die von Behrens in seinen „Einleitenden Bemerkungen“ bereits vorgebildeten Bewertungsmaßstäbe einlässt, die das Darmstädter Haus der Beurteilung als Zweckbau zu entziehen versuchen. Diese Lesart des Hauses wurde außer durch Behrens selbst vor allem durch die beiden umfangreichen und aufwendig bebilderten monographischen Artikel propagiert, die dem Bau und seiner Ausstattung gewidmet waren und die hier bereits angesprochen wurden. Es sind dies Karl Schefflers Aufsatz für die „Dekorativen Kunst“ und Kurt Breysigs „Versuch über Kunst und Leben“ betitelter Text, der zusammen mit 70 Zeichnungen und Photographien das dem Haus Behrens gewidmete Sonderheft der „Deutschen Kunst und Dekoration“ bildete.¹²⁸¹ Hinzu kam ein dritter monographischer Artikel Wilhelm Schäfers in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Die Rheinlande“, der jedoch von deutlich geringerem Umfang war.¹²⁸² Diese drei Aufsätze erschienen sämtlich in Zeitschriften, mit denen Behrens bereits zuvor durch persönliche Freundschaften und Zusammenarbeit verbunden war: Mit der „Dekorativen Kunst“ war Behrens anfänglich insbesondere über seine Freunde Julius Meier-Graefe und Otto Julius Bierbaum verknüpft.¹²⁸³

¹²⁷⁷ Ebd., S. 642.

¹²⁷⁸ Ebd., S. 630-631 mit Bezug auf Breysig 1901.

¹²⁷⁹ Ebd., S. 631.

¹²⁸⁰ Ebd.

¹²⁸¹ Scheffler 1901a, Breysig 1901.

¹²⁸² Schäfer 1901.

¹²⁸³ Zur Freundschaft Behrens' mit Julius Meier-Graefe und Otto Julius Bierbaum vgl. etwa den Briefwechsel Peter Behrens-Richard Dehmel, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Sig. Nr. DA:Br.:B, sowie das Briefkonvolut Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum, München Stadtbibliothek,

Meier-Graefe, der die „Dekorative Kunst“ zusammen mit dem Verleger Hugo Bruckmann 1897 aus der Taufe gehoben hatte und der Zeitschrift bis 1899 oder 1900 vorstand, hatte sich dort von Beginn an als tatkräftiger Förderer Behrens' betätigt.¹²⁸⁴ Auch Bierbaum verfasste mehrere Beiträge über Behrens' Arbeit in der Zeitschrift. Nach Meier-Graefes Weggang von der „Dekorativen Kunst“ protegierte den Künstler an erster Stelle die in Darmstadt erscheinende „Deutsche Kunst und Dekoration“, die von Georg Fuchs, mit dem Behrens ebenfalls seit Münchner Zeiten in Freundschaft verbunden war, redaktionell betreut wurde.¹²⁸⁵ Fuchs und der Herausgeber der Zeitschrift Alexander Koch organisierten im Juni 1899 eine erste Behrens-Ausstellung in Darmstadt und dürften sich wohl zu Recht ein wesentliches Zutun an dessen Berufung in die Kolonie zugeschrieben haben.¹²⁸⁶ War die Berichterstattung noch in dem im Mai 1900 erschienenen Sonderheft zur Kolonie von generellem Wohlwollen gegenüber allen sieben Künstlern geprägt, so war dies bei der Berichterstattung zur Koloniausstellung einer Linie gewichen, die Joseph Maria Olbrich und seine Arbeit entschieden kritisierte und Behrens als löbliches Gegenbild in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellte. So widmete die Zeitschrift dem Haus Behrens die gesamte Januarausgabe des Jahres 1902 als Sonderheft.¹²⁸⁷ Der Kunstautor Karl Scheffler erinnert sich in seinen 1933 verfassten Memoiren, dass zwischen der „Deutschen Kunst und Dekoration“ und der „Dekorativen Kunst“, für die er schrieb, ein regelrechter Konkurrenzkampf im Bezug auf Behrens' Haus ausbrach: „Damals begann in den neugegründeten Kunstzeitschriften ein heißer Wettbewerb um die Publikation solcher Meisterhäuser. So kam es, dass die „Dekorative Kunst“ mich beauftragte, für ein dem Behrens'schen Hause gewidmetes Sonderheft einen ‚festlich feierlichen‘ Essai zu schreiben.“¹²⁸⁸ Nicht allein Behrens' Verbundenheit mit beiden Blättern, sondern auch deren Rivalität bestimmte also die Berichterstattung maßgeblich, sodass beide Zeitschriften ein reich bebildertes Sonderheft veröffentlichten, das jeweils einen hymnischen Artikel zum Haus Behrens enthielt. Auch mit der im Jahr 1900 gegründeten Zeitschrift „Die Rheinlande - Monatsschrift für deutsche

Monascensia, Nachlass Bierbaum, Sig.-Nr. OJB B 12. Meier-Graefe nahm den Holzschnitt „Schmetterlinge“ von Peter Behrens auch in sein Mappenwerk „Germinal“ auf. Vgl. das Kap. „Holzschnitte“. Zu Behrens' Arbeiten für Schriften Bierbaums s. die Kap. „Holzschnitte“ und „Buchkunst“.

¹²⁸⁴ Zu Meier-Graefes Herausgeberschaft der „Dekorativen Kunst“ und dem umstrittenen Datum seines Ausscheidens s. Moffett 1973, S. 28-38; Foulon 2002, S. 203-204.

¹²⁸⁵ Die Bekanntschaft zwischen Behrens und Fuchs in München dokumentiert ein Brief von 1898. Brief Peter Behrens an Georg Fuchs (Wolftrathausen, 31.8.1898). Fuchs' Leben und Werk untersuchte Prütting 1971. Zu Fuchs' Mitarbeit an der „Deutschen Kunst und Dekoration“ s. Randa 1990, S. 169-170.

¹²⁸⁶ Zu einer gegenteiligen Einschätzung gelangt Randa 1990, S. 211-223. Zur Darmstädter Peter Behrens-Ausstellung von 1899 s. auch das Kap. „Kunsth Handwerk“.

¹²⁸⁷ Breysig 1901.

¹²⁸⁸ Scheffler 1946, S. 36.

Kunst“ verband Behrens bereits vor Erscheinen des monographischen Artikels zu seinem Haus eine persönliche und berufliche Beziehung; der Herausgeber Wilhelm Schäfer war bereits im Gründungsjahr an Behrens herangetreten und hatte ihn in Darmstadt besucht.¹²⁸⁹ Für die „Rheinlande“ verfasste Behrens den Aufsatz „Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel“, welcher dort im Januar 1901 veröffentlicht wurde.¹²⁹⁰

Wie aber stand Behrens zu der Berichterstattung über sein Haus? In welchem Umfang muss vermutet werden, dass er eine positive Berichterstattung bewusst herbeiführen wollte? Inwieweit erachtete er eine gute Presse als notwendig oder nützlich? Einen Hinweis zu Behrens' Verständnis und Einschätzung publizistischer Aufmerksamkeit liefert ein kurzes Schreiben an seinen Freund, den Schriftsteller Richard Dehmel vom 17. Mai 1901.¹²⁹¹ Hierin erkundigte sich Behrens bei Dehmel nach einem „guten Nachrichten-Bureau, das du kennstest oder benütze.“ Es sei ihm „von Interesse zu sehen, was die Leute über unsere Sache sagen.“ Behrens erschien Form und Urteil der Berichterstattung durchaus als so wichtig, dass er bereit war, einigen Aufwand zu betreiben und einige Kosten in Kauf zu nehmen, um ein umfassendes Bild des publizistischen Echos zu erhalten. Aber Behrens ließ in seinem Schreiben an Dehmel auch erkennen, welche hohe strategische Bedeutung er der Presse beimaß. Offenbar fürchtete er nämlich, dass es Olbrich mit fremder Hilfe gelingen könnte, die Wahrnehmung der Veranstaltung zu bestimmen. „B. aus Wien ist jetzt auch hier und entfaltet seine Tätigkeit, andere in seinem Sinn zu bestimmen.“¹²⁹² Damit war gewiss Olbrichs Freund, der Schriftsteller Hermann Bahr, gemeint. In seinem bereits angesprochenen Artikel in der „Deutschen Bauhütte“ prangert Scheffler gerade diese in seinen Augen so unheilvolle Allianz zwischen Olbrich und seinem Herold Bahr an.¹²⁹³ Diese Anklage mag ohne direktes Zutun Behrens' entstanden sein. Dennoch wird sein Eindruck, dass Olbrich und Bahr Propaganda gegen oder zumindest nicht für ihn machten, bei ihm zu Anstrengungen geführt haben, selbst eine positive Presse zu bekommen. In dieser persönlichen Konkurrenzsituation vermochte Behrens nun jene Konkurrenz zwischen den beiden wichtigsten Zeitschriften der neuen Kunstbewegung in Deutschland zu seinem Vorteil zu nutzen und dadurch einen erheblichen publizistischen Erfolg zu erzielen.

¹²⁸⁹ Der Briefwechsel Behrens-Dehmel gibt in verschiedenen Schreiben Behrens' Auskunft über den frühen Kontakt zu Wilhelm Schäfer. Briefe Peter Behrens an Richard Dehmel (jeweils Darmstadt, 10.6., 18.7., 22.7., 1.8., 11.12. und 20.12.1900).

¹²⁹⁰ Behrens 1901a.

¹²⁹¹ Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 17.5.1901).

¹²⁹² Ebd.

¹²⁹³ Scheffler 1901b.

Wie urteilt nun jener „festlich-feierliche Essai“ Karl Schefflers über das Darmstädter Haus?¹²⁹⁴ Vor der Folie von Schefflers zuvor besprochenem Artikel in der „Deutschen Bauhütte“ zeigt sich, dass der Autor das Haus Behrens als vollständigen Gegenentwurf zu der von ihm so geschmähten Architektur Olbrichs darstellt. (Scheffler nennt aber in dem Artikel zu Behrens’ Haus in der „Dekorativen Kunst“ genauso wenig Olbrichs Namen wie jenen Behrens’ in dem Artikel gegen Olbrich in der „Deutschen Bauhütte“.) Wirft Scheffler Olbrich vor, er nenne „seine Grundrisse individuell, weil sie den profansten Gewohnheiten eines einzelnen entgegenkommen, nicht, wie es sein sollte, den vergeistigten“¹²⁹⁵, erkennt er im Haus Behrens die rechte Herangehensweise.

„Der Grundriß ist nach Grundsätzen entstanden, die hoch über allen neuzeitlichen Moden stehen. Es ist nicht Aufgabe der Baukunst und beweist durchaus nicht lobenswerte Originalität, wenn der Architekt jedes kleinliche Stimmungsbedürfnis und jede Winkellaune im Grundriß berücksichtigt. Die architektonische Kunst darf doch wohl nicht zur Sklavin von Snobempfindungen irgend welcher Art gemacht werden, sondern sollte durch ihre Würde den Bewohner in jedem Augenblick zur Haltung zwingen, ihn nicht verleiten, sich achtlos gehen zu lassen, indem sie allen Gefühlen Schmollwinkel schafft, sondern ihn durch lebendige Gegenwart an seinen Wert erinnern, Selbstbeherrschung von ihm fordern und eine Repräsentation im innerlichsten Sinne. Solche Gedanken haben den Grundriß des Hauses Behrens gebildet.“¹²⁹⁶

Sei Olbrichs Architektur jene des degenerierten Menschen, des „Heims für Anatol, den halbwüchsigen, anämischen Ästheten“¹²⁹⁷, so bilde das Haus Behrens geradezu seinen Bewohner zum Besseren um. Zugleich suggeriert Scheffler, dass Behrens im Gegensatz zu Olbrich bei seinem Grundriss auf klassische und bewährte Anordnungen zurückgreife, was vor dem Hintergrund der weiter oben dargelegten Befunde keinesfalls bestätigt werden kann, auch wenn im Haus Behrens etwa eine Wohnhalle als besonders augenfälliges Merkmal der „neuzeitlichen Moden“ fehlt. Scheffler aber folgt Behrens’ eigenen „Einleitenden Bemerkungen“ im Katalog darin, den Entwurf als völlig aus der Funktion entstanden, aber ergänzt um einen ästhetischen Mehrwert darzustellen.

¹²⁹⁴ Scheffler 1901a.

¹²⁹⁵ Scheffler 1901b, S. 330.

¹²⁹⁶ Scheffler 1901a, S. 25.

¹²⁹⁷ Scheffler 1901b, S. 330.

„Die richtige Mischung ist es, wenn der praktische Zweck etwas vom Ideal in sich aufnimmt, wenn das Ideal sich zweckvoll zu äußern gelernt hat. Hier ist eine solche glückliche Verschmelzung gelungen.“¹²⁹⁸

Auch im Bezug auf den Außenbau ist es erhellend, Schefflers euphorisches Lob des Hauses Behrens seinem Verriss der Bauten Olbrichs gegenüberzustellen. So kritisiert er bei Olbrich, dass „nirgend aber (...) auch nur der Versuch zur Gliederung der Mauerfläche gemacht“ worden sei.¹²⁹⁹

„Die kahlen Putzflächen sind mit Kacheln oder schablonierten Ornamenten dekoriert; es ist jedoch kein plastischer Gedanke, kein architektonisches Glied, keine modellierte Form sichtbar. Den Baukünstler macht erst der plastische Sinn, dessen Merkmal das grosse, sozusagen transcendente Realitätsbewußtsein ist. Träumereien und dekorative Phantasien sind nicht Sache des Tektonen, denn die Gewohnheit, das Abstrakte logisch und kausal zu behandeln, teilt ihm die große Verachtung für alles mit, was Schein ist.“¹³⁰⁰

Dagegen sieht Scheffler im Haus Behrens die Aufgabe einer architektonischen Gliederung des Außenbaus vorbildlich gelöst, da der Architekt eine „gar nicht archaische[n] Architektur“ mit dem „sicherste[n] Instinkt für tektonische Gefühlswerte“ verwende¹³⁰¹:

„Trotz der ungünstigen Lage auf abfallendem Terrain, das tiefer als das Straßenniveau liegt, wächst das Haus hoch und frei empor, weil die vertikalen Pfeiler die Masse schlank machen und der Höhe optisch ein Plus zufügen. Der tektonische Charakter ist streng gewahrt, trotzdem keine eigentlich plastischen und neuen Bauformen verwendet worden sind. Die Gegenwart stellt ja gerade dem Architekten die schwersten Aufgaben. Keine archaische Form wird mehr geduldet und doch verlangt man nach tektonischer Gliederung, nicht malerischer Belebung der Fläche.“¹³⁰²

Scheffler lobt also die Rückbindung des Außendekors an traditionelle Architekturgliederungen, ohne dass auf kanonische Formen zurückgegriffen werde. Hierin wird man dem Autor zustimmen können. Dass aber gerade der Bauschmuck des Hauptgiebels zur Straße rein malerisch-ornamentaler Flächendekor ist, dessen Form, wie gezeigt, jede tektonische Glaubwürdigkeit fehlt, lässt Scheffler unerwähnt. Der vom Autor konstatierte Gegensatz zwischen zusammenhanglos appliziertem Ornament bei Olbrichs

¹²⁹⁸ Scheffler 1901a, S. 25.

¹²⁹⁹ Scheffler 1901b, S. 330.

¹³⁰⁰ Ebd.

¹³⁰¹ Scheffler 1901a, S. 27.

¹³⁰² Ebd.

Außenbaugestaltung und tektonisch verwendeter Gliederung bei derjenigen Behrens' ist nicht haltbar, zeigt aber, wie Scheffler versucht, die Architektur des Hauses Behrens als Gegenentwurf zu einem Zerrbild der Olbrich-Bauten zu präsentieren.

Scheffler beschreibt das Haus Behrens als in der Tradition des Hamburger Patrizierhauses stehend, eine Tradition, die ihm „als Erbteil im Blute“ liege, fraglos in der Absicht Bau und Bauherrn zu nobilitieren, ohne dass der Autor solche Thesen am Werk selbst belegt: „Man kann bei Behrens nicht einzelne Formen bezeichnen und sagen: hier ist die Tradition; es ist eine fest [sic] undefinierbare Stimmung der Vergangenheit.“¹³⁰³

Die Nobilität des Künstlers betonte Scheffler bereits weiter oben in seinem Text, wo er in weitschweifenden Ausführungen ein Bild des Künstlers entwickelt. Als dessen hervorstechende Eigenschaften hebt Scheffler dabei immer wieder die Fähigkeit zur Mäßigung und Selbstbeschränkung einerseits, seine strenge Disziplin und Selbstzucht andererseits hervor.¹³⁰⁴ Diese Charakterisierung ist wiederum ein Gegenbild zu der Wesensschilderung Joseph Olbrichs. „Er [Olbrich, F.P.] hat Begabungen genug für drei Dekorateurs und für zehn kunstgewerbliche Zeichner; sein Talent würde auch für die Niederungen der Baukunst ein Segen sein, wenn es von einer Bescheidenheit bedient würde, die in engeren Grenzen Genüge fände“, schreibt Scheffler in der „Deutschen Bauhütte“.¹³⁰⁵ Neben einem ungezügelter Talent unterstellt er Olbrich zudem Allmachtsphantasien, die er nicht zuletzt an dem gewaltigen Bauprogramm des Architekten in Darmstadt festmacht. Wie selbstbeschränkt sieht dagegen Behrens' Konzentration auf das eigene Haus aus! Scheffler verschweigt allerdings, dass es eigentlich Behrens ist, der in Olbrichs Tätigkeitsfeld als Architekt ausgreift und somit in einen Arbeitsbereich, für den er nicht nach Darmstadt berufen wurde. Von einer Selbstbeschränkung Behrens' kann also keine Rede sein.

Wie das Haus so sei auch Behrens selbst seinem Wesen nach aristokratisch, was sich in Tatkraft und Stärke ohne soziales Mitleid äußere. Seine Weltsicht sei geprägt von jenem „stahlharten Hellenismus (...), dessen vornehmster Sprecher Nietzsche war.“¹³⁰⁶ Am Ende seines Aufsatzes überhöht Scheffler das Haus Behrens schließlich zu einer regelrechten Erlösungsarchitektur:

„Darum sehen wir in diesem Hause auf der Mathildenhöhe einen Solneßbau, eine Heimstätte für den Menschen der Zukunft, der durch die Lebensarbeit seiner Vorfahren über die atemlose Schwüle eines erdrückenden Daseinskampfes

¹³⁰³ Ebd.

¹³⁰⁴ Ebd., S. 15-25.

¹³⁰⁵ Scheffler 1901b, S. 330.

¹³⁰⁶ Scheffler 1901a, S. 22.

emporgehoben sein wird, der aus dem Zweifel den Glauben, aus der sozialen Not die neue Form der Societät, aus der Wissenschaft die Schönheit zu sich hinauf gerettet haben wird.“¹³⁰⁷

Es soll hier gar nicht der Versuch unternommen werden, solche Vorstellungen in die Vielzahl ähnlicher Heilsentwürfe der Zeit einzuordnen. Stattdessen soll der Blick kurz auf Ibsens Figur des Baumeisters Solness geworfen werden, des charismatischen, durchsetzungsstarken Künstlers, auf den Scheffler hier verweist, so wie er mit Bezug auf Olbrich in der „Deutschen Bauhütte“ die Verbindung zu Schnitzlers ziellosem „halbwüchsigen, anämischen“ Anatol herstellt.¹³⁰⁸ An Ibsens Solness zeigt sich exemplarisch, wie assoziativ und phrasenhaft solch ein Bezug bei Scheffler ist: Denn um „Häuser zu bauen, Wohnstätten für Menschen (...), helle, behagliche Wohnungen, in denen die Eltern mit der ganzen Kinderschar in dem sicheren und frohen Gefühl leben konnten, dass es eine wunderbare Sache ist, auf der Welt zu sein“, so lässt Ibsen den Baumeister im zweiten Akt sagen, „musste ich darauf verzichten, für immer darauf verzichten, selbst ein Heim zu haben.“¹³⁰⁹ An keiner Stelle des Stückes lässt sich Schefflers „Solnessbau“, die „Heimstätte für den Menschen der Zukunft“, nachweisen. Vielmehr lässt Ibsen den Baumeister beim dem Versuch, sich ein eigenes Heim zu errichten, vom Gerüst zu Tode stürzen.¹³¹⁰ Schefflers „Solnessbau“ ist also ein untaugliches Bild, die Inanspruchnahme von Ibsens Figur eine schnell dahingeschriebene Anmaßung.¹³¹¹ Dies zeigt aber deutlich, wie sehr Schefflers Artikel trotz seiner Länge eine Auftragsarbeit ohne tiefe Reflexion ist, die sich mit dem Bau selbst kaum auseinandersetzt. Stattdessen behilft sich Scheffler offenbar damit, einige der Leserschaft geläufige Begriffe und Vorstellungen in einen Kontext mit Behrens und seinem Haus zu bringen. Dies lässt den eigentlichen Gegenstand der Berichterstattung weitgehend hinter einem nachträglich konstruierten geistigen Überbau verschwinden, welcher mit der Anlage des Hauses in nur wenigen Punkten verknüpft wird. Trotzdem ist diesen problematischen Deutungen in der Literatur zum Haus Behrens bis heute erhebliche Beachtung geschenkt worden.

Der zweite große zeitgenössische Aufsatz zum Haus Behrens erschien unter dem Titel „Über Kunst und Leben“ in der „Deutschen Kunst und Dekoration“. Sein Verfasser war der

¹³⁰⁷ Ebd., S. 48.

¹³⁰⁸ Scheffler 1901b, S. 330.

¹³⁰⁹ Ibsen 1892, zweiter Aufzug, vierter Auftritt.

¹³¹⁰ Ebd., dritter Akt, elfter Auftritt.

¹³¹¹ In der Hamburger Wochenschrift „Der Lotse“ veröffentlichte Scheffler eine Besprechung der Darmstädter Koloniausstellung, die im Bezug auf das Behrens-Haus die in dem monographischen Aufsatz vertretenen Thesen knapp wiederholte. Hier sprach der Autor etwas zutreffender von „Solnessgelüsten“ Behrens’, „weiter solche Heimstätten zu errichten: Heimstätten für lebensstarke, glücksfrohe Leute, aus denen eine Erneuerung hervorgehen kann.“ Scheffler 1901c, S. 704.

Berliner Historiker und Hochschullehrer Kurt Breysig. Die Entstehungsumstände dieses Artikels lassen sich noch präziser als die für den Aufsatz Karl Schefflers nachvollziehen. Die Bekanntschaft von Künstler und Autor dokumentiert das Konvolut von Briefen Behrens' an Breysig. In diesen Briefen lässt sich Behrens' direkte Einflussnahme auf die Abfassung des Aufsatzes nachlesen. „Dass Sie das Interesse an mir und meiner Kunst haben, um einen begleitenden Aufsatz zu meinem Hefte in der D.K.u.D. zu schreiben, dafür danke ich herzlich und aufrichtig“, schreibt Behrens Breysig am 21. September 1901, an den er fraglos selbst mit dieser Bitte herangetreten war.¹³¹² An derselben Stelle umriss er Breysig seine Vorstellung für den zu verfassenden Text:

„Selbstverständlich soll es sich nicht, und am wenigsten bei Ihnen, darum handeln, die einzelnen Arbeiten zu besprechen oder kritisch zu beleuchten. Hiermit wird weder dem Künstler noch dem Beschauer genützt. Gerade das Verhältnis der Kunst zum Leben ist das Wichtige und kann nur durch eine Behandlung im Allgemeinen zum Verständnis dringen. Aber wie sehr es mir auch auf das Verhältnis der einzelnen Kunstgattungen zueinander ankommt, wissen Sie aus unseren Gesprächen und aus meinen Schriften.

In diesen kleinen Schriften habe ich manches von meinen Ideen über diesen Gegenstand gesagt und beabsichtige durch eine weitere Arbeit diese bald zu ergänzen, aber ich zweifle nicht, wenn Sie das, was Sie mehr wissen und vieles anders wissen, zu einem Aufsatz vereinigen würden, unserem Culturwillen eine stärkere Begeisterung entstehen muss. Ich halte das von größter Wichtigkeit, dass das, was uns heute notthut auch einmal von anderer berufener Seite gesagt wird.“¹³¹³

Einen Einfluss der Redaktion der Zeitschrift auf den Artikel empfand Behrens dagegen als nicht akzeptabel: „Selbstverständlich muss für Ihren Aufsatz so viel Platz geschaffen werden, dass er nicht gekürzt werden braucht. Herr Koch soll froh sein, dass er einmal einen so guten Aufsatz bekommt“, schreibt er am 5. November 1901 an Breysig, der den Aufsatz zu diesem Zeitpunkt offenbar vollendet hatte.¹³¹⁴ Behrens sah es im Übrigen als angezeigt an, sich für die Abfassung des Artikels auch in Form eines großzügigen Geschenkes zu bedanken und Breysig „als Zeichen meines Dankes, als Weihnachtsgruß und als Ausdruck meiner Sympathie (...) die beiden Broncetafeln zu übersenden.“¹³¹⁵ Bei diesem Präsent handelte es

¹³¹² Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Hamburg, 21.9.1901).

¹³¹³ Ebd.

¹³¹⁴ Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Nürnberg, 5.11.1901).

¹³¹⁵ Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Darmstadt, 22.12.1901).

sich um die beiden figürlichen Reliefs, die erstmals in der Züricher Ausstellung vom Frühjahr 1897 nachzuweisen sind (Abb. 133 u. 134, vgl. das Kapitel „Kunsth Handwerk“).

Breysig setzte Behrens' Wunsch nach einer weitgefassten Betrachtung des Verhältnisses der Kunst zum Leben in Form einer kulturhistorischen Betrachtung um, bei der er die Frage nach dem Stellenwert künstlerischen Schaffens durch die Epochen in den Mittelpunkt stellt. An diese theoretische Abhandlung hängt Breysig seine Besprechung des künstlerischen Frühwerkes und des Hauses Peter Behrens' an, ohne dass er diese beiden Teile seines Aufsatzes enger miteinander verknüpft. Seine Ausführungen zum Haus, denen er eine kurze Würdigung von Behrens' Überlegungen zum Theater, seinen Gemälden und Holzschnitten vorausschickt, bleiben fast ausschließlich deskriptiv. Nur in wenigen Sätzen legt er dar, wie sich der Titel „Über Kunst und Leben“ auf das Haus zu beziehe. Dieses sei „ganz beherrscht von der Vorstellung eines Lebens von neuer Geschmücktheit und neuer Getragenheit“.¹³¹⁶ Es sei „ganz und gar auf häusliche Entfaltung des Seins“ gerichtet und zugleich für ein „ausschließlich nach innen gekehrtes, fest umgrenztes Leben“ entworfen.¹³¹⁷ Das „Verhältnis der Kunst zum Leben“, um dessen Darlegung Behrens den Autor gebeten hatte, beschreibt Breysig auf das Haus bezogen allein als ästhetische Untermalung. Der kostbaren Innenausstattung wird künstlerischer Reiz, ja sogar betörende Wirkung zugestanden. Es fehlt jedoch die pseudo-sakrale Aufladung des Hauses als Weihstätte der Kunst, wie sie Scheffler behauptete. Auch die „lässige Bequemlichkeit der Zimmer-Verteilung“, die Breysig dem Haus attestiert, steht im Widerspruch zu Schefflers Ausführung, die im Grundriss des Hauses eine repräsentative Förmlichkeit erkennt. Im Übrigen zitiert Breysig den Künstler mit der Aussage, er habe diese Grundrissdisposition nicht „auf die Anordnung des Äußeren einwirken lassen.“¹³¹⁸ Damit widerspricht Behrens jedoch seiner eigenen Behauptung in den „Einleitenden Bemerkungen“, er habe das Haus „von innen nach außen“ entworfen.¹³¹⁹ Wie Scheffler sieht Breysig den Außenbau frei von historisierendem Baudekor, erkennt aber „eine leise gotische Note“ in den an verschiedenen Stellen verwendeten Spitzbögen.¹³²⁰ Mit dieser Beobachtung schließt der Autor den Kreis zu seinem historischen Abriss im ersten Teil des Aufsatzes, in dem es vor allem die gotische Kunst ist, die Breysig in der Tradition Goethes als den „Frühling germanischer Kultur“, als Zeitalter allumfassender künstlerischer Erneuerung preist, von dem aus der Abstieg bis hin zum 19. Jahrhundert, dem „kunstlosesten“ aller

¹³¹⁶ Breysig 1901, S. 147.

¹³¹⁷ Ebd.

¹³¹⁸ Ebd.

¹³¹⁹ Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.), S. 4; Kat. Haus Behrens, S. 4.

¹³²⁰ Breysig 1901, S. 149.

Weltalter begann.¹³²¹ Eine solche Erneuerung mit dem Ziel einer originär deutschen Kultur erhofft der Autor auch für seine Zeit und sieht dies als eine Aufgabe, zu der „die dem Leben dienende Kunst, (...) die nicht die Feste, sondern den Alltag der Menschen schmücken (...) will“ einen wesentlichen Beitrag leisten könne.¹³²² Wenn auch weniger explizit als Scheffler, so deutet auch Breysig an, dass das Haus Behrens bereits Zeugnis einer solch neuen oder sich erneuernden Kultur sei. Doch ebenso wie bei Scheffler unterbleibt auch hier ein Nachweis am Bau selbst, sodass die kulturgeschichtliche Abhandlung und die Hausbeschreibung zwei Textteile ohne rechte Verbindung bleiben.

Der dritte monographische Aufsatz zum Haus Behrens von Wilhelm Schäfer ist von weitaus geringerem Umfang als die Artikel Schefflers und Breysigs.¹³²³ Auch bettet Schäfer seine Besprechung nicht in kunst- und kulturtheoretische Betrachtungen ein, die bei den beiden anderen Texten viel mehr Platz einnehmen als die eigentliche Besprechung des Baus. Inhaltlich sind klare Parallelen zum Aufsatz Schefflers zu erkennen. Ähnlich wie dieser zeichnet Schäfer das Haus Behrens als Gegenbild zu Olbrichs Darmstädter Bauten. Bei diesen habe sich die „leichtsinnige Formspielerei der modernen Kunst (...) besonders thöricht entfaltet.“¹³²⁴ Sie seien „zufälliger als das Unkraut auf dem Felde“ und „wie buntes Spielzeug dahingesetzt“.¹³²⁵ Dies sei „die falsch verstandene Freiheit der Kunst, die Freiheit von jeglichem Gesetz.“¹³²⁶ Die Gegensätzlichkeit des Hauses Behrens zu diesen Entwürfen Olbrichs beruht dagegen laut Schäfer auf drei Eigenschaften des Baus: seiner Gesetzmäßigkeit, seiner Rhythmik und seiner Zweckmäßigkeit. Die Gesetzmäßigkeit sei Ergebnis von Behrens' Wesensart: „Er ist theoretisch, fast abstrakt, starr, feierlich pathetisch.“¹³²⁷ Deshalb sei Behrens' Kunst „nicht üppig und blühend in seinen Formen und Farben“.¹³²⁸ Es sei aber „heute wertvoller (...), Gesetze zu erkennen, als blühendes Unkraut noch um einige Schlingpflanzen zu vermehren“.¹³²⁹ Schäfer weist solche Behauptungen nicht an der Architektur des Hauses Behrens nach, obwohl sich bestimmte Gesetzmäßigkeiten am Bau durchaus belegen ließen; verwiesen sei hier nur auf den aus dem Quadratschema entwickelten Grundriss, der die innere wie äußere Disposition des Hauses maßgeblich festlegt, oder, offensichtlicher, die Schmuckformen der Innenausstattung, die mit einigen

¹³²¹ Ebd., S. 139-142.

¹³²² Ebd., S. 138-139.

¹³²³ Schäfer 1901.

¹³²⁴ Ebd., S. 29.

¹³²⁵ Ebd.

¹³²⁶ Ebd.

¹³²⁷ Ebd., S. 28.

¹³²⁸ Ebd.

¹³²⁹ Ebd.

Ausnahmen aus einer einheitlichen Ornamentsprache gebildet wurden. Stattdessen bleibt Schäfer vage, indem er die Gesetzmäßigkeit des Hauses Behrens darin erkennen will, dass es „in jedem Einzelteil den Grund-Rhythmus“ offenbare, diesem diene und „im Ganzen doch als freies Spiel der Phantasie“ erscheine.¹³³⁰ Auch hier erläutert der Autor weder genauer, worin sich dieser Rhythmus zeige, noch gibt er konkrete Beispiele. Man mag vermuten, dass Behrens' Vorliebe für symmetrische Kompositionen dem Autor oder auch dem Künstler selbst bei der Wahl dieses Begriffes vor Augen standen. Der Begriff Rhythmus scheint zumindest zeitweise in Behrens' kunsttheoretischen Erläuterungen im Bezug auf das Haus von einiger Wichtigkeit gewesen zu sein, wie ein Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers aus dem September 1901 belegt.¹³³¹ Deshalb ist es besonders bedauerlich, dass Schäfer diesen Begriff nicht weiter am Bau erläutert.

Die Zweckmäßigkeit des Hauses Behrens lasse sich, so der Autor, allein an den Ansprüchen des Bauherrn messen.¹³³² Aus dessen Wesen leite sich die „große Ruhe und strenge Harmonie seiner Formen und Farben“ her.¹³³³ Deshalb könne das Haus „kaum ein Muster für irgendeine Einrichtung geben“.¹³³⁴ Vielmehr solle der Bau „sichtbarer Ausdruck einer höheren Lebensführung sein.“¹³³⁵ Damit paraphrasiert diese Definition der Zweckmäßigkeit jene Auffassung von Funktionalität, die Behrens selbst in den „Einleitenden Bemerkungen“ zu seinem Haus vertritt. Insgesamt ist der Artikel Schäfers offenbar derjenige der drei zeitgenössischen monographischen Beiträge zum Haus Behrens, der sich am engsten an Ausführungen des Künstlers zum Bau hält. Auch dieser Text zeigt, wie die Theorie die gebaute Architektur völlig überlagert – ein Merkmal, das er mit den Texten von Scheffler und Breysig teilt.

Die drei Zeitschriften „Dekorative Kunst“, „Deutsche Kunst und Dekoration“ und „Die Rheinlande“ veröffentlichten neben diesen monographischen Beiträgen weitere Artikel zur

¹³³⁰ Ebd., S. 30.

¹³³¹ „Abends bei Behrens in seinem Ausstellungshaus. (...) Sehr unangenehm, wie er à tort et à travers das Wort Rhythmus anwendet.“ Kessler 2004, S. 430-431, Eintrag vom 1.9.1901. Schon 1898 hatte Kessler in einem Eintrag die ihm von Behrens vorgetragene Definition des Begriffes in der Kunst kritisiert: „Peter Behrens meinte, alle Kunst sei unbewusste Mathematik, was wohl heißen soll, dass sie durch geheimnisvolle rhythmische Gesetze regiert wird; er selbst denkt allerdings an zahlenmäßig darzustellende Formeln, was unrichtig ist, da die Zahlen Abstraktionen aus Verstandes Operationen sind, während die Kunst an bestimmte rhythmisch gesetzmässige Neigungen der Sinne appelliert.“ Kessler 2004, S. 208-209, Eintrag vom 20.10.1898.

¹³³² Schäfer 1901, S. 29-30.

¹³³³ Ebd., S. 29.

¹³³⁴ Ebd.

¹³³⁵ Ebd.

Kolonieausstellung, die ebenfalls das Haus Behrens besprachen.¹³³⁶ So veröffentlichte die „Dekorative Kunst“ im August 1901 einen umfangreichen Aufsatz Fritz Schumachers.¹³³⁷ Den Grund und Aufriss lobt der Autor, hierin ganz Behrens' eigenen Ausführungen folgend, für seine ökonomische Raumausnutzung, den durch die Raumachsen erzeugten Eindruck der Weitläufigkeit und die durch die unterschiedlichen Deckenhöhen hervorgerufenen schönen Raumwirkungen.¹³³⁸ Den Außenbau des Hauses Behrens beschreibt er als von gemessenem Ernst.¹³³⁹ An den „in geknickten Windungen emporsteigenden“ Rundstäben erkennt er „romanischen Formgeist“.¹³⁴⁰ Im Inneren steigere sich der Ernst zur Feierlichkeit. Durch die „mystisch byzantinische Ornamentik“ sei dabei allen Räumen ein „geheimnisvoller Unterton“ zu eigen.¹³⁴¹ Anders als andere Autoren erachtet Schumacher den individuellen Charakter des Hauses als nicht so ausgeprägt, dass allein der Künstler dieses bewohnen könnte: „Bei einer gar nicht so kleinen Anzahl von Kulturmenschen können wir heutzutage diesen Zug nach einer feierlichen Stimmung als ästhetischen Grundzug vorfinden“.¹³⁴² Schließlich habe Behrens mit den Wohnräumen des Obergeschosses auch „Werktagsräume“ vorgesehen, doch sei es legitim, „sich für die besten Stunden des Daseins den bestmöglichen Resonanzboden zu schaffen.“¹³⁴³ Behrens habe all diese Wirkungen „ohne jeden Coulisseeffekt erreicht.“¹³⁴⁴ Es seien „nirgends architektonische Improvisationen irgend einem Eindruck zuliebe gemacht, sondern der ganze Organismus seines Baues ‚klappt‘.“¹³⁴⁵ Jene Kunstgriffe und zahlreichen Konzessionen, die Behrens zugunsten der Form hinsichtlich der Funktion machte, kann oder will Schumacher nicht erkennen. Er verfestigt deshalb eben jenes Bild, dass Behrens selbst von seinem Haus zu zeichnen versucht: das einer Architektur, die Form und Funktion in perfekter Synthese vereint.

Die in Darmstadt erscheinende „Deutsche Kunst und Dekoration“, die dem Projekt der Künstlerkolonie von Beginn an besonders verbunden war, berichtete besonders umfangreich von der Kolonieausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“. Neben dem monographischen

¹³³⁶ Neben den unten besprochenen Artikeln in der „Dekorativen Kunst“ und der „Deutschen Kunst und Dekoration“ erschienen auch in den „Rheinlanden“ weitere Artikel Schäfers zur Kolonieausstellung, die jedoch über den oben untersuchten Aufsatz nicht hinausgehen und deshalb nicht weiter behandelt werden sollen (1. Jg., H. 9, S. 38-40; 1. Jg., H. 12, S. 44-45).

¹³³⁷ Schumacher 1901.

¹³³⁸ Ebd., S. 429-430.

¹³³⁹ Ebd., S. 428.

¹³⁴⁰ Ebd., S. 429

¹³⁴¹ Ebd., S. 428.

¹³⁴² Ebd.

¹³⁴³ Ebd., S. 429.

¹³⁴⁴ Ebd.

¹³⁴⁵ Ebd.

Artikel Breysigs besprach auch noch ein Artikel des Behrens-Freundes Georg Fuchs das Haus.¹³⁴⁶ Zwei Artikel Felix Commichaus enthielt zudem die große Publikation des Herausgebers Koch, in welcher zahlreiche Artikel des Blattes einen Zweitabdruck erfuhren.¹³⁴⁷

Auch Commichaus Aufsatz zur „Aussen-Architektur“ der Kolonieausstellung erklärt die Architektur des Hauses aus dem Wesen des Künstlers. Dieser habe in einem heroischen Akt „auf dem Schlacht-Feld der Mathildenhöhe“ einen großen Sieg für die moderne Baukunst errungen, indem er den Bauschmuck, der „unseren Architekten zur Hauptsache wurde, verbannt“ und stattdessen sein Haus als „eine große Form“ gebildet habe.¹³⁴⁸ Commichau unterstellt Behrens den völligen Verzicht auf den bei Olbrich so gescholtenen Baudekor und geht damit noch einen Schritt weiter als jene Autoren, die in dieser Hinsicht nur Zurückhaltung oder tektonische Ausformung gelobt hatten. Die Behauptung der Schmucklosigkeit ist natürlich höchst fragwürdig, zieren doch große und kleine Ornamentformen alle Seiten des Hauses. (Im Kapitel „Bauchronologie“ ist in dieser Arbeit dargelegt worden, wie viel Aufwand und Kosten Behrens für die Produktion seines Bauschmuckes aus grünglasiertem Klinker in Kauf nahm.) Hier löst sich nun die Berichterstattung völlig von der gebauten Architektur ab und konstruiert ein virtuelles Kunstwerk, welches den vermeintlichen Gegenentwurf zu der „schwächlichen (...) Weichheit und Süsse“ von Olbrichs Dekorreichum darstellt.¹³⁴⁹

Benno Rüttenauer, ein weiterer regelmäßiger Mitarbeiter der „Deutschen Kunst und Dekoration“ und des Verlages Alexander Koch, variiert die These Commichaus, indem er behauptet, Behrens schmücke „die Dinge nicht, er lässt sie selber Schmuck sein.“¹³⁵⁰

Auch Behrens' früherer publizistischer Förderer Julius Meier-Graefe feiert das Haus Behrens in einer Besprechung der Kolonieausstellung für die „Zukunft“ als „etwas in seiner Art Vollkommenes, das ganz allein die Reise lohnt“.¹³⁵¹ Es ist vielleicht die lange Vertrautheit mit Behrens' Arbeit, die Meier-Graefe die Verbindung des Außendekors mit den älteren Arbeiten erkennen lässt: Der Künstler verzichte darauf, „seine Originalität durch eine in Einzelheiten auffallende Fassade zu beweisen, sondern prägte seine Art in ein paar großen

¹³⁴⁶ Fuchs 1901b. Der Artikel erschien zudem annähernd unverändert in den „Hamburger Nachrichten“. Fuchs 1901c.

¹³⁴⁷ Commichau 1901b, Commichau 1901c, Koch 1901.

¹³⁴⁸ Commichau 1901b, S. 98.

¹³⁴⁹ Ebd. Dass die in dem Aufsatz vertretene Meinung allerdings wohl wesentlich der Linie des Darmstädter Verlages geschuldet war, legt ein an anderer Stelle erschienener Artikel desselben Autors nahe, in dem Commichau zwar die im Baudekor erkennbare künstlerische Idee lobte, jedoch ebenso auf die logischen Brüche in dessen Verwendung hinwies. Commichau 1901d.

¹³⁵⁰ Rüttenauer 1901b, S. 803.

¹³⁵¹ Meier-Graefe 1901, S. 482.

Linien aus“.¹³⁵² Weiter jedoch erläutert der Autor den Zusammenhang nicht. Meier-Graefe erachtet Behrens Formensprache als in ihrem Ernst spezifisch deutsch, ja norddeutsch. Es sei „vielleicht die erste ganz moderne, ganz deutsche größere Schöpfung, die sehr große Versprechungen für die Zukunft“ enthalte.¹³⁵³ Die Eigenständigkeit zeige sich im gesamten im Haus verwendeten Ornament, was beweise, „dass man auch ohne das bis zum Überdruß grassierende belgische Ornament ein Ding gefällig schmücken“ könne.¹³⁵⁴ Dabei übersieht Meier-Graefe geflissentlich, dass die „großen Linien“ „seiner Art“ hauptsächlich Behrens’ Buchschmuck entwachsen, welcher wiederum dem „belgischen“ Ornament deutlich verpflichtet ist (vgl. das Kapitel „Das Ornament des Außenbaus und Behrens’ Formensprache als Maler und Graphiker“). Es zeigt sich aber in einer solchen Äußerung Meier-Graefes, der des nationalen Chauvinismus gewiss unverdächtig ist, dass die Wahrnehmung von Behrens’ Arbeit als spezifisch deutsche Kunstäußerung ihrer positiven Aufnahme auch in den liberalen Kreisen der Erneuerungsbewegung sehr förderlich war.

Auch über die drei monographischen Aufsätze hinaus entfaltete Behrens’ Umfeld aus Freunden und Förderern also einige publizistische Aktivität. Inwieweit solche Artikel von dem Künstler inhaltlich beeinflusst oder gar veranlasst wurden, lässt sich natürlich kaum beurteilen. Mit diesen Publikationen erreichte das Urteil der Unterstützer Behrens’ eine beträchtliche Leserschaft. Behrens’ in seinem Brief an Dehmel geäußerte Sorge, Olbrich könne die publizistische Berichterstattung in seinem Sinne beeinflussen, war offensichtlich unbegründet. Möglicherweise trieb aber eben diese Sorge Behrens’ Umfeld dazu, Olbrichs Arbeiten mit derselben Vehemenz zu attackieren, mit der es Peter Behrens’ Arbeit pries. Es ist meines Erachtens unbestreitbar, dass der Behrens-Kreis mit seinen Publikationen sowohl die öffentliche Meinung zur Koloniausstellung als auch die publizistische und wissenschaftliche Rezeption wesentlich beeinflusste. Dagegen sind die Stimmen, die explizit für Joseph Maria Olbrich und gegen Behrens Partei ergriffen, rar. Verwiesen sei hier auf einen Artikel Wilhelm Holzamers, den Olbrich 1901 als Dramaturgen für das Kolonietheater im Spielhaus auf die Mathildenhöhe geholt hatte.¹³⁵⁵ Holzamer bestätigt, dass Behrens’ Haus „von der Kritik schlankweg als das Haus, als der Gewinn der Ausstellung hingestellt“ worden

¹³⁵² Ebd., S. 482-483.

¹³⁵³ Ebd., S. 483.

¹³⁵⁴ Ebd., S. 483-484.

¹³⁵⁵ Holzamer 1901. Zu Holzamers Engagement für das Kolonietheater s. Boehe 1968, S. 92. Boehes Arbeit dokumentiert umfangreich die Planung und den Ablauf des ambitionierten Theaterprogramms während des „Dokumentes Deutscher Kunst“, den sogenannten „Darmstädter Spielen 1901“. Dieses theaterreformerische Projekt, wurde insbesondere von Olbrich und Behrens – teilweise jedoch gegeneinander – betrieben und bereits im Juni 1901 weitgehend wieder aufgegeben.

sei.¹³⁵⁶ Der Autor führt dies mit einiger Berechtigung unter anderem darauf zurück, dass es dem Hergebrachten mehr entsprach, als die Olbrich-Bauten:

„Es hat am meisten von dem, was sonst gefällt. Anderen gefällt eine Weltanschauung, das Pathos, die Idee, der Rhythmus daran. Das Gewollte gefällt ihnen, die Bildung, aus der es gewollt, die Phrase, die es bezeichnet, das Programm. Und sie sehen eine Intuition darin, die nicht da ist, sie sehen eine ursprüngliche Schöpfung, wo eine künstliche Kombination ist, sie sehen kein Künstliches das aus Kulturerkenntnis kommt, sondern vermeinen ein Künstlerisches vor sich zu haben, in dem das Leben zur Kultur erhöht ist.“¹³⁵⁷

Angesichts solch harscher Kritik muss sich Holzamers Aufsatz allerdings entgegenhalten lassen, dass er selbst stellenweise wenig überzeugend argumentiert. So wirft der Autor Behrens etwa die für die Umgebung angeblich unpassende „norddeutsche“ Anmutung des Hauses vor, nur um diesen Einwand einige Sätze später nicht gelten zu lassen.¹³⁵⁸

Wesentlich treffender ist die Kritik am Außenbau, die auf eine fehlende einheitliche Gesamtwirkung abzielt:

„Sehen wir das Haus selbst an. Da sind die glasierten Säulenbündel, als sollten gotische Pfeiler nachgeahmt sein – da ist der gotische Giebelbogen, ein bisschen anders, aber an’s Gotische erinnernd, – da ist der Barockbogen – ein bisschen anders, aber an’s Barocke erinnernd, da ist der kleine Giebel hübsch brav das Kind vom großen, da hat die eine Fassade zwei Motive, die andere eines – aber es will kein Ganzes werden. Eine nicht unwesentliche Selbstbeobachtung: es ist mir hier am Schreibtisch unmöglich, ein Bild des Behrenshauses vor mein inneres Auge zu bringen. Mein Gedächtnis versagt; es bringt nur Teile zu Gesicht. Ich sehe die unkonstruktiven Bogenfenster, das Linienwerk, die Balustrade direkt aus der Sonntags-Zeichenschule für Bauhandwerker, die Giebel – überhaupt nur Teile.“¹³⁵⁹

Zu Recht geht Holzamer hier genauer und ausführlicher als andere zeitgenössische Artikel auf die Rückbindung von Behrens’ Baudekor an historische Formen ein und verweist darauf, dass es gerade wohl diese vermeintliche Nähe zu „dem, was sonst gefällt“, also zum zeitgenössischen akademisch-historistischen Villenbau war, die Behrens’ Außenbau Lob eintrug. Allerdings übersieht auch Holzamer, wie sehr dieser Dekor direkt aus Behrens’ Formenschatz vorangegangener Arbeiten als Maler, Graphiker, Buchkünstler und

¹³⁵⁶ Holzamer 1901, S. 307.

¹³⁵⁷ Ebd.

¹³⁵⁸ Ebd.

¹³⁵⁹ Ebd.

Kunstgewerbler entlehnt ist. Dennoch bezieht er mit der Feststellung einer uneinheitlichen Gesamtwirkung mit Recht eine Gegenposition zu Aufsätzen wie jenen Commichaus und Rüttenauers, die eine völlige Einheitlichkeit des Außenbaus zu erkennen meinen.

Anders als in der „Dekorativen Kunst“ und der „Deutschen Kunst und Dekoration“ wurde in der Berichterstattung anderer Kunstgewerbe- und Kunstzeitschriften eine solch klare Parteinahme zugunsten von Behrens vermieden.¹³⁶⁰ Fred betont in seinem Bericht von der Koloniausstellung für die Zeitschrift „The Studio“ ausdrücklich, dass er beschreiben und nicht kritisieren wolle – eine Haltung, die den Artikel weitgehend kennzeichnet.¹³⁶¹ Kritischer urteilt derselbe Autor in einem Artikel für die Wiener Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“, wobei auch hier keinerlei Parteinahme für Olbrich oder Behrens ablesbar ist.¹³⁶² In seinem Text wirft Fred im Bezug auf die prachtvolle Ausstattung des Musikzimmers des Hauses Behrens und die dahinterstehende Idee eines Kults der Kunst im Leben die Frage auf,

„ob für so sehr gesteigertes Leben nicht die Vorbedingung eine größere Reife des Künstlers wäre, ob ein anderer als ein anerkannter Fürst des Lebens das Recht auf solch' einen Raum hat, und – was das wichtigste ist – ob nicht solch eine hehre und getragene Umgebung das Leben erdrücken kann, wie ein allzu prunkvoller Rahmen manches gute Bild?“¹³⁶³

Es ist meines Erachtens für Fred völlig offensichtlich, dass Behrens mit seinem Haus den Anspruch erhob, die Residenz eines Künstlerfürsten zu errichten, und den Bau damit in die Tradition etwa der Münchner Residenzen Lenbachs, Kaulbachs und Stucks stellte (vgl. das Kapitel „Das Haus Behrens im Kontext ausgewählter Atelierwohnhäuser an der Wende zum 20. Jahrhundert“). Dass der Autor diese große Geste bei einem kaum dreißigjährigen Künstler, der noch am Beginn seiner Karriere stand, als etwas vermessen empfindet, verwundert nicht.

Ähnlich zurückhaltend in der Bewertung wie der Artikel Freds in „The Studio“ ist der Aufsatz Anna L. Plehns im „Kunstgewerbeblatt“.¹³⁶⁴ Die Autorin billigt, wenig differenziert und auch nur sehr bedingt zutreffend, Olbrich, Christiansen und Behrens jeweils ein

¹³⁶⁰ Der pamphletistische Artikel Anton Seders ergreift allerdings zumindest Partei gegen Olbrich: Mit ätzendem Spott beschrieb der Autor den Besuch der Koloniausstellung und die Arbeiten der Künstler Olbrich und Christiansen. Behrens und seine Arbeit bleiben hier jedoch unerwähnt. Seder 1901.

¹³⁶¹ Fred 1901b, S. 28. Auch eine Wertung zugunsten Behrens' oder Olbrichs unterließ der Autor. An anderer Stelle führte er die Andersartigkeit der Architekturen beider Künstler auf deren „Unterschied der Rasse“ zurück, die „vielerlei Wesensdifferenzen“ bedinge. Fred 1901a, S. 802.

¹³⁶² Fred 1901c.j

¹³⁶³ Ebd., S. 442-443.

¹³⁶⁴ Plehn 1901.

Hauptausdrucksmittel zu, das sie bei Olbrich in der klaren Architekturlinie, bei Christiansen in der Farbe, bei Behrens im Ornament erblickt.¹³⁶⁵ Auch Plehns Urteil, dass Olbrichs und Christiansens Katalogtexte zu ihren Häusern nur „philosophierende Absichtserklärungen“ seien, während Behrens diese in seinen „Einleitenden Bemerkungen“ vermeide, kann nicht nachvollzogen werden.

Die Rezension der architektonischen Ergebnisse der Koloniausstellung durch Hans Dietrich Leipheimer in der Zeitschrift „Kunst und Handwerk“ fiel ebenfalls zugunsten Behrens aus, ohne dass der Autor Olbrichs Bedeutung „als Kämpfer gegen alles Herkömmliche, (...) Kunstlose“ geringschätzt.¹³⁶⁶ Auch hier geben das gegenüber den Olbrich-Häusern vom Autor als zurückhaltender und deutscher empfundene Äußere und die vermeintlich konventionellere Innenaufteilung des Hauses Behrens den Ausschlag, wobei jedoch auch Leipheimer dem Prunk der Innenausstattung skeptisch gegenübersteht.¹³⁶⁷ Zu einem ähnlichen Gesamtergebnis gelangt Polaczek in der „Kunstchronik“, der jedoch die Innenausstattung als „festlich, nicht feierlich“ und von besonderem Reiz empfindet.¹³⁶⁸ Auch Schliepmann beurteilt den Außenbau des Hauses Behrens als den gelungensten aller Koloniebauten, jedoch ohne wirklich überzeugt zu sein: „Am schwächsten ist unleugbar die Architektur-Ausbeute (...), nur Peter Behrens hat in seinem Haus einen Aufbau geschaffen, trotz verschiedener ungelöster Härten zwischen Trägern und Pfeilern, an den man ‚glauben‘ könnte.“¹³⁶⁹ Auch hier ist es also wieder Behrens konservativ anmutender, durch Lisenen und Gesimse gegliederter Wandaufbau, welcher ihm gegenüber den Olbrich-Bauten das Wohlwollen des Kritikers einträgt.

In Variationen findet sich das Bild der ideenreichen, aber gesetzlosen und unvernünftigen Architektur Olbrichs und demgegenüber jenes des Hauses Behrens als solidem und konstruktiv überzeugendem Bauwerk auch in den Besprechungen zahlreichen Tageszeitungen, Publikumszeitschriften und Illustrierten.¹³⁷⁰ Ob dies die Folge einer Meinungsübernahme aus anderen Publikationen war oder ob diese Urteile jeweils unabhängig voneinander entstanden, kann dabei kaum geklärt werden.

¹³⁶⁵ Ebd., S. 210.

¹³⁶⁶ Leipheimer 1901, S. 250.

¹³⁶⁷ Ebd., S. 291, 292.

¹³⁶⁸ Polaczek 1901b, Sp. 469-470. Noch deutlicher in der Lesart von Behrens' „Einleitenden Bemerkungen“ beurteilte der Autor das Haus in den „Berliner neuesten Nachrichten“: „Eine helle, freudige und – ich wage sogar das Wort – gesunde Lebensauffassung herrscht in diesem Hause, und überall wurde mir der Eindruck wach, dass sich hier das Gefällige mit dem Sinn- und Zweckgemäßen zwanglos einigt.“ Polaczek 1901a.

¹³⁶⁹ Schliepmann 1902, S. 46.

¹³⁷⁰ So etwa in Engels 1901, A. K. 1901, N. N. 1901c, Klein 1902.

Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass der unbestreitbar enorme publizistische Erfolg des Hauses zu einem erheblichen Teil aus seiner Wechselwirkung mit und dem Kontrast zu den Bauten Joseph Olbrichs erklärt werden muss. Die zahlreichen Verstöße gegen Bautheorie und Baupraxis, eine Innenraumaufteilung, die praktischen Anforderungen an ein Familienwohnhaus nicht gerecht werden konnte und ein Bauschmuck, der qua Herleitung aus der Buchkunst zwangsläufig nicht ein logisches System von Last und Stütze verkörpern konnte – all dies relativierte sich vor der Folie der Wohnhäuser Olbrichs. Diese ließen in den Augen zahlreicher Kritiker das Haus Behrens zwar als individuelle, jedoch weitgehend regelgerechte Architektur erscheinen. Es überrascht, wie wenig kritische Stimmen sich gegen eine solche Sichtweise erhoben.

Meines Erachtens sehr scharfsichtig ist die Zuschrift des Hamburger Architekten Hans Groothoff an die Redaktion des „Lotsen“, die sich gegen eine dort erschienene Ausstellungsbesprechung Karl Schefflers wandte.¹³⁷¹ Er könne Behrens, den Scheffler allein als Architekten unter den Kolonienmitgliedern gelten ließ, als solchen nicht anerkennen:

„Behrens hat an seinem Hause dunkelgrün glasierte Ziegel angebracht und sie, wenn auch etwas sinnlos, zu architektonischen Verzierungen aufgebaut. (...) Dem Laien wird sowohl durch die glasierten Ziegel, als durch die angeklebte Art der Formen eine Erinnerung an so vieles Architektonische wachgerufen, was er an den Straßen bislang zu sehen gewohnt war; das berührt angenehm, und da der Laie nicht immer den Schein von dem Wesen auseinander zu halten im Stande ist, so hat infolge dessen das Haus Behrens ein ganz unverdientes Lob bei dem Publikum eingeerntet.“¹³⁷²

Es ist erstaunlich, dass diese von Groothoff kritisierte Laienmeinung auch in den Pressestimmen dominierend wurde. Es muss wohl vermutet werden, dass Behrens' publizistische Förderer und ihre sehr einseitige Parteinahme in einflussreichen Blättern dieses publizistische Meinungsbild maßgeblich bestimmten. Auch die Überzeugungskraft der „Einleitenden Bemerkungen“ mag eine Rolle bei der Wahrnehmung des Hauses durch die Berichterstattung gespielt haben. Diese wurden immer wieder zitiert und zur Erklärung herangezogen, nicht aber hinterfragt oder am Bau überprüft. Es muss also davon ausgegangen werden, dass der Text als logisch und im Bezug auf den Bau als widerspruchsfrei empfunden wurde. Somit war der weiter oben aufgezeigte Versuch Behrens', seine Architektur mit Hilfe der „Bemerkungen“ im Nachhinein zu interpretieren, offenbar höchst erfolgreich.

¹³⁷¹ Groothoff 1901 als Reaktion auf Scheffler 1901c.

¹³⁷² Ebd., S. 92-93.

Die in den Zeitschriften und Zeitungen vorgebrachten Argumente für Behrens und gegen Olbrich fanden auch sofort Eingang in erste Buchpublikationen, welche die Koloniausstellung und die dort gezeigten Bauten thematisieren. Fritz Burgers „Gedanken über die Darmstädter Kunst“ erschien noch 1901.¹³⁷³ Das schmale Heft steht am Übergang von zeitnaher Rezeption zu bereits beginnendem wissenschaftlichen Interesse an den Darmstädter Arbeiten. In seiner Beurteilung gelangt Burger zu einem ganz ähnlichen Ergebnis wie zahlreiche Presseautoren: Der Autor setzt der als heterogen empfundenen „Pappschachtelarchitektur“ Olbrichs das von „Natürlichkeit“ und „weiser Selbstbeherrschung“ geprägte Haus Behrens entgegen.¹³⁷⁴ Immerhin bemerkt der Verfasser die „nicht recht erfreulichen Verbindungen der Lisenen in dem Fassadengiebel am Hause Behrens“ und moniert den „Mangel einer konstruktiven Verknüpfung von Stütze und Last“.¹³⁷⁵ Gerade bei der Wahrnehmung der Raumanlage lässt sich Burger aber wieder ganz offensichtlich durch Behrens’ „Einleitende Bemerkungen“ maßgeblich beeinflussen.

Der Aufsatz Grauls, der in dem ebenfalls noch im Ausstellungsjahr 1901 erschienenen Buch „Die Krisis im Kunstgewerbe“ publiziert wurde, hob wiederum die – angeblich bei Olbrich fehlende – Rückbindung des Hauses Behrens an die Architekturgeschichte als löblich hervor.¹³⁷⁶ Der Autor kritisiert, dass „radikale Moderne“ wie etwa Olbrich nichts wissen wollen „von der beredten Symbolik in der Formensprache älterer Kunst.“¹³⁷⁷ Dies aber führe „in der Architektur zu Absonderlichkeiten“ und zerstöre

„den Eindruck des organischen Gewordenseins, den jedes Bauwerk, auch das private, haben muss, wenn es als Architektur empfunden werden soll. Während die Häuser von Olbrich alle nur den Eindruck eigenwilliger und zum Teil gefälliger Willkür hervorrufen, ist es wenigstens einem der sieben Künstler, Peter Behrens, gelungen, selbstständig ein Haus hinzustellen, das vielleicht nicht recht praktisch und etwas zu feierlich und schwermütig in der Stimmung ist, das aber doch dem in der Darmstädter Festschrift ausgesprochenen Ideal auch architektonisch entspricht. Es ist ein Werk aus einem Guss, das mit leisem Anklang an niederdeutsche Backsteinkunst den Eindruck stilgerechten, organischen Wachstums erweckt. Nicht exotische Inspirationen, wie die marokkanischen Einfälle Olbrichs, nicht bloße Effekthaschereien, gesuchte primitive Reihenornamentik oder dekorative ostasiatische Anleihen haben es hier zu einer

¹³⁷³ Burger 1901.

¹³⁷⁴ Ebd., S. 18, 20, 22, 24.

¹³⁷⁵ Ebd., S. 21.

¹³⁷⁶ Graul 1901b.

¹³⁷⁷ Ebd., S. 49.

gewissen Monumentalität gebracht, es ist ein wirklich deutscher Baugedanke, der in diesem Behrenshaus anklingt und uns seine Weise verständlich macht.“¹³⁷⁸

Auch Graul lässt die immer wieder durchscheinende Sorge vieler Kritiker erkennen, dass die moderne Bewegung in Deutschland unter dem Einfluss von Leitfiguren wie „Van de Velde, (...) Hector Guimard und (...) Olbrich“ einen internationalen, undeutschen Charakter bekommen könnte, der wesensfremd der eigenen Mentalität, der Landschaft, der Kulturgeschichte gegenüberstehen könnte.¹³⁷⁹ Offenbar sahen diese Kritiker in der Förderung Behrens', eines Landsmannes, die Möglichkeit, solchen Anfängen zu wehren.

Die in den folgenden Jahren erschienenen Arbeiten, die Bezug auf das Darmstädter Haus nahmen, lassen zunehmend den Blickwinkel der Rückschau auf eine bereits historisch gewordene Stilrichtung erkennen. Meier-Graefe beschränkt sich in seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“ 1904 auf die Feststellung, dass Behrens' Darmstädter Erfolg nicht allein darauf beruht habe, ein „angenehmes Haus“ erricht zu haben, sondern dass er „etwas von dem Sinn eines angenehmen Hausbesitzers zu verdichten wusste“ – meines Erachtens bereits eine starke Relativierung der künstlerischen Leistung gegenüber den früheren Lobeshymnen des Kreises der mit Behrens befreundeten Autoren.¹³⁸⁰

Pudor dagegen urteilt 1906, Behrens habe mit dem Bau des Hauses „eine Kulturaufgabe erfüllt von solcher Bedeutung, dass es jetzt, da sein Künstler und Herr in Düsseldorf weilt, so wie es von ihm bewohnt wurde, den kommenden Geschlechtern erhalten bleiben sollte als Museum der Museen, als Behrens-Museum, oder einfach als das Haus eines Künstlers, noch einfacher als das Haus eines derer, die da kommen werden.“¹³⁸¹ Ungeachtet dieses fast maßlos anmutenden Lobes kritisiert der Autor den Bau zugleich innen wie außen mit deutlichen Worten. Die äußere Erscheinung sei „architektonisch so uninteressant wie möglich, ja bizarr zu nennen, die Vertikale ist einseitig bis ins Unorganische betont“.¹³⁸² Der Ausstattung im Inneren sei bei aller Qualität vorzuhalten, „dass der Gebrauchszweck zugunsten der künstlerischen Originalität und Individualität hin und wieder vernachlässigt ist“.¹³⁸³ Pudor sieht die Bedeutung des Hauses also weniger in seiner Vollkommenheit, als vielmehr in seiner Stellung als Wegbereiter, die der Autor mit dem Abstand von fünf Jahren zu erkennen glaubt. Ähnlich, jedoch weniger hymnisch äußert sich Lux 1908, der in den Darmstädter Arbeiten „bereits die seine weiteren Entwicklungen bestimmenden Züge nach dem Einfachen, schlicht

¹³⁷⁸ Ebd., S. 49-50.

¹³⁷⁹ Ebd., S. 49.

¹³⁸⁰ Meier-Graefe 1904, Bd. 2, S. 725.

¹³⁸¹ Pudor 1906, S. 35.

¹³⁸² Ebd.

¹³⁸³ Ebd.

Monumentalen hin“ hervortreten sieht – jedoch noch beeinträchtigt durch die Tendenz zu mystischer Feierlichkeit.¹³⁸⁴

Wesentlich ablehnender fällt etwa gleichzeitig Richard Hamanns Bewertung des Behrenshauses aus, das er als Beispiel für die „Überwucherung des Dekorativen“, die „Seltsamkeit, die den Menschen nach der Stimmung des Zimmers zu leben zwingt“, heranzieht. „Im Haus Behrens in Darmstadt ist der Musiksaal in der Art einer königlichen Grabkammer gestaltet, assyrisch fremd, und den, der den Raum betritt, so in beklommene Stimmung versetzend, dass es keiner Musik mehr bedarf.“¹³⁸⁵

Joseph wagt in seiner 1909 erschienenen „Geschichte der Baukunst im 19. Jahrhundert“ bereits die historische Einordnung, dass die Darmstädter Künstlerkolonie „der modernen Baukunst völlig neue Perspektiven eröffnet“ habe und „eine der Geburtsstätten der neuartigen Architekturerscheinungen des 20. Jahrhunderts gewesen“ sei.¹³⁸⁶ Kurioserweise verweist er in diesem Zusammenhang besonders auf den in Darmstadt lehrenden Architekten Friedrich Pützer, der zu keinem Zeitpunkt Mitglied der Künstlerkolonie war.

Die früheste Werkmonographie zu Peter Behrens, das Buch Fritz Hoebers von 1913, handelt das Darmstädter Haus als architektonisches Erstlingswerk bereits aus historischer Perspektive ab.¹³⁸⁷ Der Autor deutet den Bau in Kenntnis und unter dem Einfluss von Behrens' stilistischen Wandlungen der folgenden Jahre. So wird an verschiedenen Stellen deutlich, dass Hoeber im Darmstädter Haus bereits Merkmale späterer Architekturen Behrens' erkennen will. Er beschreibt etwa die Formen des Damenzimmers als zerlegbar in „präzise kubische Kompartimente, eine Wirkung, die für das spätere Werk von Behrens (...) die Regel bedeutet.“¹³⁸⁸ Interessanterweise weist der Autor aber in diesem Zusammenhang nicht auf den aus einem Quadratraster entwickelten Grundriss hin, der ja dieses Gestaltungsprinzip weit enddrucksvoller als die Zimmereinrichtung demonstriert.

Es ist nicht zu übersehen, dass es Hoeber ein zentrales Anliegen ist, den architektonischen Erstling Behrens' gegen jene stilistischen Erscheinungsformen abzugrenzen, die der Autor als „Naturalismus“ bezeichnet und die er wegen des „struktiv Funktionelle[n] um seiner selbst Willen“ zurückweist.¹³⁸⁹ Jedoch räumt der Autor ein, dass auch das Haus Behrens solche dem „Zeitstil“ verpflichteten Merkmale zeige, nämlich insbesondere beim Ornament des Außenbaus und in den Einbauten der Bibliothek im Obergeschoß. Offensichtlich fasst Hoeber

¹³⁸⁴ Lux 1908, S. 174.

¹³⁸⁵ Hamann 1907, S. 182.

¹³⁸⁶ Joseph 1909, 2. Hb., S. 619-620.

¹³⁸⁷ Hoeber 1913, S. 9-19.

¹³⁸⁸ Ebd., S. 16.

¹³⁸⁹ Ebd., S. 18.

also unter den Begriff des „Naturalismus“ jene Teile des Entwurfs, die heute als charakteristische Erscheinungsmerkmale unter den Begriff des Jugendstils subsumiert werden. Hoerber urteilt 1913 mit dem Zeitgeschmack, dass die angeführten Bauteile mit ihren geschwungenen Linienformen, welche ja, wie gezeigt, für Behrens' frühes künstlerisches und kunsthandwerkliches Schaffen so ausgesprochen charakteristisch sind, „ästhetische Unstimmigkeiten“ seien, der Mode und der Jugend des Künstlers geschuldet.¹³⁹⁰ Jedoch wertet der Autor diese Mängel als wenig schwerwiegend: „Relativ genommen, im Vergleich zu der sonstigen, so sehr naturalistischen, damaligen baukünstlerischen Moderne, stellt das Haus Behrens ein frühes und reines Beispiel körperhaft architektonischer Gesetzmäßigkeit dar.“¹³⁹¹ Hoerber erkennt in dem Darmstädter Haus „etwas Klassisches, in seiner Wirkung Dauerhaftes“ und setzt es damit gegen die modische, angeblich nur auf das Dekorative gerichtete Architektur Olbrichs und anderer ab.¹³⁹² Es sei ein Werk von „solider Gediegenheit und schöner Kostbarkeit“.¹³⁹³ Mit solchen Formulierungen suggeriert Hoerber, dass das Haus Behrens bei aller gestalterischen Erneuerung den praktischen Anforderungen an ein Wohnhaus im Gegensatz etwa zu Olbrichs Bauten in überzeugender Weise genüge, was ja, wie gezeigt, keineswegs der Fall war. Der Autor deutet das von ihm konstatierte großartige Gelingen des Hauses als eine Art Vorherbestimmung Behrens' zum Architekten: Anders als der ausgebildete Architekt Olbrich, der allein im „Dekorativ-Malerischen“ zu überzeugen vermochte, sei sich der Maler Behrens „sofort über das Wesentliche in der Architektur (...), die Raumbeziehungen und den funktionellen statischen Ausdruck“ im Klaren gewesen.¹³⁹⁴

Die bei Hoerber abzulesende Geringschätzung dessen, was er als „Naturalismus“ bezeichnet, wird in den folgenden zwei Jahrzehnten herrschende Meinung. Behrens selbst schätzte sein Erstlingswerk offenbar nicht mehr sonderlich: So beobachtet Hegemann 1925, dass „die kunstgewerblichen Bauscherze von Darmstadt, in dem auch das einst so gefeierte Haus Behrens auf der Darmstädter Mathildenhöhe, heute für (...) Behrens selbst versunken zu sein“ schienen.¹³⁹⁵ Scheffler, der 1901 selbst den vielleicht euphorischsten Aufsatz zum Haus Behrens verfasst hatte, erinnert sich 1933 mit deutlich erkennbarer Belustigung an den Bau.¹³⁹⁶ Die zweite Monographie zum Werk Peter Behrens', die Arbeit Paul Joseph Cremers von 1928, setzt bezeichnenderweise erst 1909 ein und belässt es im Bezug auf das

¹³⁹⁰ Ebd.

¹³⁹¹ Ebd., S. 18-19, Anm. 1.

¹³⁹² Ebd., S. 12.

¹³⁹³ Ebd., S. 15.

¹³⁹⁴ Ebd., S. 12.

¹³⁹⁵ Hegemann 1925, S. 7-9.

¹³⁹⁶ Scheffler 1901a; Scheffler 1946, S. 37.

Darmstädter Haus einzig bei der Feststellung, es sei von ihm „mehr gesprochen worden als von irgendeinem anderen seiner Zeit.“¹³⁹⁷ Andere ausführliche Würdigungen des Künstlers übergehen sein Erstlingswerk vollständig.¹³⁹⁸ Schumacher versucht 1935 ähnlich wie Hoerber 1913 das Haus Behrens in seiner „strengen, klaren Gestaltung“ als in die Zukunft weisend gegen die „Katastrophe, die der ‚Jugendstil‘ als siegreiche Mode bedeutete“, abzugrenzen.¹³⁹⁹ Noch weiter geht Shand in seinem Aufsatz aus dem September 1934, der im Grundriss des Darmstädter Hauses gleich erste Tendenzen der Auflösung fester Raumstrukturen erkennen will.¹⁴⁰⁰ „Behrens linked his rooms together as an organic, unstylistic unity“, befindet der Autor, dessen Aufsatz eine direkte Entwicklung von hier zu den Arbeiten des Neuen Bauens, insbesondere zu den Bauten Gropius’, aufzeigen will.¹⁴⁰¹ Auch Pevsners einflussreiche Arbeit von 1936 will das Haus Behrens bereits am Anfang einer Überwindung des „Art Nouveau“ sehen.¹⁴⁰²

Früher Beleg einer einsetzenden wissenschaftlichen Erforschung und gleichzeitigen Neubewertung der Reformkunst der Jahrhundertwende ist die Arbeit Schmalenbachs von 1934.¹⁴⁰³ Ihr folgte 1941 Ahlers-Hestermanns „Stilwende“.¹⁴⁰⁴ Nun wurde der Begriff des Jugendstils zunehmend von seiner negativen Konnotation befreit und gleichzeitig fast kanonisch auf bestimmte Künstler und stilistische Erscheinungsformen eingegrenzt. Die Bezeichnung Jugendstil verdrängte in der Folge in der Literatur endgültig Begriffe wie etwa diejenigen des „neuen Stils“, der „neuen freien Schule“, der „neuen Richtung“ und anderer Hilfsbezeichnungen aus der Zeit um 1900. Damit fiel aber eine umfangreiche Gruppe von Architekturen und Architekten, welche zur Jahrhundertwende noch unter die vorstehenden Begriffe subsumiert wurden, aus der kunstgeschichtlichen Betrachtung weitgehend heraus und wurde gemeinsam mit den Spielarten historistischen Bauens zu Fußnoten der Architekturgeschichte degradiert.¹⁴⁰⁵ Schmalenbach stellt klar, dass das Abstreiten der „ehrenrührige(n) Zugehörigkeit zum Jugendstil“ des Darmstädter Hauses durch Fritz Hoerber 1913 aus dessen Ablehnung dieser Richtung heraus erfolgte, sachlich jedoch nicht zu

¹³⁹⁷ Cremers 1928, S. 30.

¹³⁹⁸ Klapheck 1928, S. 16-24.

¹³⁹⁹ Schumacher 1935, S. 111, 113-114. In weniger ausgeprägter Form auch bei Behrendt 1920, S. 78, 83.

¹⁴⁰⁰ Shand 1934, S. 84.

¹⁴⁰¹ Ebd., S. 83-84.

¹⁴⁰² Nikolaus Pevsner: *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London 1936. Zit. nach Pevsner 1949, S. 124-125.

¹⁴⁰³ Schmalenbach 1934.

¹⁴⁰⁴ Ahlers-Hestermann 1941.

¹⁴⁰⁵ Man vergleiche beispielsweise die Auswahl des Mappenwerkes „Die Architektur der neuen freien Schule“ von Rehme 1902 mit jener von neueren allgemeinen Darstellungen zum Jugendstil, etwa Sembach 1990, Fahr-Becker 2004.

begründen gewesen sei.¹⁴⁰⁶ Ahlers-Hestermann wiederholt dagegen mit 40 Jahren Abstand fast wörtlich eine Reihe von positiven Urteilen zum Haus Behrens, die anlässlich der Koloniausstellung 1901 veröffentlicht worden waren.¹⁴⁰⁷ Er behauptet nun auch erstmals, in der Ornamentik, ja im ganzen Haus einen Widerhall des „Zarathustra“ Nietzsches erkennen zu können, „eines der beherrschenden geistigen Erlebnisse der Zeit“.¹⁴⁰⁸ Ahlers-Hestermann spricht deshalb vom „Zarathustrastil“ des Darmstädter Hauses, wobei er sowohl offen lässt, ob dieser Verweis vom Künstler beabsichtigt war, als auch, worin genau die Verbindung zum „Zarathustra“ sichtbar wird.

Nach 1945 setzte schließlich ein deutlich gesteigertes Forschungsinteresse am Jugendstil ein, und auch erste Retrospektivschauen wurden abgehalten.¹⁴⁰⁹ Stephan Tschudi Madsens einflussreiche Arbeit von 1956 versucht eine internationale Darstellung der verschiedenen Stilerneuerungsbewegungen.¹⁴¹⁰ Seine kurze Einlassung zu Behrens bleibt jedoch sehr ungenau.¹⁴¹¹ Die Behauptung, dass im Darmstädter Haus kaum noch Jugendstilformen zu finden seien, kann nicht geteilt werden, zeigt aber, wie gerade das Haus Behrens für eine den Jugendstil überwindende Entwicklung in Beschlag genommen wurde.

Hitchcock zielt mit seiner Einordnung des Grundrisses in dieselbe Richtung: „Yet the plan is quite like that of Wright’s own house of 1889 in Oak Park, allowing a real flow of space through wide openings between entrance hall, living-room, and dining-room.“¹⁴¹² Damit greift Hitchcock eine Lesart auf, die bereits Shand 1934 vorgeschlagen hatte. In einem weiteren Aufsatz von 1959 will Hitchcock fast gar keine Architekturen deutscher Künstler unter dem Begriff des Jugendstils fassen.¹⁴¹³ Eine Ausnahme bildet in seinen Augen allein August Endell, während er die Arbeiten Behrens’ sämtlich bereits einer Nach-Jugendstil-Phase in der Entwicklung der modernen Architektur zurechnet.¹⁴¹⁴

Sperlichs Einschätzung aus demselben Jahr, dass es „nicht mehr ganz originell“ sei, „den Jugendstil als eine große Disposition für das folgende 20. Jahrhundert zu betrachten“, ist also für die Rezeption des Darmstädter Hauses Behrens zu diesem Zeitpunkt in besonderer Weise

¹⁴⁰⁶ Schmalenbach 1934, S. 84.

¹⁴⁰⁷ Ahlers-Hestermann 1941, S. 87-88.

¹⁴⁰⁸ Ebd., S. 87.

¹⁴⁰⁹ Eine Übersicht zu der Forschungs- und Ausstellungstätigkeit zwischen 1945 und 1959 bot etwa Kurt Bauch in seinen Literaturangaben. Bauch 1959, S. 35.

¹⁴¹⁰ Tschudi Madsen 1956.

¹⁴¹¹ Ebd., S. 424-425.

¹⁴¹² Hitchcock 1958, S. 338.

¹⁴¹³ Hitchcock 1975, S. 135-136.

¹⁴¹⁴ Ebd., S. 137-140. In demselben Band bemerkt Daniel für die Einrichtung des Hauses allerdings sehr wohl noch Formen des Jugendstils. Daniel 1975, S. 116.

zutreffend.¹⁴¹⁵ Sperlich selbst teilt diese Einschätzung jedoch nur bedingt. Als „merkwürdig zwielichtig“ empfindet der Autor den Bau, erkennt „lauernde Monumentalität“, ja gar „finstere Großartigkeit“ und „Krematoriumswirkungen“, die in völligem Gegensatz zur „heiteren, spielenden Leichtigkeit und Offenheit Olbrichscher Konzeptionen“ stünden.¹⁴¹⁶ Sperlich gelangt nun also zu einer Bewertung, welche der überwiegenden Meinung zur Erbauungszeit des Hauses Behrens diametral entgegensteht, wobei die Skepsis gegenüber dem Monumentalen gewiss auch Gegenreaktion auf die Kunstvorstellungen des Nationalsozialismus ist. Dennoch ist Sperling natürlich zuzustimmen, dass im Darmstädter Haus keinesfalls im Sinne der vorgenannten Autoren Behrens' spätere Arbeiten schon vorgebildet sind und erst recht nicht die Architektur des Neuen Bauens der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg.

Schmutzlers kurze Einlassung zum Haus Behrens in seiner Arbeit von 1962 weist einige Ungenauigkeiten auf. So kann meines Erachtens kaum behauptet werden, dass Behrens erst dort „zu einem abstrakten Jugendstil fand“.¹⁴¹⁷ Auch dass der Autor dem gesamten Entwurf mit Verweis auf die Bibliothek einen bedeutenden Einfluss van de Veldes unterstellte ist, wie hier gezeigt wurde, nicht haltbar.

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre fand das Werk Peter Behrens' insgesamt neues Interesse, was seinen Ausdruck in der ersten großen Werkschau und dem Erscheinen der ersten Monographie nach dem Tod des Künstlers im Jahr 1940 fand. Die an verschiedenen Wirkungsstätten Behrens', so auch in Darmstadt, gezeigte Ausstellung eröffnete 1966. Die begleitend erschienene sogenannte Gedenkschrift mit Katalog enthält einige kürzere Aufsätze, von denen jedoch nur der Artikel Webers das Darmstädter Haus kurz anspricht.¹⁴¹⁸ Der Autor will dort eine Kontinuität zwischen den Arbeiten als Maler und dem ersten Werk als Architekt besonders in Behrens' Umgang mit Farbe erkennen: „Die reizvolle farbige Außengestaltung seines Hauses (...), seine Sensibilität im farbigen Abstimmen von Innenräumen weisen ihn als Maler aus, auch wenn er sein Métier gewechselt hat.“¹⁴¹⁹ Ob sich eine solche Aussage für Räume, die in dieser Form zu diesem Zeitpunkt seit mehr als sechzig Jahren nicht mehr bestanden, deren Überbleibsel seit über zwei Jahrzehnten endgültig zerstört waren und von denen keine Farbabbildungen existieren, treffen lässt, scheint mir jedoch fraglich.

¹⁴¹⁵ Sperlich 1959, S. 37.

¹⁴¹⁶ Ebd., S. 54.

¹⁴¹⁷ Schmutzler 1962, S. 210.

¹⁴¹⁸ Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966; Weber 1966, S. 13.

¹⁴¹⁹ Weber 1966, S. 13.

1968 erschien Andersons verdienstvolle Behrens-Monographie des architektonischen Gesamtwerkes der Jahre 1900-1917.¹⁴²⁰ Für die Darmstädter Periode legt Anderson allerdings den Schwerpunkt seiner Betrachtungen auf Behrens' Ideen zu einem Reformtheater, die der Künstler in seinen Schriften skizzierte und im Kolonietheater in Ansätzen zu verwirklichen versucht hatte.¹⁴²¹ Im Bezug auf das Haus des Künstlers leistet Anderson keine genauere Bauuntersuchung oder vertiefte Quellenforschung, sondern belässt es bei einer Auswertung ausgewählter früher Texte, insbesondere jener Breysigs, Schefflers und Hoebbers, ergänzt um wenige eigene Beobachtungen. So stellt Anderson zwar ohne dabei präziser zu werden fest: „Behrens' faith in the formal power of line, manifest in his graphics (...), is here evidenced in three dimensions.“¹⁴²² Andererseits ist der Autor überzeugt, dass Behrens die Gestalt der sogenannten Lisenen am Außenbau des Hauses direkt aus dem Vokabular der Backsteingotik herleitete.¹⁴²³ Die Eselsrückenformen, welche die Gauben und der Nordgiebel zeigen, bringt Anderson dagegen mit dem Werk van de Veldes in Verbindung.¹⁴²⁴ Dabei übersieht er jedoch, dass gerade die aufwendigste Formerfindung des Fassadenschmucks, die große Rahmung der Nordfenster, sich direkt aus Behrens' Buchkunst herleitet. „Behrens' use of the (...) line as an active rib which provides the formal structure of the building“ leitete sich eben nicht von gotischen Vorbildern ab, sondern entsprang der ausgeprägten Vorliebe des Künstlers für Rahmenformen, die sich, wie gezeigt, auch durch sein früheres Schaffen zog.¹⁴²⁵ Anderson versucht in seinem Buch zudem, Behrens' künstlerische Tätigkeiten in Darmstadt in ein geistesgeschichtliches Umfeld einzubetten. Nietzsche stellt dabei einen zentralen Bezugspunkt dar. Anders als Ahlers-Hestermann 1941 vermeidet es Anderson jedoch, einen direkten Einfluss der Werke des Philosophen auf die Gestaltung des Hauses zu behaupten.¹⁴²⁶

Richard Hamanns und Jost Hermands großangelegter Überblick zur Kultur des zweiten Kaiserreichs steht zwar dem Jugendstil ablehnend gegenüber, welchen die Autoren aus ihrer weltanschaulichen Perspektive als manieristisch und elitär ablehnen; sie erkennen aber ausgerechnet im Haus Behrens „keimhaft versteckt“ jene erste Regung, „die bereits über den

¹⁴²⁰ Anderson 1968. Anderson veröffentlichte seine Ausführungen zum Darmstädter Haus Behrens fast wortgleich erneut im Jahr 2000 in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung seiner Arbeit von 1968. Anderson 2000, S. 53-56.

¹⁴²¹ So lautet auch die Kapitelüberschrift „Peter Behrens' highest Kultursymbol – the theater. The Darmstadt period“. Ebd., S. 63-96. Im selben Jahr erschien im Übrigen mit der Studie Boehes zum gleichen Thema eine deutlich materialreichere Analyse. Boehe 1968.

¹⁴²² Anderson 1968, S. 73.

¹⁴²³ Ebd.

¹⁴²⁴ Ebd.

¹⁴²⁵ Ebd.

¹⁴²⁶ Ebd.

Jugendstil im engeren Sinne hinausweist.¹⁴²⁷ Dabei lehnen die Autoren an selber Stelle eine produktive Rolle des Jugendstils in der Entwicklungsgeschichte der Kunst fast vollständig ab.¹⁴²⁸ Am Darmstädter Haus jedoch loben sie, dass es „trotz mancher verschrobenen Einzelheiten zu einer geometrisierenden Versachlichung“ neige, „bei der weniger die phantasievolle Originalität als das Bewohnbare und Zweckbestimmte im Vordergrund“ stehe.¹⁴²⁹ Mit der Annahme einer auf Zweckmäßigkeit ausgerichteten Architektur folgen Hamann und Hermand den an vielen Stellen wiederholten Behauptungen Behrens’ in den „Einleitenden Bemerkungen“ zum Katalog des Hauses Behrens, die jedoch einer Überprüfung nicht standhalten, wie in dieser Arbeit ausführlich dargelegt wurde. Es ist im Übrigen bemerkenswert, dass die Autoren nahelegen, dass bereits in der Abkehr von den von ihnen als dekadent empfundenen geschwungenen Linien (die allerdings im Haus gar nicht vollzogen wurde) eine Hinwendung zur „Versachlichung“ zu erkennen sei. Vielmehr liegt gerade in der vollständigen Unterordnung des Entwurfes unter das Diktat des quadratischen Grundrisses die Ursache für eine Vernachlässigung der Funktionalität.

1976 wurde in Darmstadt des sich zum 75sten Mal jährenden Ereignisses der Koloniausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ in Form einer großen Jubiläumsschau gedacht, zu der auch ein umfangreicher fünfbändiger Katalog erschien.¹⁴³⁰ Neben der Dokumentation der zahlreichen Ausstellungsstücke aus dem Schaffen der Koloniekünstler umfasst das Werk eine ganze Reihe wissenschaftlicher Aufsätze.¹⁴³¹ So legte Anette Wolde neues Material zur Entwicklungsgeschichte der Künstlerkolonie vor und wertete dabei erstmals die Kaufverträge für die Grundstücke der Künstlerhäuser aus.¹⁴³² Der Aufsatz Sperlichs zu den Arbeiten Behrens’ und Olbrichs wiederholt dagegen in Bezug auf das Haus Behrens fast wortgleich die Thesen, die der Autor bereits in seinem oben angeführten Text von 1959 vertrat.¹⁴³³

Die im gleichen Jahr erschienene Arbeit Simons setzt die zeitgenössischen Quellen zu einem weit kritischeren Bild der Geschehnisse des Jahres 1901 zusammen als der Darmstädter Katalog.¹⁴³⁴ Wenig findet sich aber zum Haus Behrens. Jedoch weist der Autor in einem einzigen Satz darauf hin, dass Behrens zur Dekoration des Außenbaus „ein Rahmensystem

¹⁴²⁷ Hamann/Hermand 1967, S. 263.

¹⁴²⁸ Ebd., S. 243-245.

¹⁴²⁹ Ebd., S. 263.

¹⁴³⁰ Ausst.-Kat. Darmstadt 1976.

¹⁴³¹ Die Arbeiten Peter Behrens in: Ebd., Bd. 4, S. 6-19, Kat.-Nr. 1-32.

¹⁴³² Wolde 1976.

¹⁴³³ Sperlich 1976, S. 167.

¹⁴³⁴ Simon 1976.

entwickelt“ habe, und erkennt dabei auch einen Zusammenhang mit dessen früheren Arbeiten als Künstler.¹⁴³⁵ Diese Verwandtschaft sieht der Autor dort, wo sich die Dekorelemente aus grünglasiertem Stein „als Schmuck verselbstständigten“, wobei er als Beispiel erstaunlicherweise nicht die Nord-, sondern die Ostaußenseiteseite des Gebäudes anführt.¹⁴³⁶ Ungeachtet der Tatsache, dass Simon es unterlässt, seine Behauptung konkret zu belegen, ist der Hinweis sowohl auf das Gestaltungsprinzip wie auch auf dessen Kontinuität verdienstvoll.

In den darauffolgenden fünf Jahren wurden zahlreiche neue Arbeiten vorgelegt, die das Werk Peter Behrens' im Allgemeinen wie auch die Darmstädter Zeit im Besonderen wissenschaftlicher Untersuchung unterzogen. So erschienen mit den Monographien Kadatz' 1977 und Windsors 1981 zwei Bücher, die den Anspruch erhoben, das Gesamtwerk des Künstlers abzubilden. Beide Arbeiten leisten jedoch zur Bauforschung im Bezug auf das Darmstädter Haus wenig Neues und wiederholen in weiten Teilen die Äußerungen des Künstlers, Hoebers und anderer, ergänzt um wenige eigene Beobachtungen. Dagegen legten im selben Zeitraum Norberg-Schulz und insbesondere Tilmann Buddensieg Aufsätze vor, welche eine veränderte Lesart des Gebäudes vorschlugen. Insbesondere den vielbeachteten Thesen Buddensiegs ist bis heute in weiten Teilen der Literatur gefolgt worden.

Kadatz' 1977 in Leipzig verlegte Monographie weist in ihren weniger als eine Seite umfassenden Ausführungen zum Haus Behrens zahlreiche Ungenauigkeiten auf. So ergeht sich der Autor in unbelegbaren und klischeehaften Behauptungen: Behrens habe „zur Bestürzung vieler ‚Fachleute‘ (...) als Architekturautodidakt sein Wohnhaus völlig selbständig“ entworfen und habe „ungeachtet des Spottes der reaktionären Akademiker über die sogenannten ‚Malerarchitekten‘“ diese Aufgabe bravourös gemeistert.¹⁴³⁷ Eine solche Feindseligkeit ist aber, wie oben anhand der zeitgenössischen Rezeption in der Architekturfachpresse dargelegt, nicht nachweisbar. Politische Erwägungen mögen der Grund für eine solche Geschichtsklitterung des Autors sein. Die Ausführungen zum Haus übernehmen aus verschiedenen frühen Besprechungen den kritiklosen Beifall. Bisweilen sind zudem erhebliche Ungenauigkeiten des Autors zu finden, etwa wenn er von einem „mit dunklem Holz getäfelten Arbeitszimmer“ spricht, hierbei aber offensichtlich eben nicht das sogenannte Arbeitszimmer, sondern die Bibliothek meint, oder wenn er vom „völligen Weiß des Speiseraums“ redet, dessen Wirkung jedoch gerade aus dem Kontrast von weißen und roten Materialien entstand.¹⁴³⁸

¹⁴³⁵ Ebd., S. 148.

¹⁴³⁶ Ebd.

¹⁴³⁷ Kadatz 1977, S. 37.

¹⁴³⁸ Ebd.

Wesentlich ausführlicher und genauer äußert sich Alan Windsor in seiner Monographie aus dem Jahr 1981 zum Haus Behrens.¹⁴³⁹ Wie schon andere Autoren zuvor will auch Windsor am Außenbau die Verwandtschaft mit norddeutschen Bauten erkennen, ohne dass er dies präzisiert.¹⁴⁴⁰ Beim Grundriss des Erdgeschosses versucht er, dessen architekturhistorische Vorreiterrolle herauszustellen, wobei er – in Kenntnis des Nachfolgenden – bereits Ansätze offener Grundrisskonzepte im Sinne etwa Mies van der Rohe oder des auch namentlich genannten Frank Lloyd Wrights zu erkennen glaubt.¹⁴⁴¹ In diesem Sinne zitiert er auch den oben genannten Aufsatz Shands von 1934.¹⁴⁴² Windsor irrt mit dieser Deutung gleich in mehrfacher Hinsicht: Zum einen glaubt er, dass die großen Durchgänge, mit denen sich Diele, Musikzimmer und Esszimmer zu den Nachbarräumen öffneten, funktional motiviert seien: „In this way, almost the whole ground floor could be opened to make a continuous space for, for example, music evenings.“¹⁴⁴³ Windsor erkennt jedoch nicht, dass das Darmstädter Haus für gesellschaftliche Zwecke kaum verwendet werden konnte, wie in der Analyse gezeigt wurde und wie auch schon Gustav Pauli 1902 bemerkte, der es nur für eine Bewohnerschaft für geeignet hielt, die „gar keine oder sehr wenig Gesellschaft pflegt“ (vgl. den Exkurs).¹⁴⁴⁴ Zum anderen leiten sich, wie in dieser Arbeit gezeigt, die Durchgänge ebenso wie die Raumachsen aus Behrens früheren Arbeiten ab, etwa der „Winterlandschaft“ (Abb. 20) und dem „Kunst-Salon“ (Abb. 167-169) und den dort entwickelten Gestaltungsideen von Durchblick und Rahmung. Erst in den „Einleitenden Bemerkungen“ führte Behrens für diese Disposition im Nachhinein praktische Gründe ins Feld. Windsor vermutet zudem einen Einfluss von van de Velde etwas früherem eigenem Wohnhaus „Bloemenwerf“ in Uccle bei Brüssel (vgl. hierzu auch das Kapitel „Das Haus Behrens im Kontext ausgewählter Atelierwohnhäuser an der Wende zum 20. Jahrhundert“). Mit einigem Recht sieht der Autor dabei eine gewisse Verwandtschaft der jeweiligen Speisezimmerstühle.¹⁴⁴⁵ Eine Vorbildfunktion der Giebel- und Fensterformen des belgischen Hauses, wie Windsor sie vermutet, kann hier aber nicht gesehen werden, da diese Entwürfe beim Darmstädter Haus zweifellos dem in früheren Arbeiten entwickelten Formenrepertoire des Künstler entsprangen, wie in dieser Arbeit dargelegt wurde.

¹⁴³⁹ Windsor 1981, S. 18-25.

¹⁴⁴⁰ Ebd., S. 18.

¹⁴⁴¹ Ebd., S. 19-20.

¹⁴⁴² Shand 1934, S. 83-84.

¹⁴⁴³ Windsor 1981, S. 19.

¹⁴⁴⁴ Brieflicher Bericht Dr. Gustav Pauli (wohl Juni 1902), Bremen, Archiv der Kunsthalle: 83. Zit. nach Maraun 1992, S. 194, Anm. 15.

¹⁴⁴⁵ Windsor 1981, S. 23.

Christian Norberg-Schulz legte 1980 die erste monographische Arbeit zum Haus Behrens seit den Texten von Breysig, Scheffler und Schäfer aus dem Jahr 1901 vor.¹⁴⁴⁶ Gleich zu Beginn seines schmalen Bandes weist der Autor verdienstvollerweise erstmals darauf hin, dass das Haus im zweiten Weltkrieg in großen Teilen zerstört und mit erheblichen Veränderungen wieder aufgebaut wurde.¹⁴⁴⁷ Leider verzichtet er im Folgenden zur Gänze auf eine Untersuchung der Bauchronologie; vielmehr nähert er sich dem Bau allein in Form einer interpretierenden Beschreibung. Dabei zeigt er aber auch kein Interesse an Fragen der Bauanlage und –organisation. So lässt der Autor den Grundriss mehr oder minder unbehandelt und gibt seinem Band auch keine Grundrisswiedergabe bei. Zudem betrachtet er das Haus als völlig isolierten Werkkomplex, ohne überhaupt der Frage nach eventuellen Kontinuitäten aus früheren Schaffensphasen nachzugehen. Infolge der aufgezählten Versäumnisse gelangt Norberg-Schulz bei seiner sehr persönlichen und spekulativen Interpretation des Baus zu einigen eklatanten Fehldeutungen. So ist dem Autor nicht bekannt, dass der Sinnspruch „Steh’ fest mein Haus im Weltgebrauch“, welcher die Westseite des Hauses zierte, eine Schöpfung Richard Dehmels war, die dieser dem Bauherrn erst zu Weihnachten 1900, also deutlich nach dem Entwurf des Hauses zueignete (vgl. das Kapitel „Bauchronologie“). Das Schreiben, in dem Dehmel Behrens den „Hauspruch“ übersandte, lässt deutlich ablesen, dass es sich um einen spontanen Einfall des Dichters handelte und keineswegs um ein programmatisches Motto Behrens’.¹⁴⁴⁸ Genau von dieser Annahme geht Norberg-Schulz jedoch bei seiner Deutung des Baus aus. Mit dem Sinnspruch als Ausgangspunkt glaubt er sich dem von ihm unterstellten „messaggio della casa“ nähern zu können.¹⁴⁴⁹ Da der Autor das Haus zudem völlig isoliert betrachtet, ohne andere Arbeiten des Künstlers in seiner Untersuchung zu berücksichtigen, gelangt er zu der falschen Vorstellung, dass das gesamte Formenvokabular, welches an dem Haus und seiner Ausstattung erschien, im Werk Behrens’ voraussetzungslos und in etwa gleichzeitig entstand.¹⁴⁵⁰ Die Unrichtigkeit dieser These ist weiter oben aufgezeigt worden. Die Arbeit Norberg-Schulz’ muss sich den Vorwurf gefallen lassen, dass sie sich mehrfach dort, wo sie Deutungen zu untermauern sucht, auf falsche Grundannahmen stützt.

Der Aufsatz Norberg-Schulz’ war trotz seiner methodischen Schwäche Vorreiter einer Reihe von Arbeiten, die eine neue Herangehensweise an das Darmstädter Haus Behrens

¹⁴⁴⁶ Norberg-Schulz 1980.

¹⁴⁴⁷ Ebd., S. 5.

¹⁴⁴⁸ Postkarte Richard Dehmel an Peter Behrens (o. O., 24.12.1900).

¹⁴⁴⁹ Norberg-Schulz 1980, S. 26-27.

¹⁴⁵⁰ Ebd., S. 24-25.

wählten, indem sie vornehmlich das Symbolische des Baus herauszuarbeiten suchten. Maßgeblich war dabei vor allem der vielbeachtete Aufsatz „Das Wohnhaus als Kultbau“ Tilmann Buddensiegs.¹⁴⁵¹ Die Untersuchung erschien 1980 in dem Katalog zur Ausstellung „Peter Behrens und Nürnberg“. Der Titel dieser Ausstellung bezog sich zwar auf die von Behrens 1901 und 1902 am Bayerischen Gewerbemuseum geleiteten „kunstgewerblichen Meisterkurse“, jedoch stellte die Schau über die Bearbeitung dieser Nürnberger Kurse hinaus den Versuch einer umfassenden Retrospektive der Münchner und Darmstädter Jahre des Künstler dar.¹⁴⁵²

In seinem Aufsatz vertritt Buddensieg die Hauptthese, dass „Nietzsche (...) offenbar von zentraler Bedeutung für die Gestaltung des Darmstädter Hauses geworden“ sei.¹⁴⁵³ Im künstlerischen Schaffen Behrens' hätten seine Freunde und Förderer, etwa Dehmel, Hartleben, Bierbaum, Meier-Graefe und andere, die Ansätze zu jenem „großen Stil“ erkannt, welchen der von ihnen allen tief verehrte Nietzsche prophezeit habe.¹⁴⁵⁴ Allerdings belegt Buddensieg die Behauptung einer solchen Erwartung an Behrens nicht. Auch Behrens selbst sei ein großer Verehrer des Philosophen gewesen. Die Verbindung zu Friedrich Nietzsche und die Vermittlung von dessen Werk sei dabei insbesondere durch den Hochschullehrer und Nietzsche-Forscher Kurt Breysig erfolgt, der, wie oben dargelegt, auch einen der umfangreichsten frühen Aufsätze zum Darmstädter Haus Behrens verfasste. Als Beleg für Behrens' Nietzsche-Verehrung verweist Buddensieg auf einen Brief des Künstlers an Elisabeth Förster-Nietzsche aus dem Dezember 1902, in dem er sich für ein Schreiben und die Übersendung Nietzsches „Gesammelter Briefe“ bedankte.¹⁴⁵⁵ Hier sprach Behrens von seiner „Verehrung und tiefsten Bewunderung für den weisen Künstler. (...) Ich wünschte die Kraft zu besitzen, deren ich bedürfte, um meine Gefühle als Werke erstehen zu lassen.“ Auch wenn bei dieser Äußerung der Adressat gewiss zu berücksichtigen ist, muss mit Buddensieg eine Nietzsche-Begeisterung Behrens' damit als gesichert gelten. Allerdings könnte meines Erachtens gerade der zweite zitierte Satz nahelegen, dass Behrens keine direkte Nietzsche-Rezeption in seiner Arbeit betreiben wollte. Nicht zuletzt aufgrund der in diesem Brief formulierten Bewunderung Behrens' für Nietzsche vermutet Buddensieg ein auf den

¹⁴⁵¹ Buddensieg hatte sich zuvor schon in kurzen Einlassungen zu verschiedenen Aspekten des Darmstädter Hauses Behrens geäußert. Buddensieg 1977, S. 30; Buddensieg/Rogge 1977, S. 119.

¹⁴⁵² Buddensieg 1980, Ausst.-Kat. Nürnberg 1980.

¹⁴⁵³ Buddensieg 1980, S. 39.

¹⁴⁵⁴ Ebd., S. 37.

¹⁴⁵⁵ Brief Peter Behrens an Elisabeth Förster-Nietzsche (Darmstadt, 6.12.1902). Buddensieg 1980, S. 40. Breysig hatte Behrens bereits 1898 eine Empfehlung an Elisabeth Förster-Nietzsche für einen geplanten Besuch in Weimar geschrieben, der jedoch aufgrund einer Erkrankung der Tochter nicht zustande kam und auch bis zum Dezember 1902 nicht nachgeholt wurde. Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (München, 5.12.1898).

„Zarathustra“ bezogenes Dekorationsprogramm des Darmstädter Hauses. Buddensieg macht insbesondere zwei in verschiedenen Varianten wiederkehrende Symbole aus, die er als direkten Verweis auf den „Zarathustra“ ansieht: den Kristall und den Adler. Den Adler, „das Lieblingstier Zarathustras“, erkennt der Autor im Gartentor, der Haustür und dem Fußbodenmosaik der Diele dargestellt.¹⁴⁵⁶ Wie im Kapitel „Die Innenausstattung und ihr Zusammenhang mit Behrens’ Arbeiten als Maler, Graphiker und Kunstgewerbler“ gezeigt, ist die Identifikation eines Adlermotivs bei allen drei Objekten jedoch zweifelhaft. Tatsächlich ist die einzig klar erkennbare Darstellung eines Raubvogels diejenige auf einem nicht genauer im Haus zu verortenden Heizkörpergitter, dessen Abbildung gemeinsam mit dem Aufsatz Karl Schefflers 1901 in der „Dekorativen Kunst“ erschien (HB 119).¹⁴⁵⁷ Es zählt zu den insgesamt drei Heizkörpergittern mit Vogelmotiven in der Ausstattung des Hauses. So finden sich eine Pfauendarstellung (HB 33) am Treppenaufgang und eine Eulendarstellung (HB 82) in der Bibliothek (vgl. das Kapitel „Die Innenausstattung und ihr Zusammenhang mit Behrens’ Arbeiten als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Kunstgewerbler“). Alle diese Vögel hatte Behrens schon zuvor als Motiv verwendet, so etwa ebenfalls gemeinsam in den drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon (Abb. 167-169, vgl. das Kapitel „Drei Zeichnungen zu einem Kunstsalon“). Ein Anzeichen dafür, ausgerechnet das Gitter mit der Raubvogeldarstellung als Teil eines „Zarathustra“-Ausstattungsprogramms des Hauses deuten zu können, ist nicht zu erkennen. Die Ornamentkomposition der Haustür könnte auch nach der hier vertretenen Auffassung einen Vogelkörper zeigen, jedoch ist keinerlei Hinweis auf einen Adler zu finden. Eventuell könnte das Mosaik in der Diele vier sehr stilisierte Raubvögelköpfe vermuten lassen. Es ist in dieser Arbeit jedoch gezeigt worden, dass sich Vogel motive in dem gesamten hier betrachteten Zeitraum durch Behrens’ Werk ziehen. Verwiesen sei nur auf den Pfau auf dem Titel des „Bunten Vogels“ (Abb. 35) in der Buchkunst, das Vogelglasfenster (Abb. 142) als Beispiel im Kunsthandwerk oder den Eulenfries in Behrens’ Architekturentwurf für einen Kunstsalon (Abb. 169). Eine besondere Vorliebe für Adlerdarstellungen ist keineswegs auszumachen. Wenn also Vogeldarstellungen im Haus Behrens erscheinen, so sind diese meines Erachtens als Teil der wiederkehrenden Auseinandersetzung des Künstlers mit diesem Motiv anzusehen.

In der stilisierten Darstellung eines Edelsteins oder Kristalls, welche Buddensieg zurecht an verschiedenen Stellen der Ausstattung ausmacht, nämlich im Oberlicht der Eingangstür, in der Deckenlampe der Diele und in den Wandmosaiken des Musikzimmers, erkennt der Autor

¹⁴⁵⁶ Buddensieg 1980, S. 39.

¹⁴⁵⁷ Scheffler 1901a, S. 7.

„Zarathustras ‚Edelstein – bestrahlt von den Tugenden einer Welt, welche noch nicht da ist‘.“¹⁴⁵⁸ Abgesehen von der meines Erachtens nicht schlüssigen Identifizierung des Motivs im „Zarathustra“, ist in dieser Arbeit bereits darauf hingewiesen worden, dass es naheliegender ist, diese wie verschiedene andere Edelsteindarstellungen in der Buchkunst Behrens’ mit dem Text des Festspiels „Das Zeichen“ in Verbindung zu bringen, welches Georg Fuchs zur Eröffnung der Koloniausstellung verfasste (vgl. das Kapitel „Buchkunst“). Hier erscheint der „Demant“ als „Sinnbild neuen Lebens“. In selber Bedeutung wird der „Demant“ in der von Behrens verfassten Danksagung an den Großherzog verwendet, welche in der Festschrift erschien (vgl. das Kapitel „Buchkunst“).

Es soll an dieser Stelle nicht in Zweifel gezogen werden, dass die zu dieser Zeit omnipräsente Gedankenwelt Nietzsches auch auf die Symbolsprache Behrens’ und Fuchs’ Einfluss nahm. Jedoch scheint mir aus den oben genannten Gründen Buddensiegs These eines bewussten „Zarathustra“-Programms in der Ausstattung des Hauses nicht haltbar, zumal der Autor einen nur sehr partiellen Ausschnitt des Hausdekors zum Beleg seiner Behauptung heranzieht, während er das höchst umfangreiche restliche Ornamentprogramm übergeht. Hinzu treten weitere Argumente: Erstens wird nirgendwo in der zeitgenössischen Rezeption des Hauses Behrens, auch nicht in Kurt Breysigs Aufsatz, ein solcher Nietzsche-Bezug der Ausstattung behauptet. (Dass dennoch, wie gezeigt, in der zeitgenössischen Rezeption durchaus etwa der Begriff des Übermenschen erscheint, belegt nur die Allgegenwart der Ideen Nietzsches.) Erst Ahlers-Hestermann stellt 1941 einen solchen Bezug her.¹⁴⁵⁹ Warum sollte Behrens aber eine solche Krypto-Symbolik betreiben? Zweitens ließ Behrens an dem Haus einen Sinnspruch seines Freundes, des Dichters Richard Dehmel anbringen. Wäre das Haus tatsächlich, wie Buddensieg behauptet, dem Werk Nietzsches geweiht, so hätte meines Erachtens doch gerade der Hausspruch dem Rechnung getragen. Meiner Meinung nach sind also die von Buddensieg vorgetragene Argumente, das Haus als eine Weihstätte für den Philosophen und seinen „Zarathustra“ zu lesen, nicht ausreichend stichhaltig. Buddensieg überbewertet einzelne Befunde und Anknüpfungspunkte, anstatt auf der Grundlage einer ausführlichen Bauanalyse eine sorgsamer gewägte Einschätzung zu treffen.

Nur knapp geht Buddensieg überhaupt auf die Architektur des Hauses ein. In Stichworten benennt er jene Gestaltungsmerkmale, an denen er das „strukturell Fortwirkende“ zu erkennen

¹⁴⁵⁸ Ebd., S. 39. Allerdings verkürzte Buddensieg das Zitat, welches vollständig lautet: „Ein Spielzeug sei das Weib, rein und fein, dem Edelsteine gleich, bestrahlt von den Tugenden einer Welt, welche noch nicht da ist.“ Zit. nach Nietzsche 1999, S. 85.

¹⁴⁵⁹ Ahlers-Hestermann 1941, S. 87-88.

glaubt.¹⁴⁶⁰ Hierzu zählt er den Verzicht auf „Geschossteilung, Korrespondenz und symmetrische Zentrierung der Fassaden“. Allerdings unterschlägt oder übersieht der Autor, dass diese Erscheinungen zu einem Gutteil keine ästhetischen Entscheidungen waren, sondern sich als mehr oder minder zwingende Konsequenz aus anderen Dispositionen des Baus ergaben: So war eine durchlaufende Geschossteilung gar nicht möglich, weil ja die Geschosshöhe versprang. Die Abbildung des Deckenverlaufs zwischen Erd- und Obergeschoss hätte diesen Kunstgriff auf der Ost- und Westaußenwand deutlich angezeigt. Eine Zentrierung der Fassaden fehlte aus zwei Gründen am ausgeführten Bau. Zum einen wick Behrens, wie in der Analyse ausführlich dargelegt, im Planungsverlauf von seinem Urkonzept ab, einen aus vier Quadraten gebildeten Grundriss zu verwirklichen. In der Konsequenz konnte er eine symmetrische Anlage der West- und Südseite offenbar nicht umsetzen. Gerade bei der Westseite ist jedoch die Anmutung einer symmetrischen Komposition noch stark ausgeprägt. Zum anderen gab die Grundrissdisposition, bei der im Erdgeschoss die zwei sich schneidenden tragenden Innenwände, welche die Grundfläche in vier etwa quadratische Raumeinheiten teilen, eine andere Außenwandgestaltung vor, nämlich eine vertikale Zweiteilung. Diese ist besonders deutlich an der Nord- und Ostseite, eingeschränkt auch an der Südseite abzulesen. Die Grundstruktur wurde hingegen an der Westseite durch den zentriert angeordneten und in seiner Monumentalität völlig übersteigerten Kellereingang verschleiert. Hier wollte der Architekt offenbar unbedingt ein zentriert angeordnetes Portal verwirklichen – und sei es als Kellertür –, obwohl dies im Widerspruch zur Innenaufteilung stand.

Die Grundrissidee des Hauses Behrens deutet Buddensieg fälschlich als direkten Vorläufer des offenen Grundrisses: Mit ihm beginne nichts weniger als „eine buchstäbliche Zertrümmerung der überlieferten Wohnhausarchitektur, die zu den Voraussetzungen der Hauses Tugendhat von Mies gehören dürfte.“¹⁴⁶¹ Wenn auch dem Autor zuzustimmen ist, dass Behrens bei seinem Haus die Konventionen des zeitgenössischen Wohnbaus in vielen Punkten missachtete, so geschah dies, weil er einen aus Quadraten gebildeten Grundriss entwarf, der einer funktionalen Anlage im Wege stand. Behrens zertrümmerte die Strukturen des Grundrisses keineswegs, sondern musste sein Raumprogramm vielmehr in ein selbst geschaffenes enges Korsett zwingen. Die Achsen, welche die vier annähernd quadratischen Raumeinheiten des Erdgeschosses verbanden, sollten diesen hoch eigenwilligen Grundriss gewiss nicht „zertrümmern“. Vielmehr suchte Behrens, wie oben gezeigt, mit viel Aufwand

¹⁴⁶⁰ Buddensieg 1980, S. 44.

¹⁴⁶¹ Ebd. Bereits 1977 hatte Buddensieg diese These in ähnlicher Form geäußert. Buddensieg 1977, S. 30.

seine ästhetische Vorliebe für tiefengestaffelte, achsensymmetrische Durchblicke, die schon seine Holzschnitte zeigen, in das gewählte Grundrisschema einzufügen. Buddensiegs Inanspruchnahme des Behrens'schen Grundrisses als direkten Wegbereiter der architektonischen Avantgarde der 1920er Jahre kann deshalb nicht zugestimmt werden.

Bilancioni versuchte im Jahr darauf in seiner Monographie zum Haus Behrens eine noch wesentlich weiterspannte geistesgeschichtliche Einordnung des Baus.¹⁴⁶² Die Bauuntersuchung des Autors beschränkt sich aber auch bei dieser Arbeit auf eine ebenso knappe wie assoziative Besprechung einzelner Bau- und Ausstattungselemente.¹⁴⁶³ So geht die Arbeit über eine nicht sehr systematische Kompilation und Besprechung von Texten mit mehr oder minder engem Zusammenhang zum Forschungsobjekt kaum hinaus. Eine Untersuchung des Hauses erfolgt dagegen trotz des Aufsatztitels nur am Rande.

In seiner Dissertation zur Nietzsche-Rezeption in den bildenden Künsten untersuchte Jürgen Krause in Weiterführung der Thesen Buddensiegs auch eine Wirkung des Philosophen auf Behrens.¹⁴⁶⁴ Behrens habe sich „konsequenter noch als Henry van de Velde“ dem Problem gestellt, eine „neue Pathosformel für die Nietzsche-Rezeption“ zu finden.¹⁴⁶⁵ Er habe mit seiner Ornamentik „Anschluss an das Strahlend-Kristalline der Zarathustrawelt“ gesucht. Als Beleg für diese These verweist Krause auf die bereits von Buddensieg angeführten Selbstäußerungen Behrens'. Zudem kann Krause noch ein weiteres Zitat von Behrens von 1905 anführen, in dem dieser Nietzsche als den „großen Künstler unserer Zeit“ bezeichnet.¹⁴⁶⁶ Krause weist zudem auf Behrens' Freundschaft und Zusammenarbeit sowohl mit Kurt Breysig als auch mit Georg Fuchs hin, dessen Nietzscheverehrung der Autor aufzeigt.¹⁴⁶⁷ Auch Krause führt im Bezug auf die Frage nach dem formalen Ausdruck der von ihm behaupteten Nietzsche-Rezeption im Werk Behrens' das Element des Kristalls an. Dabei zieht der Autor insbesondere einen von Behrens entworfenen Prachtbucheinband für Nietzsches „Zarathustra“ (Abb. 389) als Beleg heran, der 1902 auf der „Ersten internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst“ in Turin gezeigt wurde.¹⁴⁶⁸ Mit einigem Recht will der Autor hier einen – allerdings sehr stilisierten – Kristall im Strahlenkranz erkennen. Er

¹⁴⁶² Bilancioni 1981.

¹⁴⁶³ Ebd., S. 51-57.

¹⁴⁶⁴ Krause 1984.

¹⁴⁶⁵ Ebd., S. 82.

¹⁴⁶⁶ Ebd. mit Verweis auf Behrens 1905, S. 3.

¹⁴⁶⁷ Ebd., S. 82-83. Interessanterweise suchte Krause Behrens vorsorglich vor Verdächtigungen in Schutz zu nehmen, der Künstler habe die sowohl bei Fuchs als auch bei Breysig ausgeprägt vorhandenen nationalistischen Tendenzen geteilt.

¹⁴⁶⁸ Ebd., S. 85. Der „Buch-Einband mit Hand-Vergoldung“ wurde von der Buchbinderei Wilhelm Rauch, Hamburg ausgeführt. Ausst.-Kat. Turin 1902, S. 76, Nr. 199. Abb. in Koch 1902, S. 130.

verweist zudem, wie schon Buddensieg, auf frühere Kristalldarstellungen Behrens' in anderem Zusammenhang. Als Beleg für den Bezug der Kristalldarstellung auf den „Zarathustra“ vermag Krause neben dem Bucheinband allerdings nur eine Äußerung Erich Eckarts von 1910 anzuführen, nach der Nietzsche selbst den „Zarathustra“ als „diamanten“ bezeichnet haben soll.¹⁴⁶⁹ Anders als Buddensieg behauptet Krause jedoch kein Nietzsche- oder „Zarathustra“-Programm in der Ausstattung des Darmstädter Hauses. Meines Erachtens bleibt jedoch auch Krause den belastbaren Nachweis schuldig, dass sich die Edelstein- oder Kristalldarstellungen auf Nietzsches „Zarathustra“ beziehen. Der Prachteinband taugt hierzu allein schon deshalb nicht, weil die Edelsteindarstellungen, wie von Krause durchaus erwähnt, zuvor in anderen Zusammenhängen in Behrens' Arbeit erschienen, die keinen erkennbaren Bezug zu dem Philosophen und seinem Werk aufweisen.

Trotz dieser zweifelhaften Beweislage ist die Behauptung einer Nietzsche-Rezeption durch Behrens in der Ausstattung des Darmstädter Hauses bis heute wiederholt worden. So spricht auch Bouillon 1985, allerdings ohne Verweis auf die Arbeit Buddensiegs, vom „aigle nietzschéen“ als Motiv der Ausstattung des Hauses.¹⁴⁷⁰ Stabenow sieht eine „an Nietzsche orientierte Symbolik“, durch die „Behrens (...) seine Künstlerrolle mit dem Priestertum des Religionsstifters Zarathustra“ parallelisierte.¹⁴⁷¹ Auch Renate Ulmer vertritt 1990 in ihrem einleitenden Aufsatz zum ersten Katalog des Museums Künstlerkolonie Darmstadt die These des Nietzsche-Programms in der Ausstattung des Hauses Behrens:

„Strahlenbündel, Kristallmotive und stilisierte Adler gehörten zu den dekorativen Leitmotiven der Einrichtung, die sich selbst noch an der metallenen Haustür wiederfinden. Behrens übernahm diese Symbole aus Nietzsches „Zarathustra“, jener „Ersatzbibel“ der Jahrhundertwende.¹⁴⁷²

Spickernagel will 1992 sogar ein noch weitergehendes und subtileres Verweissystem auf den „Zarathustra“ in der Ausstattung des Hauses erkennen. So vermutet sie, dass die Ornamentik des Herrenschlafzimmers sich auf „das alte Ägypten, die Heimat Zarathustras“ bezöge.¹⁴⁷³ Die „elementaren Formen der altägyptischen Architektur“ hätten „für Behrens, wie für seine Zeitgenossen, den Ausdruck von Ruhe, Festigkeit und Kraft und damit – wie wir

¹⁴⁶⁹ Krause 1984, S. 85.

¹⁴⁷⁰ Bouillon 1985, S. 164.

¹⁴⁷¹ Stabenow 1989, S. 88.

¹⁴⁷² Ulmer 1990, S. XXV. Die Autorin wiederholt diese Behauptung in ähnlicher Form 1997. Ulmer 1997, S. 126. 2004 erwähnt Ulmer einen solchen Nietzsche -Bezug nicht mehr und spricht stattdessen von einem „Kultbau (...) für die Selbstdarstellung des Künstlers und sein ästhetisches Programm“. Ulmer 2004a, S. 38.

¹⁴⁷³ Spickernagel 1992, S. 86, 88.

schlussfolgern dürfen – von Männlichkeit“ besessen.¹⁴⁷⁴ Umgekehrt deutet sie die Ornamentformen des Damenschlafzimmers als „Baumstamm, Jahresring und Astknoten“ – Naturformen, die „das 'Ewig-Weibliche', dem im Sinne Nietzsches Trieb, Instinkt, ursprüngliche Einheit zukommen, suggerieren“.¹⁴⁷⁵ Auch für das Arbeitszimmer und die Bibliothek sowie das Zimmer der Dame behauptet die Autorin einen solchen Gegensatz einer „männlichen“ und „weiblichen“ Ornamentsprache.

Pese relativiert dagegen im selben Jahr die Ergebnisse Buddensiegs, wenn er in Bezug auf das Darmstädter Haus urteilt, dass man „heute nicht mehr mit Bestimmtheit sagen“ könne, „inwieweit der Geist Friedrich Nietzsches dabei mit im Spiel war.“¹⁴⁷⁶ Gleichwohl ist auch er von der immensen Bedeutung des „Zarathustra“ für das Schaffen des Künstlers überzeugt.¹⁴⁷⁷

Scharabi stellt in seiner Arbeit zur „Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts“ den Jugendstil als in wesentlichen Teilen von der Gedankenwelt Nietzsches beeinflusst dar.¹⁴⁷⁸ Auch hier wird Behrens als wichtiger Gewährsmann für eine solche Sicht aufgeboten, den der Verfasser „direkt oder indirekt von Nietzsche beeinflusst“ sieht.¹⁴⁷⁹ Scharabi bleibt in seinen Formulierungen jedoch mit Recht vorsichtiger als viele der vorstehenden Autoren – etwa wenn er im Bezug auf das Darmstädter Haus Buddensiegs Theorie lediglich als Hypothese bezeichnet und zurecht darauf hinweist, dass auch Breysig in seinem Aufsatz 1901 nicht darlegt, „was Behrens aber vom ‚Baumeister schimmernder Gedankenpaläste‘ gelernt hat, oder gar, wie er das Gelernte in Baulichkeiten umsetzen konnte“.¹⁴⁸⁰

Miller Lane zitiert im Jahr 2000 Buddensieg und sieht, dem Titel seines Aufsatzes folgend, in dem Haus einen „cult-place“.¹⁴⁸¹ Auch Thiébaud übernimmt 2000 Buddensiegs These des „Zarathustra-Programms“, ebenso Stein im Jahr 2001, Nicolai 2004, Fahr-Becker 2004 und Maciuika 2005.¹⁴⁸²

Noch 2013 bezieht sich Hölz in seinem Aufsatz im Katalog der Erfurter Behrens-Ausstellung auf die Untersuchung Buddensiegs von 1980 und deutet mit diesem Adler und Kristall als Verweise auf den „Zarathustra“.¹⁴⁸³ Darüber hinaus will der Autor im Musikzimmer in „archaisch-kubischen Formen und strenger Symmetrie (...) ägyptische

¹⁴⁷⁴ Ebd., S. 88.

¹⁴⁷⁵ Ebd.

¹⁴⁷⁶ Pese 1992, S. 237.

¹⁴⁷⁷ Ebd., S. 231-242.

¹⁴⁷⁸ Scharabi 1993, S. 309-320.

¹⁴⁷⁹ Ebd., S. 317.

¹⁴⁸⁰ Ebd.

¹⁴⁸¹ Miller Lane 2000, S. 137.

¹⁴⁸² Thiébaud 2000, S. 69; Stein 2001, S. 549; Nicolai 2004, S. 84; Fahr-Becker 2004, S. 245; Maciuika 2005, S. 39-40.

¹⁴⁸³ Hölz 2013, S. 74.

Vorbilder“ erkennen, die der Künstler in Form stilistischer Anleihen zitiere.¹⁴⁸⁴ „Eine starke Verfremdung des Vorbildes“ lasse die Inspirationsquelle jedoch nur erahnen.¹⁴⁸⁵ Wohl deshalb verzichtet der Autor auf einen genaueren Nachweis dieser These am Objekt, sodass sie Behauptung bleibt. Hölz’ Feststellung von „kompakten Grundrissen mit einem klaren Raumprogramm“ ist zwar nicht falsch, jedoch übersieht er die signifikanten Eigentümlichkeiten des Entwurfes vollständig.¹⁴⁸⁶

Auch der an selber Stelle erschienene Aufsatz Fischers, der eine angebliche „Suche nach einem Nietzsche-Stil“ durch Behrens bereits im Titel behauptet, übernimmt die Thesen Buddensiegs zum Darmstädter Haus.¹⁴⁸⁷ Ohne hierauf überhaupt präziser einzugehen, betrachtet der Autor den Nietzsche-Bezug der Kristallformen und der angeblichen Adlerdarstellungen im Hause als gesichert, den Hausspruch Dehmels liest er als „ein an den Zarathustra erinnerndes Motto“.¹⁴⁸⁸

Ebenfalls 2013 schlägt Adam eine weitere Herleitung des Kristall- oder Diamanten-Motivs, welches ja wiederholt in Behrens’ Werk dieser Jahre, so auch im Darmstädter Haus, erschien, aus Nietzsches „Zarathustra“ vor.¹⁴⁸⁹ Anders als Buddensieg, der den geschliffenen Schmuckstein als „Edelstein – Bestrahlt von den Tugenden einer Welt, welche noch nicht da ist“ aus dem ersten Teil des „Zarathustra“ identifiziert, erkennt Adam hierin einen Verweis auf einen Abschnitt des Kapitels „Von alten und neuen Tafeln“ im dritten Teil, in dem die Härte des Diamanten im Mittelpunkt steht.¹⁴⁹⁰

Zurecht verweist Adam als direkten Anknüpfungspunkt für Behrens’ Kristalldarstellungen auf das Festspiel „Das Zeichen“ von Georg Fuchs.¹⁴⁹¹ Den dort als zentrales Symbol

¹⁴⁸⁴ Ebd., S. 68.

¹⁴⁸⁵ Ebd.

¹⁴⁸⁶ Ebd., S. 67.

¹⁴⁸⁷ Fischer 2013, S. 99.

¹⁴⁸⁸ Ebd.

¹⁴⁸⁹ Adam 2013, S. S. 54-57.

¹⁴⁹⁰ „Warum so hart! – sprach zum Diamanten einst die Küchen-Kohle; sind wir denn nicht Nah-Verwandte?“ –

Warum so weich? Oh meine Brüder, also frage ich euch: seid ihr denn nicht – meine Brüder?

Warum so weich, so weichend und nachgebend? Warum ist so viel Leugnung, Verleugnung in eurem Herzen? So wenig Schicksal in eurem Blicke?

Und wollt ihr nicht Schicksale sein und Unerbittliche: wie könntet ihr mit mir – siegen?

Und wenn eure Härte nicht blitzen und scheiden und zerschneiden will: wie könntet ihr einst mit mir – schaffen?

Die Schaffenden nämlich sind hart. Und Seligkeit muss es euch dünken, eure Hand auf Jahrtausende zu drücken wie auf Wachs, –

Seligkeit auf dem Willen von Willen von Jahrtausenden zu schreiben wie auf Erz, – härter als Erz, edler als Erz. Ganz hart ist allein das Edelste.

Diese neue Tafel, oh meine Brüder, stelle ich über euch: werdet hart! –“

Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, 3. Teil, Von alten und von neuen Tafeln 29. Zit. nach Nietzsche 1999, S. 268.

¹⁴⁹¹ Adam 2013, S. 55.

erscheinenden „Demant“ als „Sinnbild neuen Lebens“ glaubt der Autor als direkte Bezugnahme auf den von ihm angeführten Abschnitt des „Zarathustras“ deuten zu können. Stellt jedoch Zarathustras Rede die Härte als zentralen Begriff in den Mittelpunkt, so erscheint dieser Schlüsselbegriff im „Zeichen“ überhaupt nicht. Vielmehr wird dort, wie auch in den Darstellungen Behrens', das Strahlende, Reflektierende und Prachtvolle des „Demanten“ besonders hervorgehoben. Meines Erachtens bringt auch die Wahl der ausgefallenen Wortform „Demant“ zum Ausdruck, dass es dem Verfasser Georg Fuchs eben nicht darum ging, eine „Zarathustra“-Paraphrase zu dichten, sondern durchaus selbstständig ein kraftvolles Symbol für die lebensreformerische Sendung, welche von der Kolonie ausgehen sollte, zu finden.¹⁴⁹²

Eine bemerkenswerte Kritik an Tilmann Buddensiegs Aufsatz von 1980 formuliert Deicher 1999.¹⁴⁹³ Ihr Vorwurf lautet, dass Buddensieg künstlich zwischen einem nietzscheanisch-weltanschaulich geprägten Schaffen Behrens' etwa im Ornament und einem bereits in die Zukunft weisenden, rein durch die Funktion motivierten Entwerfen in der Architektur zu trennen suche.¹⁴⁹⁴ Sie entwickelt ihre Kritik von zwei Grundannahmen aus. Erstens schließt die Autorin aus der richtig dargelegten Tatsache, dass Behrens sein Haus nie bezog, dass dieses überhaupt nicht zum Bewohnen vorgesehen war, sondern hier lediglich ein „Leben des Künstlers (...) zum Schein in den ästhetisch vollkommenen Räumen“ für die Öffentlichkeit simuliert werden sollte.¹⁴⁹⁵ Diese Illusion sei sogar noch von verschiedenen Kunstzeitschriften dadurch verstärkt worden, dass dort Abbildungen gedruckt wurden, die Behrens' Frau Lilli im Musikzimmer und seine kleine Tochter auf der Veranda des Hauses zeigten.¹⁴⁹⁶ Jedoch gibt es eine klare Aussage in einem Brief Behrens' an Otto Julius Bierbaum, welche die zumindest zeitweise Absicht des Künstlers belegt, das Haus nach Ende der Koloniausstellung zu beziehen.¹⁴⁹⁷ Allerdings geht aus Briefen an Kurt Breysig und Oscar Ollendorf hervor, dass Behrens sich bereits im Februar 1902 mit Abwanderungsgedanken aus Darmstadt trug und auch bereits in den ersten Monaten des Jahres einen Makler mit dem Verkauf des Hauses beauftragte (vgl. den Exkurs).¹⁴⁹⁸ Nur selbstverständlich erscheint es da, dass Behrens nicht für eine Übergangszeit noch die mit einem Umzug verbundenen Mühen und Unbequemlichkeiten in Kauf nehmen wollte. Zudem

¹⁴⁹² Vgl. auch Prütting 1993, S. 81.

¹⁴⁹³ Deicher 1999.

¹⁴⁹⁴ Ebd., S. 102-103.

¹⁴⁹⁵ Ebd., S. 112.

¹⁴⁹⁶ Ebd.

¹⁴⁹⁷ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, 27.7.1902).

¹⁴⁹⁸ Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Darmstadt, 16.2.1902). Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.6.1902).

muss noch berücksichtigt werden, dass die unbenutzte Einrichtung des Hauses einen erheblichen Wert darstellte. Schließlich gelang es Behrens im Juli 1902, die Möbel des Speise- und Damenzimmers sowie der Bibliothek verlustfrei an die Nürnberger Unternehmerfamilie Reif zu verkaufen, was bei einem im Gebrauch befindlichen Mobiliar gewiss nicht möglich gewesen wäre.¹⁴⁹⁹ Deicher muss daher vorgehalten werden, dass sie die Feststellung, dass Behrens sein Haus im Anschluss an die Koloniausstellung nicht bezog, überinterpretiert, weil die Autorin auf eine eigene Quellenrecherche offenbar weitgehend verzichtet.

Deichers zweite These sieht die Funktionalitätsbehauptung, die Behrens für sein Haus in den „Einleitenden Bemerkungen“ erhebt und die Buddensieg in seinem Aufsatz bekräftigt, als unrichtig an. Darin ist der Autorin zwar vollkommen zuzustimmen und auch diese Arbeit gelangt zu demselben Ergebnis. Allerdings kommt Deicher nicht durch eine eigene Bauanalyse zu dieser Feststellung, sondern glaubt sie bereits durch Ausführungen Julius Poseners und Christian Norberg-Schulz' belegt.¹⁵⁰⁰ Dabei bezieht sie sich zum einen auf Julius Poseners Behauptung, dass beim Darmstädter Haus „die Räume (...) in die Komposition der Fassaden hineingezwungen“ würden.¹⁵⁰¹ Dabei übersah Posener jedoch offensichtlich, dass der Grundriss die Gestaltung der Außenwände in wesentlichen Punkten vorgab. Denn nicht die Außenwandgestaltung sondern der Erdgeschossgrundriss war Ausgangspunkt des Entwurfs. Dem Aufsatz Norberg-Schulz' entnimmt die Autorin die Behauptung, dass „die Raumverteilung konventionell und wenig interessant“ sei.¹⁵⁰² Auch hier greift Deicher eine These auf, die in dieser Arbeit eindeutig widerlegt werden konnte: Der Grundriss des Hauses Behrens war zwar keineswegs funktional, konventionell war er vor der Folie des zeitgenössischen Wohnhausbaus beileibe nicht (vgl. das Kapitel „Typologie des Familienwohnhauses um 1900 und das Darmstädter Haus Behrens in deren Spiegel“). Deicher dehnt zudem die Aussagen Poseners und Norberg-Schulz', um sie als Stütze ihrer These eines nicht-funktionalen Hauses heranziehen zu können, anstatt dies selbst durch eine Bauuntersuchung zu überprüfen. So fehlt ihrer – mehr zufällig richtigen – Behauptung das belastbare Fundament.

Aus den beiden Ausgangspunkten von Nichtbezug und fehlender Funktionalität entwickelt Deicher eine Argumentation, die in dem Haus allein den Ort „medialer Inszenierung“

¹⁴⁹⁹ Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 8.7.1902). Zur Aussteuer Reif s. Schuster 1980, S. 95-119. Schuster glaubte jedoch, es handle sich bei dem verkauften Mobiliar nicht um die Originalausstattung des Hauses, sondern um eine Zweitanfertigung.

¹⁵⁰⁰ Deicher 1999, S. 115-116.

¹⁵⁰¹ Posener 1981, S. 50.

¹⁵⁰² Deicher, S. 116 in Bezugnahme auf Norberg-Schulz 1980, S. 26.

erblickt.¹⁵⁰³ Diese Inszenierung diene zum einen einem „Fürstenkult“, den Behrens in der Sehnsucht betrieben habe, sich selbst in der Rolle des „Hofkünstlers“ darstellen zu können.¹⁵⁰⁴ Zum anderen sei die Inszenierung auch Teil des Versuchs der „Neuetablierung einer sozialen Pyramide, an deren Spitze der Fürst steht, dem durch die Arbeit des Künstlers neue Legitimität zuwächst, während er sie zugleich der durch ihn erhöhten Kunst spendet.“¹⁵⁰⁵ Theoretische Grundlage solcher Ideen sei dabei Nietzsches Werk gewesen.¹⁵⁰⁶ Die angebliche Rezeption des Philosophen durch den Künstler übernimmt Deicher dabei weitgehend unhinterfragt von Buddensieg. Leider versäumt es die Autorin auch im Bezug auf diese weitgehenden Interpretationen, einen nachvollziehbaren Beweis am Bau selbst zu führen. So kann etwa der angebliche Fürstenkult im Haus nicht belegt werden. Einzig das im Arbeitszimmer ausgestellte Portrait verwies auf den Großherzog, welches zwar etwas herausgehoben in der zentralen Nische, jedoch inmitten fast aller anderen Gemälde des Künstlers seinen Ausstellungsort fand – nicht also etwa im Musikzimmer, wie es ein solcher Kult doch erwarten lassen würde. Denn die Autorin übersieht, dass die Selbstdarstellung des Künstlers in seinem Haus gerade eben nicht auf den „Hofkünstler“ verweist, sondern die architektonische Selbstinszenierung der „Künstlerfürsten“ – eines Lenbach, Kaulbach, Stuck – im Kleinen nachzuahmen sucht, die Behrens in seiner Münchner Zeit kennengelernt hatte (vgl. das Kapitel „Das Haus Behrens im Kontext ausgewählter Atelierwohnhäuser an der Wende zum 20. Jahrhundert“). Für den Wunsch nach einer aristokratisch-totalitären Neuordnung der Gesellschaft, wie Deicher sie Behrens unterstellt, hätte dieser wahrscheinlich keinerlei Anlass gesehen.

Haben wir zuvor einen Blick auf jene Beiträge zur Forschung geworfen, die sich dem Ansatz Tilmann Buddensiegs anschlossen, das Haus in einen Zusammenhang mit der Nietzsche-Rezeption des Künstlers zu stellen, so soll im Folgenden ein kurzer Blick auf die noch nicht besprochenen Arbeiten seit 1980 geworfen werden, welche nicht auf Buddensiegs wirkungsmächtige Hypothese Bezug nehmen.

Im Katalog zur Ausstellung „Peter Behrens und Nürnberg“ erschien neben dem Aufsatz Tilmann Buddensiegs zum Darmstädter Haus auch ein Text Peter-Klaus Schusters, der den Erwerb mehrerer Zimmereinrichtungen der Nürnberger Unternehmerfamilie Reif darlegt.¹⁵⁰⁷ Teile dieser Einrichtungen konnte die Ausstellung zeigen.¹⁵⁰⁸ Allerdings ist dem Autor nicht

¹⁵⁰³ Deicher 1999, S. 118.

¹⁵⁰⁴ Ebd., S. 119-120.

¹⁵⁰⁵ Ebd., S. 123.

¹⁵⁰⁶ Ebd., S. 121.

¹⁵⁰⁷ Schuster 1980.

¹⁵⁰⁸ Ausst.-Kat. Nürnberg 1980, Kat.-Nr. 133-143.

bekannt, dass die Familie Reif die während der Ausstellung im Haus gezeigten originalen Möbelensembles des Ess- und Damenzimmers sowie der Bibliothek von Behrens erwarb. Stattdessen geht Schuster von nachgefertigten Möbeln aus. In einem Brief vom 8. Juli 1902 berichtet Behrens jedoch an Oscar Ollendorf, er habe „das Speisezimmer, das gelbe Damenzimmer, die Bibliothek nach Nürnberg verkauft“, und ergänzte am 11. Juli 1902, er habe dies „ohne jeden Verdienst nur deswegen (...) um das Haus leichter verkaufen zu können“ getan.¹⁵⁰⁹

Im Katalog zur 1990 in Düsseldorf gezeigten Behrens-Ausstellung beschäftigt sich Norbert Werner mit Behrens' Frühwerk als Maler, Graphiker und Entwerfer für Kunsthandwerk und dessen Einfluss auf das Darmstädter Haus.¹⁵¹⁰ Werner kann auf die Frage nach Kontinuitäten jedoch nur sehr allgemeine Antworten geben. Bezüglich des Bauschmuckes an den Hausaußenwänden behauptet der Autor lediglich, dass „die geometrisierende und tektonische Verwendung“ der Giebelformen „zutiefst der dekorativen Grundhaltung Behrens' verpflichtet“ sei.¹⁵¹¹ Im Hinblick auf die Raumausstattung und -einteilung befindet Werner, dass zwar jeder Raum gemäß seinen Funktion in einer bestimmten Stimmung gestaltet sei, es sei jedoch „unverkennbar, dass Behrens in organischen Zusammenhängen und rhythmischen Bewegungen“ konzipiere.¹⁵¹² Dies zeige sich in dem weiten verbindenden Bogen, welchen Behrens vom Musikzimmer über das Esszimmer und von dort über die Treppen der Veranda in den Garten spanne. „Liest man dies unter den Bedingungen des Flächenhaften und der Ornamentstruktur Behrens', so wird deutlich, dass eine Raumform zur anderen Raumform und zur Landschaft sich öffnet und zu einer Gesamtform zusammenwächst.“¹⁵¹³ Konkretere Verbindungsstränge zwischen Behrens' Schaffen als Maler, Graphiker, Buchkünstler und Entwerfer für Kunsthandwerk und dem architektonischen Erstling vermag der Autor nicht aufzuzeigen. Es ist zudem überraschend, dass Werner gerade bei einem aus Quadraten entwickelten Grundriss, der zudem große Raumachsen ausbildet, ein schwingendes Element in der Disposition auszumachen glaubt. Meines Erachtens kann dies und die davon hergeleitete Verbindung zu Behrens' geschwungener Ornamentik nicht nachvollzogen werden. Dagegen geht der Autor auf eben diese geschwungenen Ornamentformen dort, wo sie eindeutig aus anderen Schaffungsbereichen – nämlich, wie gezeigt, aus dem Buchschmuck – übernommen wurden, etwa beim Baudekor des Außenbaus, überhaupt nicht näher ein.

¹⁵⁰⁹ Briefe Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 8.7.1902 u. 11.7.1902).

¹⁵¹⁰ Werner 1990.

¹⁵¹¹ Ebd., S. 36.

¹⁵¹² Ebd.

¹⁵¹³ Ebd.

Betont Werner in seinem Aufsatz gerade den Bezug zwischen Innenraum und Außenraum, so will Francesco Dal Co in dem Darmstädter Bau eine Tendenz zur Isolation von der Außenwelt erkennen, dessen Räume für „an uncommunicable and secret ritual“ geschaffen zu sein schienen.¹⁵¹⁴ Auch Dehmels Hausspruch „Steh fest mein Haus im Weltgebrauch“ liest er als Ausdruck eines solch frei gewählten Isolationismus.

Sembach erkennt 1990 in der Gestaltung des Außenbaus eine „Spannung aus Stärke“, die aus dem Gegensatz der Ecklisenen, die dem Haus „deutliche Konturen“ verliehen, und den „bewegteren“ Bauelementen, etwa Giebel und Fenstersprossen, entstehe.¹⁵¹⁵ Diese geschwungenen Elemente ordneten sich zwar den straffen Formen unter, „sind aber dennoch kräftig genug, sich konterkarierend durchzusetzen.“¹⁵¹⁶ In der Innenausstattung sieht der Autor „Germanisches“, ohne dies näher zu benennen – seiner Auffassung nach auch in der Absicht, den Ausstellungstitel „Ein Dokument deutscher Kunst“ mit Leben zu füllen.¹⁵¹⁷

Schumann befindet 1996 das Wechselspiel zwischen einer in der Architektur zur Schau gestellten Zurückgezogenheit einerseits und andererseits dem „Versuch, die Fassade an entscheidenden, kontrollierten Stellen durchlässig zu machen“ – in Form von „Erkern, Loggien, Terrassen und Altanen“ – als Charakteristikum bürgerlichen Bauens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹⁵¹⁸ Dieser „vertikalen Verschiebung von Bewegungsebenen“ entspräche eine horizontale, die sich in der Ausbildung von Treppenpodesten oder erhöhten Sitz- oder Arbeitsplätzen manifestiere. In seinem Haus steigere Behrens diese Einzelemente „zu einem ständigen Auf und Ab zwischen nicht endgültig definierten Bewegungsebenen.“¹⁵¹⁹

Moros Arbeit von 2010 versucht aufzuzeigen, dass sich Behrens' Architektursprache die Prinzipien antiker Architektur zu eigen mache.¹⁵²⁰ Das Darmstädter Haus nimmt sie davon jedoch explizit aus, dessen Entwurf sie, wie das graphische Werk, aus der Linie entwickelt sieht.¹⁵²¹ Zu diesem Ergebnis gelangt die Autorin offenbar hauptsächlich aufgrund des Außendekors. Baudisposition und den Grundriss bezieht sie nicht in ihre Untersuchung mit ein. Folglich kann sie diese Entwurfselemente auch nicht im Hinblick auf eventuelle Kontinuitäten im späteren architektonischen Werk befragen, sodass eine solche Analyse vorerst Desiderat bleibt.

¹⁵¹⁴ Dal Co 1990, S. 191.

¹⁵¹⁵ Sembach 1990, S. 153.

¹⁵¹⁶ Ebd.

¹⁵¹⁷ Ebd.

¹⁵¹⁸ Schumann 1996, S. 229.

¹⁵¹⁹ Ebd.

¹⁵²⁰ Moro 2010, S. 53.

¹⁵²¹ Ebd.

Ein kurzer Ausblick auf eine zukünftige Forschung: Peters Behrens' Frühwerk als bildender Künstler und seine ersten kunsttheoretischen Aufsätze 1900-1901

Am Schluss dieser Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, welche zukünftigen Forschungen die hier vorgelegten Ergebnisse wünschenswert erscheinen lassen und welche Desiderate weiterhin einer Bearbeitung harren. Insbesondere müssen dabei Behrens' Aufsätze angesprochen werden, die er in den Jahren 1900 und 1901 verfasste. Mit Ausnahme der „Einleitenden Bemerkungen“ im Ausstellungskatalog zum Darmstädter Haus enthalten sie keine konkreten Bezüge zu seinen ausgeführten Arbeiten, weshalb bis hierher nur ihre buchkünstlerische Ausstattung betrachtet wurde. Nach einem kurzen Überblick über weitere Themen einer zukünftigen Forschung sollen deshalb die aus diesen Texten ablesbaren kunsttheoretischen Positionen zumindest kurz vorgestellt und Fragestellungen einer weiteren wissenschaftlichen Aufarbeitung skizziert werden.

Wie die vorangegangene Besprechung der Literatur zum Haus Behrens dargelegt hat, fehlte ungeachtet der großen Anzahl von Titeln eine gründliche und quellengestützte Bauuntersuchung bis heute. Diese Arbeit möchte einen Beitrag dazu leisten, diesem Desiderat abzuhelpen. Als ausgesprochen fruchtbar hat sich der Ansatz erwiesen, die verschiedenen Arbeitsfelder Behrens' gemeinsam zu untersuchen und auf Kontinuitäten zu befragen. Wie gezeigt werden konnte, ist Behrens' architektonisches Erstlingswerk in seiner Gestalt zu wesentlichen Teilen von den ästhetischen Ideen, den Kompositionsvorstellungen und Formerfindungen bestimmt, die er zuvor in anderen Bereichen seines künstlerischen Schaffens entwickelt hatte. Dies ist von der Forschung bislang kaum wahrgenommen worden, weil das Darmstädter Haus weitgehend isoliert vom vorangehenden Schaffen als Maler, Graphiker sowie als Entwerfer für Kunstgewerbe betrachtet wurde. Gerade in dieser Arbeitsweise Behrens' erfüllt sich aber die Charakterisierung als „Malerarchitekt“, welche in der Literatur immer wieder erscheint. Allerdings erkaufte der Künstler die ästhetisch motivierte hoch individuelle Anlage seines Hauses mit deutlichen Einschränkungen der Funktionalität. Es muss deshalb meines Erachtens bezweifelt werden, dass das Darmstädter Haus Behrens einen nachweisbaren Einfluss auf nachfolgende Bauten hatte – und zwar sowohl auf solche, die er selbst errichtete als auch auf Häuser anderer Architekten. Auch wenn dem Haus immer wieder der Stellenwert eines Wegbereiters der architektonischen Moderne zugesprochen wurde, so fehlt doch bis heute jeder Nachweis für eine zeitnahe Rezeption durch andere Architekten. Dieser Fragestellung wäre jedoch in einer weiteren Untersuchung gesondert nachzugehen.

Die hier gewonnenen Erkenntnisse bezüglich der Bedeutung von Behrens' anderen künstlerischen Tätigkeitsfeldern für seinen ersten ausgeführten Architekturentwurf werfen die Frage auf, inwieweit dieser Befund exemplarisch ist: Es ist im Zusammenhang mit den Atelierwohnhäusern van de Veldes und Riemerschmids bereits darauf hingewiesen worden, dass diese beiden Künstler, wie auch andere zur gleichen Zeit, denselben Weg vom Maler zum Architekten beschritten, den auch Behrens ging. Um eine genauere Kenntnis der Reformarchitektur an der Wende zum 20. Jahrhundert zu bekommen, wäre die Frage zu beantworten, ob Formideen, die in der Malerei, der Graphik oder dem Kunstgewerbe entwickelt wurden, auch in anderen Fällen über den Bauschmuck hinaus in der Architektur Niederschlag fanden. Dies setzt aber zunächst voraus, dass eine genaue und breite Kenntnis von der Baulehre und der Baupraxis der Zeit – über Fassadengestaltung, Dekor und Ausstattung hinaus – besteht, weil erst in diesem Kontext Eigenarten greifbar werden. Die Besonderheiten des Hauses Behrens konnten hier nur deshalb so präzise herausgearbeitet werden, weil dieser Bau so ausführlich wie möglich mit der zeitgenössischen Architekturlehre und der Baupraxis verglichen wurde. Eine umfassende Aufarbeitung der für diesen Vergleich herangezogenen Quellen – den Baulehrbüchern und architektonischen Mappenwerken der Zeit – könnte einen erschöpfenden Überblick über den Wohnhausbau dieser Epoche liefern, der bislang nur zu begrenzten Fragestellungen bearbeitet wurde. Hier wäre insbesondere eine Forschung, die sich mit Fragen der Grund- und Aufrissanlage und deren Entwicklung in dieser Zeit auseinandersetzt, wünschenswert.

Diese Arbeit hat sich dem Kunstbegriff Peter Behrens fast ausschließlich durch die Analyse seiner Arbeiten als bildender Künstler genähert. Im Falle des Darmstädter Hauses sind die Ergebnisse dieser Analyse zudem mit Behrens' Ausführungen zu seinem Bau in den „Einleitenden Bemerkungen“ zum Katalog des Hauses verglichen worden. Dieser Vergleich ergab, dass Behrens in seiner Abhandlung den ausgeführten Bau in vielen Punkten gegenüber seinen ursprünglichen Entwurfsmaximen umzudeuten versuchte. Dass seine kunsttheoretischen Schriften mit Vorsicht gedeutet werden sollten, zeigen auch einige erhaltene Briefe, in denen er ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Bild von sich zu inszenieren versuchte, von dem er sich Vorteile erhoffte. Dieses Vorgehen zeigt sich an den bereits vorgestellten Briefen Behrens' an Otto Julius Bierbaum und Oscar Ollendorf bezüglich des Verkaufs seines Darmstädter Hauses (vgl. den Exkurs). In diesen Briefen bat er die beiden Schriftsteller, potenziellen Käufern für das Haus zu schreiben. Sie sollten diesen möglichen Interessenten das Bild von Behrens als einem weltabgewandten, an finanziellen Belangen uninteressierten Künstler vermitteln, der das von ihm erbaute Haus nicht als Ware feilbieten

wolle.¹⁵²² Eine solch idealistische Herangehensweise an den Hausverkauf scheint Behrens auch gegenüber Gustav Pauli, dem Direktor der Bremer Kunsthalle, behauptet zu haben, der ihn als einen „Künstler, von idealer Gesinnung“, jedoch „in vielen Dingen kindlich unpraktisch“ wahrnahm.¹⁵²³ Die Briefe Behrens’ an Ollendorf zeigen ihn jedoch als höchst geschäftstüchtig. Bierbaum forderte er auf, Interessenten zu schreiben, dass er bei der Veräußerung des Hauses um der Würde des Kunstwerkes wegen „die Thätigkeit von Agenten (...) vermeiden“ wolle, während er zugleich einen Darmstädter Makler mit dem Verkauf beauftragt hatte.¹⁵²⁴ Das Erzielen einer bestimmten Außenwirkung war also für Behrens Teil seines Strebens nach finanziellem – und gewiss auch gesellschaftlichem – Erfolg. In diesem Kontext ist am Haus Behrens die Betonung des Charakters als Künstlerheim, etwa durch das große Atelierfenster, zu werten. Möglicherweise sind auch Behrens’ kunsttheoretische Abhandlungen zumindest zum Teil als Mittel künstlerischer Selbstinszenierung zu begreifen. Eine zukünftige Forschung sollte deshalb diesem Aspekt unbedingte Aufmerksamkeit schenken und dabei der Frage nachgehen, in welche – geistigen wie sprachlichen – Traditionslinien Behrens sich in seinen Texten stellte.

Hier soll nur in wenigen Zügen skizziert werden, welchen Kunstbegriff Peter Behrens in seinen frühen Schriften entwickelte. Die im Folgenden aufgeführten Beispiele erheben daher nicht den Anspruch einer tiefgreifenden Analyse. Vielmehr sollen sie illustrieren, dass die von Behrens postulierten „Theoreme“ keinesfalls Teil eines geschlossenen Gedankengebäudes sind. So ist der Kunstbegriff Peter Behrens’ erkennbar nicht statisch. In den Jahren 1900 und 1901 durchlief er eine Wandlung, bei der sich die Forderungen des Künstlers an das Kunstschaffen beinahe vollständig änderten.

In seinem Aufsatz „Über Ausstellungen“, der im Oktober 1900 in den „Rheinlanden“ veröffentlicht wurde, entwickelte Behrens seine kunsttheoretischen Überlegungen um den Schlüsselbegriff des „Innern“.¹⁵²⁵ In dem Grad der Hervorbringung des Werkes aus innerer Empfindung, aus dem „Innern“, liege der Maßstab zur Bemessung ihres Wertes: „Das Hoheitsvolle der Kunst, gleichgültig welcher Gattung, steht in Verhältnis zu dem: wie tief das Werk aus dem Innern geschöpft ist, wie weit es auf das Innere wirkt“.¹⁵²⁶ Doch Behrens wandte den Begriff des „Innern“ nicht allein auf den Künstler, sondern ebenso auf das

¹⁵²² Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, o. T.9.1901). Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 29.7.1902).

¹⁵²³ Brieflicher Bericht Dr. Gustav Pauli (wohl Juni 1902), Bremen, Archiv der Kunsthalle: 83. Zit. nach Maraun 1992, S. 194, Anm. 15.

¹⁵²⁴ Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, o. T.9.1901).

¹⁵²⁵ Behrens 1900c.

¹⁵²⁶ Ebd., S. 34.

Kunstwerk selbst, ja auf die Kultur einer Gesellschaft im Ganzen an. So ist die überzeugende äußere Erscheinung eines Kunstwerkes seines Erachtens unmittelbar an sein Inneres geknüpft, denn „alles Äußere entspricht dem inneren Wesen“.¹⁵²⁷ Bereits im unmittelbar folgenden Satz erweiterte Behrens den Geltungsbereich dieses Zusammenhanges vom einzelnen Kunstwerk auf die gesamte Kultur einer Gesellschaft: „Eine hohe Kultur entsteht aus dem Innern und zeitigt innere Werte, und diese haben ihre große, allem Nichtswürdigem entsagende Form. Der erschöpfende Ausdruck einer Kultur aber ist die Kunst.“

Was nun aber ist dieses „Innere“, das Behrens hier als zentrales Element seines Kunst- und Kulturverständnisses vorstellte? Der Autor verzichtete auf jedwede Definition, sodass hier nur versucht werden kann, anhand jener Begriffe, die er an verschiedenen Stellen im Zusammenhang mit dem Begriff des „Inneren“ verwendete, einem Verständnis näherzukommen. So spricht der Anfang des Textes von einer „Erhebung im Innern“, nennt in diesem Zusammenhang die Seele und weitere religiös konnotierte Begriffe.¹⁵²⁸ Im Zusammenhang mit dem schaffenden Künstler verwendete Behrens den Begriff der Empfindung, der dort als Synonym zum „Inneren“ gebraucht wird.¹⁵²⁹ Diese Textstellen deuten darauf hin, dass der Begriff in diesen beiden Zusammenhängen als Chiffre für die Summe der Gefühle eines Individuums steht. Dagegen scheint eine Textstelle, die von Kultur als aus „Innerem“ erschaffen und innere Werte erzeugend spricht, eher den Schluss naheulegen, dass dieses „Innere“ als charakterliche oder moralische Instanz zu verstehen ist, und zwar sowohl bezogen auf Einzelpersonen wie auch auf Gesellschaften.¹⁵³⁰ Es wäre damit eher als Wert denn als Gefühl zu interpretieren. Meines Erachtens lässt die widersprüchliche Benutzung dieses Schlüsselbegriffes vermuten, dass Behrens diesen auch selbst nicht präzise für sich definiert hatte. Er umschließt ein loses Feld von Assoziationen aus den Bereichen Ethik und Empfindung.

Unvermittelt führte Behrens erst am Ende seines Textes einen weiteren Begriff ein, mit dem er das Ziel der künstlerischen Arbeit der Darmstädter Kolonie umschreibt, jenen des Stils.

„Durch diese künstlerische Hingebung an alles, was im Leben Verwendung hat, durch die Verwendung von Kunst auf alles, womit das Leben uns umgibt, kann auch das Leben selbst erst wieder neuen Lebenswert empfangen: das Leben selbst wird wieder einen Stil erhalten,

¹⁵²⁷ Ebd.

¹⁵²⁸ Ebd., S. 33.

¹⁵²⁹ Ebd., S. 34.

¹⁵³⁰ Ebd.

wir werden dann erst wieder einer Kultur uns rühmen dürfen. Hierhin voran zu steigen, ist die Aufgabe der Künstlerkolonie in Darmstadt.¹⁵³¹

Diese letzte Passage des Aufsatzes „Über Ausstellungen“ erscheint in ihrer Wortwahl fast wie eine Hinleitung zu einem Aufsatz, den Behrens im Juni 1900 verfasste. Dieser trägt den Titel „Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols“.¹⁵³²

Die Thematik dieses Textes steht im direkten Zusammenhang mit Bühnenplänen der Koloniegemeinde. So errichtete Olbrich zur Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ 1901 auch ein temporäres Theatergebäude, das sogenannte Kolonietheater, in welchem während der Ausstellung eine Reihe von Theaterinszenierungen, Rezitationsabenden, Konzerten und Kabarettveranstaltungen stattfanden.¹⁵³³ Jedoch enthielt der Aufsatz keine konkreten Verweise auf dieses Projekt, sondern formuliert die allgemeine Forderung nach einer Reform des Theaters als Lebensfest. Diese Reform soll aus dem Schoße der neuen bildenden Kunst entstehen, die Behrens für die Künstlerkolonie und sich selbst in Anspruch nahm. „Stil“ ist hier der zentrale Begriff, den Behrens zum Ausdruck der von ihm erkannten Kulturerneuerung verwendete:

„Der Stil einer Zeit bedeutet nicht besondere Formen in irgendeiner besonderen Kunst, jede Kunst ist nur eines der vielen Symbole des inneren Lebens, jede Kunst hat nur Teil am Stil. Der Stil ist aber Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit, und zeigt sich nur im Universum aller Künste. Die Harmonie der ganzen Kunst ist das schöne Sinnbild eines starken Volkes.“¹⁵³⁴

Noch weiter als jenen Begriff des „Innern“ fasste Behrens also die Begriffsdefinition des „Stil“ als Ausfluss dieses „Inneren“, dessen äußerlich sichtbares Symbol er sein soll. Gleichzeitig unterstrich der Autor hier noch einmal deutlich, dass er den Begriff des „Innern“ nicht nur auf das Individuum als anwendbar begriff, sondern auch auf das „Gesamtempfinden“ eines Volkes, einen Volkscharakter, wie dies oben schon angemerkt wurde. Der Künstler schöpft demzufolge also nicht allein aus dem eigenen Empfinden, sondern eben auch aus dem „Gesamtempfinden“ seines Volkes, dessen symbolische Repräsentation seine Kunst damit darstellt. Diese Theoriekette bleibt natürlich schwach, denn ebenso wenig wie der Begriff des „Innern“ kann der daraus abgeleitete Begriff des „Stil“ präzise sein. Voraussetzung für einen neuen Stil, der gänzlich durch ein inneres Empfinden des Einzelnen wie der Gruppe hervorgebracht wird, ist natürlich zwingend eine Erneuerung dieses inneren Empfindens. Und genau diese Veränderung, der zwingend ein neuer Stil folgen muss, bemühte sich Behrens zu beschreiben:

¹⁵³¹ Ebd.

¹⁵³² Behrens 1900b.

¹⁵³³ Zum Kolonietheater s. die grundlegende Arbeit Jutta Boehes. Boehe 1968.

¹⁵³⁴ Behrens 1900b, S. 10.

„Wir sind ernst geworden, wir nehmen unser Leben bedeutsam, die Arbeit steht uns hoch im Wert. Wir haben viel gearbeitet und viel gewertet und sind des Spielens überdrüssig, des Spielens mit den alten Zeiten. Wir haben durch die Arbeit gelernt unsre Zeit, unser eigenes Leben zu verstehen; was soll uns da die Maskerade mit längst verflossenen, uns unverständlichem Leben. Wir erkennen den Nutzen unsrer Arbeit und schaffen uns nützliche Werte. Wir fühlen, daß wir für das praktische Leben etwas erreicht haben, was nie da war und was nicht verlierbar ist, und dieses Gefühl stimmt uns froh. Eine Berechtigung auf Freude, auf wohlangewandte Ruhe, auf einen verdienten Lohn für unsere Arbeit macht sich fühlbar. Da ist wohl klar, daß der ernste Mann mit seiner großen Lust zur schweren Arbeit keine Freude hat an jenen Spielen und romantischen Träumen. Er will das, was er um sich sieht, was er sich nützlich geschaffen hat, in einer Form, die seine Bestimmung betont. Er will bei seiner Arbeit sein Werkzeug gut imstande haben, und nichts soll seine Arbeit stören. Er will für seine Ruhe die Behaglichkeit, für seine Freude jenen echten Glanz wie Lächeln eines tüchtigen Menschen. Seine Freude ist gediegener geworden, es ist nicht mehr die Lust zum Nichtigen, die Albernheit im Niedrigen, es ist starke Freude an ernstesten Dingen. Es ist das Lachen aus voller Brust, die Sicherheit des festen Willens, das Vertrauen auf sich und seine Zeit. Wir haben uns und unsre Zeit erkannt, unsre neuen Kräfte, unsre neuen Bedürfnisse. Wir können unsre Kräfte bethätigen, unsre Bedürfnisse befriedigen. Wir können ein Übriges leisten mit unsren Kräften und werden dann größere und höhere Bedürfnisse haben, und werden auch diese stark und schön befriedigen. Wir gehen einer – unsrer Kultur entgegen.“¹⁵³⁵

Auffällig ist, dass Behrens hier das „Innere“ in der Hauptsache weder als emotionale noch als moralische Qualität beschrieb, wie er es in dem Artikel „Über Ausstellungen“ nahelegte, sondern als Verhaltensweise. Demzufolge wäre der schöpferische Prozess des Künstlers aus seinem „Innern“, den Behrens in dem Artikel „Über Ausstellungen“ als zentral benannte, lediglich künstlerische Formung nach den Erfordernissen und Bedingungen der Gesellschaft. Und tatsächlich forderte Behrens hier ja auch eine ernste, zweckbezogene Kunst, die „unser sinnliches Zweckbewußtsein“ in den Mittelpunkt ihres Interesses stellt.¹⁵³⁶ Demzufolge grenzte Behrens sich in diesem Text gegen solche Kunsterzeugnisse ab, die „willkürlich erfunden“ oder „spielerisch aus Altem zusammengestellt“ seien, „die äußerlich ‚modern‘ erscheinen und meist nur leichte Ware von Leuten sind, denen das Neue rasch zum Erwerbsmittel wird.“¹⁵³⁷

Neben diese dem Nützlichen verpflichtete Kunst stellte Behrens im weiteren Verlauf des Aufsatzes eine zweite Kunst – die Festkunst. Diese nun sollte sich nach seinen Vorstellung

¹⁵³⁵ Ebd., S. 7-10.

¹⁵³⁶ Ebd., S. 12.

¹⁵³⁷ Ebd., S. 7.

insbesondere in einem neuen Theater entfalten, wo im Zusammenwirken der bildenden wie der darstellenden Künste eine Weihestätte des neuen Stiles, der neuen Kultur entstehen könne:

„In unserm rechten Stolz auf unsre Zeit, in unsrer Freude über das, was einzelne Künste an Neuem schon geschaffen haben, im Vertrauen auf das, was besseres noch zu schaffen ist, und anregen für uns zu höheren Zielen, wollen wir nun ein Haus errichten, das der gesamten Kunst eine heilige Stätte sein soll, ein Sinnbild unsres Überschusses an Kraft, zur Feier unsrer Kultur.“¹⁵³⁸

Hier nun habe die Kunst andere Zwecke zu erfüllen, als die zuvor genannten der Nützlichkeit und Solidität:

„Hatten wir unten in unsrer gewohnten Umgebung alles so gestaltet, daß es Bezug auf unser tägliches Leben habe, auf die Logik unsrer Gedanken, auf unser sinnliches Zweckbewußtsein, nun erfüllt uns hier oben der Eindruck eines höheren Zweckes, ein ins Sinnliche nur übersetzter Zweck, unser geistiges Bedürfnis, die Befriedigung unser Übersinnlichkeit.“¹⁵³⁹

Hier solle „der Formen überwältigende Kühnheit, der Einklang der Farben“, Gerüche und Musik, die Seele öffnen zu „einem zweiten, ihrem ewigen Leben.“¹⁵⁴⁰ Der Zuschauer solle „die Unzulänglichkeiten des Lebens“ vergessen und „geweiht und vorbereitet“ durch diese durch die Kunst erzeugten Sinneseindrücke vorbereitet sein für „die große Kunst der Weltanschauung“, bei dem der Zuschauer selbst Teil des Schauspiels werden solle.¹⁵⁴¹ Ziel eines solchen Theaters müsse sein, dass der Betrachter nicht länger in einen Zustand emotionaler Beteiligung am Gezeigten versetzt werde, sondern er die „Kraft der Kunst ermessen“ könne.¹⁵⁴²

„Wir wollen erhoben werden durch die Kunst, durch die der Dichtung wie der Darstellung, über die rohe Natur hinaus! Stücke dieser Art sind vorhanden, sowohl in den neueren wie älteren Dichtungen. Die Kunst starker Seelen will nur dies eine: Das Erheben.“¹⁵⁴³

In der Festschrift die anlässlich der Eröffnung der Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ im Mai 1901 erschien, verfasste Behrens eine achtseitige Vorrede, zugeeignet Großherzog Ernst Ludwig, dessen Verdienst um eine neue Kunst sie preist.¹⁵⁴⁴ Zwischen der Entstehung des Aufsatzes „Feste des Lebens und der Kunst“ und dieses Textes lag also in etwa ein Jahr.

Ausführlich hatte Behrens in „Feste des Lebens und der Kunst“ dargelegt, wie aus einer zweck- und

¹⁵³⁸ Ebd., S. 10-11.

¹⁵³⁹ Ebd., S. 12.

¹⁵⁴⁰ Ebd., S. 12-13.

¹⁵⁴¹ Ebd., S. 13.

¹⁵⁴² Ebd., S. 15-16.

¹⁵⁴³ Ebd., S. 16.

¹⁵⁴⁴ Behrens 1901b.

aufgabenorientierten, sachlichen Lebensauffassung zwangsläufig eine neue sachliche und nützliche Kunst erwuchs, die gerade um dieser Eigenschaften willen von den Menschen gesucht und geschätzt werde. Auch hier deutete Behrens an, dass die neue Kunst Ergebnis gesellschaftlichen Wandels sei, verschob die Akzente jedoch deutlich:

„Wir fühlen uns jetzt kräftig und stark und schämen uns unseres melancholischen Wesens, und daß wir hören mussten, unser Leben sei nüchtern wie unsere Kleidung, in früheren Zeiten seien die Menschen prächtig gewesen und umgeben von prächtiger Kunst, und wir könnten nichts thun, als ihre Kunst zu nehmen, um unsere Nüchternheit zu verdecken. Wir schämen uns, solches gehört zu haben. Diese Redeführer wußten nicht, daß unsere Kleidung nüchtern ist, weil unser Leben so ist. Jene prächtigen Menschen jener Zeiten erkannten ihre Zeit und hatten Freude an ihr. Ihre Freude gab ihnen Kunst und ihre Kunst machte sie schön.“¹⁵⁴⁵

Die freudige Akzeptanz der eigenen Zeit führt hier also zwangsläufig zu prächtiger Kunst. Nicht die Nüchternheit ist das Ideal sondern deren Überwindung. Das nüchterne Leben stellte nun für Behrens ein Durchgangsstadium dar, das als ehrlichen Ausdruck nüchterne Kleidung erforderte, wenn es nicht hinter verlogenen historistischen Dekorationen versteckt werden solle. Anders als in dem Aufsatz „Feste des Lebens und der Kunst“ ist dieses nüchterne Leben aber hier nicht mehr der Ausgangspunkt einer neuen nützlichen Kunst. Denn die neue Kunst hat hier nun für ihn die Aufgabe, die Menschen wieder schön zu machen, prächtig zu sein, wie sie es einstmals gewesen sei. In diesem Aufsatz gibt es nun kein Nebeneinander von Nutz- und Festkunst mehr, sondern die Festkunst allein stellt die Repräsentantin der neuen Kunst dar. Die Idee einer vornehmlich nützlichen Kunst spielte für Behrens jetzt keine Rolle mehr. Stattdessen sprach Behrens sich sogar klar gegen eine Kunst aus, die sich am praktisch handelnden Menschen orientiert. All die Errungenschaften des modernen Menschen, die er in den „Festen des Lebens und der Kunst“ noch als Quell der neuen nützlichen Kunst ausgemacht hatte – sein zielstrebiges und arbeitsames Fortschrittsstreben –, sah er nun als unfruchtbar für die Hervorbringung einer neuen Kunst an:

„Sie entdeckten neue Elemente und die Ursachen der Krankheiten, lernten die Zeit zu sparen und den Raum schneller zu überwinden, und glaubten viel erreicht zu haben. Und doch wissen wir nicht, wie die Welt ist, können unser Leben nicht verlängern, unsere Tage sind nicht sonnig und unsere Felder tragen keine Früchte aus Gold. Man lehrte uns vorher die Schönheit der Kunst zu schätzen, dann zeigt man uns die Welt im Mikroskop. So waren wir, ach, vom Glücke weit entfernt.“¹⁵⁴⁶

¹⁵⁴⁵ Ebd., S. 7.

¹⁵⁴⁶ Ebd., S. 10.

Behrens' Kritik richtete sich dabei in erster Linie gegen eine Kunstauffassung, die glaubt, den historistischen Formenkanon durch präzise Naturnachahmung überwinden zu können – durch eine Kunst als Naturwissenschaft. Gleichzeitig lässt das Zitat erkennen, dass er aber nun auch insgesamt einem von Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit geprägten Weltbild skeptisch gegenüberstand und dieses nicht mehr als konstituierend für eine neue Kunst begriff. Stattdessen stellte er diesem ein Kunstverständnis entgegen, welches er bereits zuvor in dem Aufsatz „Die Lebensmesse als festliches Spiel“ angedeutet hatte: die Idee der Kunst als Analogie der kosmischen Ordnung.¹⁵⁴⁷

„Jetzt wissen wir besser als jene Forscher, daß nicht die einzelne Form in der Natur uns ein nachahmenswerthes, uns ausschlaggebendes Vorbild sein soll, sondern das gewaltige Gesetz der Natur, das Gesetz, das uns mit dem Planeten-System verbindet – und wir wollen daraus lernen. Die weiterglänzenden Feste vergangener heiterer Völker steigen vor uns auf und nicht mit Wehmut, sondern in der nahen Freude eines Wiedersehens schlägt unser Puls zur drangbefreiten That. Und wo der ewige Glanz der Sterne durch blauen Aether zu uns strahlt, von dort und hier crystallene Helle zu uns durchdringt, der großen Ordnung klarer Geist in einem Demant uns sich offenbart, da erkennen wir in ernster Lust das Recht auf neues Leben.“¹⁵⁴⁸

Behrens kunsttheoretische Aufsätze entwickeln, wie gezeigt, kein geschlossenes und konsistentes ästhetisches System. Vielmehr konstruierte der Künstler seine Texte um einige Schlagworte herum, die präzise zu definieren er unterließ. Alle Texte entbehren nicht einer gewissen Phrasenhaftigkeit. Gleichzeitig verrät der hohe Ton, das durchgehende Pathos viel über Behrens' Vorstellungen bezüglich künstlerischer Selbstdarstellung. Es ist bezeichnend, dass Behrens die schriftlichen Verkaufsofferten für sein Haus, die er von Oscar Ollendorf und Otto Julius Bierbaum verfassen ließ, in demselben hohen Ton gehalten wissen wollte (vgl. den Exkurs). Nicht der spezifische Inhalt rechtfertigt also die pathetische Sprache. Vielmehr sah Behrens hierin ganz offensichtlich die geeignete Form, seinen Verlautbarungen als Künstler das nötige Gewicht zu verleihen. Inhalt und Sprache der Aufsätze sind Teil der Selbstinszenierung als Künstler.

Es steht meines Erachtens außer Frage, dass Behrens' Aufsätze direkt an Diskurse und Ideen der Zeit anknüpfen und die verwendeten Schlüsselbegriffe aktuellen Theorien und weltanschaulichen Konzepten entlehnt sind. Auf lebensreformerische Programme, die sich fast identischer Begriffe bedienen, soll weiter unten noch verwiesen werden. Eine zukünftige Forschung muss hier bei der Untersuchung der Texte ansetzen. Aus welchen direkten

¹⁵⁴⁷ Behrens 1901a, S. 4-7.

¹⁵⁴⁸ Behrens 1901b, S. 11.

Einflüssen speisen sich Behrens' kunsttheoretische Thesen einer Kunst aus dem „Innern“, einer Nutzkunst und einer Festkunst? Woher stammen die kosmologischen Ideen, die Behrens in den späteren Texten offenbart? Eine solche Untersuchung könnte auch die von Buddensieg und anderen behauptete Bedeutung Nietzsches für Behrens eventuell greifbarer werden lassen, da nach der hier vertretenen Meinung die bisher für diese These präsentierten Belege nicht ausreichend stichhaltig sind (vgl. das Kapitel „Kunstjournalistische und kunsthistorische Rezeption“).

Meines Erachtens müssen vor allem in Bezug auf die Idee einer Festkunst auch die Ideen Georg Fuchs' genauer analysiert werden, mit dem Behrens spätestens in seiner Darmstädter Zeit in enger Verbindung stand.¹⁵⁴⁹ Für den Zeitraum eines halben Jahres – nämlich zwischen dem Herbst 1900 und dem Frühjahr 1901 – war für Peter Behrens der Schriftsteller Karl Wolfskehl eine prägende Gestalt. Dies bezeugen Briefe und Karten, die heute im Deutschen Literaturarchiv aufbewahrt werden und die in der Forschung bislang keine Berücksichtigung gefunden haben.¹⁵⁵⁰ Der aus Darmstadt stammende Wolfskehl war einer der engsten Vertrauten Stefan Georges. Seine Schwabinger Wohnung war zudem gesellschaftliches Zentrum der sogenannten „Kosmiker“, zu denen neben Wolfskehl und George an führender Stelle Ludwig Klages, Alfred Schuler und Ludwig Derleth zählten.¹⁵⁵¹ Die „Kosmiker“ waren überzeugt von der Notwendigkeit einer kulturellen Wiedergeburt durch eine Rückkehr zu einem archaischen Paganismus.¹⁵⁵² Für sie spiegelten die kosmischen Kräfte den Einklang von Mensch und Kosmos in den heidnischen Kulturen wieder, während sie die jüdisch-christlichen Traditionen als kulturzersetzend begriffen. Die „Kosmiker“ propagierten deshalb eine rauschhafte, dionysische Hingabe an kultische Handlungen.¹⁵⁵³

Wolfskehls Bedeutung für Behrens kann für den kurzen Zeitabschnitt zwischen September 1900 und April 1901 meines Erachtens kaum hoch genug eingeschätzt werden. „Sie galten mir als ein Priester, der hohe Dinge prophezeit; und mit recht, da sie prophezeiten“, schrieb Behrens an Wolfskehl.¹⁵⁵⁴ „Ich habe den Werth Ihres Lebens hoch über die gebilligten Mühen

¹⁵⁴⁹ Erste Untersuchungen zu Georg Fuchs und seiner Verbindung mit Peter Behrens wurden von Lenz Prütting durchgeführt. Prütting 1971, Prütting 1993.

¹⁵⁵⁰ Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Nachlass Wolfskehl, Sig.-Nr. 95.54.454. Aus dem hier betrachteten Zeitraum sind acht Schreiben von Behrens an Wolfskehl im Deutschen Literaturarchiv erhalten. Buddensieg wies zwar auf die Bekanntschaft Behrens' mit Wolfskehl und Friedrich Gundolf, einem weiteren Mitglied des George-Kreises, hin, kannte jedoch offenbar nicht die in Marbach aufbewahrten Briefe. Buddensieg 1980, S. 38 u. Anm. 5, 6.

¹⁵⁵¹ Faber 1984, S. 162.

¹⁵⁵² Schröder 1983, S. 195.

¹⁵⁵³ Nutz 1976, S. 61.

¹⁵⁵⁴ Brief Peter Behrens an Karl Wolfskehl (Darmstadt, 9.4.1901).

der viel Bedankten gestellt.“¹⁵⁵⁵ Auch die übrigen erhaltenen Briefe, die Behrens vor dem April 1901 an Wolfskehl richtete, lassen keinen Zweifel daran, dass sich Behrens mit ihm weltanschaulich vollkommen einig glaubte. Eine künftige Forschung muss vor diesem Hintergrund klären, inwieweit die von Behrens’ publizierten Vorstellungen etwa der Abbildung einer kosmischen Harmonie in der Kunst, wesentlich auf den Einfluss Karl Wolfskehls zurückgehen. Dabei wird jedoch sorgsam im Hinblick auf zahlreiche ähnliche Ansätze in den kulturreformerischen Kreisen der Zeit zu differenzieren sein. Eine solche Untersuchung müsste zudem grundsätzlich klären, ob sich die kunst- und kulturtheoretischen Ansätze Behrens’ überhaupt direkt aus konkreten theoretischen Positionen anderer speisten oder ob es sich vielmehr in weiten Teilen um eine Aneinanderreihung populärer Schlagwörter handelt. Die Beantwortung dieser Frage ist natürlich auch im Hinblick auf den in der Forschung behaupteten Nietzsche-Bezug im Werk Behrens von erheblicher Bedeutung.

Im Übrigen war den „Kosmikern“ ihre Nähe zu anderen weltanschaulichen Reformströmungen offenbar sowohl bewusst als auch ein Ärgernis: Franziska Gräfin zu Reventlow berichtet in ihrem Schlüsselroman „Herrn Dames Aufzeichnungen“ bissig von der Furcht der „Kosmiker“, „mit manchen scheinbar ähnlichen Unternehmungen verwechselt oder auch nur verglichen zu werden.“¹⁵⁵⁶ Dieser Gefahr begegneten die Kosmiker und der zu dieser Zeit personell weitgehend identische Kreis um Stefan George durch elitäre Abgrenzung gegenüber jedweden als konkurrierend empfundenen Personen oder Gruppen.¹⁵⁵⁷ Dieses Verhaltensmuster der Abgrenzung gegenüber als minderwertig gebrandmarkten anderen Auffassungen, Personen oder Gruppierungen durchzieht leitmotivisch aber auch Peter Behrens’ Briefe an Karl Wolfskehl. Zudem ist die wortreiche Abgrenzung gegenüber meist ungenannten Kritikern auch wiederkehrendes Stilmittel in Behrens’ Aufsätzen. Die hochmütige Haltung gegenüber anderen künstlerischen und weltanschaulichen Positionen in dieser Zeit tritt aber in den Briefen an Wolfskehl besonders klar zutage. So urteilte er hier über den Schriftsteller Franz Blei, der Behrens’ Werk noch 1897 anlässlich der Ausstellung im Züricher Künstlerhaus in einem Vortrag ausführlich gewürdigt hatte (vgl. das Kapitel „Malerei“):

„Man sieht auch hierin – und das ist nur soviel werth – daß es doch nicht allein auf die Begabung ankommt, oder ich will es besser sagen: daß eine einseitige Begabung und ein Geschmack für äußerliche Dinge und das Wissen noch nicht viel bedeutet. Es sind das die

¹⁵⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁵⁶ Reventlow 1913, S. 141-142.

¹⁵⁵⁷ Nutz 1976, S. 52.

sogenannten geschmackvollen Leute mit vieler Bildung. So sollte eigentlich jeder sein. Nur Anerkennung kann man für solche Leute haben.¹⁵⁵⁸

Die Briefe lassen klar erkennen, dass Behrens sich gegenüber Wolfskehl zu einem Höchstmaß an Loyalität verpflichtet fühlte. Nachdem Rudolf Alexander Schröder in der Zeitschrift „Die Insel“, deren Herausgeber Otto Julius Bierbaum ein enger Freund und Förderer Behrens' war und für die er noch kurz zuvor das Signet gezeichnet hatte (Abb. 64, vgl. das Kapitel „Buchkunst“), die „Deutsche Dichtung“ Georges und Wolfskehls harsch kritisiert hatte, schrieb er an Wolfskehl¹⁵⁵⁹:

„Jedenfalls ziehe ich für mich daraus den Vorteil, jetzt aus jeder Toleranz der Insel gegenüber herausgekommen zu sein. Ich hatte oft genug Beweise an meiner Person, doch man muss immer erst die Missachtung dessen, was man schätzt, erleben, um das Feindliche zu merken.“¹⁵⁶⁰

Besonders plastisch lässt Behrens vernichtendes Urteil über die von den Brüdern Heinrich und Julius Hart ins Leben gerufene „Neue Gemeinschaft“ erkennen, dass auch er sich gegen weltanschaulich scheinbar eng verwandte lebensreformerische Ansätze entschieden abzugrenzen suchte. Die Brüder Hart verkehrten in einem Kreis, dem Behrens durch seine Freundschaften etwa mit Otto Erich Hartleben, Richard Dehmel und Cäsar Flaischlen selbst eng verbunden war.¹⁵⁶¹ In den Schriften der Brüder zur „Neuen Gemeinschaft“ finden sich Formulierungen und Ideen, die denen Behrens' zu gleichen scheinen – etwa wenn dort gefordert wird „nach allen Seiten das höchste Kulturideal in That umsetzen“, und zwecks dessen „überall in der Menschheit Krystallisations-Zentren bilden“.¹⁵⁶² Dieses höchste Kulturideal sollte dabei „in inniger Verschmelzung von Religion, Kunst, Wissen und Leben“ erreicht werden, um „die Vollendung des Einzelnen und der Gesamtheit zu verwirklichen.“¹⁵⁶³ Diese Zusammenführung sollte insbesondere bei sogenannten Weihefesten erfolgen, deren Ziel es sein sollte, „große, theatererzeugende

¹⁵⁵⁸ Brief Peter Behrens an Karl Wolfskehl (Darmstadt, 20.9.1900).

¹⁵⁵⁹ Schröder 1900.

¹⁵⁶⁰ Brief Peter Behrens an Karl Wolfskehl (Darmstadt, 20.9.1900). Auch Behrens' Urteil über Rudolf Alexander Schröder hatte sich binnen weniger Monate völlig verändert. Noch am 25. Dezember 1899 schrieb Behrens an Richard Dehmel: „Die jungen Leute [Schröder und Alfred Walter Heymel, F.P.] gefallen mir jetzt sehr gut. Schroeder [sic] hat viel Verstand für das Stylistische“. Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 25.12.1899). Auch war der Bruch weder mit Schröder noch mit der „Insel“ endgültig, wie die erhaltenen späteren Briefe belegen. Zu der freundschaftlichen Korrespondenz Behrens' mit Schröder vgl. die erhaltenen Briefe aus dem Nachlass Schröders aus den Jahren 1905 – 1921. Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Nachlass Rudolf Alexander Schröder, Nr. 99.12. Zu den umfänglichen geschäftlichen Beziehungen zum Insel-Verlag zwischen 1903 und 1910 vgl. die erhaltene Korrespondenz im Goethe und Schiller-Archiv, Weimar, Nr. 50/283.

¹⁵⁶¹ Dupke zählt Hartleben zu einem Kreis um die Gebrüder Hart, der sich in den 1880er Jahren herausbildete. Dupke 1998, S. 179. Zur Verbindung mit Dehmel s. Cepl-Kaufmann/Kauffeld 2001, S. 516. Zur Freundschaft mit Cäsar Flaischlen vgl. die Widmung des in der Universitäts- und Landesbibliothek Münster aufbewahrten Exemplars der von den Brüdern Hart verfassten Schrift „Vom höchsten Wissen – Vom Leben im Licht“: „Seinem lieben Cäsar Flaischlen in alter treuer Freundschaft – Julius Hart Berlin Steglitz Florastr. 2a – Frühjahr 1900“.

¹⁵⁶² Die Neue Gemeinschaft, S. 8.

¹⁵⁶³ Ebenda, S. 3.

Stimmungen zu erwecken.¹⁵⁶⁴ Diese Feiern sollten einerseits an vorchristliche, pantheistische und mythische Zeremonien anknüpfen, andererseits Gesamtkunstwerke sein, die Dichtung, Musik und bildende Künste unter einem jeweiligen Oberthema zusammenführen.¹⁵⁶⁵ Vielleicht gerade weil die dieses Konzept zu den Vorstellungen, die Behrens selbst insbesondere in seinen Texten zum Theater vertrat, aber natürlich auch zu den Ideen der „Kosmiker“, so offensichtlich sind, wies er die Tauglichkeit des Programms der Harts entschieden zurück:

„Haben sie von den Gebrüdern Hart gehört. Diederichs schickte mir vor einigen Tagen einen Prospekt und ein Programm, woraus ersichtlich ist, dass diese Herren eine „Neue Gemeinschaft“ gegründet haben, die das Schöne, das Wissen und die Religion in ihrer Bestrebung zusammen fasst. Ich glaube, aus dem was ich sah und las, nicht, das es viel ist und wird, denn ich glaube nicht, daß diese Leute das haben, von dem wir wissen, daß es alles ist.“¹⁵⁶⁶

Gleichzeitig belegen die Texte der „Neuen Gemeinschaft“ exemplarisch, dass an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert verschiedene lebensreformerische Konzepte propagiert wurden, bei denen bestimmte Vorstellungen, vor allem aber auch bestimmte Formulierungen und Symbole, fast identisch sind. Hier muss meines Erachtens die weitere Forschung zu Behrens' kunst- und kulturtheoretischen Konzepten und Einflüssen Klarheit schaffen. Gerade weil Buddensieg und andere bestimmte Symbole in Behrens' Kunst mit dem Werk Nietzsches verknüpfen wollen, ist eine gründliche Einordnung der hierfür vereinnahmten Darstellungen – besonders jene des Edelsteins oder Kristalls und jene des Adlers – in die Symbolsprache der philosophischen und lebensreformerischen Konzepte der Zeit unerlässlich.

Behrens' ausgeprägte Tendenz zur Abgrenzung, die aus den Briefen an Karl Wolfskehl für die Monate vor der Eröffnung der Koloniausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ ablesbar ist, betraf aber auch sein direktes künstlerisches Umfeld. In einem Brief beschwor er Wolfskehl, doch um die „Unfruchtbarkeit“ des Kunstschaffens seines Mitkolonisten Hans Christiansen zu wissen.¹⁵⁶⁷ Wolfskehl hatte zuvor erwogen, Christiansen bei dessen Plänen für das Kolonietheater zu unterstützen, indem er zu Bühnendekorationen Christiansens passende Literatur suchen wollte – ein Ansinnen, welches Behrens aufs schärfste kritisierte. Denn aus Behrens' Warte bedrohte eine solche Zusammenarbeit die kulturreformerischen

¹⁵⁶⁴ Ebenda, S. 8.

¹⁵⁶⁵ Ebenda, S. 12.

¹⁵⁶⁶ Brief Peter Behrens an Karl Wolfskehl (Darmstadt, 20.9.1900). Der Verleger Eugen Diederichs, der im Jahr 1900 Behrens' Aufsatz „Feste des Lebens und der Kunst“ herausgab, veröffentlichte zwei programmatische Bände der Brüder Hart – die Reihe „Reich der Erfüllung“ –, in denen diese die Weltanschauung der „Neuen Gemeinschaft“ verkündeten.

¹⁵⁶⁷ Brief Peter Behrens an Karl Wolfskehl (Darmstadt, 9.4.1901).

Ziele, in denen er sich mit Wolfskehl einig glaubte: „Es ist ein ‚mehr‘ gethan, wenn etwas was bedeutungslos wird, relativ um ein Kleines besser werden kann. Das Falsche soll charakteristisch aussehen“.¹⁵⁶⁸

Diese entschiedene Abgrenzung gegen einen anderen Kolonisten lässt vermuten, dass Behrens die anderen Künstler der Mathildenhöhe weniger als Mitstreiter in der künstlerischen Erneuerungsbewegung denn als direkte Konkurrenz wahrnahm. Dies wird auch durch den bereits erwähnten Bericht des Direktors der Bremer Kunsthalle Gustav Pauli aus dem Sommer 1902 bestätigt, der nach einem Besuch des Künstlers zu dem exorbitanten Baupreis des Hauses Behrens ausführte, dass dieser dadurch zustande gekommen sei, dass „er [Behrens, F.P.] nicht hinter Olbrich zurückbleiben“ wollte.¹⁵⁶⁹ Ein weiterer Beleg für Behrens' kritische Haltung gegenüber den künstlerischen Reformbewegungen der Zeit findet sich in einem Schreiben an Wolfskehl.¹⁵⁷⁰ Dort lobte Behrens ein Portrait des Adressaten, weil es „dekorativ“ sei, jedoch „ohne im secessionistischen Jugendgeschmack zu sein“.¹⁵⁷¹ Auch ohne dass Behrens diesen Begriff näher erläuterte, kann meines Erachtens nicht bestritten werden, dass ein Großteil der kunstwissenschaftlichen Literatur es kaum ablehnen würde, wesentliche Teile des hier behandelten Frühwerk Behrens' unter einem Begriff wie „secessionistischer Jugendgeschmack“ zu subsumieren. Behrens dagegen versuchte sich dagegen offenbar ebenso wie die „Kosmiker“ und der George-Kreis gerade gegen die künstlerischen Strömungen abzugrenzen, denen er in den Formen nahestand. Das Herausstellen der Andersartigkeit, die Abgrenzung gegen angebliche außenstehende Widersacher, ist ebenfalls ein zentrales Merkmal von Behrens theoretischen Abhandlungen „Über Ausstellungen“ und „Feste des Lebens und der Kunst“. So ist bei dem letztgenannten Aufsatz die Agitation gegen die sogenannten „falschen Propheten“, als die Behrens eine nicht näher beschriebene Gruppe von Zweiflern an der stilreformerischen Erneuerungsbewegung bezeichnet, die inhaltliche Klammer zwischen dem Beginn des Textes und dessen Ende.¹⁵⁷²

¹⁵⁶⁸ Ebd.

¹⁵⁶⁹ Brieflicher Bericht Dr. Gustav Pauli (wohl Juni 1902), Bremen, Archiv der Kunsthalle: 83. Zit. nach Maraun 1992, S. 194, Anm. 15.

¹⁵⁷⁰ Brief Peter Behrens an Karl Wolfskehl (Darmstadt, 20.9.1900).

¹⁵⁷¹ Eine auf das Jahr 1900 datierte Portraitzeichnung Karl Wolfskehls ist in Abbildung bekannt (Abb. 390).

¹⁵⁷² Die in hohem Ton vorgetragene Absage an die „falschen Propheten“ eröffnet den Text mit dem Satz: „Sie ärgern sich, jene falschen Propheten, dass sie nicht recht behalten mit ihrer Weisheit: es wird keinen neuen Stil in der Kunst geben, nie wird es ihn geben, er muss sich aus dem alten ergeben, man kann ihn nicht erfinden.“ Am Textende griff der Autor diesen Beginn wieder auf: „Sie ärgern sich, jene falschen Propheten, dass sie nicht Recht behielten: es wird keinen neuen Stil in der Kunst geben. Sie ärgern sich, weil sie sich irren. Sie irren sich wieder, wenn sie behaupten: es wird keinen neuen Stil in der Bühnenkunst geben. Sie werden sich wieder ärgern. Sie irren und ärgern sich immer. Wir aber sind glücklich und freuen uns, dass wir in einer Zeit stehen, wo wieder ein starker Wille lebt und der Glaube an die Schönheit.“ Behrens 1900b, S. 6, 25.

Es ist in Anbetracht dieser Quellenlage unbestreitbar, dass die Abgrenzung gegenüber anderen realen wie fiktiven Gruppen und Personen zu diesem Zeitpunkt als zentraler Wesenszug des Künstlers angesehen werden muss. Meines Erachtens könnte dieser Befund in mehrere Richtungen weiterverfolgt werden. Zum einen wäre zu untersuchen, inwieweit ein solches Abgrenzungs- und Konkurrenzverhalten die Kommunikation der gesamten Künstlerkolonie beherrschte. Darüber hinaus könnte untersucht werden, ob die – zumindest von Behrens empfundene – Konkurrenz unter den Künstlern auch einen nachweisbaren Niederschlag in deren Kunstschaffen fand – etwa in einer forcierten stilistischen Auseinanderentwicklung.

Diese Arbeit hat sich der Künstlerpersönlichkeit Peter Behrens' fast ausschließlich durch die Analyse seiner Arbeiten genähert. Die umfangreichen Briefquellen wurden im Hinblick auf Behrens' konkretes Kunstschaffen, zur Datierung und Erforschung einzelner Objekte und Werkbereiche, herangezogen. Unberücksichtigt blieb dabei weitgehend das Bild des Menschen Peter Behrens und seiner Lebensumstände, wie es uns etwa aus den umfangreichen Konvoluten seiner Korrespondenz mit seinen Freunden Richard Dehmel oder Otto Julius Bierbaum entgegenblickt. Die hier wiedergegebenen Passagen seiner Schreiben an Karl Wolfskehl etwa lassen erahnen, dass auch eine biographische Betrachtung des Künstlers lohnend wäre, um jenseits seiner künstlerischen Hervorbringungen ein aussagekräftiges Bild zu zeichnen.

Obwohl sich diese Untersuchung bemüht hat, einigen Desideraten in der Forschung zum Frühwerk Peter Behrens' abzuwehren und den künstlerischen Weg Peter Behrens' zur Aufnahme seiner Tätigkeit als Architekt zu beleuchten, bleiben also weiterhin zahlreiche Fragestellungen zu bearbeiten; wenn hier Perspektiven für künftige Forschungen aufgezeigt werden konnten, ist eine weitere wesentliche Absicht dieser Arbeit erfüllt.

Quellenverzeichnis

I. Urkunden

1. Kaufnotul zum Baugrund für das Haus Behrens auf der Mathildenhöhe, bez.: Kaufnotul über die von Seiner Königlichen Hoheit dem Großherzog von Hessen an Herrn Professor Peter Behrens verkauften Immobilien, dat. Darmstadt, 24. Juli 1900
Xerokopie des Museums Künstlerkolonie, Darmstadt
2. Nachtrag zur Kaufnotul zum Baugrund für das Haus Behrens auf der Mathildenhöhe, dat. Darmstadt, 11. Januar 1901
Xerokopie des Museums Künstlerkolonie, Darmstadt

II. Pläne und Aufmaße

1. H. Temme: Aufmaß, bez. Alexandra-Weg No. 17, Maßstab 1:250, undatiert (ca. 1920)
Magistrat der Stadt Darmstadt, Kulturamt/Untere Denkmalschutzbehörde, Archivbestand
2. H. Klüger [?, Signatur unleserlich]: Plankonvolut, bez.: Haus Katharina Heil Wwe., Darmstadt, Alexandraweg 17, Instandsetzung, Maßstab 1:100, dat.: Darmstadt 1946, aml. Genehmigungsvermerk: 11. April 1949
Magistrat der Stadt Darmstadt, Kulturamt/Untere Denkmalschutzbehörde,
Denkmalakte Alexandraweg 17

III. Photographien

1. Drei Photographien des Hauses Behrens von 1946 mit den Kriegsschäden aus dem Jahr 1944
Hessisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv, Inv.-Nr. F 848,1 B 20.878; F850,2, B 20.864;
F 850,3 B 20865

IV. Materialien zu Wiederaufbau und Renovierungen

Denkmalakte Alexandraweg 17, Darmstadt, Magistrat der Stadt Darmstadt, Denkmalschutzbehörde

1. Gutachten Bauoberrat Gottfried, Hochbau- und Maschinenamt der Stadt Darmstadt für Stadtbaurat Reißer (Darmstadt, 27.6.1978)
2. Gesprächsnotiz einer Besprechung vom 19.12.1989

3. Gutachten der Restaurierungswerkstatt für Malerei und Vergoldung Otto Denk, Darmstadt (8.8.2001)
4. Auszug aus dem Ergebnisprotokoll der 219. Sitzung des Denkmalbeirates am 18. August 2001, Bericht der Denkmalschutzbehörde, TOP 4.2: Haus Behrens. Wiesbaden

V. Briefe

Briefe von Peter Behrens

1. Peter Behrens an Josef August Beringer
Karlsruhe, Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv Karlsruhe, Nachlass August Beringer, Sig.-Nr. G.L.A. N Beringer No. 20
 - Brief Peter Behrens an Josef August Beringer (München, 23.2.1898)

2. Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum
München, Stadtbibliothek, Monacensia, Nachlass Otto Julius Bierbaum, Sig.-Nr. OJB B 12
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 6.7.1898)
 - Postkarte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (o. O., 6.7.1898)
 - Postkarte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wolfratshausen, 17.8.1898)
 - Postkarte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wolfratshausen, 23.8.1898)
 - Postkarte Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wolfratshausen, 27.8.1898)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 3.10.1898)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 10.11.1898)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (München, 17.11.1898)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wangen, 10.3.1899)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wangen, 18.3.1899)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Wangen, 30.3.1899)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, 24.7.1900)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, 17.7.1902)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, 27.7.1902)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Darmstadt, o. T.9.1902)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Düsseldorf, 9.7.1903)
 - Brief Peter Behrens an Otto Julius Bierbaum (Düsseldorf, 25.12.1903)

3. Peter Behrens an Kurt Breysig

Berlin, Staatsbibliothek, Nachlass Kurt Breysig: Peter Behrens

- Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (München, 5.12.1898)
- Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Werneuchen, 17.9.1899)
- Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Hamburg, 21.9.1901)
- Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Nürnberg, 5.11.1901)
- Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (München, 9.11.1901)
- Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Darmstadt, 22.12.1901)
- Brief Peter Behrens an Kurt Breysig (Darmstadt, 16.2.1902)

4. Peter Behrens an Richard Dehmel

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Dehmel-Archiv

- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 25.12.1899), Sig.-Nr. DA:Br.:B:284
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 11.1.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:B 285
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 10.6.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:B 287
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 13.7.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:B 291
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 18.7.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:B 292
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 22.7.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:B 293
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 1.8.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:B 294
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 18.7.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:B 295
- Postkarte Peter Behrens an Richard Dehmel (Trier, 20.7.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:Pk-Alb.III 429
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 11.12.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:B 303
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 20.12.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:B 304
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 17.5.1901), Sig.-Nr. DA:Br.:B. 314
- Postkarte Peter Behrens an Richard Dehmel (o. O., 12.6.1901), Sig.-Nr. DA:Br.:Pk-Alb.VI95
- Brief Peter Behrens an Richard Dehmel (Darmstadt, 27.6.1901), Sig.-Nr. DA:Br.:B 317

5. Peter Behrens an Friedrich Deneken

Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum, Archiv, Briefwechsel Behrens-Deneken

- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 12.5.1898)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 10.9.1898)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 28.10.1898)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 16.11.1898)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 7.1.1899)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 13.1.1899)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 14.2.1899)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (München, 27.5.1899)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 16.1.1901)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 20.1.1901)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 27.1.1901)
- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Hamburg, 7.2.1901)

- Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 25.2.1901)
 - Brief Peter Behrens an Friedrich Deneken (Darmstadt, 5.5.1901)
6. Peter Behrens an Eugen Diederichs
München, Deutsches Museum, Archiv
- Brief Peter Behrens an Eugen Diederichs (München, 7.3.1899), Sig.-Nr. 1962-52
7. Peter Behrens an Cäsar Fleischlen
Marbach, Deutsches Literaturarchiv, Nachlass Fleischlen, Sig.-Nr. 31814 (1898-1899), 30376 (1900), 30377 (1901), 30378 (1902)
- Brief Peter Behrens an Cäsar Fleischlen (München, 22.2.1898), Sig.-Nr. 31814/4
 - Brief Peter Behrens an Cäsar Fleischlen (München, 15.8.1898), Sig.-Nr. 31814/5
 - Postkarte Peter Behrens an Cäsar Fleischlen (Wolfratshausen, 28.8.1898), Sig.-Nr. 31814/6
 - Brief Peter Behrens an Cäsar Fleischlen (München, 15.9.1898), Sig.-Nr. 31814/7
 - Brief Peter Behrens an Cäsar Fleischlen (München, 28.7.1899), Sig.-Nr. 31814/8
 - Postkarte Peter Behrens an Cäsar Fleischlen (München, 14.9.1899), Sig.-Nr. 31814/9
 - Brief Peter Behrens an Cäsar Fleischlen (Darm-Athen [Darmstadt, F.P.], 25.5.1900), Sig.-Nr. 30376
 - Brief Peter Behrens an Cäsar Fleischlen (Darmstadt, 16.7.1902), Sig.-Nr. 30378
8. Peter Behrens an Elisabeth Förster-Nietzsche
Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv
- Brief Peter Behrens an Elisabeth Förster-Nietzsche (Darmstadt, 6.12.1902), Sig.-Nr. 72/BW 268
9. Peter Behrens an Georg Fuchs
München, Bayerische Staatsbibliothek, Nachlass Georg Fuchs, Sig.-Nr. HS006982399
- Brief Peter Behrens an Georg Fuchs (31.8.1898)
10. Peter Behrens an Oscar Ollendorf
Wiesbaden, Museum Wiesbaden, Archiv, Konvolut Ollendorf
- Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 19.6.1901), Sig.-Nr. A 13
 - Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 4.6.1902), Sig.-Nr. A 15
 - Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.6.1902), Sig.-Nr. A 16
 - Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 1.7.1902), Sig.-Nr. A 18
 - Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 8.7.1902), Sig.-Nr. A 19
 - Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 11.7.1902), Sig.-Nr. A 20
 - Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 16.7.1902), Sig.-Nr. A 21
 - Brief Peter Behrens an Oscar Ollendorf (Darmstadt, 29.7.1902), Sig.-Nr. A 22

11. Peter Behrens an Unbekannt

Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv, Nachlass Schultze-Naumburg, Sig.-Nr. 69.267/2

- Brief Peter Behrens an Unbekannt (Düsseldorf, 2.3.1905)

12. Peter Behrens an Karl Wolfskehl

Marbach am Neckar, Deutsches Literaturarchiv, Nachlass Wolfskehl, Sig.-Nr. 95.54.454

- Brief Peter Behrens an Karl Wolfskehl (Darmstadt, 20.9.1900), Sig.-Nr. 95.54.454/2
- Brief Peter Behrens an Karl Wolfskehl (Darmstadt, 9.4.1901), Sig.-Nr. 95.54.454/7

Briefe an Peter Behrens

13. von Boch [?], Villeroy & Boch an Peter Behrens (Kopierbuch)

Merzig, Villeroy & Boch AG, Unternehmensarchiv

- Brief von Boch [?, Signatur unleserlich] an Peter Behrens (o. O., 10.8.1900), Sig.-Nr. 569
- Brief von Boch [?, Signatur unleserlich] an Peter Behrens (o. O., 18.8.1900), Sig.-Nr. 587

14. Richard Dehmel an Peter Behrens (Kopierbuch)

Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Dehmel-Archiv

- Postkarte Richard Dehmel an Peter Behrens (o. O., 24.12.1900), Sig.-Nr. DA:Br.:D 1993

15. Friedrich Deneken an Peter Behrens (Kopierbuch)

Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum, Archiv, Briefwechsel Behrens-Deneken

- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 4.5.1898)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 19.8.1898)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 20.9.1898)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 1.12.1898)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 10.1.1899)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 1.2.1899)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 17.2.1899)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 14.3.1899)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (o. O., 29.5.1899)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 20.1.1901)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 6.2.1901)
- Brief Friedrich Deneken an Peter Behrens (Krefeld, 2.5.1901)

Sonstige Briefe

Von und an Friedrich Deneken

16. Fa. H. Strouken an Friedrich Deneken

Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum, Archiv, Briefwechsel Behrens-Deneken

- Mitteilung Fa. H. Strouken an Friedrich Deneken (Krefeld, 9.2.1901)

Von und an August zu Höne

17. August zu Höne an das Bauaufsichtsamt der Stadt Darmstadt

Darmstadt, Magistrat der Stadt Darmstadt, Denkmalschutzbehörde, Denkmalakte Alexandraweg 17

- Brief August zu Höne an das Bauaufsichtsamt der Stadt Darmstadt (Darmstadt, 31.1.1978)
- Brief August zu Höne an das Bauaufsichtsamt der Stadt Darmstadt (Darmstadt, 20.9.1978)
- Brief August zu Höne an das Bauaufsichtsamt, Denkmalschutzbehörde der Stadt Darmstadt (o. O., 20.12.1979)

18. August zu Höne an Baudirektor Zechner, Stadtbauverwaltung Darmstadt, Untere

Denkmalschutzbehörde

Darmstadt, Magistrat der Stadt Darmstadt, Denkmalschutzbehörde, Denkmalakte Alexandraweg 17

- Brief August zu Höne an Baudirektor Zechner, Stadtbauverwaltung Darmstadt, Untere Denkmalschutzbehörde (Darmstadt, 2.11.1979)

19. Baudirektor Zechner, Bauaufsichtsamt der Stadt Darmstadt, an August zu Höne

Darmstadt, Magistrat der Stadt Darmstadt, Denkmalschutzbehörde, Denkmalakte Alexandraweg 17

- Brief Baudirektor Zechner, Bauaufsichtsamt der Stadt Darmstadt, an August zu Höne (Darmstadt, 23.9.1980)

20. Stadtbauverwaltung der Stadt Darmstadt, Bauaufsichtsamt, Untere Denkmalschutzbehörde an August zu Höne

Darmstadt, Magistrat der Stadt Darmstadt, Denkmalschutzbehörde, Denkmalakte Alexandraweg 17

- Brief Stadtbauverwaltung der Stadt Darmstadt, Bauaufsichtsamt, Untere Denkmalschutzbehörde an August zu Höne (Darmstadt, 28.10.1986)

Von und an Familie Schut

21. Kulturamt/Denkmalschutz der Stadt Darmstadt an Eheleute Schut

Wiesbaden, Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Denkmalakte Haus Behrens, Alexandraweg 17, Darmstadt

- Brief Kulturamt/Denkmalschutz der Stadt Darmstadt an Eheleute Schut (Darmstadt, 25.8.2001)

22. Landesamt für Denkmalpflege Hessen an Eheleute Schut
Wiesbaden, Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Denkmalakte Haus Behrens, Alexandraweg 17,
Darmstadt
- Brief Landesamt für Denkmalpflege Hessen an Eheleute Schut (Wiesbaden, 20.9.2001)
23. Karin Schut an das Landesamt für Denkmalpflege Hessen
Wiesbaden, Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Denkmalakte Haus Behrens, Alexandraweg 17,
Darmstadt
- Brief Karin Schut an das Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Darmstadt, 24.5.2002) mit angefügter Kostenaufstellung
 - Brief Karin Schut an das Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Darmstadt, 20.6.2006)
24. Karin Schut an den Magistrat der Stadt Darmstadt, Denkmalschutz
Wiesbaden, Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Denkmalakte Haus Behrens, Alexandraweg 17,
Darmstadt
- Brief Karin Schut an den Magistrat der Stadt Darmstadt, Denkmalschutz (Darmstadt, 28.2.2006) mit beigefügter Kostenaufstellung
25. Dr. Falko Lehmann, Landesamt für Denkmalpflege Hessen an Karin Schut
Wiesbaden, Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Denkmalakte Haus Behrens, Alexandraweg 17,
Darmstadt
- Brief Dr. Falko Lehmann, Landesamt für Denkmalpflege Hessen an Karin Schut (Wiesbaden, 17.5.2006)

Literaturverzeichnis

Abel 1890

Lothar Abel: Das elegante Wohnhaus. Eine Anleitung Wohnhäuser aussen und innen mit Geschmack zu erbauen und auszustatten [sic],
Wien/Pest/Leipzig 1890

Abel 1893

Lothar Abel: Das kleine Haus mit Garten. Praktische Winke bei dem Baue von kleinen Landhäusern, Villeggiaturen und Cottages in Verbindung mit Gartenanlagen. Als Lösung der modernen Wohnungsfrage,
Wien/Pest/Leipzig 1893

Abel 1894

Lothar Abel: Das gesunde, behagliche und billige Wohnen,
Wien/Pest/Leipzig 1894

Adam 2013

Hubertus Adam: Alle Schaffenden aber sind hart. Friedrich Nietzsche und die Konstruktion des Künstlerselbstverständnisses um 1900, in:
Archithese, 43. Jg. (2013), H. 2 (März/April),
S. 54-59

Ahlers-Hestermann 1941

Friedrich Ahlers-Hestermann: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900,
Berlin 1941

Ahner 1899

Alfred Ahner: Salon Keller und Reiner, in:
Der Reichsbote, 27. Jg. (1899), Nr. 229 (28. September 1899),
S. 5

A. K. 1901

A. K.: Die Darmstädter Sensation (Die Ausstellung der Künstlerkolonie), T.2, in:
Vossische Zeitung, 7. Juni 1901,
S. 2-4

Anderson 1968

Stanford Anderson: Peter Behrens and the new architecture of Germany, 1900-1917,
New York 1968

Anderson 2000

Stanford Anderson: Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century,
Cambridge (Mass.)/London 2000

Andrews 2005

John Andrews: Arts and Crafts Furniture,
Woodbridge 2005

Ausst.-Kat. Berlin 1972

Ausst.-Kat. Stilkunst um 1900 in Deutschland (Berlin, Staatliche Museen 1972), hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin,
Berlin 1972

Ausst.-Kat. Berlin 1981

Ausst.-Kat. Karl Friedrich Schinkel. Architektur – Malerei – Kunstgewerbe (Berlin, Orangerie des Schlosses Charlottenburg 13. März 1981 bis 13. September 1981),
Berlin 1981

Ausst.-Kat. Berlin 2007

Ausst.-Kat. Neue Baukunst. Berlin um 1800 (Berlin, Alte Nationalgalerie 16. März 2007 bis 28. Mai 2007), hrsg. von Elke Blauert in Zusammenarbeit mit Katharina Wippermann, Berlin 2007

Ausst.-Kat. Berlin 2012

Ausst.-Kat. Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie (Berlin, Kupferstichkabinett 7. September 2012 bis 6. Januar 2013; München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung 1. Februar 2013 bis 12. Mai 2013), hrsg. von Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Rolf H. Johannsen und Christiane Lange unter Mitarbeit von Nadine Rottau und Felix von Lüttichau, München 2012

Ausst.-Kat. Bonn 2011

Ausst.-Kat. Art and Design for All – The Victoria and Albert Museum (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 18. November 2011 bis 15. April 2012), hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München/London/New York 2011

Ausst.-Kat. Brüssel 1977

Ausst.-Kat. Jugendstil (Brüssel, Palais des Beaux-Arts 1. Oktober 1977 bis 27. November 1977), Brüssel 1977

Ausst.-Kat. Darmstadt 1901

Ausst.-Kat. Überdokument Darmstadt. Über-Haupt-Katalog (Darmstadt, Ausstellungsgelände „Ein Dokument deutscher Kunst“ auf der Mathildenhöhe 31. August 1901 bis 15. Oktober 1901), Redaktion H. Hohmann, Darmstadt o. J. [1901]

Ausst.-Kat. Darmstadt 1976

Ausst.-Kat. Ein Dokument Deutscher Kunst 1901·1976 (Darmstadt, Mathildenhöhe, Hessisches Landesmuseum, Kunsthalle 22. Oktober 1976 bis 30. Januar 1977), bearb. von Wolfgang Beeh u. a., 5 Bde. (Bd. 1: Ein Dokument deutscher Kunst; Bd. 2: Kunst und Dekoration 1851-1914; Bd. 3: Akademie – Sezession – Avantgarde um 1900; Bd. 4: Die Künstler der Mathildenhöhe; Bd. 5: Die Stadt der Künstlerkolonie – Darmstadt 1900-1914. Künstlerkolonie Mathildenhöhe 1899-1914. Die Buchkunst der Darmstädter Künstlerkolonie), Darmstadt 1976

Ausst.-Kat. Darmstadt 1983

Ausst.-Kat. Joseph M. Olbrich 1867·1908 (Darmstadt, Mathildenhöhe 18. September 1983 bis 27. November 1983), Redaktion Bernd Krimmel, bearb. von Susanne Michaelis, Darmstadt 1983.

Ausst.-Kat. Darmstadt 2001

Ausst.-Kat. Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900 (Darmstadt, Mathildenhöhe 21. Oktober 2001 bis 24. Februar 2002), hrsg. von Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann und Klaus Wolbert, 2 Bde., Darmstadt 2001

Ausst.-Kat. Darmstadt 2010

Ausst.-Kat. Joseph Maria Olbrich 1867-1908. Architekt und Gestalter der frühen Moderne (Darmstadt, Mathildenhöhe 7. Februar 2010 bis 24. Mai 2010; Wien, Leopold Museum 18. Juni 2010 bis 27. September 2010), hrsg. von Ralf Beil und Regina Stephan, Ostfildern 2010

Ausst.-Kat. Delmenhorst 2005

Ausst.-Kat. Peter Behrens – Ausstellungsarchitekt zwischen Kunst und Industrie (Delmenhorst, Nordwolle 2. Oktober 2005 bis 27. November 2005), hrsg. von Gerhard Kaldewei, Delmenhorst 2005

Ausst.-Kat. Düsseldorf 1990

Ausst.-Kat. Peter Behrens: „Wer aber will sagen, was Schönheit sei?“ Grafik, Produktgestaltung, Architektur (Düsseldorf, Landesmuseum Volk und Wirtschaft 1990), hrsg. von Hans-Georg Pfeifer, mit Beiträgen von Kurt Asche, Tilmann Buddensieg, Walter Gebhardt, Mechthild Heuser, Gisela Moeller, Elisabeth Motz, Manfred Speidel, Norbert Werner, Düsseldorf 1990

Ausst.-Kat. Erfurt 2013

Ausst.-Kat. Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign (Erfurt, Kunsthalle 24. März 2013 bis 16. Juni 2013), hrsg. von Thomas Föhl und Claus Pese, mit Beiträgen von Sabine Beneke, Tilmann Buddensieg, Swantje Dogunke, Martina Fischer, Ole W. Fischer, Thomas Föhl, Silvia Glaser, Christoph Hölz, Jürgen Krause, Carsten Krohn, Bernd Nicolai, Claus Pese, Udo Schröder, Weimar 2013

Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1989

Ausst.-Kat. Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten (Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum 16. September 1989 bis 26. November 1989), hrsg. von Hans-Peter Schwarz in Zusammenarbeit mit Heike Lauer und Jörg Stabenow, Braunschweig 1989

Ausst.-Kat. Hamburg 1982

Ausst.-Kat. Karl Friedrich Schinkel. Eine Ausstellung aus der Deutschen Demokratischen Republik (Hamburg, Kunsthalle 18. November 1982 bis 16. Januar 1983), hrsg. von der Bauakademie der DDR, Institut für Städtebau und Architektur, Berlin 1982

Ausst.-Kat. Hamburg 2011

Ausst.-Kat. Grafikdesign im Jugendstil. Der Aufbruch des Bildes in den Alltag (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 20. Mai 2011 bis 28. August 2011), hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Konzept, Text, Redaktion von Jürgen Döring und Holger Klein-Wiele, zugl. Bestandskat., Ostfildern 2011

Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966

Ausst.-Kat. Peter Behrens (1868-1940). Gedenkschrift mit Katalog aus Anlaß der Ausstellung (Kaiserslautern, Pfalzgalerie; Hagen, Karl-Ernst-Osthaus-Museum; Berlin, Akademie der Künste; Darmstadt; Wien 1966-1967), Katalogbearbeitung und Gestaltung Wilhelm Weber, Kaiserslautern 1966

Ausst.-Kat. Krefeld 1984

Ausst.-Kat. Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Von der Künstlerseide zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund (Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum 24. März 1984 bis 24. Juni 1984), Krefeld 1984

Ausst.-Kat. München 1891

Ausst.-Kat. Illustrierter Katalog der Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königlichen Glaspalaste 1891, 4. Aufl. (ausgegeben am 1. September 1891), München 1891

Ausst.-Kat. München 1892

Ausst.-Kat. Illustrierter Katalog der 6. Internationalen Kunst-Ausstellung 1892 im königlichen Glaspalaste. 1. Juni bis Ende Oktober, 4. Aufl. (ausgegeben am 15. September 1892), München 1892

Ausst.-Kat. München 1893

Ausst.-Kat. Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Secession“ 1893, 6. Aufl. (ausgegeben am 21. September 1893), München 1893

Ausst. Kat. München 1894a

Ausst.-Kat. Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens „Secession“ 1894, 3. Aufl. (ausgegeben am 29. Juni 1894), München 1894

Ausst.-Kat. München 1894b

Ausst.-Kat. Illustrierter Katalog der Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalaste 1894 (ausgegeben am 12. September 1894), München 1894

Ausst.-Kat. München 1897

Ausst.-Kat. Illustrierter Katalog der 7. Internationalen Kunstausstellung im königlichen Glaspalaste zu München 1897. Veranstaltet von der „Münchner Künstlergenossenschaft“ im Vereine mit der „Münchner Secession“. 1. Juni bis Ende Oktober, 5. Aufl. (ausgegeben Ende September 1897), München 1897

Ausst.-Kat. München 1898

Ausst.-Kat. Offizieller Katalog der Münchner Jahresausstellung 1898 im königlichen Glaspalast, hrsg. von der Münchner Künstlergenossenschaft, 3. Aufl. (Juli 1898), München 1898.

Ausst.-Kat. München 1899

Ausst.-Kat. Offizieller Katalog der Münchner Jahresausstellung 1899 im königlichen Glaspalast, hrsg. von der Münchner Künstlergenossenschaft. 4. Ausgabe vom 6. August 1899, München 1899

Ausst.-Kat. München 1969

Ausst.-Kat. Internationales Jugendstilglas. Vorformen moderner Kunst (München, Museum Stuck-Villa 14. März 1969), Katalogbearb. Siegfried Wichmann, München 1969

Ausst.-Kat. München 1982

Ausst.-Kat. Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente (München, Stadtmuseum 26. November 1982 bis 27. Februar 1983; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 8. April 1983 bis 22. Mai 1983), hrsg. von Winfried Nerdinger, München 1982

Ausst.-Kat. München 1984

Ausst.-Kat. Jugendstil Floral Funktional (München, Bayerisches Nationalmuseum Frühjahr 1984), Katalogbearb. Siegfried Wichmann, Herrsching 1984

Ausst.-Kat. München 1988

Ausst.-Kat. Die Meister des Münchner Jugendstils (München, Stadtmuseum 23. Juni 1989 bis 20. August 1989), hrsg. von Kathryn Bloom Hiesinger, München 1988

Ausst.-Kat. München 2010a

Ausst.-Kat. Maß und Freiheit. Textilkunst im Jugendstil von Behrens bis Olbrich (München, Museum Villa Stuck 11. März 2010 bis 30. Mai 2010), Katalogautorin Barbara Hardtwich, hrsg. von Michael Buhrs, München 2010

Ausst.-Kat. München 2010b

Ausst.-Kat. Die Jugend der Moderne. Art Nouveau- und Jugendstil-Meisterwerke aus Münchner Privatbesitz (München, Museum Villa Stuck 28. Oktober 2010 bis 23. Januar 2011), hrsg. von Margot Th. Bradlhuber u. Michael Buhrs, Stuttgart 2010

Ausst.-Kat. Münster 2007

Ausst.-Kat. Freiheit der Linie – Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner (Münster, Westfälisches Landesmuseum 25. November 2007 bis 17. Februar 2008), hrsg. von Erich Franz, Münster 2007

Ausst.-Kat. New York 2001

Ausst.-Kat. New Worlds. German and Austrian Art 1890-1940 (New York, Neue Galerie 16. November 2001 bis 18. Februar 2002), hrsg. von Renée Price, New York/New Haven/London 2001

Ausst.-Kat. Nürnberg 1980

Ausst.-Kat. Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriekultur (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 20. September 1980 bis 9. November 1980), Katalog von Peter-Klaus Schuster in Zusammenarbeit mit Tilmann Buddensieg, Bernward Deneke, Hermann Glaser, Norbert Götz, Gerhard Hirschmann, Matthias Mende, Gisela Moeller, Claus Pese, Klaus-Jürgen Sembach, Jutta Tschoeke, Leonie von Wilckens, München 1980

Ausst.-Kat. Paris 1974

Ausst.-Kat. L'Œuvre de Rupert Carabin 1862-1932 (Paris, Galerie du Luxembourg 20. Mai 1974 bis 20. Oktober 1974), hrsg. von Yvonne Brunhammer u. a., Paris 1974

Ausst.-Kat. Paris 2000

Ausst.-Kat. 1900 (Paris, Galeries nationales du Grand Palais 14. März 2000 bis 26. Juni 2000), Paris 2000

Ausst.-Kat. Prag 1980

Ausst.-Kat. Německá Secese. Umeni a umelecke remeslo kolem roku 1900 ze sbirek muzei Spolkove republiky Nemecka/Jugendstil in Deutschland. Kunst und Kunsthandwerk um 1900 aus Museen der Bundesrepublik Deutschland (Prag, Nationalgalerie/Kunstgewerbemuseum 16. September 1980 bis 2. November 1980), hrsg. vom Kulturministerium der Tschechoslowakei u. a., Hamburg/Prag 1980

Ausst.-Kat. Turin 1902

Ausst.-Kat. Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902. Katalog der deutschen Abteilung (Turin, Ausstellungsgelände im Parco del Valentino 10. Mai 1902 bis 10. November 1902), München 1902

Ausst.-Kat. Zürich 1897

Ausst.-Kat. Zürcher Künstlergesellschaft. Sonderausstellung: Peter Behrens, München, im Künstlerhaus. Frühjahr 1897, o. O., o. J. [Zürich 1897]

Banham 1956

Reyner Banham: Ateliers d'Artistes. Paris Studio Houses and the Modern Movement, in: The Architectural Review, Bd. 120 (1956), Nr. 745 (August 1956), S. 75-83

Bauch 1959

Kurt Bauch: Einleitung, in: Seling 1959, S. 9-35

Bauer/Märker/Ohm 1976

Margit Bauer/Peter Märker/Anneliese Ohm (Bearb.): Europäische Möbel von der Gotik bis zum Jugendstil. Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1976

Behrendt 1920

Walter Curt Behrendt: Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur, Stuttgart/Berlin 1920

Behrens 1900a

Peter Behrens: Die Dekoration der Bühne, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900), S. 401-405

Behrens 1900b

Peter Behrens: Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols, Leipzig 1900

Behrens 1900c

Peter Behrens: Über Ausstellungen, in:
Die Rheinlande, 1. Jg. (1900/1901), H. 1 (Oktober 1900),
S. 33-34

Behrens 1901a

Peter Behrens: Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel (Sonderdruck aus „Die Rheinlande. Monatsschrift für Deutsche Kunst“),
o. O. 1901
Zugleich:
Die Rheinlande, 1. Jg. (1900/1901), H. 4 (Januar 1901),
S. 28-40

Behrens 1901b

Peter Behrens: Vorrede, in:
Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“,
S. 5-12

Behrens 1905

Peter Behrens: Alkohol und Kunst,
Flensburg 1905

Berger 1980

Klaus Berger: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920,
München 1980

Beringer 1909

Josef August Beringer: Lilli Behrens, in:
Thieme/Becker 1909,
S. 206

Bierbaum 1896

Otto Julius Bierbaum: Der bunte Vogel von 1897. Ein Kalenderbuch von Otto Julius Bierbaum. Mit vielen Zeichnungen von Felix Vallotton und E. R. Weiß,
Berlin 1896

Bierbaum 1897a

Otto Julius Bierbaum: Münchner Brief, in:
Die Zeit, 3. Jg., Bd. 10 (Januar-März 1897), Nr. 123 (6. Februar 1897),
S. 89-91

Bierbaum 1897b

Otto Julius Bierbaum: Künstlerische Vorsatzpapiere, in:
Dekorative Kunst, 1. Jg., 1. Hb. (1897-1898), H. 3 (Dezember 1897),
S. 111-129

Bierbaum 1898a

Otto Julius Bierbaum: Moderne Holzschnitte, in:
ver sacrum, 1. Jg. (1898), H. 10 (Oktober 1898),
S. 5-11

Bierbaum 1898b

Otto Julius Bierbaum: Der Bunte Vogel von 1899. Ein Kalenderbuch von Otto Julius Bierbaum mit Buchschmuck von Peter Behrens,
Berlin/Leipzig 1898

Bierbaum 1899a

Otto Julius Bierbaum: Die vernarrte Prinzeß. Ein Fabelstück in drei Aufzügen, in: Die Insel, 1. Jg. (1899), 1. Quartal (Oktober-Dezember 1899), S. 42-64, 158-180, 278-302

Bierbaum 1899b

Otto Julius Bierbaum: Stuck, 2. erw. Aufl. Bielefeld/Leipzig 1899 (1. Aufl. unter dem Titel „Franz Stuck“ München 1893)

Bierbaum 1900

Otto Julius Bierbaum: Pan im Busch. Ein Tanzspiel von Otto Julius Bierbaum mit Musik von Felix Mottl, Berlin 1900

Bierbaum 1904a

Otto Julius Bierbaum: Die vernarrte Prinzeß. Ein Fabelstück in drei Bildern. Mit einer Vorrede über das musikalische Bühnenspiel. In Musik gesetzt von Oscar von Chelius, München 1904

Bierbaum 1904b

Otto Julius Bierbaum: Das seidene Buch. Eine lyrische Damenspende, Stuttgart 1904

Bierbaum/Fried 1898

Otto Julius Bierbaum (Text)/ Oskar Fried (Musik): Der Tod krönt die Unschuld. Umrahmung von Peter Behrens, in: ver sacrum, 1. Jg. (1898), H. 12 (Dezember 1898), S. 29-30

Bilancioni 1981

Guglielmo Bilancioni: Il primo Behrens. Origini del moderno in architettura, Florenz 1981

Birnie Danzker 2006a

Jo-Anne Birnie Danzker (Hrsg.): Villa Stuck, mit Beiträgen von Jo-Anne Birnie Danzker, Margot Th. Brandlhuber, Barbara Hardtwig, Birgit Jooss, Monika Meine-Schawe, Ostfildern 2006

Birnie Danzker 2006b

Jo-Anne Birnie Danzker: Ein Meister der Verführung, in: Birnie Danzker 2006a, S. 19-45

Bl 1899

Kürzel „Bl“: o. T. [Rezension „Der Bunte Vogel von 1899“], in: Zeitschrift für Bücherfreunde, 2. Jg. (1898/1899), H. 12 (März 1899), S. 532-533

Blei 1901

Franz Blei: Peter Behrens – A German Artist, in: The Studio, Bd. 21 (1900-1901), Nr. 94 (Januar 1901), S. 237-241

Bodenschatz 2001

Harald Bodenschatz: Städtebau – Von der Villenkolonie zur Gartenstadt, in: Harlander 2001, S. 76-105

Boehe 1968

Jutta Boehé: Jugendstil im Theater. Die Darmstädter Künstlerkolonie und Peter Behrens, Diss. Wien 1968

Börsch-Supan 1977

Eva Börsch-Supan: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 25),
München 1977

Börsch-Supan 1981

Eva Börsch-Supan: Katalogisat Kat.-Nr. 63 (Carl Friedrich Thiele nach Schinkel: „Perspectivische Ansicht eines Lusthauses in der Nähe von Potsdam“), in:
Ausst.-Kat. Berlin 1981,
S. 63.

Böbl 1966

Hans Böbl: Gabriel von Seidl (= Oberbayerisches Archiv Bd. 88),
München 1966

Bott 1977

Gerhard Bott (Hrsg.): Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit,
Darmstadt 1977

Bouillon 1985

Jean-Paul Bouillon: Journal de l'Art nouveau 1870-1914,
Genf 1985

Breuer 1984

Gerda Breuer: Förderung der Buchkunst in Krefeld, in:
Ausst.-Kat. Krefeld 1984,
S. 105-107

Breuer 1994

Dieter Breuer (Hrsg.): Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900-1933. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland,
Köln/Bonn 1994

Breysig 1901

Das Haus Peter Behrens. Mit einem Versuch über Kunst und Leben von Kurt Breysig, in:
Koch 1901,
S. 329-392
Zugleich:
Deutsche Kunst und Dekoration, 5. Jg., 1. Hb. (1901-1902), H. 4 (Januar 1902), Sonderheft Peter Behrens,
S. 133-194

Brandlhuber/Jooss/Hardtweig/Meine-Schawe 2006

Margot Th. Brandlhuber/Birgit Jooss mit Beiträgen von Barbara Hardtwig und Monika Meine-Schawe:
Historische Räume und Künstlergarten, in:
Birnle Danzker 2006a,
S. 46-234

Brönnner 1987

Wolfgang Brönnner: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890 unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes,
Düsseldorf 1987

Brückner 1901

Lothar Brückner: Allerlei über die Darmstädter Ausstellung, in:
Deutsche Bauhütte, 5. Jg. (1901), Nr. 33 (15. August 1901),
S. 222-223

Buddensieg 1977

Tilman Buddensieg: L'Architecture, in:
Ausst.-Kat. Brüssel 1977
S. 27-38

Buddensieg 1980

Tilman Buddensieg: Das Wohnhaus als Kultbau. Zum Darmstädter Haus von Behrens, in:
Ausst.-Kat. Nürnberg 1980,
S. 37-47

Buddensieg 1987

Tilman Buddensieg: Peter Behrens, in:
Ribbe/Schäche 1987,
S. 341-364

Buddensieg 1995

Andrea Buddensieg: Künstlerentwurf und Firmenprodukt. Zur Geschichte der Gebrauchskeramik von Villeroy & Boch in Mettlach und Dresden zwischen 1900 und 1940,
Weimar 1995

Buddensieg/Moeller 1980

Tilman Buddensieg/Gisela Moeller: Der frühe Behrens (= Katalogisate Kat. 33-78), in:
Ausst.-Kat. Nürnberg 1980,
S. 48-64

Buddensieg/Rogge 1977

Tilman Buddensieg/Henning Rogge: Formgestaltung für die Industrie. Peter Behrens und die Bogenlampen der AEG, in:
Bott 1977,
S. 118-142

Burger 1901

Fritz Burger: Gedanken über die Darmstädter Kunst,
Leipzig 1901

Burmeister 1992

Enno Burmeister: Räume für Leben und Kunst: Zur Baugeschichte der Villa Stuck, in:
Villa Stuck 1992,
S. 72-85

Bürnheim/Burmeister 1987

Hermann Bürnheim/Jürgen Burmeister: Bahnen und Busse rund um den Langen Ludwig. Stadtverkehr in Darmstadt,
3. Aufl. Düsseldorf 1987 (1. Aufl. 1977)

Carstanjen 1898

Friedrich Carstanjen: Peter Behrens, in:
Pan, 4. Jg. (1898-1899), H. 2 (September 1898),
S. 117-120

Cepl-Kaufmann/Kauffeld 2001

Getrude Cepl-Kaufmann/Rolf Kauffeld: „Natureinsamkeit bei brausender Weltstadt“. Der Friedrichshagener Dichterbund und die Neue Gemeinschaft in Berlin, in :
Ausst.-Kat. Darmstadt 2001, Bd. 1,
S. 515-520

Christiansen 1977

Claire Christiansen: Biographie von Hans Christiansen nach Erzählungen und Erinnerung. Mit einer Einführung von Margret Degen, in:
Bott 1977,
S. 238-272

Commichau 1901a

Felix Commichau: Das Haus Ludwig Habich, in:
Koch 1901,
S. 196-210
Zugleich:
Deutsche Kunst und Dekoration, 5. Jg., 1. Hb. (1901-1902), H. 1 (Oktober 1901),
S. 8-23

Commichau 1901b

Felix Commichau: Die Aussen-Architektur auf der Darmstädter Ausstellung, in:
Koch 1901,
S. 80-98

Commichau 1901c

Felix Commichau: Innen-Kunst von Olbrich und Behrens, in:
Koch 1901,
S. 325-328

Commichau 1901d

Felix Commichau: Von der Darmstädter Künstlerkolonie, in:
Beilage zur Norddeutschen Allgemeinen Zeitung, 22. Juni 1901,
o. S.

Colsman 1999

Edla Colsman: Möbel – Gotik bis Jugendstil. Die Sammlung im Museum für Angewandte Kunst Köln (= Kataloge des Museums für Angewandte Kunst Köln Bd. 14), in Zusammenarbeit mit Hans-Werner Nett, hrsg. vom Museum für Angewandte Kunst Köln,
Stuttgart 1999

Cornoldi 2001

Adriano Cornoldi: Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi,
Venedig 2001

Cremers 1928

Paul Joseph Cremers: Peter Behrens. Sein Werk von 1909 bis zur Gegenwart,
Essen 1928

Dal Co 1990

Francesco Dal Co: Figures of Architecture and Thought. German Architecture Culture, 1880-1920,
New York 1990

Daniel 1975

Greta Daniel: Decorative Arts, in:
Selz/Constantine 1975,
S. 86-121

Dannenberg 1992

Hans-Eckhard Dannenberg: Von der Volkskunst zur Moderne. Kunst und Handwerk im Elbe-Weser-Raum 1900-1930,
Worpswede 1992

Dehmel 1902

Richard Dehmel: Ausgewählte Gedichte,
Berlin o. J. [1902]

Deicher 1999

Susanne Deicher: Imaginäre Praxis. Ideologie und Form in Peter Behrens' unbewohntem Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe, in:
Festschrift Mittag 1999,
S. 100-127

Denkmaltopographie 1994

Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Kulturdenkmäler in Hessen. Stadt Darmstadt, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Hessen in Zusammenarbeit mit dem Magistrat der Stadt Darmstadt – Denkmalschutzbehörde –, bearb. von Günter Fries, Nikolaus Heiss, Wolfgang Langner, Irmgard Lehn, Eva Reinhold-Postina, Braunschweig/Wiesbaden 1994

Diederichs 1967

Eugen Diederichs: Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen, Düsseldorf/Köln 1967

Dresdner 1893

Albert Dresdner: Die Berliner Kunstausstellung II., in: Der Kunstwart, 6. Jg. (1892-1893), H. 19 (Anfang Juli 1893), S. 298-299

Dupke 1998

Thomas Dupke: Aufbruch ins Neue Jahrhundert. Zwei Dichterpriester aus Westfalen. Die Brüder Hart und die Neue Gemeinschaft, in: Gödden 1998, S. 175-198

Engels 1901

Eduard Engels: Die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt, in: Neues Tagblatt und General-Anzeiger für Stuttgart und Württemberg, 58. Jg. (1901), Nr. 128 (4. Juni 1901), o. S.
Zugleich als:
Die Kunstausstellung in Darmstadt, in: Die Gegenwart, Bd. 59 (1901), Nr. 24 (Juni 1901), S. 379-382

Ernst Ludwig 1983

Ernst Ludwig Großherzog von Hessen und bei Rhein: Erinnerertes, Darmstadt 1983

Euler 1994

Margit Euler: Studien zur Baukeramik von Villeroy & Boch 1869-1914. Fliesen aus der Mosaikfabrik in Mettlach (Teil 1). Terracotten aus der Terracottafabrik in Merzig (Teil 2), Diss. Bonn 1994

Faber 1984

Richard Faber: Männerrunde mit Gräfin. Die „Kosmiker“ Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow. Mit einem Nachdruck des „Schwabinger Beobachters“, Frankfurt a. M. 1984

Fahr-Becker 2004

Gabriele Fahr-Becker: Jugendstil, Königswinter 2004

Fehl 2001

Gerhard Fehl: „Jeder Familie ihr eigenes Haus und jedes Haus in seinem Garten!“, in: Harlander 2001, S. 18-48

Fern 1975

Alan M. Fern: Graphic Design, in: Selz/Constantine 1975, S. 19-45

Festschrift „Ein Dokument deutscher Kunst“

Ein Dokument deutscher Kunst: Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt 1901. Festschrift, München 1901

Festschrift Mittig 1999

Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. Festschrift für Hans-Ernst Mittig, hrsg. von Annette Tietenberg, München 1999

Fischer 2013

Ole W. Fischer: Zu Hause bei den Übermensch? Peter Behrens, Henry van de Velde und die Suche nach einem Nietzsche-Stil, in:
Ausst.-Kat. Erfurt 2013,
S. 92-104

Forssman 1981

Erik Forssman: Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken, München/Zürich 1981

Forssman/Iwers 1990

Karl Friedrich Schinkel. Seine Bauten heute. Mit einer Einführung von Erik Forssman und Fotografien von Peter Iwers, Dortmund 1990

Foulon 2002

Anne-Cécile Foulon: De l'art pour tous. Les éditions F. Bruckmann et leurs revues d'art dans Munich ville d'art vers 1900, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Brüssel/New York/Oxford/Wien 2002

Fred 1901a

W. Fred [d. i. Alfred Wechsler]: Die Darmstädter Künstlercolonie, in:
Illustrierte Zeitung, 117. Bd. (1901), Nr. 3021 (23. Mai 1901),
S. 801-802

Fred 1901b

W. Fred [d. i. Alfred Wechsler]: The Artists' Colony at Darmstadt, in:
The Studio, Bd. 24 (1901-1902),
Nr. 103 (Oktober 1901), S. 22-30,
Nr. 104 (November 1901), S. 91-100,
Nr. 106 (Januar 1902), S. 268-276

Fred 1901c

W. Fred [d. i. Alfred Wechsler]: Die Darmstädter Künstlerkolonie, in:
Kunst und Kunsthandwerk, 4. Jg. (1901), H. 10 (Oktober 1901),
S. 430-452

Fuchs 1892

N. N. [Georg Fuchs]: Was erwarten die Hessen von ihrem neuen Großherzog Ernst Ludwig? Von einem ehrlichen, aber nicht blinden Hessen, München 1892

Fuchs 1898a

G. F. [Georg Fuchs]: Die Ausstellung der Secession in München 1898, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 1 Jg., 2. Hb. (1898), Heft 9 (Juni 1898),
S. 315-319

Fuchs 1898b

Georg Fuchs: Die Eröffnung der ersten Darmstädter Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung, in:
Darmstädter Tagblatt 221 (21. September 1898)

Fuchs 1899a

Georg Fuchs: Peter Behrens-Ausstellung, in zwei Teilen, in:
Darmstädter Tagblatt, 25 Jg. (1899),
T. 1: Nr. 128 (3. Juni 1899),
T. 2: Nr. 129 (4. Juni 1899)

Fuchs 1899b

Georg Fuchs: Die Darmstädter Künstlerkolonie, in:
Über Land und Meer, 42. Jg. (1899-1900), Bd. 83, Nr. 4 (3. Oktoberwoche 1899),
o. S.

Fuchs 1899c

Georg Fuchs: Till Eulenspiegel. Comoedie in fünf Akten,
Florenz/Leipzig 1899

Fuchs 1899d

Georg Fuchs: Angewandte Kunst in der Secession zu München 1899, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 1. Hb. (1899-1900), H. 1 (Oktober 1899),
S. 1-23

Fuchs 1900

Georg Fuchs: Zur Weihe des Grundsteins. Ein festliches Spiel, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900),
S.357-365
Erneuter, veränderter Abdruck:
Koch 1901,
S. 47-55

Fuchs 1901a

Georg Fuchs: Das Zeichen, in:
„Zur Feier der Eröffnung“ (Sammelband),
o. S.

Fuchs 1901b

Georg Fuchs: Die „Mathilden-Höhe“ einst und jetzt, in:
Koch 1901,
S. 115-133
Zugleich:
Deutsche Kunst und Dekoration, 4. Jg., 2. Hb. (1901), H. 11 (August 1901),
S. 511-529

Fuchs 1901c

Georg Fuchs: Die Mathilden-Höhe in Darmstadt und die Künstler-Colonie, in:
Hamburger Nachrichten, Jg. 1901, Nr. 182 (7. August 1901)

Fuchs 1902

Georg Fuchs: Die Wohn-Räume der Deutschen Abteilung, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 6. Jg., 1. Hb. (1902-1903), H. 1 (Oktober 1902),
S. 45-52

Fuhrmann 1989a

Horst Fuhrmann (Hrsg.): Die Kaulbachvilla als Haus des Historischen Kollegs: Reden und wissenschaftliche
Beiträge zur Eröffnung,
München 1989

Fuhrmann 1989b

Horst Fuhrmann: Die Kaulbach-Villa und ihre Geschichte, in:
Fuhrmann 1989a,
S. 175-220

Geelhaar 2000

Christiane Geelhaar: Ernst-Ludwig-Haus – vom Atelier zum Museum Künstlerkolonie (= Mathildenhöhe
Darmstadt. 100 Jahre Planen und Bauen für die Stadtkrone 1899-1999 Bd. 2), hrsg. von der Stadt Darmstadt,
Darmstadt 2000

Geelhaar 2004

Christiane Geelhaar: Haus Deiters – Rekonstruktion, Umbau für öffentliche kulturelle Nutzungen 1988-1992, in: Mathildenhöhe 2004, S. 126-130

Geul 1885

Albert Geul: Die Anlage der Wohngebäude, 2. Aufl. Leipzig 1885 (1. Aufl. Stuttgart 1868)

Glaser 1922

Curt Glaser: Die Graphik der Neuzeit vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Berlin 1922

Gmelin 1898

Ludwig Gmelin: Das Kunsthandwerk im Münchner Glaspalast, in: Kunst und Handwerk, 47 Jg. (1897-1898),
H. 11, S. 369-380,
H. 12, S. 405-429

Gödden 1998

Walter Gödden (Hrsg.): Literatur in Westfalen. Beiträge zur Forschung 4, Paderborn 1998

Graul 1901a

Richard Graul (Hrsg.): Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über Wege und Ziele der modernen Richtung, Leipzig 1901

Graul 1901b

Richard Graul: Betrachtungen über die Entstehung und Entwicklung der neuen Richtung in verschiedenen Ländern. Deutschland, in: Graul 1901a, S. 39-51

Grautoff 1902

Otto Grautoff: Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland, Leipzig 1902

Groothoff 1901

Hugo Groothoff: Nochmals die Darmstädter Ausstellung (Zuschrift), in: Der Lotse, 2. Jg. (1901-1902), Heft 3 (19. Oktober 1901), S. 90-93

Haenel 1894

O. Haenel unter der Mitw. v. F. O. Hartmann: Einfache Villen und Landhäuser, Dresden 1894

Halbey 1967

Hans-Adolf Halbey: Buch-Illustration um 1900 und die Darmstädter Künstlerkolonie, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein Bd. 7, hrsg. vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt und den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Darmstadt 1967, S. 59-72

Hamann 1907

Richard Hamann: Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907

Hamann/Hermand 1967

Richard Hamann/Jost Hermand: Stilkunst um 1900 (= Dies.: Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus Bd. 4), Berlin 1967

Hammacher 1967

Abraham Marie Hammacher: Die Welt Henry van de Veldes,
Köln 1967

Harlander 2001

Tilman Harlander in Verb. m. Harald Bodenschatz u. a. (Hrsg.): Villa und Eigenheim – Suburbaner Städtebau in
Deutschland,
Ludwigsburg/Stuttgart 2001

Hartleben 1898

Otto Erich Hartleben: Die Erziehung zur Ehe. Eine Comödie,
2. Aufl. Berlin 1898

Hartleben 1899

Otto Erich Hartleben: Ein wahrhaft guter Mensch. Comödie,
Berlin 1899

Hartleben 1908

Otto Erich Hartleben: Briefe an seine Frau 1897-1905 (= Ders.: Briefe Bd.1), hrsg. und eingeleitet von Franz
Ferdinand Heitmueller,
Berlin 1908

Hartleben 1909

Otto Erich Hartleben: Ausgewählte Werke in drei Bänden. Auswahl und Einleitung von Franz Ferdinand
Heitmueller,
Berlin 1909

Hartleben 1912

Otto Erich Hartleben: Briefe an Freunde (= Ders.: Briefe Bd.2), hrsg. und eingeleitet von Franz Ferdinand
Heitmueller,
Berlin 1912

Haupt 1902

Haupt (Vorname ungenannt): Behrens, in:
Kautzsch 1902,
S. 188-200

Hauptkatalog

Hauptkatalog. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt, verfasst von Josef Maria Olbrich, Darmstadt
1901

Hegemann 1925

Werner Hegemann: E. Fahrenkamp und der Sieg der Rheinländer im Schauseiten-Wettbewerb der „D.A.Z.“, in:
Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 9. Jg. (1925), H. 1 (Januar 1925),
S. 1-19

Heidler 1998

Irmgard Heidler: Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896-1930),
Wiesbaden 1998

Henrici 1901

K. Henrici: Die Ausstellung der Künstlerkolonie und die neuere Bauthätigkeit in Darmstadt, in:
Centralblatt der Bauverwaltung, 21. Jg. (1901),
Nr. 47 (15. Juni 1901), S. 289-290,
Nr. 49 (22. Juni 1901), S. 302-304,
Nr. 53 (6. Juli 1901), S. 326-328,
Nr. 55 (13. Juli 1901), S. 341-343,
Nr. 65 (17. August 1901), S. 398,
Nr. 67 (24. August 1901), S. 409-410

Herbig 2010

Bärbel Herbig: „Alles künstlerisch durchdacht, neuzeitlich durchgeführt“. Bauten und Gestaltungen für die Darmstädter Künstlerkolonie, in:
Ausst.-Kat. Darmstadt 2010,
S. 159-169.

Herbig/Schröder 1998

Bärbel Herbig/Doris Schröder: Die Darmstädter Mathildenhöhe. Architektur im Aufbruch zur Moderne. Zwei Spaziergänge zu den Bauten der Jahrhundertwende (= Beiträge zum Denkmalschutz in Darmstadt H. 7), hrsg. vom Magistrat der Stadt Darmstadt Denkmalschutz – Kulturstadamt,
Darmstadt 1998

Hermann 1971

Jost Hermann (Hrsg.): Jugendstil,
Darmstadt 1971

Heyck 1907

Eduard Heyck: Moderne Kultur. Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks, 2 Bde.,
Stuttgart/Leipzig o. J. [1907]

Heyden 1901a

Gerhard Heyden: Die Eröffnung der Darmstädter Ausstellung, in:
Deutsche Bauhütte, 5. Jg. (1901), Nr. 19 (9. Mai 1901),
S. 125-127

Heyden 1901b

Gerhard Heyden: Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, in:
Deutsche Bauhütte, 5. Jg. (1901), Nr. 28 (11. Juli 1901),
S. 184-188

Heyden 1901c

Gerhard Heyden: Die Darmstädter Ausstellung und das Kunsthandwerk, in:
Deutsche Bauhütte, 5. Jg. (1901), Nr. 47 (21. November 1901),
S. 309-310

Hilschensch 1973

Helga Hilschensch: Das Glas des Jugendstils. Katalog der Sammlung Hentrich im Kunstmuseum Düsseldorf,
München 1973

Hipp/Seidl 1996

Hermann Hipp/Ernst Seidl (Hrsg.): Architektur als politische Kultur. philosophia practica,
Berlin 1996

Hirschfeld 1902

Georg Hirschfeld: Der Weg zum Licht. Ein Salzburger Märchendrama in vier Akten,
Berlin 1902

Hitchcock

Henry-Russell Hitchcock: Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries,
Harmondsworth/Baltimore/Mitcham 1958

Hitchcock 1975

Henry-Russell Hitchcock: Art Nouveau Architecture, in:
Selz/Constantine 1975,
S. 122-147

Hitchmough 1995

Wendy Hitchmough: C. F. A. Voysey,
London 1995

Hoerber 1913

Fritz Hoerber: Peter Behrens,
München 1913

Hoerber 1914

Fritz Hoerber: Deutsche Buchkünstler der Gegenwart. 7. Peter Behrens als Buch- und Schriftkünstler, in:
Zeitschrift für Bücherfreunde, N. F., 5. Jg. (1914), Bd. 2, H. 9,
S. 257-268

Hoffmann 1967

Hans-Christoph Hoffmann: Joseph M. Olbrichs architektonisches Werk für die Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“ auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt 1901, in:
Kunst in Hessen und am Mittelrhein Bd. 7, hrsg. vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt und den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel,
Darmstadt 1967,
S. 7-25

Hofer 2002

Veronika Hofer (Hrsg.): Gabriel von Seidl. Architekt und Naturschützer,
Kreuzlingen/München 2002

Hofmann 1902

Albert Hofmann: Das künstlerische Ergebnis des Darmstädter „Dokumentes“, in:
Deutsche Bauzeitung, 36. Jg. (1902),
Nr. 40 (17. Mai 1902), S. 254-259,
Nr. 48 (14. Juni 1902), S. 306-312,
Nr. 98 (6. Dezember 1902), S. 630-631,
Nr. 100 (13. Dezember 1902), S. 638-644

Hofstätter 1963

Hans H. Hofstätter: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf,
Köln 1963

Hofstätter 1968

Hans H. Hofstätter: Jugendstildruckkunst,
Baden-Baden 1968

Hofstätter 1972

Hans H. Hofstätter: Idealismus und Symbolismus (= Walter Koschatzky (Hrsg.): Aufbruch der Druckgraphik von der Romantik bis zur Gegenwart Bd. 2),
Wien/München 1972

Hoh-Slodczyk 1980

Christine Hoh-Slodczyk: Die Villa Lenbach, in:
Mehl 1980,
S. 41-50

Hoh-Slodczyk 1985

Christine Hoh-Slodczyk: Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert (= Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 33),
München 1985

Hölscher 1937

Eberhard Hölscher: Peter Behrens, in:
Die zeitgemäße Schrift. Studienhefte für Schrift und Formgebung, Jg. 1937, H. 42,
S. 13-23

Holzamer 1901

Wilhelm Holzamer: Die Darmstädter Ausstellung 1901. Ein Nachwort, in:
Der Lotse, 2. Jg. (1901-1902), H. 10 (7. Dezember 1901),
S. 304-311

Hölz 2013

Christoph Hölz: Peter Behrens. Frühe Interieurs zwischen Darmstadt, Lindau und Berlin, in:
Ausst.-Kat. Erfurt 2013,
S. 66-91.

Hummel 1989

Rita Hummel: Die Anfänge der Münchner Secession,
München 1989

Hüter 1967

Karl-Heinz Hüter: Henry van de Velde. Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland (= Schriften zur Kunstgeschichte H. 9),
Berlin 1967

Hüttinger 1984

Eduard Hüttinger/Kunsthistorisches Seminar der Universität Bern (Hrsg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart,
Zürich 1984

Institut Mathildenhöhe 1993

Institut Mathildenhöhe (Hrsg.): Aufbruch zur Moderne. Die Darmstädter Künstlerkolonie zwischen Tradition und Innovation. Wissenschaftliches Symposium anlässlich der Eröffnung des Museums Künstlerkolonie Darmstadt 4. Mai 1990,
Darmstadt 1993

Ipsen 1892

Henrik Ipsen: Bygmester Solness. Skuespel i tre akter,
Kopenhagen 1892

Zit. nach:

Ders.: Baumeister Solness. Schauspiel in drei Akten. Aus dem Norwegischen übertragen von Hans Egon Gerlach,
Stuttgart 1966

Jooss 2006

Birgit Jooss: Die Villa Stuck – gesehen mit den Augen ihrer Zeitgenossen, in:
Birmie Danzker 2006a,
S. 235-255

Joseph 1909

David Joseph: Geschichte der Baukunst des 19. Jahrhunderts (= Ders.: Geschichte der Baukunst Bd. 3), in zwei Hb.,
Leipzig o. J. [1909]

Jupprien 2005

Rüdiger Jupprien: Die Hamburger Vorhalle auf der Turiner Kunstgewerbe-Ausstellung 1902, in:
Ausst.-Kat. Delmenhorst 2005,
S. 18-40

Kadatz 1977

Hans-Joachim Kadatz: Peter Behrens. Architekt – Maler – Formgestalter 1868-1940,
Berlin 1977

Karnack 1898

O. Karnack: Entwerfen und Baukunde (= Das gesamte Baugewerbe. Handbuch des Hoch- und Tiefbauwesens. Zugleich: Nachschlagebuch für alle Gebiete des Bauwesens und verwandte Techniken, redigiert von O. Karnack, Bd. 4), in zwei Teilen,
Potsdam/Leipzig 1898

Kat. Atelier Bosselt

N. N.: Atelier Bosselt,
o. O., o. J. [Darmstadt 1901]

Kat. Bürck

Paul Bürck: Katalog Paul Bürck,
o. O., o. J. [Darmstadt 1901]

Kat. Haus Behrens (prov. Ausg.)

Peter Behrens: Haus Peter Behrens – Katalog. Provisorische Ausgabe vom 15. Mai 1901,
o. O. [Darmstadt] 1901

Kat. Haus Behrens

Peter Behrens: Haus Peter Behrens. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt,
o. O. [Darmstadt] 1901

Kat. Haus Christiansen

Hans Christiansen: Villa in Rosen. Ein Dokument Deutscher Kunst. Ausstellung der Künstler-Kolonie
Darmstadt 1901,
o. O. [Darmstadt] 1901

Kat. Kl. Haus Glückert

N. N. [Joseph Maria Olbrich]: Haus Glückert. Innenarchitektur Patriz Huber. Vorraum und Treppe Prof. J. M.
Olbrich,
Darmstadt o. J. [1901]

Kat. Haus Habich

N. N. [Joseph Maria Olbrich]: Haus Habich,
o. O. [Darmstadt] 1901

Kat. Haus Olbrich

N. N. [Joseph Maria Olbrich]: Das Haus Olbrich,
o. O., o. J. [Darmstadt 1901]

Kat. Museum Künstlerkolonie 1990

Kat. Museum Künstlerkolonie Darmstadt, hrsg. vom Institut Mathildenhöhe, bearb. von Renate Ulmer,
Darmstadt o. J. [1990]

Kautzsch 1902

Rudolf Kautzsch (Hrsg.): Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland,
Weimar 1902

Keisch 1972

Claude Keisch: Bildende Künste, in:
Ausst.-Kat. Berlin 1972,
S. 37-60

Kessler 2004

Harry Graf Kessler: Das Tagebuch 1897-1905, hrsg. von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann (= Harry Graf
Kessler: Das Tagebuch 1880-1937, hrsg. von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott, Bd. 3),
Stuttgart 2004

Klapheck 1928

Richard Klapheck: Neue Baukunst in den Rheinlanden. Eine Übersicht unserer baulichen Entwicklung seit der
Jahrhundertwende,
Düsseldorf 1928

Klein 1902

Rudolf Klein: Die Darmstädter Künstlerkolonie, in:
Socialistische Monatshefte, 6. Jg. (1902), H. 3 (März 1902),
S. 211-215

Klein 1993

Dieter Klein: Martin Dülfer. Wegbereiter der deutschen Jugendstilarchitektur (= Arbeitshefte des bayerischen
Landesamtes für Denkmalpflege 8),
2. erw. Aufl. München 1993 (1. Aufl. München 1981)

Klein-Wiele 2007

Holger Klein-Wiele: Werke reiner Formkunst – Jugendstil in München, in:
Ausst.-Kat. Münster 2007
S. 84-107

Klement 1951

Alfred von Klement: Die Bücher von Otto Erich Hartleben. Eine Bibliographie. Mit der bisher unveröffentlichten ersten Fassung der Selbstbiographie des Dichters und hundert Abbildungen,
Salò 1951

Klussmann 1983

Paul Gerhard Klussmann in Verb. m. Jörg-Ulrich Fechner u. Karlhans Kluncker: Karl Wolfskehl Kolloquium.
Vorträge – Berichte – Dokumente,
Amsterdam 1983

Koch 1899

Alexander Koch: Zum dritten Jahrgang, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 1. Hb (1899-1900), H. 1 (Oktober 1899),
o. S.

Koch 1901

Alexander Koch (Hrsg.): Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901, mit Textbeiträgen von Georg Fuchs, Kurt Breysig, Felix Commichau, Benno Rüttenauer,
Darmstadt 1901, unveränderter photomechanischer Nachdruck Darmstadt 1979

Koch 1902

Alexander Koch (Hrsg.): 1. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902 (= Koch's Monographien Bd. 7), Text von Georg Fuchs und F. H. Newbery,
Darmstadt/Leipzig 1902

Kornwolf 1972

John D. Kornwolf: M. H. Baillie Scott and the Arts and Crafts Movement,
Baltimore/London 1972

Krause 1984

Jürgen Krause: „Märtyrer“ und „Prophet“. Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende,
Berlin/NewYork 1984

Krimmel/Michaelis 1983

Bernd Krimmel/Sabine Michaelis: Ateliergebäude und Wohnhäuser, in:
Ausst.-Kat. Darmstadt 1983,
S. 152-183

Kristan 2004

Markus Kristan: Josef Hoffmann. Villenkolonie Hohe Warte,
Wien 2004

Kuhn 2001

Gerd Kuhn: Suburbanisierung – Planmäßige Dezentralisierung und „wildes“ Siedeln, in:
Harlander 2001,
S. 164-173

Lange 1994

Christiane Lange: Die Krefelder Teppichfabrik AG, vorm. Joh. Kneusels & Co und die Reformbestrebungen des Krefelder Museumsdirektors Friedrich Deneken (1897-1914), in:
Breuer 1994,
S. 343-349

Langer 1994

Alfred Langer: Jugendstil und Buchkunst,
Leipzig 1994

Latham 1980

Ian Latham: Joseph Maria Olbrich,
London 1980

Leipheimer 1901

Hans Dietrich Leipheimer: Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1901, in:
Kunst und Handwerk, 51. Jg. (1900-1901),
H. 9 (Juni 1901), S. 249-256,
H. 10 (Juli 1901), S. 289-293

Lichtwark 1923

Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. In Auswahl mit einer
Einleitung herausgegeben von Gustav Pauli, Bd. 1,
Hamburg 1923

Lier 1899

H. A. Lier: Die Deutsche Kunstausstellung Dresden 1899. 22. Die graphischen Künste, in:
Königlich Sächsischer Staatsanzeiger, Dresdner Journal, Jg. 1899, Nr. 218 (19. September 1899),
S. 1-3

Loubier 1902

Hans Loubier: Deutschland, in:
Kautzsch 1902,
S. 101-138

Loubier 1921

Hans Loubier: Die neue deutsche Buchkunst,
Stuttgart 1921

Lux 1908

Josef August Lux: Das neue Kunstgewerbe in Deutschland,
Leipzig 1908

Maciuka 2005

John V. Maciuka: Before the Bauhaus. Architecture, Politics, and the German State, 1890-1920,
Cambridge 2005

Malkowsky 1893

Georg Malkowsky: Die Berliner Kunstausstellung 1893. Teil 7, in:
Königsberger Hartungsche Zeitung, 11. Juli 1893, zweite Morgenausgabe

Maraun 1992

Holger Maraun: Reformen des Kunstgewerbes in Bremen, in:
Dannenberg 1992,
S. 172-195

Mathildenhöhe 2004

Die Mathildenhöhe – ein Jahrhundertwerk (=Mathildenhöhe Darmstadt – 100 Jahre Planen und Bauen für die
Stadtkrone 1899-1999 Bd. 1), hrsg. von der Stadt Darmstadt,
2. überarb. Aufl. Darmstadt 2004 (1. Aufl. 1999)

Mehl 1980

Sonja Mehl: Franz von Lenbach in der städtischen Galerie im Lenbachhaus München (= Materialien zur Kunst
des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 25),
München 1980

Meier-Graefe 1897

γ [Julius Meier-Graefe]: Beschläge und Griffe, in:
Dekorative Kunst, 1. Jg., 1. Hb. (1897-1898), H. 2 (November 1897),
S. 57-67

Meier-Graefe 1898a

γ [Julius Meier-Graefe]: Peter Behrens, in:
Dekorative Kunst, 1. Jg., 2. Hb. (1898), H. 8 (Mai 1898),
S. 70-74

Meier-Graefe 1898b

γ [Julius Meier-Graefe]: Gemälde von Peter Behrens, in:
Dekorative Kunst, 2. Jg., 1. Hb. (1898-1899), H. 2 (November 1898),
S. 46

Meier-Graefe 1899a

γ [Julius Meier-Graefe]: Neue Bücher, in:
Dekorative Kunst, 2. Jg., 1. Hb. (1898-1899), H. 6 (März 1899),
S. 239-240

Meier-Graefe 1899b

γ [Julius Meier-Graefe]: Peter Behrens, in:
Dekorative Kunst, 3. Jg., 1. Hb. (1899-1900), H. 1 (Oktober 1899),
S. 2-4

Meier-Graefe 1901

Julius Meier-Graefe: Darmstadt, in:
Die Zukunft, 9. Jg. (1901), Nr. 38 (22. Juni 1901),
S. 478-486

Meier-Graefe 1904

Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik, 3 Bde.,
Stuttgart 1904

Meier-Graefe 2001

Julius Meier-Graefe: Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente, hrsg. und kommentiert von Catherine Kraemer unter Mitwirkung von Ingrid Grüninger,
Göttingen 2001

Meier-Graefe/Bierbaum 1898

γ, β [Julius Meier-Graefe/Otto Julius Bierbaum]: Korrespondenzen München, in:
Dekorative Kunst, 1. Jg., 1. Hb. (1897-1898), H. 5 (Februar 1898),
S. 228

Mellinghoff/Watkin 1989

Tilman Mellinghoff/David Watkin: Deutscher Klassizismus. Architektur 1740-1840,
Stuttgart 1989

Merklen-Carabin 1974

Colette Merklen-Carabin: Rupert Carabin, in:
Ausst.-Kat. Paris 1974,
S. 17-63

Mielke 1993

Friedrich Mielke: Handbuch der Treppenkunde,
Hannover 1993

Miller Lane 2000

Barbara Miller Lane: National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries,
Cambridge 2000

Moeller 1983

Gisela Moeller: Der frühe Behrens. Zu seinen kunstgewerblichen Anfängen in München und Darmstadt, in: Wallraff-Richartz-Jahrbuch (= Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 44), hrsg. von Rainer Budde, Köln 1983, S. 259-284

Moeller 1988

Gisela Moeller: Peter Behrens, in: Ausst.-Kat. München 1988, S. 31-36

Moeller 1991

Gisela Moeller: Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre 1903 bis 1907, Weinheim 1991

Moffett 1973

Kenworth Moffett: Meier-Graefe as art critic, München 1973

Morawe 1899

Christian Ferdinand Morawe: Kunstgewerbe im Glaspalast zu München 1899, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 1. Hb. (1899-1900), H. 1 (Oktober 1899), S. 24-33.

Morawe 1900

Christian Ferdinand Morawe: Die Künstler-Kolonie auf der Welt-Ausstellung, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 10 (Juli 1900), S. 490-498

Moro 2010

Alessandra Moro: Peter Behrens. La ricerca della bellezza, Padua 2010

Motz 1990

Elisabeth Motz: Katalog, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf 1990, S. 150-166

Muschol 1961

Klaus Peter Muschol: Otto Julius Bierbaums dramatisches Werk, Bamberg 1961

Muthesius 1974

Stefan Muthesius: Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späten 19. Jahrhundert, München 1974

Nerdinger 1982

Winfried Nerdinger: Riemerschmids Weg vom Jugendstil zum Werkbund, in: Ausst.-Kat. München 1982, S. 13-26

Die Neue Gemeinschaft

Die Neue Gemeinschaft: Die Neue Gemeinschaft – Unsere Feste, Leipzig/Berlin o. J

Nicolai 2004

Bernd Nicolai: Der „kommende Mann unserer Baukunst“. Peter Behrens und die Begründung der Moderne im späten Kaiserreich, in: Rheidt/Lutz 2004, S. 83-107

Nietzsche 1999

Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra I-IV. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und
Mazzino Montinari,
München 1999

N. N. 1897

N. N.: Die Ausstellung von Peter Behrens im Künstlerhaus, in:
Neue Zürcher Zeitung, 76. Jg. (1897), Nr. 100 (10. April 1897), Beilage

N. N. 1899a

N. N.: Die Darmstädter Künstler-Kolonie, in vier Teilen, in:
Darmstädter Tagblatt, 25. Jg. (1899),
T. 1: Nr. 78 (4. April 1899),
T. 2: Nr. 79 (5. April 1899),
T. 3: Nr. 80 (6. April 1899),
T. 4: Nr. 82 (8. April 1899)

N. N. 1899b

N. N.: o. T. [Berufung Joseph Maria Olbrichs an die Darmstädter Künstlerkolonie], in:
Darmstädter Tagblatt 159 (10. Juli 1899)

N. N. 1899c

N. N.: Die Darmstädter Künstler-Kolonie, in:
Darmstädter Zeitung (20. Juli 1899)

N. N. 1899d

N. N.: Atelier-Nachrichten, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 2. Jg., 2. Hb. (1899), H. 10 (Juli 1899),
S. 478-492

N. N. 1899e

N. N.: Korrespondenzen Krefeld, in:
Dekorative Kunst, 2. Jg., 2. Hb. (1899), H. 10 (Juli 1899),
S. 135

N. N. 1899f

N. N.: Deutsche Kunst-Ausstellung in Dresden 1899, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 1. Hb. (1899-1900), H. 1 (Oktober 1899),
S. 34-36

N. N. 1899g

N. N.: Ein deutscher Prinz als Förderer der modernen angewandten Kunst, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 1. Hb. (1899-1900), H. 1 (Oktober 1899),
S. 46-50

N. N. 1900a

N. N.: Zur Grundsteinlegung für die Arbeitsstätte der Künstlerkolonie, in:
Darmstädter Tagblatt, sechste Beilage zu Nr. 71 (24. März 1900),
S. 239

N. N. 1900b

N. N.: Die Darmstädter Künstler-Kolonie. Die Grundstein-Legung des Künstler-Hauses, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900),
S. 353-355

N. N. 1901a

N. N.: Die Wohnungsausstellung von Keller & Reiner in Berlin, in:
Dekorative Kunst, 4. Jg. (1900-1901), H. 6 (März 1901),
S. 209-217

N. N. 1901b

N. N.: Ausstellung der Künstlerkolonie, in sechs Teilen, in:
Darmstädter Tagblatt, 27. Jg. (1901),
T. 1: Nr. 116 (20. Mai 1901),
T. 2: Nr. 119 (23. Mai 1901),
T. 3: Nr. 121 (25. Mai 1901),
T. 4: Nr. 123 (29. Mai 1901),
T. 5: Nr. 124 (30. Mai 1901),
T. 6: Nr. 132 (8. Juni 1901)

N. N. 1901c

N. N.: Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Colonie 1901, T. 3, in:
General-Anzeiger für Düsseldorf und Umgegend, 26. Jg. (1901), Nr. 168 (19. Juni 1901)

N. N. 1901d

N. N.: o. T. [Berufung Olbrichs zum Delegierten Hessen-Darmstadts für die „Ausstellung für moderne dekorative Kunst“ in Turin], in:
Darmstädter Tagblatt Nr. 183 (7. August 1901)

N. N. 1901e

N. N.: o. T. [Bezüglich des Ausscheidens dreier Mitglieder aus der hiesigen Künstler-Kolonie], in:
Darmstädter Tagblatt Nr. 306 (31. Dezember 1901)

N. N. 1902

N. N.: o. T. [Das Resultat der Abrechnung über die Ausstellung der Künstlerkolonie 1901], in:
Darmstädter Tagblatt Nr. 197 (3. Juni 1902)

N. N. 2006

N. N.: Chronologie, in:
Birnie Danzker 2006a,
S. 294-297

Norberg-Schulz 1980

Christian Norberg-Schulz: Casa Behrens – Darmstadt,
Rom 1980

Nutz 1976

Maximilian Nutz: Werte und Wertungen im George-Kreis. Zur Soziologie literarischer Kritik,
Bonn 1976

Olbrich 1900a

Joseph Maria Olbrich: Unsere nächste Arbeit, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900),
S. 366-369

Olbrich 1900b

Joseph Maria Olbrich: Das „Dokument deutscher Kunst“, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, 3. Jg., 2. Hb. (1900), H. 8 (Mai 1900),
S. 370-371

Olbrich 1901

Joseph Maria Olbrich: Architektur von Olbrich,
Berlin 1901
Vollständiger Neuabdruck in:
Ders.: Joseph Maria Olbrich. Architektur. Vollständiger Nachruck der drei Originalbände 1901-1914,
Tübingen 1988.

Osborn 1898

M. O. [Max Osborn]: o. T., in:
Berliner Lokalanzeiger, 24. Februar 1898, Morgenblatt, 1. Ausgabe,
S. 3

Osthaus 1920

Karl Ernst Osthaus: Van de Velde: Leben und Schaffen des Künstlers (= Die neue Baukunst Bd. 1), Hagen 1920

Pantus 2000

Willem-Jan Pantus: Jugendstil in Wort und Bild. Illustrierte Dichtkunst um 1900, Köln 2000

Pazaurek 1901

Gustav E. Pazaurek: Moderne Gläser, Leipzig o. J. [1901]

Pese 1992

Claus Pese: Manches Haus gibt es noch zu bauen! Henry van de Velde und Peter Behrens im Vergleich, in: Sembach/Schulte 1992, S. 231-249

Pese 2013

Claus Pese: Wie man wird, was man ist. Peter Behrens in München, in: Ausst.-Kat. Erfurt 2013, S. 48-61

Pevsner 1949

Nikolaus Pevsner: Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius, 2. Aufl. New York 1949 (1. Aufl. unter dem Titel „Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius“, London 1936)

Platte 1959

Hans Platte: Buchschmuck, in: Selig 1959, S. 215-248

Plehn 1901

Anna L. Plehn: Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt, in: Kunstgewerbeblatt, N. F., Bd. 12. (1901), H. 11 (November 1901), S. 201-215

Ploegaerts/Puttemans 2004

Léon Ploegaerts/Pierre Puttemans: L'Œuvre architecturale de Henry van de Velde, Brüssel/Québec 2004

Polaczek 1901a

Ernst Polaczek: „Ein Dokument deutscher Kunst“, 2. T., in: Berliner neueste Nachrichten, 9. Juni 1901

Polaczek 1901b

Ernst Polaczek: Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie, in: Kunstchronik, N. F., 12. Jg. (1900-1901), Nr. 30 (27. Juni 1901), Sp. 465-472

Posener 1981

Julius Posener: Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur III: Das Zeitalter Wilhelms des Zweiten, in: Arch+, Jg. 1981, H. 59, S. 4-75

Postiglione 2004

Gennaro Postiglione (Hrsg.): Hundert Häuser für hundert europäische Architekten des 20. Jahrhunderts, unter Mitarbeit von Francesca Acerboni, Andrea Canziani, Lorenza Comino, Claudia Zanlungo, Köln 2004

Prütting 1971

Lenz Prütting: Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs,
München 1971

Prütting 1993

Lenz Prütting: Die Darmstädter Künstlerkolonie und ihre Ansätze zur Theaterreform, in:
Institut Mathildenhöhe 1993,
S. 73-89

Pudor 1906

Heinrich Pudor: Erziehung zum Kunstgewerbe. Beiträge zu einer geschichtlichen, ästhetischen und technischen
Betrachtung des neuzeitlichen Kunstgewerbes,
Berlin 1906

Rammert-Götz 1994

Michaela Rammert-Götz: Das abstrakte Element im Münchner Jugendstil. Theorien und Gestaltung,
Diss. München 1994

Randa 1990

Sigrid Randa: Alexander Koch – Publizist und Verleger in Darmstadt. Reformen der Kunst und des Lebens um
1900,
Worms 1990

Rechberg 1976

Brigitte Rechberg: Das Überdokument 1901 auf der Mathildenhöhe, in:
Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, Bd. 5,
S. 175-178

Rehme 1902

Wilhelm Rehme: Die Architektur der neuen freien Schule,
Leipzig o. J. [ca. 1902]

Reiser 1964

Karl August Reiser: Deutsche Graphik von Leibl bis zur Gegenwart,
Reutlingen 1964

Relling 1893

Dr. Relling: Die Berliner Kunstausstellung, in:
Die Kunst für Alle, 8. Jg. (1892-1893), H. 19 (1. Juli 1893),
S. 289-292

Reuter 2001

Brigitte Reuter: Der Architekt und sein Haus. Architektenwohnhäuser in Deutschland, Österreich und der
deutschen Schweiz von 1830 bis 1918,
Weimar 2001

Reventlow 1913

Franziska Gräfin zu Reventlow: Herrn Dames Aufzeichnungen oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen
Stadtteil,
München 1913

Rheidt/Lutz 2004

Klaus Rheidt/Barbara Anna Lutz (Hrsg.): Peter Behrens, Theodor Wiegand und die Villa in Dahlem,
Mainz 2004

Rheims 1965

Maurice Rheims: Kunst um 1900,
Wien/München 1965

Ribbe/Schäche 1987

Wolfgang Ribbe/Wolfgang Schäche (Hrsg.): Baumeister – Architekten – Stadtplaner. Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins, Berlin 1987

Riegger-Baurmann 1958

Roswitha Riegger-Baurmann: Schrift im Jugendstil, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, hrsg. von der Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1958, S. 737-799
Erneuter, gekürzter Abdruck als: Roswitha Baurmann: Schrift, in: Selig 1959, S. 169-214
Weiterer Teilabdruck als: Roswitha Riegger-Baurmann: Schrift im Jugendstil in Deutschland, in: Hermand 1971, S. 209-257

Roloff 1994

Andreas Roloff: Der Verlagseinband unter dem Jugendstil. Zum Wandel bibliophiler und gestalterischer Normen im Einfluß des britischen Druckwesens, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris, Wien 1994

Rüttenauer 1901a

Benno Rüttenauer: Hans Christiansen und sein Haus, in: Koch 1901, S. 241-264
Zugleich: Deutsche Kunst und Dekoration, 5. Jg., 1. Hb. (1901-1902), H. 2 (November 1901), S. 49-72

Rüttenauer 1901b

Benno Rüttenauer: Peter Behrens, in: Südwestdeutsche Rundschau, 1. Jg. (1901), Nr. 24 (Dezember 1901), S. 799-804

Savigny 1993

Brigitte von Savigny: Otto Eckmann (1865-1902). Graphiker und Kunsthandwerker, Diss. Freiburg i. Br. 1993

Schack von Wittenau 1971

Clementine Gräfin Schack von Wittenau: Glas zwischen Kunsthandwerk und Industriedesign. Studien über die Herstellungsarten und Formentypen des deutschen Jugendstilglases, Diss. Köln 1971

Schäfer 1901

Wilhelm Schäfer: Das Haus Peter Behrens in Darmstadt, in: Die Rheinlande, 1. Jg. (1900-1901), H. 11 (August 1901), S. 28-30

Scharabi 1993

Mohamed Scharabi: Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Tübingen/Berlin 1993

Schauer 1963

Deutsche Buchkunst 1890 bis 1960, hrsg. von der Maximilian-Gesellschaft Hamburg, Text von Georg Kurt Schauer, Abbildungen und Bibliographie zusammengestellt vom Vorstand der Gesellschaft, 2 Bde., Hamburg 1963

Scheffler 1901a

Das Haus Behrens. Mit einem Essay von Karl Scheffler, in:
Dekorative Kunst, 5. Jg. (1901-1902), H. 1 (Oktober 1901), Sonderheft Peter Behrens,
S. 1-48

Scheffler 1901b

Karl Scheffler: Olbrichs Kunst, in:
Deutsche Bauhütte, 5. Jg. (1901), Nr. 51 (19. Dezember 1901),
S. 329-330

Scheffler 1901c

Karl Scheffler: Darmstadt, in:
Der Lotse, 1. Jg. (1900-1901), H. 47 (24. August 1901),
S. 701-707

Scheffler 1946

Karl Scheffler: Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht, 1. T.: bis 1933 – geschrieben 1933-1934, 2. T.: 1933-1945 – geschrieben 1945,
München 1946

Schickel 2002

Gabriele Schickel: Die Münchner Bauten, in:
Hofer 2002,
S. 113-150

Schirmer 1901

Erich Schirmer: Was lehrte uns Darmstadt?, in:
Deutsche Bauhütte, 5. Jg. (1901),
T. 1: Nr. 43 (24. Oktober 1901), S. 286-287,
T. 2: Nr. 46 (14. November 1901), S. 303-304,
T. 3: Nr. 49 (5. Dezember 1901), S. 318-320,
T. 4: Nr. 50 (12. Dezember 1901) S. 325-326

Schmalenbach 1934

Fritz Schmalenbach: Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst,
Würzburg 1934, zugleich Diss. Münster 1934

Schliepmann 1902

Hans Schliepmann: Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, in:
Jahrbuch der bildenden Kunst 1902, hrsg. von Max Martersteig unter Mitwirkung von Woldemar von Seidlitz,
Berlin 1902,
S. 44-50

Schlösser 1971

Manfred Schlösser: Karl Wolfskehl. Eine Bibliographie,
Darmstadt 1971

Schmitt 1901

Eduard Schmitt: Künstlerateliers, in:
Schmitt/Schaupert/Walther 1901,
S. 4-86

Schmitt/Schaupert/Walther 1901

Eduard Schmitt, Carl Schaupert, Conradin Walther: Künstlerateliers, Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen, Konzerthäuser und Saalbauten. (= Handbuch der Architektur, hrsg. von Eduard Schmitt unter der Mitwirkung von Josef Durm und Hermann Ende, 4. T.: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, 6. Hb.: Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst, 3. H.)
Stuttgart 1901

Schmutzler 1962

Robert Schmutzler: Art Nouveau – Jugendstil,
Stuttgart 1962

Schonauer 1960

Franz Schonauer: Stefan George,
Reinbek 1960

Schreyl 1972

Karl Heinz Schreyl unter Mithilfe von Dorothea Neumeister: Joseph Maria Olbrich. Die Zeichnungen in der Kunstbibliothek Berlin. Kritischer Katalog,
Berlin 1972

Schröder 1900

Rudolf Alexander Schröder: Anmerkungen – Deutsche Dichtung. Herausgegeben und eingeleitet von Stefan George und Karl Wolfskehl. Blätter für die Kunst. Berlin. 1900. Jean Paul, ein Stundenbuch für seine Verehrer, in:
Die Insel, 1. Jg. (1899-1900), 4. Quartal (Juli-September 1900),
S. 244-250

Schröder 1983

Hans Eggert Schröder: Wolfskehl in der kosmischen Runde, in:
Klussmann 1983,
S. 187-206

Schröder 2013

Udo Schröder: Peter Behrens – Herkunft und Jugend,
Hamburg 2013

Schumacher 1901

Fritz Schumacher: Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie, in:
Dekorative Kunst, 4. Jg. (1900-1901), H. 11 (August 1901),
S. 417-431

Schumacher 1935

Fritz Schumacher: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800,
1. Aufl. Leipzig 1935, zit. nach Reprint Braunschweig/Wiesbaden 1982

Schumann 1996

Ulrich Maximilian Schumann: „Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt“. Architektur und Liberalismus 1848-1933, in:
Hipp/Seidl 1996,
S. 225-236

Schumann 2010

Ulrich Maximilian Schumann: Joseph Maria Olbrich. Gesamtplan für die Künstlerkolonie-Ausstellung Mathildenhöhe Darmstadt 1901, in:
Ausst.-Kat. Darmstadt 2010,
S. 202-203

Schuster 1980

Peter-Klaus Schuster: Behrens in Nürnberg und ein Nürnberger Auftrag an Behrens, in:
Ausst.-Kat. Nürnberg 1980,
Aufsatz: S. 95-119, Katalogisate Kat.-Nr. 108-180: S. 120-165

Schwarz 1989

Hans-Peter Schwarz: Im Spannungsfeld von Fürstenhof und Bürgerstadt. Die Entstehung der Künstlerhäuser im 16. Jahrhundert, in:
Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1989
S. 13-79

Seder 1901

Anton Seder: Ein Dokument Deutscher Kunst, in:
Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen, 1. Jg. (1900-1901), H. 2 (Juni 1901),
S. 237-252

Sekler 1982

Eduard Franz Sekler: Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis, 2. überarb. Aufl. Salzburg/Wien 1986 (1. Aufl. 1982)

Seling 1959

Helmut Seling (Hrsg.): Jugendstil – Der Weg ins 20. Jahrhundert, eingeleitet von Kurt Bauch, Heidelberg/München 1959

Sellner 1992

Christiane Sellner: Gläserner Jugendstil aus Bayern. Die Poschinger- und Steigerwaldhütten 1890-1914 mit den Inventurzeichnungen aus Regenhütte und Schliersee, Grafenau 1992

Selz 1975

Peter Selz: Painting and Sculpture, Prints and Drawings, in: Selz/Constantine 1975, S. 47-85

Selz/Constantine 1975

Peter Selz/Mildred Constantine (Hrsg.): Art Nouveau – Art and Design at the turn of the Century, 2. überarb. Aufl. New York 1975 (1. Aufl. 1959)

Sembach 1989

Klaus-Jürgen Sembach: Henry van de Velde, New York 1989

Sembach 1990

Klaus-Jürgen Sembach: Jugendstil. Die Utopie der Versöhnung, Köln 1990

Sembach/Schulte 1992

Klaus-Jürgen Sembach/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit, Köln 1992

Shand 1934

P. Morton Shand: Scenario for a Human Drama, T. 3: Peter Behrens, in: The Architectural Review, Bd. 76 (September 1934), S. 83-86

Simon 1976

Hans-Ulrich Simon: Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst, Stuttgart 1976

Sperlich 1959

Hans-Günther Sperlich: Architektur, in: Seling 1959, S. 37-64

Sperlich 1976

Hans-Günther Sperlich: Peter Behrens und Joseph Maria Olbrich, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, S. 166-171

Spickernagel 1992

Ellen Spickernagel: Unerwünschte Tätigkeit. Die Hausfrau und die Wohnungsform der Neuzeit, in: Kritische Berichte, 20. Jg. (1992), H. 4 (4. Quartal 1992), S. 80-96

Spielmann 1979

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Die Jugendstilsammlung. Bd. 1: Künstler A-F, hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, bearb. von Heinz Spielmann zusammen mit Sigrid Barten, Heidi Bürcklin und Joachim Heusinger von Waldeck unter Mitwirkung von Gerhild Heuer und Eva Theodoridis, Hamburg 1979

Spielmann 1980

Heinz Spielmann: Jugendstil in Deutschland, in:
Ausst.-Kat. Prag 1980,
S. 23-35

F. St. 1899

F. St.: o. T., in:
Berliner Tageblatt, 28. Jg. (1899), Nr. 476 (18. September 1899, Abendausgabe)

Stabenow 1989

Jörg Stabenow: Weihestätte und Bekenntnisbau – der Durchbruch zur Moderne im Spiegel des Künstlerhauses, in:
Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. 1989,
S. 80-163

Stabenow 2000

Jörg Stabenow: Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert, Berlin 2000

Stefan 1911

Paul Stefan: Oskar Fried. Das Werden eines Künstlers, Berlin 1911

Stein 2001

Laurie A. Stein: Peter Behrens, in:
Ausst.-Kat. New York 2001,
S. 548-552

Thamer 1980

Jutta Thamer: Zwischen Historismus und Jugendstil. Zur Ausstattung der Zeitschrift „Pan“ (1895-1900), Frankfurt a. M./Bern/Cirencester 1980

Thiébaud 2000

Philippe Thiébaud: Une Maison d'Artiste: Behrens à Darmstadt, in:
Ausst.-Kat. Paris 2000,
S. 68-69

Thieme/Becker 1909

Ulrich Thieme/Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 3: Bassano-Bickham, (=Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, in 36 Bänden, Leipzig 1907-1947, Bd. 3), Leipzig 1909, unveränderter Nachdruck Leipzig 1999

Tiemann 1951

Walter Tiemann: Der Jugendstil im Deutschen Buch, in:
Gutenberg-Jahrbuch, Bd. 26, 1951,
S. 182-191
Erneuter Abdruck:
Hermand 1971,
S. 107-122

Tschudi Madsen 1956

Stephan Tschudi Madsen: Sources of Art Nouveau, Oslo 1956

Ulmer 1990

Renate Ulmer: Sonderwege in die Moderne. Die Künstlerkolonie Darmstadt zwischen Tradition und Innovation, in:
Kat. Museum Künstlerkolonie 1990,
S. XIII-LV

Ulmer 1997

Renate Ulmer: Jugendstil in Darmstadt,
Darmstadt 1997

Ulmer 2004a

Renate Ulmer: Die Architekten der Künstlerkolonie, in:
Mathildenhöhe 2004,
S. 29-51

Ulmer 2004b

Renate Ulmer: Die Mathildenhöhe – Vom großherzoglichen Hofgarten zum Sitz der Künstlerkolonie, in:
Mathildenhöhe 2004,
S. 53-65

Ungewitter 1856

Georg Gottlob Ungewitter: Entwürfe zu Stadt- und Landhäusern,
Leipzig 1856

Villa Stuck 1992

Die Villa Stuck in München. Inszenierung eines Künstlerlebens, Redaktion Gabriele Kolber,
München 1992

Wahmann 2004

Birgit Wahmann: Gärten der Mathildenhöhe, in:
Mathildenhöhe 2004,
S. 66-77

Weber 1966

Wilhelm Weber: Zur Peter-Behrens-Ausstellung, in:
Ausst.-Kat. Kaiserslautern 1966,
S. 13-16

Werner 1990

Norbert Werner: Die Kunst des Könnens und die Kunst des Schönen, in:
Ausst.-Kat. Düsseldorf 1990,
S. 24-37

Weiß 1901

Emil Rudolf Weiß: Über den modernen Holzschnitt, in:
Wiener Rundschau, 5. Jg. (1901),
S. 168-174

Weißbach 1902

Karl Weißbach: Wohnhäuser (= Handbuch der Architektur, hrsg. von Eduard Schmitt unter Mitwirkung von Josef Durm und Hermann Ende, 4. T.: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, 2. Hb.: Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und Verkehrs, 1. H.),
Stuttgart 1902

Wichmann 1969

Siegfried Wichmann: Neue Formen. Bemerkungen zur Typologie der Jugendstilgläser, in:
Ausst.-Kat. München 1969,
o. S.

Windsor 1981

Alan Windsor: Peter Behrens. Architect and Designer,
London 1981

Windsor 1985

Alan Windsor: Peter Behrens. Architekt und Designer, aus dem Engl. übertragen von Kyra Stromberg, Stuttgart 1985

Wolde 1976

Annette Wolde: Der ökonomische Hintergrund der Künstlerkolonie, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, Bd. 5, S. 49-55

Wüllenkemper 2009

Maria Wüllenkemper: Richard Riemerschmid – „Nicht die Kunst schafft den Stil, das Leben schafft ihn“ (= Christoph Wagner (Hrsg.): Regensburger Studien zur Kunstgeschichte Bd. 6), Regensburg 2009

Zetsche 1902

Carl Zetsche: Die Architektur auf den deutschen Kunstausstellungen des Jahres 1901, T. 5, in: Architektonische Rundschau, 18. Jg. (1902), H. 5, S. 33-36

Ziffer 2010

Alfred Ziffer: Speiseteller, in: Ausst.-Kat. München 2010b, S. 413-414

Zimmermann 1976

Erich Zimmermann: Die Buchkunst der Darmstädter Künstlerkolonie, in: Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, Bd. 5, S. 192-199

„Zur Feier der Eröffnung“ (Sammelband)

Ein Dokument Deutscher Kunst. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt. Zur Feier der Eröffnung 15. Mai 1901, o. O. 1901

χ 1898

χ: Die Münchener Ausstellung, in: Dekorative Kunst, 1. Jg., 2. Hb. (1898), H. 12 (September 1898), S. 233-235

χ 1900

χ: Die Tapete, in: Dekorative Kunst, 3. Jg. (1899-1900), H. 7 (April 1900), S. 274-290

ω 1898

ω: Farbige Glasfenster, in: Dekorative Kunst, 1. Jg., 2. Hb. (1898), H. 10 (Juli 1898), S. 140-141

o. T. (Sammlung Monogramme) 1909

Ohne Titel (Sammlung Monogramme), in: Deutsche Kunst und Dekoration, 12. Jg., 1. Hb. (1908-1909), H. 4 (Januar 1909), S. 82-84